

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

فهرست مطالب

مقاله

تحلیل بینامتنی رمان قلب سگی و فرانکشتاین در بغداد بر مبنای بینامتنیت مایکل ریفاتر

حسین ابویسانی، هادی نظری منظم و فرزانه فتاحیان ۳

شخصیت زن در رمان‌های امیرحسن چهلتن و علی بدر

یدالله احمدی ملایری، مجتبی عمرانی‌پور و سمیه ثامنی ۳۱

بازیابی آیین فراموش‌شده رقص دستبند در جشن پنجه ایرانی بر پایه متون کهن عربی حسین ایمانیان ۵۳

هانری دُ مونترلان: ادیبی در مکتب سعدی مهدی بهنوش، فاطمه حسین‌پور ۷۷

ادبیات و سینما: نظری به جایگاه هر یک کلود موریکا، ترجمه ایلمیرا دادور،

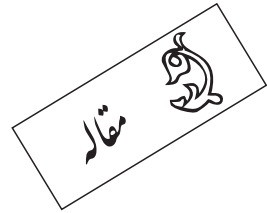
نیکو قاسمی اصفهانی ۹۵

بازخوانی تطبیقی تأثیر ادبیات بر نقاشی قرن نوزدهم آمریکا و

گذار از گفتمان مسلط زهره رامین، فضا خاتمی‌نیا و پریسا پوینده ۱۰۷

درهم‌تنیدگی واقعیت و خیال: مطالعه تطبیقی نمایش نامه شش شخصیت

در جست‌وجوی نویسنده و فیلم رز ارغوانی قاهره بهروز محمودی بختیاری، تکتم نوبخت ۱۳۵



تحلیل بینامتنیِ رمان *قلب سگی* و *فرانکشتاین* در *بغداد* بر مبنای بینامتنیت مایکل ریفاتر

حسین ابویسانی^۱، دانشیار زبان و ادب عربی دانشگاه خوارزمی
هادی نظری منظم، دانشیار زبان و ادب عربی دانشگاه تربیت مدرس
فرزانه فتاحیان، دانشجوی دکتری زبان و ادب عربی دانشگاه خوارزمی

چکیده

نظریه بینامتنیت یکی از رویکردهای نوین نقد ادبی در قرن بیستم به شمار می‌رود و روشی است برای خوانش متون ادبی بر مبنای مقایسه و تطبیق. مایکل ریفاتر، از پژوهشگران این عرصه، کوشش کرد انواع روابطی را که متن ممکن است با متون دیگر داشته باشد تبیین کند. بر این اساس، این مقاله در نظر دارد با توجه به بایسته‌های نظریه بینامتنی ریفاتر، به بررسی پیوند بینامتنی دو رمان *قلب سگی* میخائیل بولگاکوف و *فرانکشتاین* در *بغداد* احمد سعداوی بپردازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد بین این دو رمان شباهت‌های متنی و روایی در شخصیت‌پردازی، درون‌مایه و روایت وجود دارد که ریشه آنها در بازتاب مشکلات سیاسی و اجتماعی از طریق یک تمثیل مشابه است. این امر، طبق بایسته‌های نظری بینامتنیت ریفاتر، می‌تواند نشان‌دهنده دیدگاه و عکس‌العمل مشابه میخائیل بولگاکوف و احمد سعداوی در واکنش به جریان‌های سیاسی و اجتماعی حاکم باشد.

کلیدواژه‌ها: بینامتنیت، مایکل ریفاتر، *قلب سگی*، *فرانکشتاین* در *بغداد*، شخصیت‌پردازی، درون‌مایه

1. ho.abavisani@yahoo.com (نویسنده مسئول)

مقدمه

نظریه بینامتنیت رویکردی رایج در عرصه مطالعات نقد ادبی قرن بیستم است که برای بررسی نحوه ساخت متون و چگونگی ارتباط آنها با یکدیگر اهمیت دارد. این نظریه بر آن است که «هیچ متنی بدون پیش متن نیست و متن‌ها همواره بر پایه متن‌های گذشته بنا می‌شوند. همچنین، هیچ متنی با جریان یا اندیشه‌های اتفاقی و بدون گذشته خلق نمی‌شود، بلکه همیشه از پیش چیزی یا چیزهایی وجود داشته است» (نامور مطلق ۲۷)؛ به عبارت دیگر، «هر متن موجود در ادبیات، از همان آغاز، در قلمرو قدرت گفته‌ها و متون پیشین است و نظریه پردازان معاصر معتقدند که عمل خواندن هر متن در ارتباط با مجموعه‌ای از روابط متنی است که تفسیر آن متن، منوط به کشف همین روابط است» (آلن ۱). بر این اساس، فرایند خلق اثر فرایندی یک‌جانبه و فردی نیست و هر متنی خود نوعی بینامتن است که باید در ساختار روابط بین متون بررسی شود. این امر، از طرفی، «نظریات سنتی را، که پیدایش هر متنی را محدود به چند منبع اصلی دانسته و آن را کاملاً بسته و منزوی از دیگر متون می‌پنداشتند، زیر سؤال می‌برد» (پی‌گی‌گرو^۱، به نقل از: سلیمی کوچی و قاسمی ۴۱۲) و، از طرف دیگر، همسانی‌ها و تفاوت‌های متون نسبت به یکدیگر را توجیه می‌کند. مفهوم بینامتنیت ریشه در جریان‌های فکری متعددی دارد که هر کدام به نوعی در شکل‌گیری آن مؤثر بوده‌اند. «جریان‌هایی چون پس‌اساختارگرایی و ساختارگرایی، فرمالیسم روسی، فرویدیسم، مارکسیسم و زبان‌شناسی. در این میان، جریان گروه تل‌کل^۲، فرمالیسم روسی و به طور مشخص باختین و زبان‌شناسی سوسوری در یک جنبه و ملاحظات روانشناسانه فرویدی - لکانی، در برداشت کریستوا از مفهوم متن، بینامتنیت و نسبت آن با مسئله تأویل در جنبه‌های دیگر اهمیت دارند» (غیاثوند ۱۰۰).

ژولیا کریستوا^۳ از این جریانات، به خصوص آرای باختین^۴، در طرح اصطلاح بینامتنیت استفاده زیادی برده است. او، که از اعضای حلقه تل‌کل بود، با بهره‌گیری از این نظریات، اصطلاح بینامتنیت را در اواخر دهه ۱۹۶۰ در مقاله‌ای با عنوان «کلمه، دیالوگ و رمان»

1. Piégay-Gros

2. Tel Quel

3. Julia Kristeva

4. Bakhtin

برای اولین بار معرفی کرد (سامویل، به نقل از: دادور و دیگران ۳۵۶). کریستوا در زمینه تأثیر باختین و بارت^۱ در شکل‌گیری بینامتنیت می‌نویسد: «مفهوم من از بینامتنیت به مکالمه‌گرایی باختینی و نظریه متن بارت برمی‌گردد... می‌خواستم ایده باختین را در باب چندآوایی بودن سخن با مفهوم چند متن در یک متن جایگزین کنم» (کریستوا ۱۶۴-۱۶۵). از نظر کریستوا هم هیچ متن مستقلی وجود ندارد و هر متن با متون پیشین خود در تعامل است: «هر متنی مجموعه معرق‌کاری‌شده نقل‌قول‌هاست؛ هر متنی صورت مستحیل‌شده و دگرگونی‌یافته یک متن دیگر است» (ویکلی ۵). کریستوا بر این باور بود که پیوندهای پنهان متن‌ها چنان است که نمی‌توان آنها را برشمرد؛ از این رو، او بینامتنیت را در مقابل گرایش سنتی «نقد منابع» قرار داد. از نظر او، همه متن برگرفته است و همه متن بینامتن است؛ بنابراین، جست‌وجوی برخی پیوندهای ظاهری و آشکار نمی‌تواند کمکی به یافتن سرچشمه‌های اصلی متن بکند. به همین دلیل، بینامتنیت کریستوایی فقط جنبه نظری پیدا کرد و هیچ‌گاه برای کاربرد عملی استفاده نشد (نامور مطلق ۱۳۸). پس از کریستوا، نظریه‌پردازانی همچون رولان بارت، مایکل ریفاتر^۲، لوران ژنی^۳ و ژرار ژنت^۴ به مطالعه نظریه بینامتنیت روی آوردند و آرا و نظریات نوینی را مطرح کردند. در این میان، آرای مایکل ریفاتر در ارتباط با نظریه بینامتنی معطوف به خواننده و خوانش متن است. این دیدگاه مفاهیم متعددی را در برمی‌گیرد که از جمله آنها مفاهیم بینامتنیت حتمی و بینامتنیت احتمالی است. بینامتنیت حتمی بر پایه قطعی بودن ارتباط یک متن با متون دیگر طبق شواهد متعدد شکل می‌گیرد اما بینامتنیت احتمالی به درک و تشخیص خواننده نسبت به ارتباط یک متن با متون دیگر اشاره دارد. این مفهوم می‌تواند راهگشای درک و تفسیر ارتباط بین متون متعدد از ادبیات جهان، مانند قلب سگی و فرانکشتاین در بغداد باشد.

در این پژوهش به بررسی رابطه بینامتنی دو رمان قلب سگی و فرانکشتاین در بغداد، بر اساس دیدگاه مایکل ریفاتر پرداخته شده است. رمان قلب سگی در ۱۹۲۵، به دنبال انقلاب بلشویکی در روسیه، و رمان فرانکشتاین در بغداد در ۲۰۱۳، پس از حمله

1. Barthes
2. Michael Riffaterre
3. Laurent Jenny
4. Gérard Genette

امریکا به عراق، نگاشته شده است. وجه مشترک دو رمان موجودی است که از تکه پاره‌های یک یا چند جسد به وجود می‌آید و دست به خشونت و رفتارهای پیش‌بینی‌ناپذیر می‌زند. این امر مشابهت‌ها و همسانی‌هایی را در برخی مؤلفه‌های این دو رمان، مانند شخصیت‌پردازی، درون‌مایه و ساختار به وجود آورده است که بررسی آنها طبق نظریهٔ ریفاتر می‌تواند بر «بینامتنیت احتمالی» بین دو رمان دلالت کند. اهمیت بحث در آن است که تجزیه و تحلیل رابطهٔ بینامتنی متون افق جدیدی از پیوندهای ادبی- فرهنگی مختلف در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

بر این اساس، در این مقاله پس از بررسی موجزی از نظریهٔ بینامتنیت از دیدگاه ریفاتر و معرفی کوتاهی از میخائیل بولگاکوف و احمد سعداوی و نیز دو رمان مورد نظر، به کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر رمان قلب سگی و فرانکشتاین در بغداد می‌پردازیم و با اشاره به لایه‌های پنهان میان دو رمان، بر نوآوری سعداوی در رمان فرانکشتاین در بغداد تأکید می‌کنیم و می‌کوشیم به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم:

۱. کدام یک از زیرشاخه‌های نظریهٔ بینامتنیت مایکل ریفاتر در بررسی این دو اثر مصداق پیدا می‌کند؟

۲. با توجه به نظریهٔ مورد بررسی، شباهت‌ها و همسانی‌های دو اثر در چه مواردی نمود دارد؟

۳. سعداوی چگونه توانسته است در شخصیت‌های رمان تغییراتی به وجود بیاورد؟

پیشینهٔ بحث

براساس جست‌وجوهای به عمل آمده، به نظر می‌رسد تا کنون هیچ پژوهشی به بررسی بینامتنی رمان‌های قلب سگی و فرانکشتاین در بغداد نپرداخته است اما دربارهٔ هر کدام از آنها پژوهش‌های جداگانه‌ای صورت گرفته است: مقالهٔ «تراگونگی رمان فرانکشتاین فی بغداد احمد سعداوی در تطبیق با فرانکشتاین مری شلی»، نوشتهٔ صدیقه حسینی و دیگران (۱۳۹۹)، به بررسی رابطهٔ تراگونگی در برخی از ویژگی‌های محتوایی این دو رمان و تغییرات ایجادشده در محتوای بیش‌متن از نوع جایگشت پرداخته است. مقالهٔ «خوانش تطبیقی مؤلفه‌های پست مدرنیسم در رمان‌های پستی و فرانکشتاین فی بغداد»،

نوشته علی افضلی و نسرین گندمی (۱۳۹۵)، به بررسی تطبیقی عناصر پست مدرنیسم، مانند جابه‌جایی، چندصدایی و بی‌نظمی زمانی و مکانی در دو رمان اشاره دارد. مقاله «الترمیز النسقی فی رواية فر/نکشتاین فی بغداد»، فراس صالح عبدهلل العتابی (۲۰۱۶) به بررسی نشانه‌شناختی شخصیت‌ها اختصاص یافته است. «شکیلات بنیة التدهور فی رواية فر/نکشتاین فی بغداد احمد سعداوی» سلمان کاصد (۲۰۱۴) به بررسی غیاب و حضور شخصیت‌ها بین واقعیت و خیال می‌پردازد. در رابطه با قلب سگی، مقاله «جایگاه قلب سگی در آثار میخائیل بولگاکوف» به قلم مرضیه یحیی پور (۱۳۸۵) به بررسی دیدگاه‌های نویسنده درباره بحران شدید اقتصادی - سیاسی و وضعیت اجتماعی حاکم بر شوروی پرداخته است. در مقاله «ژیلبر دوران و نقد اسطوره‌ای (پیکره مطالعاتی: رمان قلب سگی اثر میخائیل بولگاکوف)»، نوشته بهروز عوض‌پور و بهمن نامور مطلق (۱۳۹۳)، اسطوره دگردیسی رمان قلب سگی با استفاده از نظریه ژیلبر دوران بررسی شده است.

بینامتنیت ریفاتر

ریفاتر از محققان و نظریه‌پردازان حوزه بینامتنیت به شمار می‌رود. یکی از نظریات قابل توجه او تمایزی است که میان «بینامتن» با «بینامتنیت» قائل می‌شود. ریفاتر در تعریف بینامتن می‌گوید: «بینامتن مجموعه متنی‌هایی است که با آنچه پیش چشمانمان قرار دارد، مرتبط می‌شود؛ مجموعه متنی‌هایی که یک فرد در خاطراتش هنگام خوانش یک نوشتار معین در می‌یابد. در نتیجه بینامتن یک پیکره بی‌پایان است. به علاوه بینامتن بنا بر سطح دانش یا فرهنگ هر شخص متفاوت است» (نامور مطلق ۲۷۱). او بینامتن را همچون مفهومی کلی‌تر از بینامتنیت مطرح می‌کند و آن را «فرایند کلی ارجاع به بینامتن‌ها از سوی مخاطب» می‌داند (همان ۲۷).

می‌توان گفت بینامتن عبارت است از متون مؤثر در درک یک متن، که در هنگام خوانش متن به ذهن خواننده متبادر می‌شود. بر این اساس، ریفاتر رویکرد بینامتنیت را به دو نوع تقسیم می‌کند، بینامتنیت حتمی و بینامتنیت ضمنی. بینامتنیت حتمی متضمن مواردی است که در آن یک بینامتن علناً در پس متن دیگر قرار می‌گیرد و بینامتنیت

احتمالی متضمن مواردی است که در آنها بینامتن‌های بالقوه بسیاری را می‌توان برای یک متن خاص یافت (آلن ۱۸۶). به عبارت دیگر، «هرگاه مناسبات بینامتنی را نتوان از متن مورد نظر منتقد حذف یا انکار کرد، با بینامتنیت حتمی یا اجباری مواجه می‌شویم. اما بالعکس هنگامی که پیوندهای میان‌متنی بر اساس تجربیات شخصی فرد و یا خواننده ایجاد شود با بینامتنی احتمالی و تصادفی مواجه می‌شویم» (نامور مطلق ۲۷۷). در واقع در بینامتنیت حتمی خواننده با توجه به نشانه‌هایی که در متن می‌بیند، صرف‌نظر از دانش و درک خود، به ارتباط بینامتنی اشاره می‌کند ولی در بینامتنیت احتمالی این گونه نیست: «بینامتنیت احتمالی با تأکید بر نقش خواننده یک پدیده فردی و مربوط به خوانش "خواننده" است که از شخصی به شخص دیگر، در شرایط مختلف، متفاوت است. ریفاتر در این باره می‌گوید: بینامتنیت [احتمالی] مطابق خوانندگان دگرگون می‌گردد [...] دریافت یک متن یک خوانش دوگانه است: خواننده یک معنا را از قطعه‌ای از یک متن دریافت می‌کند و یک دلالت ضمنی بر آن می‌افزاید، این افزایش به میزانی است که او در جایی دیده یا شنیده باشد» (ریفاتر، به نقل از: نامور مطلق ۲۷۸).

بولگاکوف و قلب سگی

میخائیل آفاناسیوویچ بولگاکوف^۱، پزشک، روزنامه‌نگار، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس روسی، در ۱۸۹۱ در شهر کی‌یف اوکراین متولد شد. برخی از آثار او، به دلیل وجه انتقادی که داشتند، در زمان حیاتش و حتی تا سال‌ها پس از مرگ او منتشر نشدند. از آنجا که بیشتر آثارش محتوای سیاسی و اجتماعی دارند در نوشته‌های خود از زبان نمادین و تمثیلی بهره می‌برد. از آثارش می‌توان مرشد و مارگاریتا، قلب سگی، برف سیاه، تخم‌مرغ‌های شوم، گارد سفید و یادداشت‌های یک پزشک جوان را نام برد. سنت ادبیات کلاسیک قرن نوزدهم روسیه شالوده آثار دهه ۱۹۲۰ او را تشکیل می‌دهد. اندیشه منحصربه‌فرد بولگاکوف نتیجه بهره‌گیری از تجارب ادبی پیشینیان برجسته‌ای مانند نیکلای گوگول^۲، فیودور داستایفسکی^۳،

1. Mikhail Afanasyevich Bulgakov

2. Nikolay Gogol

3. Fyodor Dostoevsky

لف تولستوی^۱، میخائیل سالتیکوف شدرین^۲ و آنتون چخوف^۳ است. در بن‌مایه این اندیشه‌ها مسائل عمیق فلسفی و دیدگاه خوش‌بینانه نویسنده دیده می‌شود» (سیکاچووا، به نقل از: یحیی پور ۲).

میخائیل بولگاکوف قلب سگی را در ۱۹۲۵ نوشت، اما به دلیل دیدگاه انتقادی او، این اثر در روسیه نخستین بار در ۱۹۸۷، یعنی سال‌ها پس از مرگ نویسنده (۱۹۴۰) به چاپ رسید، هرچند پیش از آن در ۱۹۶۸ در لندن و فرانکفورت منتشر شده بود. از این کتاب اقتباس‌های متعددی در زمینه نمایشنامه و فیلمنامه در داخل و خارج از روسیه صورت گرفته است. نمایشنامه دل سگ محمد یعقوبی در ایران نمونه‌ای از این اقتباس‌هاست. این رمان داستان پزشک جراحی به اسم فیلیپ فیلیپوویچ^۴ را، در بحبوحه انقلاب کمونیستی، به تصویر می‌کشد. او سگ ولگردی را از خیابان به خانه می‌برد و طی یک عمل جراحی غده هیپوفیز و غدد جنسی مرد جوانی را به او پیوند می‌زند. این سگ که شاریک^۵ نام دارد آرام‌آرام به انسان تغییر شکل می‌دهد، موهایش می‌ریزد، روی دو پا می‌ایستد، می‌تواند صحبت کند و به یک مرد بالغ (شاریکوف) تبدیل می‌شود. شاریکوف پس از مدتی، تحت تأثیر تلقین‌های عقیدتی همسایگان کمونیست پروفیسور، با آزار و اذیت دیگران مشکلات زیادی را در خانه و خیابان به وجود می‌آورد که باعث می‌شود دکتر مورد تعقیب کمیته‌ها و کمیسیون‌های دولتی قرار بگیرد. سرانجام دکتر فیلیپ فیلیپوویچ و دستیارش ناچار می‌شوند او را به حالت اولش برگردانند.

سعداوی و رمان فرانکشتاین در بغداد

احمد سعداوی، رمان‌نویس، شاعر، روزنامه‌نگار و مستندساز عراقی در ۱۹۷۳ در بغداد متولد شد. او مدت زیادی به عنوان خبرنگار در بی.بی.سی. و MICT کار کرده است که بر مضامین آثار او تأثیر زیادی گذاشته است. از رمان‌های او می‌توان به کشور زیبا،/ خواب می‌بیند، بازی می‌کند یا می‌میرد، فرانکشتاین در بغداد، درگاه گچین، خطاطرات

1. Lev Tolstoy

2. Mikhail Saltikov-Shchedrin

3. Anton Chekhov

4. Filipp Filippovich

5. Sharik

خانم دی، اشاره کرد. انجمن داستان نویسی بیروت در ۲۰۱۰ سعداوی را یکی از ۳۹ داستان‌نویس برجسته زیر چهل سال عرب برگزید. رمان *فرانکشتاین در بغداد* در ۲۰۱۴ جایزه بوکر عربی و در ۲۰۱۷ جایزه GPI فرانسه را دریافت کرد.

رمان *فرانکشتاین در بغداد* (۲۰۱۳)، که به تأثیر حمله آمریکا بر عراق و حوادث پیرامون آن می‌پردازد، بازتاب گسترده‌ای در میان خوانندگان داخل و خارج از عراق داشته و به بیش از سی زبان ترجمه شده است. ترجمه انگلیسی آن، که به توسط جانانان رایت^۱ انجام شده است، در فهرست بین‌المللی من بوکر^۲ ۲۰۱۸ قرار گرفت. وجوه بارز این رمان عبارت‌اند از: طنز سیاه، نوآوری شدید و سوررئال و استفاده از شخصیتی که می‌تواند نماینده همه گروه‌های مردم عراق باشد.

سعداوی در این کتاب به زندگی دستفروشی به اسم هادی عتاک می‌پردازد که، در میانه جنگ آمریکا و عراق، تکه‌های اجساد باقی‌مانده از انفجارها را جمع می‌کند و با پیوند دادن آنها موجودی به اسم شسمه درست می‌کند. شسمه، که بعدها روزنامه‌نگاری او را فرانکشتاین می‌نامد، برای برپایی عدالت و انتقام عاملان قتل اعضای بدنش به پا می‌خیزد و افراد زیادی را می‌کشد. پس از مدتی، برای جایگزینی تکه‌های پوسیده بدنش به خشونت‌های فجیعی روی می‌آورد که باعث ترس و وحشت مردم و نیروهای دولتی می‌شود. سرانجام نیروهای امنیتی، به اشتباه، هادی عتاک را به جای او دستگیر می‌کنند. همان طور که می‌بینیم، این دو اثر به فاصله تقریباً صد سال از هم، به دنبال وقایع سیاسی مهم حاکم بر عصر نویسندگان، نگارش یافته‌اند: انقلاب بلشویکی ۱۹۱۷ در زمانه بولگاکوف و حمله آمریکا به عراق در ۲۰۰۵ در زمانه سعداوی.

بین این دو رمان، علی‌رغم اختلاف جغرافیایی، فرهنگی و زبانی، همسانی‌ها و شباهت‌های قابل توجهی وجود دارد که باید ریشه آن را در شرایط اجتماعی و سیاسی حاکم بر عصر نویسندگان جستجو کرد. با این حال و به رغم همسانی‌ها، تفاوت مهمی نیز در اهداف ایجاد این موجود دست‌ساخته هست که سبب تغییر نمادها در

۱. Jonathan Wright مترجم و روزنامه‌نگار انگلیسی (متولد ۱۹۵۳) تحصیلات خود را در زمینه تمدن عربی و ترکی در آکسفورد به اتمام رسانده و آثار عربی بسیاری را به زبان انگلیسی ترجمه کرده است که جوایز ارزنده‌ای را برای او به همراه آورده‌اند.

2. The Man Booker Prize

فرانکشتاین در بغداد شده است و نشان می‌دهد رابطه میان دو رمان، از نوع رابطه تفسیری نیست و به تبع آن، فرانکشتاین در بغداد رمان تقلیدی نیست، بلکه با تغییر نمادها و نشانه‌ها متنی جدید با دلالت‌هایی متفاوت است.

بررسی پیوندهای بینامتنی قلب سگی و فرانکشتاین در بغداد

۱. شخصیت‌پردازی

شخصیت، در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل وی و در آنچه می‌گوید و می‌کند وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی را، که برای خواننده در حوزه داستان و رمان مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، شخصیت‌پردازی می‌گویند (میرصادقی ۸۵). آنچه در این دو رمان توجه مخاطب را جذب می‌کند، حضور شاخصه‌های قوی شخصیتی خیالی است که زائیده پردازش ذهن قوی نویسندگان است.

الف) شاریک (شاریکوف) و شِسمه

در هر دو رمان، مخاطب با شخصیتی روبه‌روست که از تکه‌های یک یا چند جسد به وجود آمده و به یکباره یا به تدریج تحول پیدا کرده و به شکل انسان درآمده است، در حالی که خود در این تغییر نقشی ندارد. این تغییر و تحول در قلب سگی به تدریج و در طول زمان رخ می‌دهد، به این صورت که شخصیت اصلی آرام و به تدریج از سگی ولگرد به یک مرد بالغ زشت تحول پیدا می‌کند. همراه با تغییر جسمی، اخلاق و رفتار او نیز تغییر پیدا می‌کند، به ارزش‌ها و اموال خانواده حمله می‌کند و به دنبال آن است که جایگاه خود را در جامعه شوروی پیدا کند. بولگاکوف، از طریق این شخصیت، حس تفکر مخاطب را به سوی بحران تحول تدریجی هویت انسانی در نتیجه شرایط اجتماعی برمی‌انگیزاند. هدف او این است که عمق تغییر و تحول افراد جامعه در پی انقلاب بلشویکی را عمیق‌تر و ژرف‌تر به تصویر بکشد و، از سوی دیگر، با دادن زاویه دید راوی به این شخصیت این دگرگونی را واقعی‌تر نشان دهد. بولگاکوف با استفاده از این تمثیل تأثیر ناکارآمدی سیاسی و اجتماعی بعد از انقلاب بلشویکی شوروی را به خوبی نشان داده است. او به عنوان یک پزشک و دانشمند و نویسنده تحصیل‌کرده

می‌دانست که ساخت یک موجود جدید فرایند تکاملی طولانی‌ای است که به مرور زمان و به کمک بسیاری از عوامل و تغییرات محیطی شکل می‌گیرد. بولگاکوف در قلب سگی بر امکان‌ناپذیر بودن این مسئله تأکید کرد که صرفاً از طریق بازسازی اجتماعی بتوان انسان جدیدی ساخت. به اعتقاد مترجم ایرانی کتاب، «در واقع "سگ" داستان همان مردم روسیه است که قرن‌ها تحت ستم و خشونت بوده و به جای آدمیزاد با او چون جانوران رفتار شده است و عمل پیوند دشواری را که برای تبدیل سگ به موجودی شبیه انسان انجام می‌شود می‌توان خود جریان انقلاب دانست» (بولگاکوف ۹-۱۰).

برعکس شاریک، مخلوق سعداوی، پس از آن‌که روح یکی از کشتگان به جسمش وارد می‌شود، یکباره از جسد مرده به مردی زنده تبدیل می‌شود و همچون انسانی بالغ در پی انتقام و عدالت به پا می‌خیزد. سعداوی برای نشان دادن آثار سریع و مخرب جنگ از شخصیت‌پردازی هوشمندانه و دقیقی بهره برده است زیرا او به عنوان روزنامه‌نگار نه تنها با واقعیت‌های خشن عراق مواجه بود بلکه تجربیات شخصی‌اش در ارتش عراق نیز بر کار او تأثیر گذاشت. سعداوی با انتخاب این شخصیت به انتقاد و اظهارنظر در مورد اضطراب، اقدامات، شیوه زندگی و عقاید مربوط به افراد درگیر و ساکن در بغداد پس از جنگ می‌پردازد. از طرفی، تغییرات کلی که شاریک تجربه می‌کند موقت است و با یک عمل جراحی دیگر قابل برگشت است، در صورتی که تغییرات شسمه دائمی است و تا زمانی که خود او بخواهد این تغییر پایدار است.

نکته قابل توجه در شخصیت‌پردازی این دو شخصیت بی‌نام بودن آنها در هر دو اثر است. آنها از خود اسمی ندارند بلکه برحسب موقعیت‌های مختلف، و البته احساسی که دیگر شخصیت‌های رمان نسبت به آن دو دارند، بر آنها اسم می‌گذارند. اهمیت این امر از آنجاست که اسامی شخصیت‌ها در هر اثر ادبی نقش مهم و هدفمندی برای تحقق اندیشه‌های نهفته در اثر دارد زیرا اسامی، به دلیل کارکردهای مختلفشان، بازتاب‌دهنده نگرش‌های اجتماعی و تجربه سیاسی از دیدگاه‌های مختلف است. اسم شخصیت اغلب نشانگر عملکرد، گفتار و اخلاق اوست. بی‌نام بودن این دو شخصیت با این هدف صورت می‌گیرد که نویسندگان معانی و نقش‌های پنهان در پشت این اسامی را توجیه کنند و نشان دهند که چگونه این معانی با مضامین خود رمان ارتباط می‌یابند. در اثر

بولگاکوف، سگ در ابتدا اسمی ندارد، زن تایپیست در خیابان او را «شاریک» صدا می‌زند: «بیا سگه. بیا، بیا پسر، شاریک...» (بولگاکوف ۱۴)؛ این اسم با وضعیت نامناسب او تناقض دارد: «دختر صدایش زده بود شاریک... چه اسمی انتخاب کرده بود، شاریک اسمی است مناسب سگ گرد و قلنبه و ابلهی که غذایش جو دوسر باشد. سگی با اصل و نسب. در حالی که او دورگه‌ای گر، کتک‌خورده، کثیف و ولگرد بود با پهلوی سوخته و تاول‌زده» (همان ۱۵). می‌توان این اسم را کنایه‌ای به وضعیت بد و آشفته او دانست. در جریان داستان، برحسب موقعیت‌های مختلف، دیگر شخصیت‌های رمان بر او اسم‌های دیگری می‌گذارند، آشپز او را ابلیس می‌نامد، زینا^۱ غول کوچک، بورمنتال^۲ وحشی و... پس از مدتی، سگ با کمک اشووندر^۳، مدیر کمونیست ساختمان، اسم شاریکوف^۴ را برای خود انتخاب می‌کند و به دنبال آن است که این اسم را برای خودش ثبت کند اما با مخالفت فیلیپ فیلیپویچ مواجه می‌شود.

این امر در رمان *فرانکشتاین* در *بغداد* برجستگی و اهمیت بیشتری دارد. به موجود ساخته‌شده در این رمان هم در آغاز اسمی یا خصوصیات مشخصی که به او امکان دهد حس انسانی داشته باشد داده نشده است. با این حال، سعداوی از چند اصطلاح برای توصیف او استفاده می‌کند، از جمله «شسمه»، «مجرم ایکس»، «جانی» و «فرانکشتاین». همه این اسم‌ها را شخصیت‌های دیگر بر او نهاده‌اند. شسمه اولین اسمی است که خالق او، هادی عتاک، بر او گذاشته است. این کلمه در گویش عراقی معادل «چیز» در فارسی است. جاناتان رایت، مترجم رمان از عربی به انگلیسی، شسمه را به صورت «name what its» (اسمش چیست؟) ترجمه کرده است. از این اسم می‌توان برای رمزگشایی شخصیت شسمه و نشان دادن ایدئولوژی داستان و همچنین نمایش دیدگاه سعداوی در مورد موضوعات مختلف در جامعه عراق به صورت هنری استفاده کرد. نام فرانکشتاین هم، که در متن رمان دو بار از زبان شخصیتی به نام محمود سوادی بر زبان می‌آید، ذهن مخاطب را به هیولای رمان *فرانکشتاین* یا *پرومته مدرن* مری شلی رهنمون می‌کند. به این صورت، سعداوی غالباً از پیوند محکم بین این نام‌ها و احساس

1. Zina

2. Bormenthal

3. Shvonder

4. Sharikov

هویت شخصی به عنوان عنصری در ساختار موضوعی خود استفاده می‌کند. در رمان قلب سگی اهمیت این موضوع با تلاش سگ برای انتخاب اسم و ثبت آن در روزنامه نشان داده شده است.

علاوه بر این، سعادوی در خلق شخصیت شسمه از چارچوب بولگاکوف در تصویر خاستگاه شاریکوف (به عنوان شخصیتی پدیدآمده از دو موجود مشخص: سگ و کلیم چوگونکین) خارج می‌شود و به تنوعی چندگانه و ناشناخته در تصویرگری شسمه رو می‌آورد؛ او جسمی است گویی متشکل از همه قبایل جهان: «از آنجا که من از اعضای بدن افراد با زمینه‌های مختلف قومیت‌ها، قبیله‌ها، نژادها و طبقات اجتماعی تشکیل شده‌ام ترکیبی غیرممکن را نشان می‌دهم که هرگز در گذشته به دست نیامده است. من اولین شهروند عراقی هستم» (سعادوی، ۱۶۱). به دلیل همین ابهام و تنوع بخش‌هایی که برای ایجاد شسمه به کار رفته‌اند، رفتار او را نمی‌توان از پیش تعیین کرد، که نشان‌دهنده توانایی وی برای تغییر است، در صورتی که بیشتر جنبه‌های رفتاری شاریکوف را می‌توان با پیشینه حیوانی و انسانی او توضیح داد. این مجموعه فریم‌های تصویری، شاریکوف را به عنوان یک شخصیت ایستا که از تحول ناتوان است و دلیل عدم پیشرفت او را نشان می‌دهد. چنین توصیف منفی غالباً در زمینه معادله بدبینانه و طنزآمیز بولگاکوف از شاریکوف با مرد جدید اتحاد جماهیر شوروی تفسیر می‌شود.

ب) کلیم چوگونکین^۱ و حسیب محمد جعفر

نکته قابل توجه دیگر در شخصیت‌پردازی این دو رمان حضور دو شخصیت است که به‌رغم حضوری کمرنگ تأثیر زیادی در پیشبرد ماجرای رمان دارند: در قلب سگی کلیم خلافاکاری الکلی است که در طی درگیری کشته می‌شود و فیلیپ فیلیپویچ غدد جنسی و غده هیپوفیز او را به سگ پیوند می‌زند. پس از آن‌که سگ، بر خلاف انتظار دکتر، به انسانی بالغ تبدیل شد، به تدریج شخصیتش با شخصیت کلیم جایگزین می‌شود، الکل می‌خورد، دزدی می‌کند و به زن‌ها آزار می‌رساند. فیلیپ فیلیپویچ، هنگامی او را تغییرناپذیر می‌بیند، رفتارش را با تأثیر کلیم توجیه می‌کند:

فیلیپ فیلیپویچ با حواس پرتی ناگهان کلمه‌ای پراند: «مرحله». بورمنتال نگاه شگفت‌زده‌ای به او انداخت: «متأسفم چه ...؟»
 فیلیپ فیلیپویچ تکرار کرد: «یک مرحله است» و با تلخی سر جنباند. «کاریش نمی‌شود کرد. کلیم» (بولگاکوف ۱۱۵)

حسیب محمد جعفر در *فرانکشتاین در بغداد* نگهبان هتلی است که در جریان یک عمل انتحاری کشته می‌شود و جسدش کاملاً از بین می‌رود. روح سرگردان حسیب به دنبال جسدی می‌گردد که در آن آرام بگیرد و با پیدا کردن جسمی که هادی پیوند زده بود وارد این جسم می‌شود. «مرد برهنه خوابیده‌ای را وسط خانه‌ای در البتاوین دید... با دست هیولایی‌اش این جسد کبود را لمس کرد، او خود را در حال فرو رفتن در آن دید، سپس همه جسد را پوشید... در آن لحظه یقین داشت که این جسد روحی ندارد، همان طور که خودش این طور بود، روحی بود که جسم نداشت» (سعداوی ۴۸). این روح، به همراه دیگر اعضای بدن شسمه، تأثیر زیادی در پیشبرد وقایع رمان دارد. شناخت گذشته این دو شخصیت (کلیم و حسیب) در تفسیر خصوصیات و اعمال شسمه و شاریکوف به مخاطب کمک می‌کند. علاوه بر این، در شخصیت‌پردازی آنها مفهوم فلسفی عمیقی وجود دارد مبنی بر عدم توانایی انسان در تغییر خصوصیتی که از نظر ژنتیکی بر او تحمیل می‌شود و به وسیله جنبه پنهان انسان همواره با او حمل می‌شود.

ج) فیلیپ فیلیپویچ و هادی عتاک

در هر کدام از این دو رمان شخصیت مؤثری وجود دارد که با پیوند زدن یک یا چند عضو مرده، ناخواسته، انسان جدیدی به وجود می‌آورد. در قلب سگی، فیلیپ فیلیپویچ، همانند خود بولگاکوف، پزشک جراح روشنفکری است که بیمارانش را در آپارتمان مجلل خود معاینه می‌کند و تحقیقاتی را در زمینه جوان‌سازی انجام می‌دهد. او، در صحبت‌هایش در رمان، خود را چنین معرفی می‌کند: «دوست عزیز، شما که مرا می‌شناسید، نه؟ من مرد واقعی‌ام، مردی که متکی به مشاهده است، دشمن فرضیه‌های بدون پشتوانه‌ام. نه تنها در روسیه، بلکه در اروپا هم مرا به این صفت می‌شناسند. اگر چیزی بگویم، به این معناست که بر پایه واقعیاتی قرار دارد که نتیجه‌ام را از آن گرفته‌ام» (غبرایی ۵۱). بسیاری از منتقدان زندگی فیلیپ فیلیپویچ در ابتدای رمان را نمادی از زندگی خود بولگاکوف و اندیشه‌ها و

ایدئولوژی سیاسی و اجتماعی او می‌دانند. او، ضمن تحقیقات خود در زمینه جوان‌سازی، غده هیپوفیز و غده جنسی شخص مرده‌ای را به سگی ولگرد پیوند می‌زند اما بر خلاف انتظار او این سگ روزبه‌روز تغییر می‌کند و در نهایت به انسان تبدیل می‌شود. انگیزه اصلی او «کشف قابل قبول پیوند هیپوفیز و پتانسیل آن برای جوان‌سازی ارگانیسم انسان» است (همان ۷۶). به نظر می‌رسد پروفیسور از مدت‌ها پیش برای آزمایش‌هایش منتظر چیزی مانند شاریک بوده و این پروژه از مدت‌ها پیش برنامه‌ریزی شده است. فیلیپ فیلیپوچ هنگام آزمایش بسیار خوشحال است؛ شاریک درست همان چیزی است که او نیاز دارد (همان ۱۸)، بنابراین از این فرصت استفاده می‌کند تا سگ را در مسیر هدف خود سوق دهد و بدیهی است که انتظار ندارد حاصل آزمایش او علیه خودش برگردد.

اما هادی دوره‌گرد میان‌سالی است که عتیقه‌جات می‌فروشد، «با چشم‌هایی از حدقه بیرون زده و لباس‌هایی کهنه که با آتش سیگار سوراخ شده است و از او بوی مشروبات الکلی به مشام می‌رسد» (سعداوی ۲۶). او در خانه‌ای مخروبه زندگی می‌کند، در اوقات فراغت به قهوه‌خانه عزیز مصری می‌رود و برای هم‌شه‌ریانش داستان‌های خیالی تعریف می‌کند. «موقعیت عتاک نسبت به حوادث روایت‌شده دلالت دیگری نیز دارد: دوره‌گردی که سعی دارد چیز مفیدی بسازد مشغول کاری مهم و جدی می‌شود» (النشمی، به نقل از: حسینی و دیگران ۳۳). هادی جسد آفریده خود را به عنوان یک هنرمند خودساخته از تکه‌های اجساد اختراع می‌کند که پس از انفجارها در کوچه‌های متروکه، خانه‌های ویران و لابه‌لای گل‌ولای خیابان‌ها فراموش شده‌اند. او اعضای قربانیان انفجارها را جمع می‌کند و با پیوند آنها به هم یک جسد درست می‌کند. انگیزه ناخواسته هادی برای ایجاد یک موجود از تکه‌های اعضای اجساد قربانیان نتیجه همان چیزی است که او در پی از دست دادن دوست و شریک تجاری خود، ناهم عبدکی، که در انفجاری در منطقه الکراهه کشته شد، متحمل شده است. هادی، هنگامی که برای گرفتن جسد ناهم به سردخانه می‌رود، از شنیدن سخن مسئول سردخانه شوکه می‌شود: «هنگامی که دید جسد قربانیان انفجارها چگونه با هم آمیخته شده‌اند، مسئول تشریح به او گفت که یک جسد را جمع کن و تحویل بده، این پا را بگیر و آن دست را و همین طور [ادامه بده]» (سعداوی ۲۶۳). پس از این حادثه، او همانند «یک شرور بی تفاوت به نظر می‌رسد که منتظر است آنچه را از

قطعات انسانی می‌خواهد به دست آورد» (همان ۲۸ و ۲۹). انگیزه او برای جمع‌آوری قطعات بدن انسان و دوختن آنها در کنار هم برای ایجاد جسد، همان طور که خود ادعا می‌کند، این است که دولت این کشته‌ها را به رسمیت بشناسد و تدفین مناسبی برای آنها فراهم کند: «من می‌خواستم او را به پزشکی قانونی تحویل دهم، زیرا این یک جسد کامل بود که مثل زباله در خیابان رها شده بود و با آن مثل زباله رفتار می‌کردند، ای مردم، این یک انسان است... من این کار را انجام دادم تا با آن مثل زباله برخورد نشود» (همان ۳۴). بر این اساس می‌توان گفت در حالی که ایجاد شاریکوف نتیجه کنجکاوی علمی است، ایجاد شسمه تصادفی و از نظر هنری سوررئال است.

د) بورمنتال و محمود سوادى

از دیگر شخصیت‌های مشابه این دو رمان بورمنتال و محمود سوادى است که هر دو بخشی از رمان را به صورت گزارش ارائه می‌دهند. بورمنتال به عنوان پزشک و دستیار فیلیپ فیلیپوچ او را در عمل جراحی سگ همراهی می‌کند. علاوه بر این، مراحل آزمایش پیوند سگ و وقایعی را که به دنبال آن اتفاق می‌افتد، به شکل دفتر خاطرات ثبت و در رمان ارائه می‌دهد. این عمل در واقع نوعی گزارش‌نویسی ادبی است که هم حال و هوای علمی به متن می‌دهد و هم بخشی از داستان را روایت می‌کند. در *فرانکشتاین* در *بغداد* نیز محمود سوادى روزنامه‌نگاری است که در قهوه‌خانه با داستان تخیلی هادی عتاک آشنا می‌شود، از طریق هادی با شسمه به گفت‌وگو می‌نشیند، شسمه مراحل شکل‌گیری، اعمال و اهداف خود را برای محمود ضبط می‌کند. سپس محمود آنها را در ستونی از مجله‌اش ثبت و ارائه می‌دهد. این واقعیت که هر کدام از این دو رمان دربردارنده نویسنده‌ای در دو طرف این دگرگونی و تحول است، اهداف مشابه آنها را برای کشف عوامل مؤثر حوادث سیاسی و اجتماعی از منظرهای گوناگون نشان می‌دهد و از این طریق نسبت به تحولات رادیکال و تأثیر آنها هشدار می‌دهد.

ه) اشووندر و فرج

دیگر شباهت بارز دو اثر حضور دو شخصیت مکار است که به دنبال دست‌اندازی به مالکیت فردی اشخاص هستند: در *قلب سگی* اشووندر، مسئول کمیته ساختمانی که

فیلیپ فیلیپویچ در آن ساکن است، به دنبال آن است که افرادی را در آپارتمان اسکان دهد و به همین منظور از فیلیپ فیلیپویچ می‌خواهد که بخشی از خانه‌اش را در اختیار او قرار دهد. پس از مخالفت پروفیسور، اشووندر برای رسیدن به اهداف خود به شاریکوف کمک می‌کند تا شناسنامه بگیرد و برای پروفیسور مزاحمت فراهم کند. در *فرانکشتاین در بغداد* نیز فرج دلال بنگاه‌داری است که در پی آن است تا با حيله و ترند خانه‌های بزرگ قدیمی را از صاحبانشان بگیرد و از آن خود کند. او با هر ترفندی تلاش می‌کند خانه ایلشوی پیر را به مالکیت خود درآورد. هیچ کدام از این دو نفر از منبع تخصص حرفه‌ای و دانشی که پیش شرط شاکله اقتصادی دولت مدرن است برخوردار نیستند. در اینجا، شخصیت‌پردازی ظریف نویسنده دو رمان نشانگر آن است که بحران، تا حدی، ناشی از فقدان دستگاه‌های علمی و عملی و همچنین برآمده از اختلاف طبقاتی مردم است.

۲. درون‌مایه

درون‌مایه و مضمون عبارت است از فکر اصلی و مسلط در داستان، یا خط و رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. درون‌مایه هر اثری جهت فکری و ادراکی نویسنده را نشان می‌دهد (داد ۲۱۹). آنچه در درون‌مایه این دو اثر اهمیت دارد تفکر در مورد خطرات و وعده چیزهایی است که بشر با هر انگیزه‌ای ایجاد و به جهان ارسال می‌کند. این مسئله مضامین کمابیش مشترکی را در این دو رمان به دنبال داشته است که از آن جمله می‌توان به ترس و خشونت، قربانی و مجرم، هویت، مسئولیت‌پذیری و... اشاره کرد.

الف) ترس و خشونت

خشونت در متون ادبی بازتاب همان شکل از خشونت است که ممکن است در دنیای واقعی یافت شود، با این تفاوت که در متون ادبی امکان تغییر وسایل برای دستیابی به هدف موردنظر از ارائه این خشونت، در صورت لزوم، وجود دارد. «خشونت [در متن]، مانند خشونت در دنیای ما، چندوجهی است و در سطوح مختلف کار می‌کند، با

انگیزه‌های مختلف تحریک می‌شود و از طرق مختلفی تجربه می‌شود» (فرانزاک و نال^۱ ۶۶۳). در هر یک از این دو رمان، خشونت در سه قاب ارائه می‌شود که با هم در تعامل هستند: در قاب اول، در آغاز رمان قلب سگی، شاریک از گرسنگی و درد سوخته شدن پهلویش با آب جوشی که آشپز روی او ریخته است به خود می‌پیچد: «عو عو عو... عوو... آخ نگاهم کنید، دارم می‌میرم... آن بی‌پداری که کلاه سفید چرکی به سر داشت آب جوش ریخته و پهلوی چپم را سوزانده... خدایا چقدر درد می‌کند، آب جوش تنم را تا مغز استخوان سوزانده، می‌شود تا ابد زوزه کشید، اما چه فایده؟ آخر من چه هیزم تری به او فروخته‌ام؟» (بولگاکوف ۱۱). در مرحله بعد، زمانی که فیلیپ فیلیپویچ او را به خانه می‌برد، سگ در ابتدا خوشحال است و فکر می‌کند که خوشبختی به او روی آورده است اما دکتر او را با بی‌رحمی تحت عمل جراحی جاه‌طلبانه خودش قرار می‌دهد و او را از طبیعت حقیقی خود دور می‌کند. این دو در آخر به قاب سوم که ادامه منطقی دو مرحله پیشین است به خشونت از طرف خود سگ منتهی می‌شوند: او، پس از تبدیل شدن به انسان، با اطرافیانش با خشونت رفتار می‌کند، برای بورمنتال اسلحه می‌کشد و زن تایپیست را با تهدید به اخراج از کار، مجبور به ازدواج با خود می‌کند (همان ۱۶۷) و هنگامی که از طرف کمیته به عنوان رئیس جمع‌آوری حیوانات ولگرد منصوب می‌شود، با گربه‌ها به خشونت رفتار می‌کند، تا جایی که بورمنتال، بعد از ناامیدی از اخلاق درمان‌ناپذیر و مجرمانه او، می‌گوید: «او مردی است با دل سگ» (همان ۱۳۶). با توجه به روند خشونت در اینجا می‌توان گفت بولگاکوف با احتیاط نشان می‌دهد که خشونت در رمان تمایلی ذاتی نیست، بلکه نتیجه بسیاری از انگیزه‌های دیگر، مانند رفتار افراد جامعه نسبت به هم و جاه‌طلبی علمی بعضی از روشنفکران است. از طرفی، این واقعیت که فیلیپ فیلیپویچ و شاریکوف برای محافظت از ذهنیت خود از روش‌های خشونت‌آمیز مشابه استفاده می‌کنند نشان می‌دهد که هر دو آنان، به رغم پیش‌زمینه‌های مختلف تحصیلی و اقتصادی، خشونت را وسیله‌ای ضروری برای حل مشروعیت طبقاتی و حفظ سلطه فردی در اتحاد جماهیر شوروی می‌دانند.

سعداوی نیز از موجود ترکیبی خود برای توصیف خشونت در مدت زمان خاصی استفاده کرده است. شسمه نمادی از خشونت‌های وحشیانه‌ای است که در جنگ‌های آغاز شده در منطقه جان افراد بی‌شماری را گرفته است. در *فرانکشتاین در بغداد* هم خشونت در سه قاب نمود بیشتری دارد: اولین قاب آن در جریان بمب‌گذاری انتحاری اتفاق می‌افتد که منجر به کشته شدن افراد و تکه‌تکه شدن بدن آنها می‌شود و هادی به دنبال آن یک جسد ترکیبی از همه قبایل، فرقه‌ها و مذاهب درست می‌کند. قاب دوم زمانی است که شسمه چهار گدا را به طرز وحشتناکی به قتل می‌رساند و موجی از ترس و وحشت بین مردم ایجاد می‌کند: «هر کدام از اجساد دست‌های خود را در گردن مرد مقابل خود داشتند. همانند یک تابلوی عجیب و غریب یا صحنهٔ تئاتر به نظر می‌رسید. لباس‌هایشان به خاطر استفادهٔ زیاد کثیف و پاره و سرهایشان به جلو آویزان شده بود» (سعداوی ۸۰). و قاب سوم زمانی است که شسمه متوجه می‌شود برای جایگزینی اعضای پوسیدهٔ بدنش نیاز به اعضای جدیدتری دارد. دستیارانش در انجام این کار به او کمک می‌کنند: «چاقوی بزرگی آورد و آن را به شسمه داد، گفت فدی‌ای برای اوست، او را بکش و قطعاتی را که نیاز داری ببر... رگ‌های دستش را برید تا به آرامی بمیرد و به سبب خونریزی بیهوش شود...» (همان ۲۳۵-۲۳۶). این روند ادامه داشت. تجدید قسمت‌های بدن شسمه و روند جایگزینی مداوم آنها نمادی از گسترش چرخهٔ خشونت در خیابان‌های بغداد است که منجر به قربانی شدن بسیاری افراد بی‌گناه می‌شود.

جامعه در هر دو رمان نقش مهمی در برانگیختن خشونت دارد زیرا بی‌عدالتی، هرج و مرج و نبود قانون طبیعتاً زمینهٔ بارور شدن خشونت را فراهم می‌کند اما نویسندگان در تصویرهای خشونت در *قلب سگی* و *فرانکشتاین در بغداد* شاریکوف و شسمه را مسئول اعمال خشونت به تصویر می‌کشند زیرا آنها آسایش سازندگان خود را به هم ریخته‌اند.

ب) زشتی ظاهر

تصویر ظاهر در متون ادبی نقش برجسته‌ای برای به تصویر کشیدن هر شخصیت و همچنین پیشرفت داستان دارد و به تعریف نوع شخصیت و نقش او در کارکردهای متفاوت کمک می‌کند. در *قلب سگی*، فیلیپ فیلیپویچ جراحی است که بر روی بسیاری

از مراجعانش عمل زیبایی انجام می‌دهد و، همان طور که قبلاً گفته شد، انگیزه او از عمل پیوند سگ آزمایش جوان‌سازی بود، در صورتی که سگ بعد از عمل جراحی به مردی زشت تبدیل شد: «به نظر می‌رسد مرد کوتاه بی‌ریختی است» (بولگاکوف ۸۲). با این حال، خود او از چهره خودش راضی است و به تغییری که در او به وجود آمده آگاه است و انسان بودنش را به سگ و لگرد بودن ترجیح می‌دهد. اهمیت این امر در رمان بولگاکوف آن است که انتقاد جامعه از او به دلیل ظاهرش نیست، بلکه بیشتر به سبب گفتار و کردار اوست. قرار نیست او به دلیل بدن تغییر شکل یافته و زشت خود نقد شود، بلکه به دلیل بازتاب مشکلات جامعه در رفتار او مورد نقد قرار می‌گیرد.

سعداوی، به عنوان نویسنده‌ای که بسیار تحت تأثیر هنر گوتیک است و عناصر آن، مانند موقعیت‌های خطرناک، ترس، تهدید، کشتار، غم و اندوه و برخورد با اجساد، را در رمانش به کار برده، به طرز چشمگیری از ویژگی‌های ظاهری ناپسند در شسمه استفاده می‌کند تا بتواند تصویری روشن از مشکلات جامعه خود ارائه دهد: «وی متوجه انعکاس صورت خود در شیشه شد که او را شگفت زده کرد. این اولین بار بود که خودش را به رسمیت شناخت. انگشت خود را روی بخیه‌های صورت و گردن کشید. او بسیار زشت به نظر می‌رسید» (سعداوی ۵۵). با این وجود، بدون در نظر گرفتن ظاهر او، شسمه توسط جامعه پذیرفته شده است و افراد زیادی هم از او پیروی می‌کنند. ظاهر شسمه که نمادی از تنوع فرقه‌های متعدد عراق با گرایش‌های مختلف است تأیید می‌کند که اگر چهره او زشت، خشن و بی‌رحم است، به این دلیل است که جنگ و درگیری داخلی و تفرقه‌گرایی نیز زشت، خشن و بی‌رحم است.

ج) مسئولیت پذیری

یکی از عناصر مهم در این دو رمان تصویر آنها از شاریکوف و شسمه است که نه متعهد هستند و نه مطیع خالقانشان، فیلیپ فیلیپویچ و هادی. نویسندگان با دادن زاویه دید راوی به این دو مخلوق این فرصت را فراهم می‌کنند که نقش‌های خود را با صدای خود بگویند تا آنها را مسئول اعمال خسونت‌بار خود نشان دهند. در رمان قلب سگی،

فیلیپ فیلیپویچ قبل از عمل جراحی نگرانی اخلاقی چندانی درباره جراحی این حیوان ندارد، نسبت به او احساس گناه یا دلسوزی نمی‌کند و حتی فوت او را محتمل می‌داند. «فیلیپ فیلیپویچ هراسناک امر به سکوت داد... وقت بحث نیست که زنده است یا مرده، من به زین رسیدم. پس چه اهمیت دارد که بمیرد؟» (بولگاکوف ۷۲) اما بعد از عمل، نسبت به مخلوقی که ایجاد کرده است احساس مسئولیت می‌کند، برای او لباس می‌خرد، به او طرز حرف زدن و حتی لباس پوشیدن یاد می‌دهد و هنگامی که از تغییر دادن اخلاق بد او ناامید می‌شود، برای پایان دادن به مشکلاتی که او ایجاد کرده است، با اعتراف به شکست خود در آزمایش علمی بر روی سگ، تصمیم می‌گیرد او را به حالت اول برگرداند. در *فرانکشتاین در بغداد* هادی هیچ مسئولیتی نسبت به شسمه از خود نشان نمی‌دهد و توانایی هیچ تغییری را هم در او ندارد. این بی‌مسئولیتی در بقیه شخصیت‌های رمان نیز دیده می‌شود، آنها به جای آسایش و همزیستی باعث نابودی متقابل یکدیگر می‌شوند. این درست همان چیزی است که سعداوی معتقد است در عراق اتفاق افتاده است. در شهر جنگ‌زده، بدبخت، خونین رمان، به نظر نمی‌آید شهروندان عراقی برای حمایت از یکدیگر گرد هم آیند. در عوض، آنها به نابودی متقابل همدیگر کمک می‌کنند. در *قلب سگی* هم این آشفتگی وجود دارد که ناامیدی از تغییر و تحول اساسی، بی‌برنامگی و کمبود استراتژی کاربردی، جامعه را به ورطه نابودی می‌کشاند. *قلب سگی* سرشار از بی‌رحمی آدم‌هایی است که برای دست یافتن به یک لقمه بیشتر به حق هموعان خود تجاوز می‌کنند. طبعاً اوضاع با حیوان ولگردی مثل شاریک بدتر خواهد بود. در هر صورت، عواقب این بی‌مسئولیتی برای فیلیپویچ و هادی وخیم‌تر شدن اوضاع آنها و در معرض تهدید قرار گرفتن و برای شاریک و شسمه عدم پذیرش و طرد اجتماعی به همراه دارد.

د) قربانی و مجرم

در جامعه و ادبیات، بین قربانیان و مجرمان رابطه همپوشانی وجود دارد. این همپوشانی فقط به معنای جنایات خشن نیست که با نقش قربانیان و مجرمان مشخص شود اما مبادله بین فرد متخلف و یک قربانی خشونت را در پی دارد. «قتل نتیجه تبادل نادرست

بین یک فرد متخلف و قربانی و در بسیاری موارد هر دو است» (لوکنیل^۱ ۱۸۵). در ادبیات، تصاویر قربانی و مجرم با گذشت زمان تغییر گسترده‌ای پیدا کرده است که به نویسنده و دوره‌ای که به آن تعلق دارد و این‌که نویسنده چگونه مشکلات جامعه را در نوشته‌های خود منعکس می‌کند، بستگی دارد. مفهوم قربانی و مجرم در این دو رمان نیز براساس شرایط نویسندگان با هم متفاوت است. در طول رمان قلب سگی، تصاویری که از شاریکوف به مخاطب القا می‌شود او را مجرمی بی‌منطق نشان می‌دهد که موجب آزار و اذیت دیگران می‌شود، در حالی که قربانی بودن او از زمانی که در خیابان مورد آزار آشپز قرار گرفت، شروع می‌شود؛ سپس با عمل پیوندی که فیلیپ فیلیپویچ بر روی او انجام می‌دهد، ادامه پیدا می‌کند، با دگرگونی ظاهر سگ به شاریکوف، عملکرد او نیز از یک قربانی ضعیف، به نوعی خطر دیوانه‌وار و وحشی برای سلامت و امنیت افراد و جامعه بدل می‌شود. شاریکوف با پوشش و ظاهر مضحک خود در خیابان‌ها به دنبال به دام انداختن حیوان‌های ولگرد است و در خانه فیلیپ فیلیپویچ نیز همه را آزار می‌دهد و دوست دارد با او مانند یک بورژوازی نجیب رفتار شود، اما همزمان نه تنها از آداب و رسوم نظام حاکم بر خانه، بلکه از کل جامعه شوروی انتقاد می‌کند. بولگاکوف او را به روشی ترسیم کرده است که باعث می‌شود او قربانی‌ای تبهکار جلوه کند اما روشن است که شاریکوف و شرایط او، از دید بولگاکوف، منحصر به خودش نیست و جنبه‌ای نمادین از جامعه دارد؛ به عبارتی، او قربانی خالق و جامعه خودش است که هم به لحاظ روان‌شناختی و هم از نظر جسمی به او آسیب رسانده‌اند.

سعداوی در به تصویر کشیدن مفهوم قربانی و مجرم نیز تحت تأثیر ادبیات گوتیک قرار دارد. قربانی بودن شسمه از لحظه ایجاد او شکل می‌گیرد، زمانی که از اجزای اجساد قربانیان ساخته می‌شود و سپس بدون نام به دنبال برپایی عدالت و انتقام خانه هادی را ترک می‌کند. شسمه کار خود را با تلاش برای قصاص جنایتکارانی آغاز می‌کند که مسئول قتل کشته‌هایی بودند که اعضای بدن او را تشکیل می‌دادند. با گذشت زمان، رفتار او تحت الشعاع این آگاهی قرار می‌گیرد که «هر تکه از اعضای مرده‌ای که بدن او را تشکیل می‌داد، اگر انتقام صاحبش گرفته شود، از بین می‌رود، گویی دیگر

نیازی به او نیست» (سعداوی ۱۶۳). به همین دلیل، او دیگر به منظور افزایش عمر خود به کشتن مردم روی می‌آورد و به تدریج از مسیر خود منحرف و به یک مجرم تبدیل می‌شود و تکلیف او با گمراهی پایان می‌یابد: «تو الان یک مجرم عادی نیستی بلکه یک سوپر مجرم هستی، زیرا از گروهی از مجرمین ساخته شده‌ای» (همان ۱۷۴). دستیاران وی تأثیر قابل‌توجهی در این مأموریت شسمه دارند. در بحثی بیهوده میان او و دستیارانش، یکی از آنها می‌پرسد: «چه کسی جنایتکار است؟»، شعبده‌باز در پاسخ به این سوال جواب می‌دهد: «هر یک از ما یک اندازه جرم و جنایت دارد» (همان ۱۷۱). به‌رغم رضایت شسمه به این‌که در هر شخص نسبتی از جنایت وجود دارد، عمل خود را در توجیه کشتن انسان‌ها بی‌گناه جنایت می‌داند.

بی‌تردید این رفتار ضداجتماعی در شاریکوف و شسمه، در نظر هر مخاطبی، نوعی خصلت ضداخلاقی و عقده‌گشایانه است، اما موجب دلزدگی مخاطب نسبت به آنها نمی‌شود، زیرا بین مخاطب و این دو شخصیت (شاریکوف و شسمه) احساس مشترکی نسبت به خود و قدرت حاکم در جامعه عصر نویسنده وجود دارد: شاریکوف و شسمه، از طرفی، قدرت حاکم را در قالب تقابل «فرد - جامعه» بیشتر مورد انتقاد قرار می‌دهند و، از طرف دیگر، این دو نمایانگر واقعیت امر خیر یا شر، قربانی یا مجرم، اخلاق یا ضداخلاق، انسانیت یا ضدانسانیت هستند، بلکه دستاورد شرایط سیاسی و اجتماعی جامعه عصر خود را نشان می‌دهند و همان‌طور که سعداوی می‌گوید: «نشان‌دهنده شری هستند که همه ما در درون خود داریم». او می‌گوید: «همه ما تا حدودی مجرم هستیم. [...] همه ما به ایجاد موجودی شیطانی که اکنون ما را از بین می‌برد، کمک کرده‌ایم» (تیگارت^۱ ۲۰).

ه) هویت

بین شخصیت‌های ادبی و هویت شخصی آنها رابطه پیچیده و دشواری وجود دارد. هویت با اسم و نام ارتباط نزدیکی دارد، نامی که خود یا اطرافیان به آنها می‌دهند. همان‌طور که گفته شد، دو شخصیت (شسمه و شاریکوف) از خود اسمی نداشتند و در طول رمان، دیگر شخصیت‌ها، برحسب موقعیت‌های مختلف، بر آنها نام می‌نهادند. نبود اسم دلیلی بر نداشتن

1. Teggart

هویت است. لوسین گلدمن^۱ به خوبی اشاره می‌کند که «حذف نام افراد داستان و در همان حال پر شدن فضای رمان از اشیاء، نشانه گم‌شدگی هویت انسانی در نیمه دوم سده بیستم و چیرگی شیء‌وارگی بر حیات روان آدمی است» (گلدمن ۵۴). سعداوی به وضوح به این امر اشاره کرده است: «کسی که اسمی ندارد. ستاره‌شناس بزرگ گفت: این یعنی چی؟ کسی که اسمی ندارد؟ ... سرتیپ عمید مجید متفکرانه گفت: کسی که اسمی ندارد ممکن است فردا همان کسی باشد که هویتی ندارد» (سعداوی ۱۲۵).

در مقایسه با شسمه، هویت شاریکوف روشن‌تر است، زیرا بیشتر جنبه‌های رفتار او را می‌توان با پیشینه حیوانی و انسانی او توضیح داد. فیلیپ فیلیپویچ انسان جدیدی (هویت جدید) را بر پایه اعضای یک جنایتکار مرده و یک سگ ولگرد ساخت که نتیجه‌ای جز خرابی و ترس و وحشت در پی نداشت. این دو که هویت جالبی ندارند، نمی‌توانند فرد مهم و ارزشمندی را بسازند، بنابر این از نظر بولگاکوف مهم‌ترین قدم برای اصلاح جامعه تحول این هویت مسخ‌شده و بازگشت به قبل از آن است. سعداوی نیز غالباً از پیوند محکم بین این نام‌ها و احساس هویت شخصی به عنوان عنصری در ساختار موضوعی خود استفاده می‌کند. این هویت جدید، که در قلب سگی فردی فرهیخته و باسواد آن را خلق می‌کند، در *فرانکشتاین* در *بغداد* به توسط فرد ساده و بی‌سوادی ساخته می‌شود. «هادی می‌خواهد هویت جدیدی را از بقایای اجساد اشخاصی که هویتی ندارند بسازد. افرادی که به قتل رسیده‌اند، روحی ندارند و هیچ وابستگی به هم ندارند. سعداوی در این تمثیل فروپاشی جامعه عراقی به تکه‌پاره‌هایی اشاره می‌کند که زمانی حیات داشته‌اند. در واقع، از دست دادن هویت ملی حقیقی دلیل اصلی به وجود آمدن هویت‌های متعدد محلی است که سبب فروپاشی جامعه شده است» (جبوری ۵۱) و از طرفی هم می‌تواند نشان‌دهنده آن باشد که هویت عراق متعلق به گروه، فرقه و طبقه خاصی از اشخاص نیست بلکه متعلق به همه کسانی است که از هر فرقه و گروه و نژادی در آنجا زندگی می‌کنند. بدن او به طور مناسب این نظریه کوهن را خلاصه می‌کند که «بدن هیولا یک بدن فرهنگی است» (کوهن^۲ ۱۵).

1. Lucien Goldmann

2. Cohen

علاوه بر این، بولگاکوف و سعداوی با معرفی وقایع داستان در مکان‌های بدون هویت خاص، بر هویت ترکیبی مخلوق خود تأکید می‌کنند. وقایع رمان قلب سگی در ساختمانی اتفاق می‌افتد که مملو از جمعیت است و روزبه‌روز با طرح‌هایی که اشوند در دنبال می‌کند، بر جمعیت آن افزوده می‌شود و مشکلاتی را برای ساکنان آن به وجود می‌آورد. هویت بیشتر ساکنان این ساختمان ناشناخته است و بولگاکوف به آن نپرداخته است. در رمان سعداوی، بیشتر وقایع رمان در یک ساختمان مخروبه در محله البتاوین در مرکز بغداد رخ می‌دهد. این محله دارای جمعیتی مختلط با وابستگی‌های مختلف فرقه‌ای و ملی است که با هویت چندگانه شسمه همخوانی دارد. با توجه به آنچه گفته شد، به نظر می‌رسد از دست دادن هویت فردی قطعاً نتیجه اجتناب‌ناپذیر جنگ داخلی، انقلاب و بی‌عدالتی خواهد بود که محصولی چون خرابی و ویرانی را به دنبال دارد.

و) جاودانگی

درون‌مایه جاودانگی نیز در هر دو رمان دیده می‌شود. قلب سگی درباره جاودانگی از طریق اکتشافات علمی بحث می‌کند و به طور خاص «جوان‌سازی» را همچون ابزاری برای دستیابی به جاودانگی نشان می‌دهد. بولگاکوف میل به جاودانگی را در اصرار خانم مسن برای انجام عمل جراحی و نیز انگیزه اصلی فیلیپ فیلیپوچ برای عمل پیوند آزمایشی بر روی شاریک نشان می‌دهد. «فیلیپ فیلیپوچ تمام مفهومی‌های تئولوژیکی تکامل را رد می‌کند و از طریق نتایج تجربی خود تأیید می‌کند که تغییر تکاملی تصادفی و پیش‌بینی‌ناپذیر است» (هاول^۱ ۵۵۷). میل به جاودانگی در فرانکشتاین در بغداد در وجود شسمه نمود پیدا می‌کند که به اعتراف راویان، گلوله یا هر وسیله دیگری او را نمی‌کشد: «او یک قاتل استثنایی است که با وسایل سنتی نمی‌میرد» (سعداوی ۲۳۴) و اعضای بدنش در صورت از بین رفتن قابل تعویض با اعضای جدید است. او میل به استمرار دارد و برای یافتن اعضای جدید بدنش از کشتن بی‌گناهان ابایی ندارد. از نظر او بقا و جاودانگی، در نهایت، از آن کسانی است که قوی‌ترند، نه کسانی که زود تسلیم می‌شوند و به زندگی قانع‌اند، زیرا آنها در کمال سادگی ارزش زندگی را ندارند:

با او هیچ چیزی جز میل به ماندن باقی نمی ماند، برای ماندن می کشد و این تنها توجیه اخلاقی اوست. هیچ کس فنا و نیستی را نمی خواهد، هیچ کس بدون این که بفهمد چرا می میرد و بعد مرگ به کجا می رود، میلی به مرگ ندارد و او جواب این دو سوال را نمی داند. به خاطر همین به زندگی می چسبد، شاید بیش از کسانی که زندگی خود و قسمت هایی از بدن خود را به دلیل ترس به او می بخشند. به خاطر همین، او بیش از آنها لیاقت زندگی کردن را دارد. آنها حتی اگر مطمئن باشند که او پیروز می شود باز باید برای زندگیشان بجنگند» (همان ۳۳۴).

۳. روایت

«روایت» فرایند ساختارمند کردن دستور زبان در چارچوب زبان است که می تواند موضوع تحلیل دقیق و همه جانبه و حتی علمی قرار گیرد (مکوئیلان ۱۳). مورد دیگری که در این مقاله اهمیت دارد فضای این دو رمان است، با این که هر کدام از این دو رمان به فصل های مختلفی تقسیم شده اند، ماجرای اصلی داستان، که حول اعمال و رفتار دو شخصیت اصلی (شسمه و شاریکوف) می گردد، در چهار فضای مشابه جریان دارد: خیابان، خانه، خیابان و باز خانه: قلب سگی، از همان ابتدای داستان، با ناله های سگ در خیابان شروع می شود؛ در فضای دوم، دکتر فیلیپ فیلیپویچ سگ رنجور و بیمار را با خود به خانه می برد و اعضای فرد مرده را به او پیوند می زند؛ در فضای سوم، شاریکوف به خیابان های مسکو می رود و مأموریت خود را (جمع آوری گربه ها و دیگر حیوانات ولگرد) انجام می دهد؛ فضای چهارم در حالی در خانه انجام می شود که فیلیپ فیلیپویچ با انجام عمل جراحی دیگری شاریکوف را به حالت اول خود برمی گرداند. در *فرانکشتاین در بغداد* هم فضای اول در خیابان و به دنبال توصیف انفجار فجیعی شکل می گیرد؛ در فضای دوم هادی عتاک تکه های اجساد را که جمع کرده بود در خانه متروکه خود به هم پیوند می زند؛ در فضای سوم، شسمه به دنبال هدف خود به خیابان های بغداد می رود تا انتقام کشتگان را بگیرد و در فضای چهارم، باز شسمه را می بینیم که در خانه متروکه ای پنهان شده، در حالی که همه فکر می کنند دستگیر شده است.

مبحث مهم دیگر در باب روایت پردازی این دو رمان پایان بندی آنهاست. پایان دو رمان به طور هدفمند باز و تا حدودی مبهم است: در *قلب سگی* فیلیپ فیلیپویچ، با

انجام یک عمل جراحی دیگر، غده هیپوفیز و غدد جنسی را که به شاریک پیوند زده است، برمی دارد، و او را به حالت اولیه یک «سگ» برمی گرداند اما این پایان رمان نیست، بلکه آغاز حوادثی جدید است که نویسنده آن را به ذهن خواننده متبادر می کند زیرا تصویر کامل از آزمایش های فیلیپ فیلیپوچ بر روی مغز در پایان داستان دلالت بر این دارد که شاریک ممکن است مجدداً با یک آزمایش مختلف مبدل شود، مورد خشونت قرار گیرد، یا بدن او از سوی موجودات دیگری مورد سوء استفاده قرار بگیرد:

آن شب سگ چیزهای وحشتناکی را دید، دید که مرد بزرگ دست های دستکش پوش و لغزشش را در دهانه شیشه گشادی فرو برد تا مغزی را از آن بیرون بیاورد؛ سپس بی قرار و بی وقفه به جست و جویش ادامه داد، مغز را قاچ قاچ و واری کرد (بولگاکوف ۱۵۹).

پایان رمان سعدای هم باز و تا حدودی مبهم است: هادی عتاک پس از آن که در جریان انفجاری صورتش زشت می شود، از سوی نیروهای امنیتی به اشتباه به جای شسمه دستگیر می شود، به ناچار مسئولیت اقدامات شسمه را به عهده می گیرد و به جای او مجازات می شود. مردم محله البتوین در خیابانها می رقصند و جشن می گیرند زیرا علت پریشانی اخیر آنها ظاهراً از بین رفته است، در حالی که اشتباه می کنند؛ به احتمال زیاد، آن شیخ مرموزی که در خانه متروکه کنار خیابان به مردم نگاه می کند همان شسمه واقعی است:

گربه پیر روی پایه های صندلی شکسته پرید، سپس به طرف شیخ مردی رفت که کنار پنجره ایستاده بود، دایره وار پای چپش را نوازش کرد، سپس سرش را بلند کرد. مرد سیگارش را از پنجره پرت کرد و جمعیت زیاد دسته های مردمی که با نواختن موسیقی ناگهان از مقابل هتل گذشتند توجهش را جلب کرد (سعدای ۳۵۰).

نتیجه گیری

همان گونه که در مقاله دیده شد، شیوه همسان شخصیت پردازی، درون مایه و بعضی از شیوه های روایت در رمان های *فرانکشتاین* در *بغداد* و *قلب سگی* پیوندهای بینامتنی ژرفی را به وجود آورده است. این پیوندها، با توجه به نظریات ریفاتر، بینامتنیت «احتمالی» به شمار می آید. با توجه به شخصیت پردازی این دو رمان می توان گفت که

هرچند شخصیت‌های *فرانکشتاین* در *بغداد* مشابه شخصیت‌های *قلب سگی* هستند، سعداوی تلاش کرده است بر اساس اوضاع اجتماعی و ایدئولوژی حاکم بر جامعه عراق تغییراتی در آنها پدید آورد و شخصیت‌هایی جدید با کارکردهایی متفاوت ارائه دهد: شسمه به نسخه بهبودیافته و عاقلانه‌تر سگ تبدیل شده است که پیشینه غیرانسانی ندارد. هادی عتاک و محمود سواد، نسبت به فیلیپ فیلیپویچ و بورمتال، اشخاصی بی‌مسئولیت‌تر و بی‌سوادتر هستند. حسیب نجیب‌تر از کلیم، و فرج دلال هم ثروتمندتر و بی‌منطق‌تر از اشووندر به نظر می‌رسند. درون‌مایه‌های مشابه دو اثر، مانند خشونت، هویت، مجرم و قربانی و...، که هر دو پس از وقایع مهم سیاسی در عصر نویسندگان نگارش یافته‌اند، بر این حقیقت صحنه می‌گذارد که به دنبال بعضی وقایع همواره جریان‌هایی پدید می‌آیند که در هر زمان و مکانی، پاسخی کمابیش مشترک از انسان دریافت کرده‌اند. مقاله نشان می‌دهد که چگونه تجزیه و تحلیل رابطه بین متون به درک و تفسیر ارتباط معنایی و موضوعی هر چه بیشتر متون برجسته ادبی می‌انجامد و افق جدیدی از پیوندهای ادبی - فرهنگی مختلف در اختیار مخاطب قرار می‌دهد.

منابع

- آلن، گراهام. *بینامتنیت*. تهران: مرکز، ۱۳۸۰.
- بولگاکوف، میخائیل. *دل سگ*. ترجمه مهدی غبرایی. تهران: کتابسرای تندیس، ۱۳۸۰.
- الجبوری، محمد فلیح حسن. «عجائبیه الهویه رواية (فرانکشتاین فی بغداد) انموذجا». مجلة دیالی. ۷۸ (۲۰۱۸): ۴۳-۶۲.
- حسینی، صدیقه، و مهین حاجی‌زاده، حمید ولی‌زاده. «تراگونگی محتوای رمان *فرانکشتاین* فی بغداد احمد سعداوی در تطبیق با *فرانکشتاین* مری شلی». *ادب عربی*. ۱/۱۲ (بهار ۱۳۹۹): ۲۳-۴۵.
- داد، سیما. *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید، ۱۳۸۳.
- دادور، المیرا، و ابراهیم سلیمی کوچی، نیکو قاسمی اصفهانی. «بررسی بینامتنی مفهوم سیمرخ در مجمع *مرغان* ژان کلود کیری». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. ۲/۳۳ (پاییز و زمستان ۱۳۹۷): ۳۵۵-۳۷۰.

- سعداوی، احمد. *فرانکشتاین فی بغداد*. بیروت، بغداد: منشورات الجمل، ۲۰۱۴.
- سلیمی کوچی، ابراهیم، و نیکو قاسمی. «بررسی بینامتنی هفت وادی عشق منطق/الطیر عطار در مرد نیم‌تنه و مسافرش از آندره شیدید». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. ۲/۲۴ (پاییز و زمستان ۱۳۹۸): ۴۱۱-۴۳۲.
- غیاثوند، مهدی. «سیمای تأویل در بینامتنیت کریستوایی». *فصلنامه حکمت و فلسفه*. ۳/۹ (پاییز ۱۳۹۲): ۹۷-۱۱۴.
- کریستوا، ژولیا. *فردیت اشتراکی*. ترجمه مهرداد پارسا. تهران: روزبهان، ۱۳۸۹.
- گلدمن، لوسین. *جامعه‌شناسی ادبیات: دفاع از جامعه‌شناسی رمان*. ترجمه محمدجعفر پوینده. تهران: هوش، ۱۳۷۱.
- مکئولیان، مارتین. *مجموعه مقالات روایت*. ترجمه فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد، ۱۳۸۸.
- میرصادقی، جمال. *عناصر داستان*. تهران: سخن، ۱۳۸۲.
- نامور مطلق، بهمن. *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن، ۱۳۹۰.
- ویکلی، کریستین. «وابستگی متون، تعامل متون». ترجمه طاهره آدینه‌پور. *پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان*. ش. ۲۸ (بهار ۱۳۸۱): ۴-۱۱.
- یحیی پور، مرضیه. «جایگاه قلب سگی در آثار میخائیل بولگاکوف». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. ش. ۳۱ (تابستان ۱۳۸۵): ۱۲۹-۱۴۳.

- Cohen, Jeffrey Jerome. "Monster Culture (Seven Theses) (Extract)". In: Picart C.J.S., Browning J.E. (eds). *Speaking of Monsters*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. pp. 15-19.
- Franzak, Judith & Elizabeth Noll. "Monstrous Acts: Problematizing Violence in Young Adult Literature". *Journal of Adolescent & Adult Literacy*. 49/8 (May 2006): 662-672.
- Howell, Yvonne. "Eugenics, Rejuvenation, and Bulgakov's Journey into the Heart of Dogness". *Slavic Review*. 65/3 (Autumn 2006): 544-556.
- Luckenbill, D.F. "Criminal homicide as a situated transaction". *Social Problems*. 25/2 (Dec. 1977): 176-186.
- Teggart, Hope. "Frankenstein in Baghdad: A Novel Way of Understanding the Iraq War and Its Aftermath". *International ResearchScope Journal*. Vol. 6 (2019). Available at: <https://scholarworks.bgsu.edu/irj/vol6/iss1/1> (بازیابی در ۱۳۹۹/۸/۲)

شخصیت زن در رمان‌های امیرحسن چهلتن و علی بدر

یدالله احمدی ملایری^۱، استادیار زبان و ادبیات عربی پردیس فارابی دانشگاه تهران
مجتبی عمرانی‌پور، استادیار زبان و ادبیات عربی پردیس فارابی دانشگاه تهران
سمیه ثامن، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی پردیس فارابی دانشگاه تهران

چکیده

شخصیت از سازمایه‌های بنیادین رمان است که در پیوند با دیگر سازمایه‌ها داستان را پیش می‌برد. شخصیت زن با دغدغه‌ها، مشکلات، جنبه‌های جسمی و روحی‌اش در نگاشته‌های رمان‌نویسان مورد توجه بوده و در دوره‌های زمانی مختلف و با توجه به شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی هر کشوری سیمای متفاوتی از زنان ترسیم شده است. امیرحسن چهلتن، نویسنده ایرانی، و علی بدر، رمان‌نویس عراقی، نیز در آثارشان تصویری از زنان جامعه خویش به دست داده‌اند. این مقاله می‌کوشد بر پایه اصول مکاتب امریکایی و اسلاوی ادبیات همسنگ (تطبیقی) به مقایسه شخصیت زن در رمان‌های دو نویسنده بپردازد و همسانی‌ها و ناهمسانی‌های آن و چرایی آنها را بنماید. خدمتکاران، کنشگرهای سیاسی - اجتماعی، دانش‌آموخته‌ها، و قربانیان برجسته‌ترین شخصیت‌های زن در رمان‌های هر دو نویسنده‌اند. از رهگذر پژوهش هویدا شد همسانی‌ها و ناهمسانی‌هایی در زمینه پیوند خدمتکاران با اربابان، دانش‌آموختگی و شغل، میزان کنشگری‌های سیاسی و اجتماعی وجود دارد که برخاسته از شرایط اجتماعی و سیاسی مشابه در دو کشور ایران و عراق است.

کلیدواژه‌ها: امیرحسن چهلتن، علی بدر، شخصیت زن، رمان ایران، رمان عراق

پیشگفتار

شخصیت از سازمایه‌های مهم رمان است. «شخصیت رمان، درست مثل شخصیت نمایش، می‌تواند نقش‌های گوناگونی را در جهان خیالی ساخته دست رمان‌نویس ایفا کند. می‌تواند جابه‌جا هم عنصری تزئینی باشد، هم فاعل حادثه، هم ترجمان خالقش، هم موجودی انسانی و خیالی که به شیوه خود زندگی می‌کند، احساس می‌کند، دیگران و جهان را درک می‌کند» (برونوف ۷۸). شخصیت، چنان‌که باختین درباره رمان‌های داستانیف‌سکی می‌گوید، «دیدگاهی ویژه درباره جهان و خود شخصیت است؛ از آن رو که ایستاری اندیشگی و ترازوی انسان برای سنجش خود و جهان پیرامون خود است» (باختین ۶۷). از راه‌های شناخت شخصیت هم کردار و گفتار اوست. «شخصیت، در یک اثر نمایشی یا روایی، فردی است دارای ویژگی‌های اخلاقی و ذاتی که این ویژگی‌ها از طریق آنچه انجام می‌دهد (رفتار) و آنچه می‌گوید (گفتار) نمود می‌یابد» (مستور ۳۳).

چون به پیشینه ادبیات ایرانی - اسلامی می‌نگریم شاهکارهایی چون هزارویک شب و شاهنامه را می‌بینیم که جایگاهی درخور به نقش و جایگاه زن داده‌اند. در هزارویک شب، شهرزاد در بازی مرگ و زندگی با شهریار، خودکامه زن‌گُش، با جنگ‌افزار داستان‌گویی، جان خود و تبار زن را از کام مرگ می‌رهاند؛ در شاهنامه زنانی چون فرانک و سیندخت و گردآفرید را می‌بینیم و گفتمانی که «آیین و فر» را فراتر از گفتمان «ماده و نر» می‌نشانند و در برابر باور «به‌اختر کسی دان که دخترش نیست»، درفش «چو فرزند باشد به آیین و فر/ گرامی بدل بر چه ماده چه نر» (فردوسی ۶۷) را می‌افرازد، چنان که کاوه درفش آزادی را در برابر خودکامگی و جوان‌کشی ضحاک (همان ۴۵-۴۶)؛ گرچه، به باور برخی، زنان در ادبیات سنتی ایرانی جایگاه درخوری نداشته‌اند (میلانی ۴۰۵؛ به نقل از: زنجانی‌زاده و باغدار دلگشا، ۱۳۹۲: ۹۴)، چه روی هم‌رفته ادبیات جهانی رویکردی سراپا مردسالارانه داشته است (زینسر، به نقل از: زنجانی‌زاده و باغدار دلگشا، ۱۳۹۲: ۹۴) و تنها از پایان روزگار قاجار و آغاز مشروطه در ایران و همزمان با آن «جنبش نوزایی» در سرزمین‌های عربی است که رویکرد به زن، در نتیجه برخورد با تمدن باخترزمین، آرام‌آرام به راه دگرگونی می‌افتد (حمیدی و عاملی رضایی ۴۷؛ کوک ۶۲۸). به ویژه با سرنگونی حکومت قاجار فصلی نو در جنبش زنان ایران

آغاز شد و با پیروی از دیدگاه‌های نوگرایانه باخترزمینی، درفش حقوق زنان برافراشته شد (زاهد و خواجه نوری ۱۱۱). این فراگشت نو در موقعیت زنان در جامعه بر ادبیات هم تأثیر گذاشت. در کشورهای عربی نیز زیر تأثیر جنبش فمینیسم غربی تحولاتی رخ داد. تا پایان سده نوزدهم، در ادبیات عربی نگرش مردسالارانه فرادست بود اما آغاز نوزایش عربی در این روزگار، تأثیر فراوانی بر آگاهی زنان و سپس جنبش حقوق زن داشت. دیدگاه‌های اندیشمندان این نوزایش، همچون رفاعه طهطاوی و سید جمال‌الدین اسدآبادی، محمد عبده، قاسم امین، عبدالرحمن کواکبی، اثری فراوان بر این جنبش داشت (عیال ۱۰۱؛ عبدالجلیل ۲۶۸). طبیعی بود آنچه در جامعه ایران و سرزمین‌های عربی رخ داد در ادبیات و هنر بازتابد.

آثار امیرحسن چهلتن (زاده ۱۳۳۵ش/۱۹۵۶م)، نویسنده ایرانی، و علی بدر (زاده ۱۹۶۴م/۱۳۴۳ش)، رمان‌نویس عراقی، خارخارها، آرزوها و اندیشه‌های شخصیت‌های زن را هنرمندانه در جهانی برساخته بازمی‌نماید. چهلتن از نویسندگان بنام ایرانی است که رمان‌ها و داستان‌های کوتاهش بازنمودی از تاریخ معاصر ایران و به ویژه روزگار قاجار و مشروطه و پهلوی است. علی بدر، نویسنده برجسته عراقی، نیز زندگی طبقه میانه و شرایط سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی کشور عراق را به تصویر می‌کشد. این مقاله در پی آن است که به بررسی تطبیقی رمان‌های امیرحسن چهلتن و علی بدر بر پایه دو مکتب اسلاوی و امریکایی بپردازد. مکتب نخست - که مکتب ماتریالیسم جدلی هم نامیده می‌شود - بر آن دسته از همسانی‌ها و ناهمسانی‌های آثار ادبی انگشت می‌نهد که برابند زیرساخت‌های جوامع بشری است (بیطار و محمود ۱۷۹)، چون یکسانی روند دگردیسی اجتماعی - تاریخی در جامعه‌های بشری مایه یکسانی دگردیسی ادبیات می‌شود که یکی از روساخت‌های ایده‌باورانه است (جیرمونسکی ۱۱). مکتب دوم یا همان مکتب نقد ادبی یا امریکایی ادبیات همسنج (تطبیقی) با «دور ریختن برداشت‌های ابزاری حقیقت‌گرایان و امانده از سده نوزدهم میلادی و پذیرش نقد درست» (ویلیک ۲۷۳) پژوهش همسنج را رهیافتی برای چشیدن لذت متن می‌داند (السید ۲۸). کاربرد این رویکرد در پژوهش‌های همسنج، «نقش بسزایی در نهادهای ساختن گفت‌وگویی تکثرپند دارد. بی‌گمان شناخت همسانی‌ها و ناهمسانی‌های من و دیگری نقشی گوه‌رین در پاسخ

به پرسشِ سترگ و ناگزیرِ هویت و به رسمیت شناختنِ دیگری‌ای دارد که از رهگذر پیوندش هویت من هویدا می‌شود» (ملایری ۸). به گفتهٔ ادونیس، اندیشمند و شاعر برجستهٔ سوری، «اگر شناخت من در گرو گونه‌ای گسست از خود باشد شناخت دیگری نیازمند پیوند یعنی همدردی ژرف با اوست» (ادونیس ۵). چنین شناختی مایه و پایهٔ گفت‌وگو و همزیستی آشتی‌آمیز میان انسان‌هاست و پژوهش همسنگ راهی به آن سو.

برای این پژوهش، سه رمان *تالار آئینه* (۱۳۶۹)، *تهران شهر بی آسمان* (۱۳۸۰) و *سپیده‌دم ایرانی* (۱۳۸۴) چهلتن و رمان‌های *بابا سارتر* (۲۰۰۱)، *حارس التبغ* (۲۰۰۸) و *آسانته الوهم* (۲۰۱۱) علی بدر برگزیده شد. رمان‌های چهلتن بازنمودی از سرگذشت ایران در سال‌های ۱۹۰۱-۱۹۷۹ است و رمان‌های بدر برساختی از جامعهٔ عراق در ۱۹۲۰-۲۰۰۶. هر دو کشور در این گسترهٔ زمانی با رویدادهایی سیاسی چون جنبش‌ها، انقلاب‌ها، کودتاها، جنگ‌ها و درگیری‌های خانگی دست به گریبان بوده‌اند و نیز با گرفتاری‌هایی اجتماعی مانند بی‌سوادی، تهیدستی و شکاف طبقاتی.

این پژوهش در پی بررسی شخصیت‌های زن و نمودن همسانی و ناهمسانی‌های این شخصیت‌ها در رمان‌های دو نویسنده و پاسخ به چرایی و چگونگی بازتاب این همسانی‌ها و ناهمسانی‌هاست. برای این کار پژوهشگران به آمایش و دسته‌بندی شخصیت‌های زن در رمان‌های یادشده پرداخته‌اند.

دسته‌بندی شخصیت‌های زن در رمان‌های چهلتن و بدر

در این پژوهش، شخصیت‌های زن رمان‌های دو نویسنده در چهار دستهٔ خدمتکاران، کنشگران سیاسی - اجتماعی، دانش‌آموخته و قربانی نهاده و بررسی شدند.

۱. خدمتکاران

پیش از پرداختن به این بخش باید گفت خدمتکاران، به گونه‌ای که خواهیم دید، قربانی وضع اقتصادی و اجتماعی و به ویژه شکاف طبقاتی‌اند و از همین رو می‌شد آنها را با زنان قربانی یک‌جا بررسید ولی نمود پررنگشان در رمان‌های چهلتن و بدر پژوهندگان را به این جداسازی کشاند.

کلفت یا زن خدمتکار - و برابر آن: الخادمة در عربی - یعنی دختر یا زنی که در برابر دریافت مزد کارهای مربوط به خانه‌داری را برای کسی انجام می‌دهد (صدری افشار و دیگران ۱۰۲۸؛ عمید ۱۶۴۶؛ انوری ۹۰۷). در طبقه‌بندی جامعه‌شناسان، خدمتکاران در طبقه رنجبر جامعه جای می‌گیرند. رنجبران «طبقه‌ای هستند که ابزار کارشان در اختیار و زیر سیطره‌شان نیست و برای دیگران تولید می‌کنند، نه برای خود؛ کارشان نیز دستی و برای دستمزد است» (برکات ۲۱۶). خدمتکاران در «پایین‌ترین جایگاه هرم طبقاتی جای می‌گیرند و در حاشیه طبقات رنجبر و خیلی وقت‌ها چونان گروه‌هایی بیرون از نقشه تقسیم‌بندی اجتماعی کار نگریسته و در زندگی نادیده گرفته می‌شوند، چنان‌که پژوهشگران هم نادیده می‌انگارندشان. از همین رو اطلاعات چندانی در دسترس ما نیست که بتواند دستمایه توصیف وضع و رنجشان باشد» (همان ۲۲۰). اهمیت بررسی شخصیت خدمتکاران در رمان از این نادیده‌انگاری برمی‌خیزد، به ویژه که، به گفته حلیم برکات، جامعه‌شناس و رمان‌نویس برجسته سوری، «هرچند پژوهش‌های جامعه‌شناسی به قشر خدمتکار چندان توجه نکرده است، برخی داستان‌ها بیشتر به این قشر پرداخته‌اند» (همان ۲۲۰). در رمان‌های دو نویسنده حضور شخصیت‌های خدمتکار چشمگیر است.

در رمان‌های چهلتن، دده، آمنه، اختر، روشنی و سنبل باجی و در رمان‌های علی بدر، رجینا، جرمین، فوزیه کلفت و خدمتکارند. در روزگار قاجار، یکی از کارهای غیرتولیدی پاره‌ای از زنان خدمتکاری با نام‌هایی چون دده، گیس سفید و دایه نزد خانواده‌های دارا بود (دلریش ۶۱). شخصیت دده در رمان *تالار آئینه* پیرزن سیه‌چرده‌ای است که از کودکی کلفت خانواده میرزا می‌شود. او کارهای خانه، دایگی دختران و پرستاری دلسوزانه و مادروار از شاه‌زمان را انجام می‌دهد. گرچه، انس و مهری دوسویه میان دده و اعضای خانواده هست: «دده سیاه، شانه شاه‌زمان را بوسید و گفت: ای خانومی، زیارتم بردی، سیاحتم بردی، از خدا دیگر هیچ چیز نمی‌خواهم جز این‌که از این رختخواب بلند شوی» (چهلتن، ۱۳۹۵: ۸۵). گاه نقش دده چنان پررنگ می‌شود که چونان یکی از اعضای خانواده نظر می‌دهد و خویشان را پاسخگو می‌داند. زمانی که مهر اعظم، دخترخوانده میرزا، فردای شب عروسی، به خانه پناه می‌آورد، میرزا، از بیم

رسوایی، خشمناک به او می‌تازد ولی با پادرمیانی دده پس می‌نشیند: «دده سیاه جلو آمد و گامی مانده به میرزا نهیب زد: صاحب این دخترها منم! عاقبت آنها را می‌کشی. گویی بر قلب میرزا قطره‌ای سرب داغ چکید. سر فرو انداخت و مهر اعظم را رها کرد» (همان ۲۵۴). پس از مرگ شاه‌زمان، دده پشتیبان دخترهاست. میرزا دده پیر را محترم می‌شمارد و در نبود شاه‌زمان در برابر سفارش‌هایش درباره دختران کرنش می‌کند. این گونه پیوند میان کلفت و خانواده نشان می‌دهد که به کلفت‌ها - به‌ویژه کلفت‌های سالمند - از موضع بالا به پایین نگرسته نمی‌شود.

مشروطه‌خواهان در رمان *تالار آئینه* پنهانی پویه‌هایی چون پخش شبنامه را انجام می‌دهند. کلفت‌های چهلتن نیز در پویه‌های سیاسی یاریگر اعضای خانواده‌اند. برای نمونه، دده به دختران در بردن اعلامیه‌ها کمک می‌کند، بی‌آن‌که از محتوای آنها آگاه باشد. «دده می‌گفت: لااقل نمی‌کنید این شبنامه‌ها را برایم بخوانید» (همان ۱۷۰). آگاهی سیاسی مایه کنشگری دده در سپهر سیاست نیست. او می‌خواهد به دختران ارباب کمک کند.

داستان روشنی در همان رمان داستانی دیگر است. او کنیز خانه نجم‌السحر است و با تجاوزهای ارباب خانه باردار می‌شود. «به خانم بگو من تقصیر نداشتم. من از خوف چشم‌هایم را می‌بستم. نیمه‌های شب می‌آمد. هر شب پیراهن به تنم پاره می‌کرد و شکم را گاز می‌گرفت. زبانه بند می‌آمد. وقتی هم می‌رفت، هول آمدن شب بعدش را داشتم» (همان ۱۴۴). زمانی که نجم‌السحر به ماجرا پی می‌برد، با سنگ به شکم او می‌کوبد. هم بچه و هم مادر می‌میرند و پیکرشان پنهانی در پشت حیاط خانه خاک می‌شود (همان ۱۴۴). هرچند به شرافت خدمتکار دست‌درازی می‌شود، در برابر ارباب خانه توان ایستادگی ندارد. بی‌پناهی چشم اسفندیار کلفت است. در نتیجه همین بی‌کسی است که خونس هم پایمال می‌شود زیرا از «طبقه‌ای است بی‌برگ و ناتوان که برای توانگرتر شدن سرورانی کار می‌کند که برای تهیدست شدنش می‌کوشند، طبقه‌ای که به خاطر پایگاهش آماج تهیدستی و بهره‌کشی و سرکوب‌تنی و روانی می‌شود: قربانی مناسبات بهره‌کشی و قدرت» (برکات ۲۱۶).

خدمتکار بیچاره بهای گزاف فرودستی خود را می‌پردازد و مرد درازدستِ فرادست هیچ بازخواست نمی‌شود، نه از سوی زنِ زنگش و نه از سوی قدرت سیاسی و

اجتماعی. نجم‌السحر شوهرش را بازخواست نمی‌کند چون زنان در سایه مردسالاری حق نداشتند به همسرانشان برای ارتباط با زنی دیگر خرده بگیرند. چنین درون‌مایه‌ای را در رمان‌های علی بدر هم می‌بینیم. رجینا زنی هوسباز است و ارتباطش به سعدون، خدمتکار مرد خانه، فرو نمی‌گاهد. با ارباب و پسرش هم رابطه دارد (بدر، ۲۰۰۹: ب: ۱۷۱) ولی همسر ارباب رفتاری معترضانه ندارد. گویا زن پذیرفته است که مردش با هر زن دیگری در آمیزد. ولی ناهمسانی این درون‌مایه با رمان‌های چهلتن آن است که کلفت‌های رمان‌های علی بدر از روی هم ریختن و آمیختن با اربابان خویش ایستار منفی ندارند. رجینا، وارونه روشنی در *تالار آئینه*، نه به زور، که خودخواسته با دیگران می‌آمیزد. این مسئله می‌تواند ریشه در تاریخ اجتماعی تازیان داشته باشد چرا که ارتباط جنسی با کنیزانی که در جنگ‌ها گرفتار یا از بازار خریده می‌شدند روا بوده است (علی ۵۷۱)، هرچند کلفت‌های رمان‌های علی بدر در جنگ یا بازار بردگان فراچنگ نیامده‌اند، عرف جامعه - گرچه پنهان - ناروایی ارتباط خداوند خانه یا دیگران با کلفت را کمرنگ یا بی‌رنگ ساخته است.

نمونه دیگر فوزیه در رمان *حارس التبغ* است. فوزیه دختر نوجوان روستایی و خدمتکار نادیه است که بار کارهای خانه و پرستاری از او در دوران بیماری را بر دوش دارد (بدر، ۲۰۰۹: الف: ۳۱۲). برخورد کمال و فوزیه فراتر از چارچوب رابطه ارباب و خدمتکار است. «همه می‌دانستند که پنهانی روی هم ریخته‌اند. همه می‌دانستند، حتی نادیه که در بستر مرگ بود» (همان ۳۱۳). آگاهی دیگران از رابطه این دو گویای پذیرش است. این رابطه در پایان و پس از مرگ نادیه به ازدواج کمال و فوزیه می‌انجامد. در رمان‌های چهلتن خبری از ازدواج با کلفت‌ها نیست. این امر از ناهمسانی‌های دو رمان‌نویس در زمینه پرداخت شخصیت‌های زن شمرده می‌شود.

سیمون دوبوار در بررسی جایگاه تاریخی زن شرقی، ضمن بر شمردن این نکته که «زن پارسی بیش از اغلب زن‌های شرقی محترم شمرده می‌شود» (دوبوار ۱۴۲)، درباره کشورهای عربی می‌نویسد: «ساختار این سرزمین‌ها فئودالی است، یعنی دولتی به اندازه کافی قوی در آنها پیدا نشده که قبیله‌های مختلف را متحد و مطیع کند: هیچ قدرتی، به اقتدار پدرسالاری لطمه وارد نمی‌آورد. مذهب اعراب دوران جنگاوری و فتح تحقیر

کامل را متوجه زن می‌کرد...» (همان ۱۴۰). نوال السعداوی، رمان‌نویس و زن‌پژوه برجسته مصری، در مقاله‌ای درباره قانون ازدواج در مصر در روزگار معاصر به این نتیجه می‌رسد: «مالکیت مرد بر زن تفاوت چندانی با مالکیت ارباب بر برده ندارد. مرد زن را با صداق می‌خرد. در بندهای نخست عقد ازدواج نیز آمده است که زن دارایی مرد است و باید فرمانبری بی‌چون‌وچرا داشته باشد و بی‌مزد خدمتِ خانه شوهر کند. اگر هم نافرمانی یا گلایه کند یا بیمار شود یا ناتوان، مرد با حق بی‌چون‌وچرایش در طلاق می‌فروشدش» (السعداوی ۱۱۸). در سایه چنین واقعیت‌هایی شاید بتوان به چرایی سکوت زنان در برابر رابطه شوهرانشان با کلفت‌ها در آثار دو نویسنده راه یافت، همچنان‌که جایگاه تاریخی زن ایرانی و به‌ویژه احترام به زنان سالخورده می‌تواند چرایی نکوداشت برخی کلفت‌ها همچون دده در رمان *تالار آئینه* را تفسیر کند.

۲. زنان کنشگر اجتماعی - سیاسی

زنان چون مردان عامل مهمی برای تأثیرگذاری در جامعه شمرده می‌شوند. مشارکت زن در امور سیاسی و اداره امور جامعه مدنی از شاخص‌های پیشرفت جامعه و مردم‌سالاری نظام حاکم بر دولت است. (العزازی ۲۹) ولی بر «مبنای عرف رایج از قدیم‌الایام - نه فقط در ایران و نه فقط در کشورهای اسلامی، بلکه در تمام جهان - معمولاً سیاست را عرصه فعالیت مردان دانسته‌اند و زنان را در دایره محدود یک سلسله بایدها و نبایدها که مبانی آن نیز چندان روشن نیست، قرار داده‌اند» (کدیور ۱۶۰). از همین رو، زنان در طول تاریخ حضور کمرنگ‌تری نسبت به مردان در زمینه‌های سیاسی و اجتماعی داشته‌اند. اهمیت پرسمان کنشگری زنان در سپهر اجتماع و سیاست آن‌گاه دوچندان می‌شود که با اندیشمندانی همداستان شویم که موضوع زن را، از بنیاد، موضوعی انسانی - اجتماعی می‌دانند که از موضوع مرد جدا نیست و بخشی گوه‌رین در پرسمان هستی اجتماعی انسان در یک واقعیت تاریخی مشخص است. از این چشم‌انداز، پرداختن به چالش‌های اجتماعی و به‌ویژه چالش زن از نظرگاه دین و اخلاق، زوایای گوناگون موضوع را از هم می‌گسلد و در فضای مه‌آلود برداشت‌های ایدئولوژیک و سودجویانه از متون دینی گم می‌کندش (ابوزید ۸۵ و ۸۷). پس هرگونه

دور نگه داشتن زن از نقش‌آفرینی اجتماعی - سیاسی دور نگه داشتن همه جامعه از سپهر سیاست و گشودن دست نیروهایی است که سیاست را بی مشارکت مردم می‌خواهند؛ چه در «جوامع توسعه‌نیافته و سرکوفته، آماج ستم و بهره‌کشی انسان است؛ خواه زن، خواه مرد؛ چه خُرد، چه کلان؛ رنج زن در سایه مناسبات اجتماعی و اقتصادی فرادست در این جوامع بیش از رنج مرد است ولی تفاوت بهره رنج نباید نگاه به این گزاره را سرشکن و از گوهر و سرشت تهی گرداند و آن را به صورت پیکار زن و مرد در آورد، به جای نبردی مشترک در برابر بهره‌کشی و ستمی که مرد و زن نمی‌شناسد و گریبان هر دو را می‌گیرد» (منیف ۱۵۴).

از روزگار مشروطه، زنان ایرانی رفته‌رفته پا به گود سیاست نهادند و نقش‌آفرینی کردند. در این روزگار، برای نخستین بار، شاهد حضور زنان در قالبی رسمی و تا اندازه‌ای شبه‌صنفی در پویه‌های اجتماعی ایران هستیم (زنجانی‌زاده و باغدار دلگشا، ۱۳۹۴: ۶۲). در رمان *تالار آئینه*، که نمایی از کنشگری زنان در این روزگار است، حضور زنان از دیگر رمان‌های چهلتن چشمگیرتر است. در رمان *سپیده دم ایرانی*، زندگی ایرج، از فعالان حزب توده، روایت می‌شود که ناچار از ایران می‌گریزد. در *تهران شهر بی آسمان* هم زندگی کرامت، از اوپاش روزگار پهلوی، به نمایش درمی‌آید. در این دو رمان، برعکس *تالار آئینه*، زنان پویش سیاسی اجتماعی ویژه‌ای ندارند و بیشتر در سویه خانوادگی پژوهیدنی‌اند. در رمان *حارس التبغ علی بدر*، که نمایی از زندگی یوسف سامی صالح، موسیقی‌دان سرشناس عراقی، را ترسیم می‌کند، زنان بیشتری نسبت به دو رمان دیگر بدر حضور دارند. در رمان *آسانته الوهم* که سرگذشت شاعرانی در سربازی و جبهه‌های جنگ روایت می‌شود، حضور زنان ناچیز است.

در *تالار آئینه*، شاه‌زمان از کنشگری سیاسی دخترانش به پیروی از پدرشان، میرزا، نگران است و از این‌که میرزا خود آنان را برای کنش سیاسی برمی‌انگیزد می‌آشوبد. «شاه‌زمان: دخترها هوایی شده‌اند. مرتب اعلان و شبنامه می‌خوانند. *سیاحتنامه* / *ابراهیم بیگ* و *روزنامه روح‌القدس* می‌خوانند. میرزا: نمی‌توانم دخترها را چشم‌وگوش‌بسته بار بیاورم» (چهلتن، ۱۳۹۵: ۷۴). هرچند مادر از کنش سیاسی دخترانش نگران است، آنان با دلگرمی پدر رو به پویه‌های سیاسی می‌آورند. توجه دختران به *روزنامه روح‌القدس* از

آن روست که روزنامه‌ای مستقل و غیردولتی در روزگار مشروطه بود که به انتقاد از حکومت می‌پرداخت. (رسول‌اف ۷۲ و ۷۷). خواندن *سیاحتنامه* / *ابراهیم‌بیک* بر آگاهی آنان می‌افزاید زیرا «صرفاً به منظور انتقاد و مخالفت با حکومت استبدادی قاجار و بی‌عدالتی‌ها و بی‌نظمی‌هایی که در آن دوران حکمفرما بود نوشته شده است» (کشاورز ۱۲۷۰). میرزا، پس از تهیه ماشین چاپ، آن را در زیرزمین خانه‌اش پنهان می‌کند و چاپ اعلامیه را به دخترانش ماه‌رخسار و مهرعظم می‌سپرد. شور و دلاوری و هوشمندی فراوان ماه‌رخسار برای انجام این کارها در داستان هویدا می‌شود. «ماه رخسار: فکرش را بکن. باید اعلان چاپ کنیم. از صبح تا شب، یک عالم. بعد اعلان‌ها را لای عدل پنبه می‌گذاریم و می‌فرستیم شهرهای دور. هیچ کس نباید بفهمد؛ هیچ کس...» (چهلتن، ۱۳۹۵: ۱۱۹). دختران نه تنها در خانه به یاری پدر می‌شتابند، بلکه در رساندن اعلامیه‌ها به مقصد نیز همکاری می‌کنند. «زن‌ها شبنامه‌ها را از پاچه‌های تنبان در می‌آوردند. دوباره کمر چادرها را می‌بستند و بی‌آن‌که نفس تازه کنند، بیرون می‌آمدند» (همان ۱۷۰).

علی‌بدر هم به گرایش‌های سیاسی برخی از شخصیت‌های زن در رمان‌هایش می‌پردازد. نازک از زنان پویای *سانتة الوهم* است که با راهنمایی معشوقه‌اش، احسان، کمونیست می‌شود. «کسی در خانه خطرناکی این کتاب‌ها و مجلات را در نیافت، مگر زمانی که نازک برای اولین بار به اتهام کمونیسم زندانی شد و داییش کتاب‌هایش را در تنور سوزاند و از زندان که آزاد شد، او را از خانه بیرون کرد... در سن هجده‌سالگی در اورزدی باک کار کرد و مسئول برخی کارگران شد» (بدر، ۲۰۱۱: ۲۰۰). حزب کمونیست عراق بنیادهای نظری خود را از اندیشه مارکسیستی-لنینیستی گرفته است که بر وحدت مبارزه ملی طبقه کارگر انگشت می‌نهد. این حزب فراقومی است (الطائی ۹۵-۱۰۶). تفاوت مبانی حزب کمونیست با حزب سکولار و قوم‌گرای بعث، که از سال ۱۹۶۳ به قدرت رسید، مایه دشمنی آشکار حزب بعث با حزب کمونیست شد (بطاطو ۲۹-۵۰). در نتیجه، حزب بعث حاکم به سرکوب طرفداران حزب کمونیست دست یازید. در همین چارچوب، نازک دستگیر و زندانی می‌شود و کتاب‌ها و مجلاتی که پنهان کرده است سند اتهام تعلق خاطر او به کمونیسم می‌شود.

جاکلین مغیرب در رمان *بابا سارتر* از دیگر شخصیت‌های زن علی بدر است. او «پیوند استواری با کمونیست‌های سوری نداشت ولی خیلی با کمونیست‌های عراقی ابراز همبستگی می‌کرد. شاید چون آنها، وارونه همه کمونیست‌های عرب، گروه‌های شبه‌نظامی براندازی راه انداختند. جاکلین، با ایمان کامل به فرهنگ انقلابی، باور داشت که تغییر، بی پیکار مسلحانه، شدنی نیست» (بدر، ۲۰۰۹: ب: ۴۳).

زنان رمان‌های علی بدر به پویش در زمینه‌های اجتماعی و روزنامه‌نگاری، گزارشگری، نویسندگی می‌پردازند. کاترینا حسون گزارشگر عراقی روزنامه‌ای آلمانی است، عایده شاهین گزارشگر لبنانی روزنامه‌ای امریکایی، فرانسواز لونی روزنامه‌نگار فرانسوی - سوری و نانسی عوده روزنامه‌نگار امریکایی - فلسطینی (بدر، ۲۰۰۹: الف: ۲۶-۳۲). این زنان در کشورهای امریکایی و اروپایی کار می‌کنند. این پدیده در رمان‌های چهلتن به چشم نمی‌خورد. تنها زن شاغل رمان‌های چهلتن میهن در رمان *سپیده‌دم ایرانی* است که بازیگر تئاتر است. نوجوانی و جوانی میهن همزمان با سال‌های ۱۳۳۵-۱۳۵۵ است که روند رو به افزایش کار زنان را در ایران نشان می‌دهد (اصلانی ۵۷)، وانگهی بازیگری برای زن در جامعه آن روزگار پذیرفته نبود و دلیل مخالفت پدر ایرج با ازدواج پسرش با میهن همین است (چهلتن، ۱۳۹۷: ۱۲۲).

هر دو نویسنده، در رمان‌های خویش، دو دسته زن خانه‌دار و شاغل را به تصویر کشیده‌اند و زنانی که در زمینه‌های سیاسی - اجتماعی کنشگری دارند. شخصیت‌های زن رمان‌های چهلتن بیشتر به پویه‌های سیاسی به‌ویژه در روزگار مشروطه می‌پردازند و از طریق خواسته بنیادین مشروطه‌خواهان، یعنی قانون‌طلبی، در پی اصلاح اوضاع نابسامان آن روزگارند. در رمان‌های چهلتن، بحث مشروطه‌خواهی از جمع‌های خانوادگی گرفته تا مهمانی‌های زنانه و دورهمی‌های دوستانه جریان دارد. علی بدر به روشنی پویه‌های زنان و میزان و چگونگی آن را به تصویر نمی‌کشد و تنها اطلاعاتی کلی درباره اندیشه و گرایش سیاسی زنان می‌دهد. شمار زنان شاغل در آثار بدر بیش از چهلتن است. چرایی این ناهمسانی را باید در روزگاری جست که دو نویسنده در پی بازتاباندن و بر ساختن سرگذشت آن در داستان‌های خویش‌اند. چنان که رفت، رمان‌های چهلتن بازنمودی از تاریخ ایران در سال‌های ۱۹۰۱-۱۹۷۹ است و رمان‌های بدر

برساختی از جامعه عراق در ۱۹۲۰-۲۰۰۶م؛ دستمایه چهلتن در رمان *تالار آئینه* روزگار قاجار، در *سپیده دم/ ایرانی* رویدادهای سیاسی دهه ۱۳۲۰ و در *تهران شهر بی آسمان* ایران میان کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا پس از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ است. دستمایه علی بدر نیز در *حارس/ تنبغ* تاریخ معاصر عراق از کشتار فرهود در ۱۹۴۱ تا پس از اشغال عراق در ۲۰۰۳ است، در رمان *اساتذة/ الوهم* رویدادهای دهه ۱۹۸۰ عراق و در *بابا سارتر* تاریخ دهه ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ این کشور. پس طبیعی است که زنان دانش‌آموخته و شاغل و کنشگر در رمان‌های علی بدر بیشتر باشند، به ویژه اگر سخن پژوهشگرانی را بپذیریم که باور دارند «در سال‌های اخیر در همه کشورهای اسلامی شرایط زنان رو به بهبود بوده» است (کولایی و حافظیان ز). گرچه، نه تنها در کشورهای اسلامی مانند ایران و عراق، که در سراسر جهان پا نهادن زنان به سپهر عمومی از نمودهای تجدد و پدیده‌ای نوظهور است و قاعده همه‌گیر در صحنه عمومی دوری و کناره‌گیری تاریخی زنان از این حوزه است (همان ۷۹).

۳. زنان باسواد و دانش‌آموخته

دانش‌آموزی ارزشی انسانی، کلان و یکسان برای مرد و زن است و انگشت نهادن بر نقش مادری زن نیز روا نمی‌دارد که زندگی و دانش زن به این قلمرو فروکاسته شود (فضل الله ۶۴-۶۵)؛ چه رسد به این که به هر بهانه راه دانش‌آموزی بسته شود. در رمان‌های چهلتن سوادآموزی و کوشش زنان برای آموختن مهارت‌های دانش‌بنیاد تصویر می‌شود و موانع این فرایند؛ در رمان‌های علی بدر اما شاهد حضور زنان در دانشگاه یا جایگاه‌هایی چون روزنامه‌نگاری و استادی، که برآمده از دانش‌آموختگی دانشگاهی است، هستیم. این ناهمسانی - چنان که گذشت - ریشه در تفاوت زمان تاریخی رویدادهای داستانی در رمان‌های دو نویسنده دارد.

دو رمان *تالار آئینه* و *سپیده دم/ ایرانی* از سوادآموزی زنان می‌گویند. میرزا در *تالار آئینه* نمونه مردان روشنفکر زمان خود است که دانش‌آموزی دخترانش را بایسته می‌شمرد. «حق تحصیل زنان و اجازه تأسیس مدارس نسوان اصلی‌ترین مطالبه اجتماعی زنان در دوره مشروطه» شمرده می‌شد (زنجان‌زاده و باغدار دلگشا، ۱۳۹۲: ۹۷). فخرالحاجیه،

خواهر میرزا، با برادر همداستان نیست و آوردن معلم سرخانه را نمی‌پسندد: «می‌دانست که میرزا برای دخترها معلم مرد آورده که فرانسه و هندسه درسشان بدهد. اما خدا خواسته بود که نمی‌دانست که این معلم ارمنی است» (چهلتن، ۱۳۹۵: ۶۲)، همچنان که به برادر خرده می‌گیرد که «می‌خواهی علامه دهرشان کنی! آن وقت به کدام مرد است که تمکین کنند؟» (همان ۲۳۰). در اینجا شخصیت فخرالحاجیه، که نماینده زن و فرهنگ سنتی روزگار قاجار است، در برابر آموزش زنان و روشنفکری می‌ایستد و آن فرهنگ را بر نمی‌تابد؛ چه، چندان با فرهنگ مردسالار همانند و هم‌هویت شده که نادانسته به خدمت آن کمر بسته که نه تنها در روزگار قاجار، که هنوز هم سنگی سترگ بر سر راه ارتقای زنان در کشورهای اسلامی است. همانندسازی با فرادست که از همانندسازی متجاوز^۱، یکی از سازوکارهای دفاعی درافکنده آنا فروید، برگرفته شده «یکی از برجسته‌ترین نموده‌های کوشش انسان سرکوب‌شده برای گریز از تنگنای وجودی و نبود احساس امنیت و خودکهرتربینی است که، در نتیجه سرسپردگی به فرادست، گریانش را گرفته. این سازوکار رهیافتی برای گریز از خود و همانند شدن با متجاوز و هم‌رنگ شدن با درازدستی و شیوه‌ها و ارزش‌های دلخواه اوست» (حجازی ۳).

در روزگار قاجار افزون بر آموزش در خانه با معلم سرخانه، که از شیوه‌های آموزش زنان بود (قاسمی پویا ۸۴)، راه دیگر آموزش زنان مکتب‌خانه بود. شاه‌زمان در جایی از رمان برای دخترانش از مکتب‌خانه می‌گوید: «ما چهار نفر بودیم، یک دختر آلمانی، دو تا ارمنی و من. دسته ما نمره اول را گرفت. خواهران "سن و نسان دو پل" به هر کدام از آنها یک صلیب نقره و به من یک انفیهدان جایزه دادند. سال بعد که از اندرون شاه به خواهرها لباس سفارش داده شد، دوختش را به ما واگذار کردند. حالا پارچه کم آمد و توی چه مکافاتی افتادیم، بماند! علاوه بر آن درس تاریخ و زبان و فرانسه هم می‌خواندیم» (چهلتن، ۱۳۹۵: ۶۴).

میهن از شخصیت‌های زن رمان سپیده‌دم/ ایرانی است که از کودکی شیفته بازیگری و نمایش است: «کلاس‌ها ادامه یافت؛ بعضی نیمه راه ماندند، بعضی مثل او ادامه دادند؛ هنرستان هنرپیشگی تهران، کلاس فن بیان، کلاس... و بعد نوبت تمرینات پیس‌های

1. identification with the aggressor

تازه رسید. دیگر آرتیست معروفی بود» (چهلتن، ۱۳۸۴: ۸۲). میهن در روزگار پهلوی زندگی می‌کند که متمم قانون اساسی مشروطه راه زنان و دختران را به مدارس گشوده بود و به لحاظ قانونی منعی برای آموزش دختران و زنان وجود نداشت (اصلائی ۵۴).

در رمان‌های علی بدر هم بی‌پرده و درپرده از دانش‌آموزی سخن می‌رود. کار زنانی چون عایده شاهین، نانسی عوده و حضورشان در سپهر اجتماع به طور ضمنی نشان می‌دهد که دانش‌آموخته‌اند. از شخصیت‌هایی که دانشجویی‌شان هویدا به تصویر در می‌آید لیلا، خواهر منیر، در رمان *حارس/التبغ* است. او، پس از مرگ منیر در جنگ ایران و عراق، همراه خانواده به روسیه، زادگاه مادرش، می‌گردد و دکتری می‌خواند: «امسال دانشجوی دکتری دانشگاه پترزبورگ شده و پایان‌نامه‌اش دربارهٔ شاعران روسی است که ناشناخته در زندان‌ها یا اردوگاه‌های استالین مردند» (بدر، ۲۰۱۱: ۱۴).

فریده روبین، همسر نخست یوسف صالح، شخصیت دانش‌آموخته دیگری در رمان *حارس/التبغ* است. آنها پس از کوچ اجباری یهودیان از عراق به اسرائیل می‌روند. یوسف زندگی در تل‌آویو را تاب نمی‌آورد و به مسکو می‌رود ولی فریده سال‌ها دور از همسر آنجا می‌ماند و درس می‌خواند: «پس از پایان مدرسه لورا حضوری در بغداد به دانشکدهٔ ادبیات عربی پیوست. چون می‌خواست نویسنده شود، پس از رفتن به اسرائیل به دانشگاه رفت، ادبیات عربی خواند و در دانشگاه قدس استاد شد» (بدر، ۲۰۰۹ الف: ۱۵۸).

از دیگر شخصیت‌های زن دانش‌آموخته و روشنفکر علی بدر، جاکلین مغیرب در *بابا سارتر* است. او انگلیسی و فرانسوی را خوب می‌داند و پروانه وکالت از دانشگاه سوربن دارد. نانسی عوده هم زن دانش‌آموخته‌ای است که: «چون در نیویورک روزنامه‌نگاری خوانده و در رادیوی بوستن کار کرده است، میانهٔ خوبی با مطبوعات دارد» (همان ۳۳). در عراق، زنان موفق را در چارچوب دسته‌هایی علمی به دانشکده‌ها و دانشگاه‌ها در شرق و غرب می‌فرستادند و برخی ثروتمندان روشنفکر به آموزش دخترانشان در دانشگاه‌های اروپا و آمریکا توجه می‌کردند (بطی ۱۸۷۵). زنان رمان‌های علی بدر در بنیادهای علمی و پژوهشی و رسانه‌ای حضور دارند.

۴. زنان قربانی

پیش از پرداختن به این مبحث، باید گفت که منظور از قربانی در این پژوهش «زندگی خود را قربانی کردن یا به عنوان قربانی زیستن» (وایگل ۱۴۵) نیست که گزاره‌ای در نقد فمینیستی دربارهٔ شخصیت زن در ادبیات به شمار می‌آید. مقصود از قربانی شدن هرگونه دست‌درازی و ستمی است که به خاطر وضعیت ناهموار اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی بر شخصیت‌های زن رود. «زن گویاترین نمونه برای همهٔ سویه‌ها، پویایی‌ها و سازوکارهای دفاعی سرکوب در جامعهٔ توسعه‌نیافته است و در وجودش همهٔ ناسازه‌های این جامعه هویدا می‌شوند» (حجازی ۱۹۹). به ویژه زنانی که همسران خود را به دلیل مرگ، طلاق و غیبت از دست داده‌اند، در جامعه با دشواری‌هایی روبه‌رو می‌شوند. در بیشتر جوامع، به ویژه جوامع مردسالار، روی‌هم‌رفته مردان سرپرست خانواده‌اند و نقش اقتصادی و حمایتی خانواده بر دوش آنان است. اما زنان بی‌سرپرست با نقشی در مجموع نامعمول به عنوان سرپرست خانواده باید وارد جامعه شوند و در محیط اقتصادی و اجتماعی حضور یابند. این گروه از زنان به دلیل داشتن اجبار در تأمین معاش خانواده باید در فضای عمومی کسب‌وکار قرار گیرند. بنابراین برای آنان امنیت اجتماعی مسأله‌ای حساس‌تر خواهد بود. حضور فعال در جامعه برای اشتغال و سایر فعالیت‌های اجتماعی ارتباط مستقیمی با میزان احساس امنیت اجتماعی دارد (غلام نیارمی ۷۰). شرایط اجتماعی و فرهنگی حاکم، به‌ویژه در جوامع مردسالار، موجب می‌شود که بسیاری از افراد چنین زنانی را بی‌پشتوانه بدانند و اجازهٔ هر نوع کنش و رفتار نامناسبی را به خود بدهند.

در رمان *سپیده‌دم/ ایرانی*، گریختن ایرج، شوهر میهن، به روسیه، این زن را به سختی فراوانی می‌افکند، چنان‌که پس از ۲۸ سال که شوهرش را می‌بیند می‌گوید: «یک‌شنبه تبدیل شدم به زن آزادی که ناگهان دیگر سایهٔ هیچ مردی بالای سرش نیست و همهٔ مردهای شهر تصمیم گرفتند بلندش کنند. من فکر می‌کردم چاره‌ای ندارم جز این‌که به این خواستهٔ عمومی تن بدهم، خواسته‌ای که یک شهر یک‌صدا آن را فریاد می‌کشید» (چهلتن، ۱۳۸۴: ۷۶). در جوامعی که اعتبار اجتماعی و امنیت زن در گرو مردان خانواده است زن در نبود شوهر همچون فرصت و بدن بی‌صاحبی جلوه می‌کند که بسیاری

مردان آهنگ تصاحب و کام‌جویی از آن را دارند. این مسئله در ابعاد متفاوتی نمود می‌یابد که از تقاضای ازدواج‌های نامطلوب آغاز می‌شود و به موارد دیگری نظیر تقاضای صیغه شدن و تجاوز نیز می‌انجامد (معیدفر و حمیدی ۱۴۸).

نوسا در رمان *حارس التبغ* در مسافرخانه اُم‌طونی کار می‌کند. «خانواده بزرگ و فقیرش او را ناچار به ازدواج با عماد کردند. هنگامی که او را نامزد کرد رانده نبود، هر کاری انجام می‌داد، قاچاق... دزدی... دو ماه از ازدواجشان گذشته بود که یک روز آمد و گفت نمی‌تواند اجازه خانه و هزینه‌های کودک را بپردازد. به او گفت کار مناسبی برایت یافتم و گفت در روزهای آینده مهمان‌های مهمی به دیدار آنها می‌آیند و باید به خواسته‌هایشان تن دهد. این چنین نوسا صبح‌ها پول جعلی پخش می‌کرد و عصر روسپیگری. سپس دستگیر شد و برایش پنج سال زندان بریدند. در زندان با ام‌طونی آشنا شد. هنگامی که آزاد شد، او برایش کاری پیش خودش دست‌وپا کرد» (بدر، ۲۰۰۹ الف: ۲۶۷). وضعیت اقتصادی نامطلوب آسیب‌های فردی و اجتماعی فراوانی به بار می‌آورد. نداری خانواده نوسا به شوهردادن اجباری به فردی می‌انجامد که کار و منش خوبی ندارد. مشکلات اقتصادی، به ویژه فقر، زمینه‌ساز پدیده روسپیگری زنان می‌شود (اقلیما ۳۴-۳۵).

در رمان *تالار آئینه*، مهرعظم و مادرش، ماه‌تابان، قربانیان نظام مردسالار می‌شوند. به باور پژوهشگران، زمینه بنیادین مردسالاری در خانواده برداشتی است که زن را خوار، کوتاه‌بین، احساساتی، بی‌وفا و نادان می‌داند و مرد را در جایگاهی والا می‌نهد (کدیور ۳۰). میرزا مهرعظم یتیم را، به پیشنهاد پدربزرگش، به خانه خویش می‌آورد تا به عنوان خواهر ماه‌رخسار سرپرستش شوند. خاطرات تلخ جدایی مهرعظم از مادر همواره در ذهنش هست و رنجی جاوید او و مادرش را می‌آزارد. «سید گفته بود: ماه‌تابان چقدر مرا نفرین کرده باشد خوب است؟ اما من کار خدایی کردم. مشهدی رجب بابای ماه‌تابان خودش به من گفت این یتیم را ببر خانه اربابت بلکه از گرسنگی نمیرد» (چهلتن، ۱۳۹۵: ۱۸۵). پدربزرگ مهرعظم از سر ناچاری و نداری، با نادیده گرفتن پیوند عاطفی مادر و فرزند، نوه‌اش را به خانه میرزا می‌فرستد و لابه‌ها و زاری‌های دخترش، ماه‌تابان، برای دیدار دخترش راه به جایی نمی‌برد. مردسالاری از اشکال

ستم بر زنان از رهگذر فرادستی بی‌چون و چرای مردان و فرودستی زنان است (الحیدری ۳۰).

از دیگر انواع قربانی شدن می‌توان تجاوز جنسی را نام برد که زنان قربانیان اصلی آن هستند (رمضان نرگسی ۷۲). در رمان‌های علی بدر نیز زنانی را می‌بینیم که به گونه‌ای دیگر پایمال شده‌اند. منیر از دوستان پدر نادیه است که در شرکت او دفتری مخصوص دارد و نادیه و پدرش را در محل کار و رستوران و... همراهی می‌کند. منیر به نادیه دست‌درازی می‌کند و باعث می‌شود نادیه تا مدت‌ها گوشه‌نشین شود. «نادیه پس از آن روز به شرکت نرفت. دیگر تاب نگاه کردن به چهره منیر را نداشت. با بیزاری آشکار از او دوری می‌کرد. یک سال پس از این حادثه عجیب، تنها یک سال، منیر برای همیشه از بغداد رفت و در وجود نادیه چیزی گذاشت که هرگز فراموشش نشد» (بدر، ۲۰۰۹: ب: ۱۸۸). نادیه قربانی جنایتی می‌شود که امکان بازگو کردن آن را در جامعه مردسالار عراق ندارد. تنها باید سکوت کند و با هراس و افسردگی سر کند. بزه‌دیدگان جرایم جنسی به دلایلی نظیر نقض حریم خصوصی فرد، ترس از افشای نام و هویت خود، ترس از بی‌آبرویی، ترس از سرزنش شدن، با سخن نگفتن از تجربه‌های خود و رویدادهای پس از آن در توطئه سکوت مشارکت می‌کنند (آذری ۳۱).

از دیگر شخصیت‌های زن قربانی در رمان‌های علی بدر دلال است، دختری از مادر لبنانی و پدر عراقی در رمان بابا سارتر. عایده، مادر دلال، همسرش را در بغداد رها می‌کند و با دخترش به زادگاهش، بیروت، می‌آید. «عایده زندگی در بیروت را تحمل نکرد و پس از یک سال همراه دوست قماربازش به امریکا رفت [...] و دخترش دلال را به آغوش قاچاقچی مشهور مواد مخدر که نام سامی الخوری بر خود گذاشته بود سپرد» (بدر، ۲۰۰۹: ب: ۹۳). دلال از پانزده سالگی رقص کاباره شد. پس از دو سال، عکسش با مشهورترین قاچاقچی مواد مخدر در روزنامه چاپ شد. پس از دستگیری سامی و زندان دوساله‌اش، انتظار دلال برای بازگشت سامی بی نتیجه ماند و پس از چند ماه خبردار شد که سامی ازدواج کرده است (همان ۹۵-۹۶). دلال از سویی در زمان کودکی و آغاز نوجوانی قربانی خودخواهی‌های مادرش شد که او را رها کرد و به امریکا رفت و در زمان جوانی نیز قربانی عشق نافرجام سامی شد.

وضعیت ناهموار اقتصادی، سیاسی و اجتماعی زنان را قربانی می‌کند. نداری در رمان‌های علی بدر به ازدواج اجباری و روسپیگری می‌انجامد و در رمان‌های چهلتن به جدایی فرزند از مادر. تبعید مخالف سیاسی به جدایی زن و شوهر و آزار زن - و نیز مرد - منجر می‌شود. گاهی هم دختران آماج دست‌درازی می‌شوند.

نتیجه‌گیری

نوع حضور زنان در بعد فردی و خانوادگی و همچنین اجتماعی برخاسته از شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم بر جامعه است. تهدیدی برخی را به خدمتکاری در خانه توانگران و برخی را به روسپیگری می‌کشد. فقدان همسر مایه آزار زنان می‌شود. مشروطه‌خواهی در ایران باعث مشارکت بعضی زنان در مبارزات علنی و غیرعلنی می‌شود و سیطره حزب بعث در عراق کمونیست‌ها را با سختی روبه‌رو می‌کند. ارتباط یافتن با کشورهای غربی زنان را بیش از پیش به سپهر اجتماع می‌آورد و زمینه دانش‌آموزی و کار بیرون از خانه را برای آنان فراهم می‌کند. اینها همه در رمان‌های نویسندگان دو کشور بازتاب می‌یابد.

اما همسانی‌ها و ناهمسانی‌ها در رمان‌های دو نویسنده مورد بررسی بدین قرار است: همسانی خدمتکاران در حقوق و تکالیف، در تفاوت طبقاتی و ناهمسانی آنها در نوع ارتباط عاطفی و جسمی میان خدمتکاران و اربابان است. کنشگری سیاسی زنان چهلتن بیشتر و چشمگیرتر و با ریزه‌کاری‌های افزون‌تر است اما علی بدر به پویه‌های اجتماعی زنان، مانند شاغل بودن، بیشتر پرداخته است. آموزش و تحصیل زنان در رمان‌های بدر بسامد بیشتری دارد که گاه روشن و بی‌پرده است و گاهی در پرده و نیازمند استنباط است. خودسرپرست بودن زنان در آثار هر دو نویسنده با سختی‌ها و گرفتاری‌هایی همراه بوده است که چشمگیرترین هزینه‌های زندگی است که زنان از راه‌های درست یا نادرست به تأمین آن می‌پردازند. قربانی شدن زنان نزد هر دو نویسنده از جوانب روحی و عاطفی است اما نوع آسیب‌های عاطفی متفاوت است. چهلتن از قربانی شدن زنان در جامعه مردسالار و پایین بودن توان اقتصادی که مایه جدایی مادر و فرزند می‌شود

می‌نویسد اما بدر از قربانیان جنسی و شکست عشقی. می‌توان گفت همسانی‌های وضعیت زنان در رمان‌های دو نویسنده برخاسته از بستر سیاسی و اجتماعی و فرهنگی نزدیک دو کشور و ناهمسانی‌ها به دیدگاه متفاوت نویسندگان و سبک نویسندگی آنان برمی‌گردد.

منابع

آذری، هاجر. «حمایت کیفری از زنان بزه‌دیده جرم جنسی با تأکید بر حریم خصوصی آنان». پایان‌نامه کارشناسی ارشد حقوق جزا و جرم‌شناسی. دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۶.

ابوزید، نصر حامد. *دوائر الخوف*. ط ۲. الدار البيضاء و بیروت: المركز الثقافي العربي، ۲۰۰۰. ادونیس. *موسیقی الحوت الأزرق*. بیروت: دار الآداب، ۲۰۰۲. اصلانی، ربابه. «بررسی تطبیقی نظام مردسالاری یا پدرسالاری در خانواده در روزگار پهلوی و بعد از انقلاب اسلامی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش علوم اجتماعی، دانشگاه آزاد خلیخال، ۱۳۹۲.

اقلیما، مصطفی (مصاحبه‌شونده). «علل تن‌فروشی در گفت‌وگو با مصطفی اقلیما». *بهداشت و روان جامعه*. ۴/۴۸ (اسفند ۱۳۸۸): ۳۴-۳۵.

انوری، حسن. *فرهنگ فشرده سخن*. ج ۴. ج ۱. تهران: سخن، ۱۳۸۸. باختین، میخائیل. *شعریه دست‌نویسکی*. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ۱۹۸۶.

بدر، علی. *أساتذة الوهم*. بیروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ۲۰۱۱. _____ . *حارس التبغ*. ط ۲. بیروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ۲۰۰۹ الف. _____ . *بابا سارتر*. ط ۳. بیروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ۲۰۰۹ ب. برکات، حلیم. *المجتمع العربي المعاصر: بحث فی تغير الأحوال والعلاقات*. ط ۲. بیروت: مرکز دراسات الوحدة العربية، ۲۰۰۹. برونوف، رولان. *جهان رمان*. ترجمه نازیلا خلیخالی. تهران: مرکز، ۱۳۷۸.

بطاطو، حنا. *الشیوعیون و البعثیون و الضباط الأحرار*. ترجمه: عفیف الرزاز. ط ۲. بیروت: مؤسسه الأبحاث العربیة، ۱۹۹۹.

بطی، رفائیل. *الأدب العصری فی العراق العربی*. مصر: مطبعة سلفی، ۱۹۲۳.
 بیطار، یعقوب و عید محمود. *الادب المقارن*. اللاذقیه: منشوات جامعه تشرين، ۲۰۰۹.
 جیرمونسکی، فیکتور. *علم الادب المقارن شرق غرب*. ترجمه: غسان مرتضی. حمص: منشورات جامعه البعث، ۲۰۰۴.

چهلتن، امیر حسن. *تالار آینه*. ج ۵. تهران: نگاه، ۱۳۹۵.
 _____ . *تهران شهر بی آسمان*. تهران: نگاه، ۱۳۸۰.
 _____ . *سپیده دم ایرانی*. تهران: نگاه، ۱۳۹۷.
 حجازی، مصطفی. *التخلف الاجتماعی*. ط ۵. الدار البيضاء و بیروت: المركز الثقافی العربی، ۲۰۰۵.

حمیدی، سید جعفر و مریم عاملی رضایی. «تحول جایگاه زن در نثر پیش از مشروطه». تاریخ ادبیات، ۵۹/۳ (دوره جدید ۱/۱) (زمستان ۱۳۷۸): ۴۶-۶۰.
 الحیدری، ابراهیم. *النظام الأبوی و إشکالیه الجنس عند العرب*. بیروت: دارالساقی، ۲۰۰۳.
 دلریش، بشری. *زن در دوره قاجار*. ج ۲. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر، ۱۳۷۶.
 دوبوار، سیمون. *جنس دوم*. ترجمه قاسم صنعوی. ج ۸. تهران: توس، ۱۳۸۸.
 رسول‌اف، رامین. «روح‌القدس انتقادی‌ترین روزنامه دوره مشروطه در ایران». *گنجینه اسناد*. ۳/۲۳ (پاییز ۱۳۷۰): ۸۸-۹۲.

رمضان نرگسی، رضا. «تجاوز و بزه‌دیدگی زنان». ۲۳/۶ (بهار ۱۳۸۳): ۶۸-۱۰۴.
 زاهد، سعید و بیژن خواجه نوری. *جنش زنان در ایران*. شیراز: ملک سلیمان، ۱۳۸۴.
 زنجانی زاده، هما و علی باغدار دلگشا. «سیر شکل‌گیری مدارس زنان در دوره مشروطه». *جامعه‌شناسی آموزش و پرورش*. ۵/۵ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲): ۹۱-۱۱۰.

زنجانی زاده، هما و علی باغدار دلگشا. «بررسی جامعه‌شناختی روزنامه‌نگاری زنان در عصر مشروطه». *مسائل اجتماعی ایران*. ۱/۶ (بهار و تابستان ۱۳۹۴): ۶۱-۷۹.
 السعداوی، نوال. *المرأه والجنس*. ط ۴. الاسکندریه والفجالة: دار و مطابع المستقبل، ۱۹۹۰.
 السید، غسان. *الحریه الوجودیه بین الفكر والواقع*. ط ۲. دمشق: دار الرحاب، ۲۰۰۱.

صدری افشار، غلامحسین و نسرین و نسترن حکمی. فرهنگ معاصر فارسی یک جلدی. چ ۷. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۹۳.

الطائی، مؤید شاکر کاظم. الحزب الشیوعی العراقی ۱۹۳۵-۱۹۴۹. دمشق: تموز للطباعة و النشر، ۲۰۱۳.

عبدالجلیل، ج. م. تاریخ ادبیات عرب. ترجمه آذرتاش آذرنوش. چ ۳. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۶.
الزاوی، سامی مهدی. المرآة العراقیه بین المشاركة السیاسیه والاغتراب السیاسی. دمشق: مرکز
ابحاث الطفوله و الامومه، ۲۰۱۱.

علی، جواد. المفصل فی تاریخ العرب قبل الاسلام. ط ۲. المجلد الخامس. بغداد: نشر جامعه
بغداد، ۱۹۹۳.

عیال، حسین. خطاب التجرب و الروایة روائیه العراق نموذجا. دمشق: أمل الجدیدة، ۲۰۱۶.
عمید، حسن. فرهنگ فارسی عمید. چ ۳۱. ج ۲. تهران: امیرکبیر، ۱۳۹۱.
غلام نیارمی، آتنا. «ارزیابی جامعه‌شناختی ابعاد چهارگانه امنیت اجتماعی در بین زنان سرپرست
خانوار». پژوهشنامه زنان (پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی). ۳/۸ (پاییز ۱۳۹۶):
۸۶-۶۹.

فردوسی، ابوالقاسم. شاهنامه. تهران: امیرکبیر، چ ۵، ۱۳۷۶.
فضل‌الله، محمد حسین. دنیا المرأة. ط ۴. بیروت: دار الملاک، ۱۹۹۸.
قاسمی پویا، اقبال. مدارس جدید در دوره قاجاریه: بانیان و پیشروان. تهران: مرکز نشر
دانشگاهی، ۱۳۷۷.

کدیور، جمیله. زن. تهران: اطلاعات، ۱۳۷۵.
کشاوری، کریم. هزار سال نشر پارسی. کتاب سوم. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۸.
کوک، مریم. «الکتابات العربیات». تاریخ کیمبردج للادب العربی: الادب العربی الحدیث. جده:
نادی جده الادبی، ۲۰۰۲. صص ۶۵۴-۶۲۷.
کولایی، الهه و محمدحسین حافظیان. نقش زنان در توسعه کشورهای اسلامی. تهران: دانشگاه
تهران، ۱۳۸۵.

مستور، مصطفی. مبانی داستان کوتاه. تهران: مرکز، ۱۳۷۹.
معیدفر، سعید و نفیسه حمیدی. «زنان سرپرست خانوار: نگفته‌ها و آسیب‌های اجتماعی». نامه
علوم اجتماعی. ۳۲/۱۵ (زمستان ۱۳۸۶): ۱۵۸-۱۳۱.

- ملایری، یدالله. *الجیران فی شرق المتوسط*. بیروت: دار الطلیعه، ۲۰۱۶.
- منیف، عبدالرحمن. *بین الثقافه والسیاسه*. ط ۳. بیروت: المؤسسه العربیه للدراسات والنشر، ۲۰۰۳.
- وایگل، زیگرید. «قهرمان قربانی شده و قربانی قهرمان». ترجمه مرسله صالح پور. *زن و ادبیات*. گزینش و ترجمه منیژه نجم عراقی، مرسله صالح پور، نسترن موسوی. ج ۳. تهران: چشمه، ۱۳۸۹. صص. ۱۳۹-۱۶۳.
- ویلیک، رینیّه. *مفاهیم تفادیّه*. ترجمه: محمد عصفور. الكويت: المجلس الوطنی للثقافه والفنون والاداب، سلسله عالم المعرفه، ۱۹۸۷.

بازیابی آیین فراموش‌شدهٔ رقص دستبند در جشن پنجهٔ ایرانی بر پایهٔ متون کهن عربی

حسین ایمانیان^۱، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

چکیده

پنج روز افزون بر ماه‌های سی‌روزه نزد ایرانیان به نام‌های پنجه، بهیزک، اندرگاه، پنجهٔ دزدیده و خمسةٔ مسترقه (به زبان عربی) مشهور بوده و آنها بدین مناسبت جشن‌ها و آیین‌هایی برپا می‌کرده‌اند که چه بسا بسیاری از آنها اکنون فراموش شده و تنها به لطف گزارش‌های تاریخی یا سروده‌های شاعران کهن است که نامی از آنها به یادگار داریم. یکی از آیین‌هایی که در سده‌های نخست هجری در پنجهٔ دزدیدهٔ ایرانی رواج داشته و گویا مهم‌ترین بخش این جشن بوده، رقصی به نام «دستبند» است که در متون فارسی و کتاب‌های آیینی تقریباً هیچ اشاره‌ای به آن نشده است. در این رقص، رقصندگان دست‌های یکدیگر را می‌گرفتند و همراه با ساز و موسیقی می‌چرخیدند. در نوشته‌های شارحان جنگ‌های ادبی و گردآورندگان واژه‌نامه‌های عربی، گاه بر این رقص نام‌های «فنزج»، «بنجکان»، «دعکسه»، «مهزام»، «نرّوان» نهاده شده است و پیوند بیشتر این واژه‌ها با دستبند به آسانی قابل اثبات است. در این مقاله، ابتدا متونی را که واژهٔ دستبند در آن به کار رفته است می‌آوریم و سپس به دیگر واژگان هم‌ردیف یا هم‌معنایی که شارحان و فرهنگ‌نویسان دربارهٔ آن آورده‌اند اشاره می‌کنیم. با توجه به اینکه واژهٔ دستبند بیشتر در سروده‌های شاعران ساکن بغداد، بصره و کوفه به کار رفته است، می‌توان دریافت که این رقص در شهرهای عراق سده‌های نخستین با شکوهی بالا برگزار می‌شد و از آنجایی که در برخی متون از هم‌زمانی این رقص در آستانهٔ نوروز و پنجهٔ ایرانی سخن گفته شده، می‌توان علت پنجه (فنزج) نامیده‌شدن این رقص را نیز دریافت.

کلیدواژه‌ها: آیین‌های ایرانی، فرهنگ عامه، شعر عربی، رقص دستبند، پنجهٔ دزدیده

مقدمه

نگاهی دقیق به سروده‌ها و نوشته‌های عربی در چند سدهٔ نخست هجری، بسیاری از ناشناخته‌های فرهنگی، اجتماعی و باوری ایران پیش از اسلام و سنت‌های آن را، گاه به شکلی ریز و موبه‌مو، روشن و هویدا می‌کند، چیزی که تاریخ‌نگاران هم‌روزگار ما کمتر به آن توجه داشته‌اند و برخی نیز به علت عدم تسلط به زبان عربی، از کاوش در آن باز می‌مانند. از سوی دیگر، بسیاری از مراسمی که برای خود ایرانیان درون ایران اسلامی شده رنگ باخته، فراموش و چه بسا ممنوع و تابو شده بود، در میان مسلمانان و ایرانیان بیرون ایران با آزادی بیش‌تر انجام می‌شد و به لطف گزارش‌های تاریخ‌نویسان و سروده‌های سرایندگان عربی‌زبان است که می‌توانیم به وجود آنها پی ببریم.

در منابع کهن عربی و بیشتر در سروده‌های شاعران سدهٔ نخست تا پنجم هجری، از رقصی ایرانی به نام «دستبند» سخن رفته که از وابسته‌های نوروز و پنجهٔ دزدیده است. در نوشته‌های شارحان جُنگ‌های ادبی و گردآورندگان واژه‌نامه‌های عربی، دربارهٔ این رقص به واژه‌هایی اشاره شده است که هم‌معنای دستبندند. پیوند برخی از این واژه‌ها را با دستبند به آسانی می‌توان اثبات کرد ولی گمان می‌کنیم برخی از این واژه‌ها نیز ارتباطی با دستبند نداشته باشند. با توجه به اینکه رقص دستبند بیشتر در سروده‌های شاعران ساکن بغداد به کار رفته است، گمان می‌کنیم چنین رقصی، با مراسم و آیین‌های در پیوند با آن، با شکوه والایی در این شهر برگزار می‌شد، همان گونه که جشن‌های نوروز، مهرگان، سده و بسیاری دیگر از آیین‌های ایران باستان نیز نه تنها میان خود ایرانیان بغداد بلکه میان خلیفگان و اکثر مسلمانان آن شهر رواج داشت.

در مقالهٔ پیش رو، پس از سخنی کوتاه دربارهٔ نفوذ فرهنگ تودهٔ ایران در میان عرب‌ها، متونی را که واژهٔ «دستبند» در آن‌ها به کار رفته است، می‌آوریم و سپس به سخنان شارحان و فرهنگ‌نویسان عربی و فارسی در این باره پرداخته و واژه‌هایی را که هم‌معنا یا مترادف «دستبند» معرفی شده است، نقد و تحلیل می‌کنیم. در پایان، به آداب و رسومی که با این «آیین»، «جشن» یا «بازی» در پیوند است و از متون برداشت کرده‌ایم، خواهیم پرداخت.

پیشینه و فرضیه پژوهش

درباره رقص دستبند، هیچ گونه پژوهش جداگانه و گسترده ای انجام نشده است؛ تنها منابع ارزشمند برای پژوهش در این زمینه، یکی فرهنگ های لغت عربی است که اتفاقاً، به دلیل ناآگاهی گردآوران شان از اصل واژه، برای آن مترادف های گاه اشتباه آورده اند و دیگری متون عربی و به ویژه سروده های شاعران عربی زبان عراق و - در چند مورد - عربی سرایان ایران است که از واژه دستبند برای زیباسازی صور شعری و تشبیه های ادبی بهره برده اند و به همین دلیل، با جزئیات بیشتری از شیوه این رسم ایرانی سخن گفته اند.

مهم ترین موضوع ما در این مقاله درباره رقص دستبند گونه گونی نام هایی است که، به درستی و گاه به اشتباه، بر آن نهاده شده است و ما باید پرده از علت این نام گذاری ها برداریم. با توجه به نمونه هایی که یافته ایم، به نظر می رسد «رقص» دستبند و مراسم جشن پنجه و به طور کلی، فرهنگ عامه ایرانی، در عراق و شهرهای بغداد و بصره گسترشی چشمگیر داشته است.

فرهنگ توده ایرانی در متون عربی

فولکلور در لغت به معنی دانش عوام به کار می رود. این اصطلاح در زبان فارسی به فرهنگ توده، فرهنگ عامه، فرهنگ مردم و ادبیات عامیانه ترجمه شده است (روح الامینی، ۱۳۷۷: ۸۰). سنن و آداب و رسومی که در شمار دانش عامیانه (فولکلور) می آیند، باید دارای سه ویژگی باشند: ۱) رواج و اجرای آن در یک جامعه عمومیت داشته باشد، ۲) اجرای آن در جامعه تداوم داشته و حداقل از یک نسل به ارث رسیده باشد، ۳) افراد به طور خودبه خودی و به صورت عادی و بدون این که مجبور باشند به آن عمل کنند (همان ۴۰).

بسیاری از متون عربی سده های نخستین مانند نوشته های جاحظ، ابن قتیبه، ثعالبی، قاضی تنوخی و سروده های سرایندگانی چون ابن معتر، ابن رومی، ابونواس و بشار بن برد، بازتاب دهنده فرهنگ توده مردم روزگار خود هستند. از آنجا که بخشی از مردمان جامعه اسلامی ایرانی ها بودند، پس می توانیم بسیاری از اخلاق، آیین ها، ضرب المثل ها، رفتارها و باورهای عامیانه ایرانی را، که چه بسا ریشه در فرهنگ پیشااسلامی آنان دارد،

در این نوشته‌ها جست‌وجو کنیم. معروف است که برخی از خلیفگان عباسی آموزگاران فرزندان خود را از میان ایرانیان برمی‌گزیدند. «هارون الرشید بهترین نماینده این شیوه بوده، به گونه‌ای که به ادب‌آموز یا آموزگار فرزندش، کسائی، گفته است: ای علی بن حمزه، ما تو را در جایگاهی قرار داده‌ایم که گمان آن را نیز نمی‌کردی؛ پس بهترین سروده‌ها و آموزنده‌ترین سخنان اخلاقی را برای ما گزارش کن و آداب ایرانیان و هندیان را به ما یادآوری کن» (ابن ابی الحدید: شرح نهج البلاغه، ۴/ ۱۳۷؛ به نقل از: العاکوب ۱۹۳). روشن است که به دلیل یاد دو واژه «سروده‌ها و سخنان» (= نظم و نثر) در این عبارت، منظور از واژه آداب، همان رفتارها، سنت‌ها، آداب و فرهنگ ایرانی است.

ابوحيان توحیدی در الإمتاع و الموانسه از یکی از پرده‌داران خلیفه منصور یاد می‌کند که از عادت‌های ایرانیان پیروی می‌کرد، به گونه‌ای که یک‌بار کسی را که پس از عطسه کردن خلیفه برای وی طلب رحمت کرده بود [این از سنت‌های عربی بود و بر پایه آنچه در این گزارش آمده، ایرانی‌ها سخن گفتن به هنگام عطسه یک تن را ناپسند می‌دانسته‌اند]، تنبیه کرده است و چون نزد خلیفه از پرده‌دار شکایت می‌شود، پرده‌دار می‌گوید: این مرد، بر خلاف ادب [= فرهنگ و عُرِف] رفتار کرده است. سپس توحیدی [با ناخوشنودی] می‌افزاید: این عین نادانی است، گویی این پرده‌دار نمی‌داند که سنت [نبوی] شریف‌تر از ادب است... ولی چون اینها [ایرانیان] بزرگی یافته و خودبزرگ‌بینی بر آنها چیره گشته، آیین عجم را ادب نامیده آن را برتر از سنتی قرار داده‌اند که بار و میوه نبوت است (حمود ۱۵۱).

هنگامی که رفتارهای شخصی یا اجتماعی ایرانیان این‌گونه در جامعه بغدادی یا اسلامی گسترش یافته باشد، هیچ شگفت نیست که شیفتگی عموم مسلمانان را به جشن‌ها و آیین‌های شادی‌آور ایرانی چون نوروز، مهرگان، سده و البته جشن‌های پنجه و رقص دستبند ببینیم. از گسترش و همه‌گیری بسیاری از سنت‌ها و آیین‌های ایرانی در جامعه عربی‌نژاد یا مسلمان سده‌های نخست هجری می‌توان برداشت کرد که زور سیاسی ایرانیان حتی با شکل‌گیری جنبش‌های سیاسی و شورش‌های مردمی - به دلایلی که اکنون مجال طرح آن نیست - به رهاکردن خود از بدنه فرمانفرمایی اسلامی نینجامیده ولی فرهنگ آن‌ها بسیار آسان‌تر مورد پذیرش و خوشایند نژادهای گوناگون جامعه اسلامی قرار گرفته است. پس از این است که می‌بینیم بیشتر مسلمانان به یک گونه «سازگاری

فرهنگی^۱ با این سنت‌های نوآمد رسیده‌اند و چه بسا برگزاری سنت‌های ایرانی به یک «رفتار گروهی»^۲ برای اکثر مسلمانان - و نه تنها ایرانیان - بدل گشته است.

پنجه دزدیده (خمسه مسترقه)

همان گونه که در ادامه می‌بینیم رقص دستبند پیوندی با مراسم جشن پنجه ایرانی دارد و یکی از آیین‌های پیشانوروزی بوده است؛ از این رو بایسته است کمی درباره پنجه و آیین‌های آن سخن بگوییم.

«بنا بر سال‌نمای کهن ایران، هر یک از دوازده ماه سال سی روز است و پنج روز باقی‌مانده سال را پنجه، پچک، خمسه مسترقه، پیتک (در زبان و تقویم مازندرانی) یا بهیزک (در روزشمار زرتشتیان) گویند. ابوریحان درباره پنجه می‌نویسد: هریک از ماه‌های فارسی سی روز است و از آنجا که سال حقیقی سیصد و شصت و پنج روز است، پارسیان پنج روز دیگر سال را پنجگی و اندرگاه گویند. سپس این نام، تعریف شده و اندرگاه گفته شد و نیز این پنج روز دیگر را روزهای مسترقه نامند، زیرا که در شمار هیچ یک از ماه‌ها حساب نمی‌شود» (روح الامینی، ۱۳۷۶: ۴۳ و ۴۴؛ نیز نک: اذکایی ۵). جلال‌الدین همایی می‌نویسد: پنج روز اندرگاه، پنجه، پنج‌وه، روزهای گات‌ها، پنجه دزدیده یا خمسه مسترقه نیز خوانده می‌شود (نک: بیرونی ۲۵۶، پی‌نوشت).

در کیش مزدیسنا دو پنجه پدیدار است که هر کدام پنج روز است؛ نخستین، پنجه کوچک که پنج روز آخر اسفند است و دومی پنجه بزرگ که روزهای کبیسه آخر سال است که آخرین گاهنبار می‌باشد (رضایی ۹۵). پنجه کوچک از بیست و ششم اسفند تا سی‌ام اسفند است. پنجه بزرگ عبارت است از همان پنجه دزدیده یا اندرگاه (همان ۱۰۷). در این پنجه دزدیده، جشن فروردگان برپا می‌شود (همان ۱۰۱).

در این پنج روز، بسته به منطقه برگزاری آن، باورها و برنامه‌های گوناگونی رواج داشته است، از جمله «باور به حرام بودن کارهایی چون مسافرت، شستن لباس، خیاطی، عروسی؛ باور به بدشگونی یا خوش‌یمنی برخی از این پنج روز؛ میهمانی ندادن؛ دست از کار کشیدن و به دشت و کوه و صحرا زدن و...» (نک: هُتری ۱۱ تا ۱۳). می‌توان پیش‌بینی

1. cultural adaptation

2. collective behavior

کرد که پایکوبی یا رقص نیز از پایه‌های هر جشن ایرانی بوده است، ولی در هیچ یک از کتاب‌هایی که درباره آیین‌های نوروزی و جشن پنجه نوشته شده، به انجام رقص دستبند در آن اشاره‌ای نشده است.

رقص دستبند در متون کهن عربی

تا آنجا که ما بررسی کرده‌ایم، واژه دستبند را در چهارده جا از متون کهن عربی یافته‌ایم. در اینجا از این متون یاد می‌کنیم و سپس به آنچه از آنها درباره ویژگی‌های مراسم رقص دستبند برداشت می‌شود، می‌پردازیم:

۱. ابن معتر (سده سوم هجری) در وصف خم‌ها گفته است:

وَدَنَانٍ كَمَثَلِ صَفِّ رِجَالٍ قَدْ أَقِيمُوا لِرَقْصِ دَسْتَبِنْدَا

(ابن حمدون ۸/ ۳۸۴)

برگردان: خم‌هایی که بسان ردیف مردان هستند، هنگامی که ایستاده و آماده رقص دستبند هستند.

۲. ابن معتر در سروده زیر به ظهور دستبند رقص‌های زن در آستانه نوروز (همراه با برگزاری مراسم میر نوروزی) اشاره می‌کند:

أَشْرَبَ غَدَاةَ النَّيُّوزِ صَافِيَةً
قَدْ ظَهَرَ الْجَنُّ فِي النَّهَارِ لَنَا
مِنْهُمْ صُفُوفٌ وَدَسْتَبِنْدَاتٌ^۲
كَمَا تَنُتُّ فِي الرِّيحِ سُرُوتٌ
وَزَكَبَ الْفَنُجُ فَوْقَ حِسِّهِمْ^۱
وَفِي سَمَاجَاتِهِمْ مَلَا حَاتٌ

(الصولی ۲۴۹)

برگردان: شراب ناب صبحگاه نوروزی را بنوش، که روزهایش گذرا و کوتاه است. در میانه روز، دسته جن‌ها و رقص‌ها بر ما آشکار شدند. به هنگام رقص، قامت‌هایشان خمیده می‌شد، چنان سروها که در برابر وزش باد خم شوند. زشتی بر زیبایی‌شان چیره گشته؛ با وجود این، در سیمایه‌ها یا صورتک‌هایشان (سماجات)، زیبایی‌هایی نمایان بود.

۱. در دیوان: حُسْنُهُمْ (همانجا).

۲. ضبط مصرع دوم در دیوان ابن معتر به شکل «مِنْهُمْ صُفُوفٌ مُرْدٌ عَنِّيَاتٌ» است (ابن المعتر ۱۲۰).

۳. ابوالقاسم مطرّز (سده چهارم و پنجم) در وصف گونه‌ای شیرینی (حنطقه یا کبولا)، به مناسبت، از رقص دستبند نیز سخن گفته است:

رقص المشایخ دستبنداً حوْکها طَرَباً وما شربوا کُؤوسَ مُدام
(ابن حمدون ۹/ ۱۲۵)

برگردان: پیران بر گرد آن شیرینی، از روی طرب و شادی، دستبند رقصیده‌اند. حالی که هیچ از شراب ننوشیده‌اند.

۴. در قصیده‌ای که ابومحمد خازن در ستایش صاحب بن عباد (سده چهارم) سروده است، می‌خوانیم:

وَإِذَا انْتَهَى مِنْ حَرْبِهِ يَسْعَى فَيَرْقُصُ دَسْتَبِنْدَا
(ثعالبی ۳/ ۲۷۵)

برگردان: هرگاه از جنگ بازگردد، [از شادی] به جنبش درآید و دستبند رقصد. ۵. در سروده‌های زیر از ابونواس و ابن رومی، از «روز» (عید) دستبند یاد آمده است و روشن می‌شود که پادشاهان ایران ساسانی چنین روزی را جشن می‌گرفته‌اند. ابونواس در وصف پرنده شاهین می‌گوید:

كَأَنَّهَا إِذْ وَالَّتْ عَنْ جَدِّهِ وَاعْصَوْصَبَتْ لَهَا رَأَتْ مِنْ جَدِّهِ
أُسْرَةُ كَسْرَى يَوْمَ دَسْتَبِنْدِهِ
(الشمشاطی ۱/ ۲۱۶)

برگردان: گویی دسته شاهین‌ها هنگامی که برای رهایی از بهره و نصیب شکارچی به دنبال راه نجات گشتند و با دیدن جدیت او یک جا گرد آمدند، بسان خانواده کسری در جشن دستبند بودند.

۶. ابن رومی (سده سوم) نیز، در وصف نقش‌های دیوارها و سقف‌های خانه ممدوحش، از نگاره خانواده کسری در حال رقص دستبند سخن گفته است:

ذَا تَمَائِيلٍ جَسَانٍ مِنْ صِغَارٍ وَكِبَارٍ
نَشَرَتْ أُسْرَةَ كَسْرَى دَسْتَبِنْدَا فِي دَوَارٍ
أَوْ زُمَاةَ فِي طَرَادٍ خَلَفَ بِسَرِّ أَوْ صُورٍ...
(ابن الرومی ۲/ ۳۸)

برگردان: در این خانه تصویرهای زیبای کوچک و بزرگی می‌بینیم. نقش خانوادهٔ کسری را می‌بینیم که [دست در دست یکدیگر] می‌رقصند و می‌چرخند، یا نیزه‌اندازهایی را می‌بینیم که به دنبال دستهٔ آهوان یا گلهٔ گاوهای وحشی هستند تا شکارشان کنند.
۷. ابن رومی در جایی دیگر، گویا در طعنه به شخصی مصلوب، او را در حالی که به تنهایی (!) دستبند می‌رقصیده، به تصویر کشیده است:

كَمْ يَغُورُ الشَّامُ غَادِرَتْ مِنْهُمْ غَائِرًا مَوْفِياً عَلَى أَهْلِ نَجْدٍ
يَلْعَبُ الدَّسْتَبَنْدَ فَرْدًا وَإِنْ كَا نَ بِهِ شَاغِلٌ عَنِ الدَّسْتَبَنْدِ

(همان ۱/ ۳۸۹)

برگردان: چه بسا در منطقهٔ «غور الشام»، یکی از آنها را به سوی اهل نجد روانه کردی تا به تنهایی بازی دستبند کند، اگرچه موضوع یا دلیلی او را از دستبند بازمی‌داشت.
۸. در *الأغانی* ابوالفرج اصفهانی آمده است که احمد بن صدقه گفته: در روز عید سعائین^۱، نزد مأمون رفتم. برابر او بیست کنیزک رومی زئار بسته بودند که خود را به دیبای رومی آراسته، بر گردن‌هایشان صلیب‌های زرین بود و بر دستانشان برگ‌های نخل و زیتون. مأمون به من گفت: ای احمد، وای بر تو؛ شنیده‌ام که دربارهٔ این زیبارویان شعری سروده‌ای، آن را به آواز برای من بخوان. ابیات چنین است:

ظَبَاءٌ كَالزَّنَابِيرِ مَلَاخٌ فِي الْمَقَاصِيرِ
جَعَلْنَ حَلَقَاتٍ عَلَيْنَا فِي الزَّنَابِيرِ
وَقَدْ زُرْفَنَ أَصْدَاغًا كَأُذُنَابِ الزَّرَازِيرِ
وَأَقْبَلْنَ بِأَوْسَاطٍ كَأَوْسَاطِ الزَّنَابِيرِ

برگردان: زیبارویانی نمکین چون آهوان و رخشان‌چهره چون سکه‌های زر که جامه‌های سفید نازک بر تن داشتند، زئار بسته و دسته‌دسته پیش ما آمدند. آن‌ها زلف‌های خود را چون دُم سارها حلقه‌حلقه کرده و چون زنبوران عسل، میان‌باریک، پیش ما آمده‌اند.
آواز خواندم و مأمون همواره باده‌نوشی می‌کرد و کنیزکان، روبه‌روی او، انواع گوناگون رقص از دستبند گرفته تا «إبلا» را اجرا می‌کردند تا اینکه مست شد. سپس

۱. یا شعائین.

دستور داد هزار دینار به من ببخشند و سه هزار دینار بر سر کنیزکان بریزند. هزار دینار را برداشتم و سه هزار تا را بر آنان پاشیدم و خود به همراه آنان دینارها را نیز جمع کردم (الأصفهانی، ۱۹۹۲م: ۲۲/۲۱۷).

۹. واژه دستبند در سروده مُفَجَّع بصری (سده سوم و چهارم) نیز آمده است:

رُبَّ لَيْلٍ نَعَمْتُ فِيهِ كَأَنِّي	فِي جَنَى جَنَّتَيْنِ: عَدْنٍ وَخُلْدٍ
أَجَلِّيْهَا حَمَاءَ صَافِيَةِ اللُّؤ	بِ وَلَكِنْ لَهَا مَذَاقُهُ شَهْدٍ
لِكِرَامٍ لَمْ يَعْرِفُوا هُجَرَ قَوْلٍ	لَا وَلَا اسْتَشْعَرُوا ذَفِينَةَ حَقْدٍ
وَمُصَافِيٍّ لِلْقَرِيبِ مُرَاعِيٍّ	نَ لَغَيْبِ الْبَعِيدِ عَنْ حُسْنِ عَهْدٍ
بَيْنَ نَائٍ وَمِزْهَرٍ وَقِيَانٍ	مُرْهَجَاتٍ فِي حَوْمَةِ الدَّسْتَبَنْدِ
نَتَعَاطَى الْكُؤُوسَ طَلْقًا حَلَالًا	قَسَمَةَ اللّٰهُ بَيْنَ زَوْجٍ وَفَرْدٍ...

(الرفاء ۴/ ۲۷۷)

برگردان: چه بسا شب‌هایی که گویی در دو بهشت عدن و خلد به خوشی سپری کردم، شراب‌های ناب گُلگونی را، که البته مزه شیرین و غسل‌مانند داشت، برای بزرگانی برگرفتیم که نه سخنان زشت شناخته و نه کینه‌ای احساس کرده‌اند، آن‌ها که با نزدیکان یکدل‌اند و از روی وفاداری، رعایت حال غریبه‌ها را می‌کنند. میان ساز نی و عود (بربط) و کنیزکان پرشمار دستبند رقص، جام‌های شراب را آزادانه و حلال نوشیدیم و یک‌به‌یک و دوبه‌دو سرگرم خوشی شدیم.

۱۰. ابوالحسن علی بن حسین حسنی عمارت بلند و استوار باغ مردی به نام احمد سیاه را به دخترکانی مانند کرده که در عید یا جشن دستبند، دیبای سبز پوشیده‌اند:

صَعِدْنَا بَاغَ أَحْمَدٍ خَيْرَ صَعِدٍ	بِأَمْنٍ طَالِعٍ وَأَسَمٍ سَعِدٍ
كَأَنَّ الْقَصْرَ حَيْثُ رَسَا وَصَادَى	سُطُورُ صَنْوَبٍ وَسُطُورُ رَنْدٍ...
أَوِ الْفَتَيَاتِ حِينَ لَيْسَنَ خُضْرًا	مِنَ الدِّيْبِاجِ يَوْمَ الدَّسْتَبَنْدِ

(المافروخی الأصفهانی ۱۰۸)

ترجمه: به خوشی و خوش‌یُمی، به باغ احمد گام نهادیم. گویی کاخ و عمارت استوار و بلند آن، بسان ردیف درختان صنوبر و غار یا چون دخترکانی بودند که در روز (= جشن) دستبند، جامه‌های دیبای سبزرنگ پوشیده‌اند.

از این بیت که شاعرش در ایران و شهر اصفهان بوده است روشن می‌شود که تا سدهٔ پنجم هجری (روزگار تألیف کتاب محاسن/اصفهان) جشنی به نام دستبند در ایران برگزار می‌شده است.

۱۱. شاعری دیگر در وصف گل سرخ گفته است:

وَأَقْبَلَ الْوَرْدُ مِنْ بُرْعُومِهِ حَجَلاً
تَرَاكُمْتُ تَحْتَ دِينَارٍ عَلَى طَبَقٍ
وَقَدْ أَحَاطَتْ لِرُقْصِ الدَّسْتَبَنْدِ بِهَا
يُثْبِدِي لَنَا فَوْقَ رِيٍّ نَشْرُهُ الْعَبَقِ
مَنْ الرَّبُّ يَجِدُ جِثَانًا مِنَ الْوَرَقِ

(المجنّى ۴۳/۲)

برگردان: آن هنگام که گل سرخ شرم‌زده از شکوفهٔ خود سر زد و بوی خوشی پراکند، چون درهم‌هایی یاقوتی‌رنگ نمود که زیر دینارهای انباشته روی ظرف قرار دارند و ماهی‌هایی از برگ‌های زبرجدی‌رنگ این درهم‌ها را برای [انجام مراسم] رقص دستبند احاطه کرده‌اند.

۱۲. در معجم البلدان زیر واژه «هِنْدَمَنْد» [همان رود هیرمند در سیستان؛ نک، دهخدا، ذیل «هندمند»] از شعر ابوبکری خوارزمی یاد شده است که نشان از انجام این رقص در سیستان سدهٔ چهارم هجری دارد:

عَدَوْنَا شَطْرَ نَحْرِ الْهِنْدَمَنْدِ
وَرَّاحَ قَهْوَةِ صَفَرَاءِ صَرْفِ
وَسَاقِ شَبْهِ دِينَارِ أَتَانَا
فَلَمَّا دَبَّ سَكْرُ اللَّيْلِ فِينَا
مَتَى تَدْنُو لِقِبْلَتِهِ تَلْكََا
وَهَذَا شَعْرُ مَرَّاحِ ظَرِيفِ
سَكَارَى آخِذِي بِالْدَّسْتَبَنْدِ
شَمُولِ قَرْقَفِ مِنْ جَهَنَنْدِ
يَدِيرُ الْكَأْسِ فِينَا كَالْدَرْندِ
وَأَصْبَحْنَا بِحَالِ خَرْدَمَنْدِ
وَيَلْقَى نَفْسَهُ كَالدَّرَمَنْدِ
يُحَاكِي أَنَّهُ جَنْدِ بَنِ جَنْدِ

(باقوت الحموی، معجم البلدان: ۵/ ۴۱۸)

۱۳. «از علی بن ابی طالب (ع) گزارش شده است: اصحاب الرسّ در عید آغاز سال خود کنار درخت صنوبری گرد می‌آمدند، قربانی و آتش‌افروزی می‌کردند. شیطان نیز شاخه‌های درخت را تکان می‌داد و فریاد می‌زد: ای بندگانم من از شما خشنودم، شاد و خشنود باشید. سپس آن‌ها سرهایشان را از سجده بالا می‌آوردند،

باده‌نوشی می‌کردند، سازها می‌نواختند و به دستبند می‌رقصیدند» (یاخذون الدستبند) (مجلسی ۱۴/ ۱۵۰).

حسینی در شرح این حدیث گفته است که چه بسا منظور از دستبند در اینجا «سنج» یا «دستبند زینتی زدن» باشد (الحسینی البیرجندی ۲۷۲). به نظر نمی‌آید هیچ یک از این دو معنا (به ویژه معنای دوم) مناسب متن حدیث باشد، بلکه معنای درست همان رقصیدن دستبند است.

۱۴. در غریب الحدیث ابراهیم حربی نیز واژه دستبند آمده است: نصر بن علی گزارش کرده است: هنگامی که طوفانی بر قوم عاد وزیدن گرفت، دست در دست یکدیگر ایستادند، دستبند گرفتند (أخذوا دستبند)، پاهایشان را بر زمین استوار کردند و گفتند: ای هود، اگر راست می‌گویی چه کسی می‌تواند پاهای ما را از جایشان بلرزاند. خداوند طوفانی را سوبشان فرستاد و پاهایشان را از جا کند گویی تنه‌های درختان خرمایی هستند که از ریشه کنده شده‌اند» (الحربی ۳/ ۱۰۱۷).

روشن است که ترکیب «دستبند گرفتن» در این متن نمی‌تواند به معنای رقص دستبند باشد و بهتر است آن را به حلقه‌زدن و دست یکدیگر را گرفتن به منظور استوار ایستادن، و نه پایکوبی، معنا کنیم.

با توجه به آنچه در متون کهن عربی درباره رقص دستبند آمده است می‌توان برداشت کرد که: ۱. نویسندگان و شاعران از «دستبند» با عنوان‌های «رقص»، «بازی» و «روز» (جشن یا عید) یاد کرده‌اند.

۲. با توجه به ماهیت رقص دستبند، باید این رسم را از آیین‌های روزهای شادی و جشن به شمار آورد.

۳. از متون ما روشن می‌شود که دستبند رقصها گاه دسته‌های مرد بوده‌اند و گاه دسته‌های زنان و کنیزکان و به هر روی، رقصی گروهی بوده است.

۴. رقص دستبند به شکل دایره‌وار، در حالی که رقصندگان دست یکدیگر را می‌گرفتند و می‌چرخیدند، همراه با نواختن سازهای گوناگون و بادیه‌نوشی انجام می‌شد.

۵. بر سر رقصندگان، درهم‌ها و دینارهایی به عنوان شاباش ریخته می‌شد.

۶. از شعر ابن معتر روشن می‌شود که رقص دستبند در آستانهٔ نوروز و پنجهٔ ایرانی و همزمان با برگزاری آیین میرِ نوروزی (سماجات) انجام می‌شد و به همین دلیل است که برخی از نویسندگان دستبند را پنجه نامیده‌اند.

۷. از برخی نمونه‌ها، از جمله گزارش شمارهٔ هشت این مقاله، برداشت می‌شود که گویا رقص دستبند که در آغاز جزئی از جشن پنجهٔ نوروزی بوده است، سپس به یکی از سبک‌ها و گونه‌های رقص تبدیل شده و در هر زمان و محفلی عده‌ای به آن سبک می‌رقصیدند و شادمانی می‌کردند.

۸. از سروده‌های ابونواس و ابن رومی و با استناد آنها به نقش‌نگاره‌های موجود در سده‌های دوم و سوم هجری در بغداد، روشن می‌شود که رقص دستبند در روزگار ساسانیان و میان‌خاندان سلطنتی نیز برپا می‌شد.

دستبند و واژه‌های هم‌معنای آن

واژه‌نامه‌نویسان و شارحانِ جُنگ‌های ادبی در تعریف «دستبند» گاه آن را هم‌معنای واژگان دَعکسه، فَنزج (پَنجه)، مَهزَم، نَزوان و چوبی دانسته‌اند. در اینجا نخست به تعریف دستبند اشاره می‌کنیم و سپس واژه‌های مترادف آن را، از دید آن نویسندگان، تعریف و به علت برگزیدن این نام‌ها به عنوان مترادف دستبند و درستی یا نادرستی سخن آنان می‌پردازیم.

۱. دستبند

دهخدا برای دستبند، معانی گوناگونی، افزون بر رقصِ موضوع مقالهٔ ما، آورده است:

حلقه زدن مردمان و جانوران باشد ایستاده یا نشسته؛ حلقه زدن و بر دور نشستن یا ایستادن مردمان و جانوران را گویند [...] دست یکدیگر گرفتن و رقصیدن [...] رقصی است که دست یکدیگر را گرفته رقصند؛ دَعکسه؛ نوعی از بازی است مر مجوس را و به فارسی آن را دستبند گویند و آن چنان باشد که باهم دست گرفته رقص کنند؛ قسمی رقص به جماعت؛ نوعی رقص ایرانیان که دایره‌وار دست یکدیگر گرفته رقصند... قسمی بازی که آنرا فنزج و پنجه و چوبی نیز گویند:

به هر حجره‌ای هر شبی دستبند
بکردند تا دل ندارد نژند
(فردوسی)

به هر برزن آوای رامشگران
به هر گوشه‌ای دستبند سران
(اسدی)

از حلقه دستبند این فرش
یک رقص تو تا کجاست تا عرش
(نظامی)

سیاره به دستبند خوبی
بر نطع فلک به پایکوبی
(نظامی)

ظاهراً فنی از فنون کشتی است و با دست کمر حریف را گرفتن:

چو خاقان چینی کمند مرا
چو شیر ژیان دستبند مرا
(فردوسی)

نام نوائی و آهنگی از موسیقی؛ نوعی موسیقی است: هر قومی را نوعی هست از موسیقی، کودکان را جدا و زنان را جدا و مردان را جدا، چون ترنم کودکان را و نوحه زنان را و سرود مردان را و ویله دیلمان را و دستبند عراقیان را...» (دهخدا، ذیل «دستبند»). دستبند به معنای زیور و ویژه دست نیز چندین بار در شعر فارسی کهن به کار رفته است.

۲. فنزج (پنجه)

واژه فنزج عربی‌شده پنجه فارسی است و برخی نویسندگان، از جمله دهخدا (ذیل «فنزج»)، آن را هم معنای رقص دستبند دانسته‌اند. جوالیقی نوشته است: فنزج به معنای دستبند یعنی همان رقص مجوس است هنگامی که دست یکدیگر را گرفته و به رقص آیند. و از اصمعی گزارش کرده که فنزج به معنی نَزْوَان^۱ است (الجوالیقی ۲۳۷).

۱. مصدر و به معنای پریدن یا جهیدن از روی شادی؛ پریدن برای جفت‌گیری و بیشتر درباره حیوانات به کار می‌رود (نک: معلوف، ذیل «نزو»).

صاحب بن عباد ایرانی، که چه بسا این رسم را در ایران دیده بود، فنزج (پنجه) را به رقص دستبند ترجمه کرده و گمان کرده که به معنای پنجه دزدیده نیز هست (الصاحب ۲۲۶/۷). این که ابن عباد پنجه را دستبند نامیده گویا به این دلیل است که رقص دستبند مهم ترین بخش از جشن های پنجه ایرانی بوده است. گمان او در ترجمه فنزج به پنجه دزدیده نیز، به دلیل همانندی واژگانی، درست است. محیی نیز در شرح بیت های شاهد یازدهم که پیش تر آوردیم، رقص دستبند را همان «فنزج» دانسته است (المحیی ۴۴/۲). جوهری در *الصحاح*، فنزج را همان بنجه (= پنجه) و به معنی رقص ایرانیان می داند هنگامی که دست یکدیگر را گرفته اند (الجوهری ۱/۳۳۶).

ابن منظور در توضیح واژه «فنزج» آن را همان فنزجه (عربی شده پنجه) می داند و می گوید: «چه بسا همان بازی معروف دستبند یا رقص مجوس باشد. در صحاح جوهری آمده است که فنزج رقص عجم است هنگامی که دست یکدیگر را بگیرند و برقصند. ابن سکیت گفته است: فنزج نام یک بازی است که در فارسی، پنجهان نامیده می شود و به شکل «فنزج» تعریب شده است. ابن الأعرابی فنزج را بازی (= رقص) نَبْطی ها به هنگام سرخوشی می داند. نیز گفته شده است که فنزج پنج روز دزدیده در سال شماری ایرانیان است» (ابن منظور، ذیل «فنزج»). سیرافی در شرح بیت زیر، سروده عجاج (سده نخست هجری)، که ترکیب «بازی فنزج کردن» در آن آمده است:

فَهْنٌ يَغْكُفْنَ به إِذَا حَجَا عَكْفَ النَّبِيطِ يَلْعَبُونَ الْفَنَزَجَا

برگردان: هرگاه گاو نر بایستد، مادینه گاوها به سوی او می آیند، آن گونه که نَبْطی ها به بازی فنزج روی می آورند.
می گوید: فنزج همان بنجهان [پنجهان] است و ابوحاتم گفته که پنجهان همان دستبند است (السیرافی ۱۵۸).
ابن قتیبه نیز اصل واژه فنزج در بیت عجاج را بنجهان [پنجهان] فارسی می داند (ابن قتیبه ۳۸۵).

ترکیب «بازی فنزج کردن» در شعر جریر (سده نخست هجری) آمده است:

عَزُّهُمْ لَعَبُ النَّبِيطِ الْفَنزَجَا لَوْ كَانَ عَنْ لَحْمٍ مَزَادٍ هَجَّجَا

(جریر ۱۱۳)

برگردان: [در نکوهش بعیث مجاشعی^۱ و خانواده‌اش و طعنه به سستی آنان] اگر از انتقام خون مزاد بن افعس دست بکشند، بازی فنزج نبطی‌ها آن‌ها را می‌فریبد و سرگرم می‌کند. ابن درید، در شرح بیت عجاج، فنزج را گونه‌ای بازی برای نبطی‌ها می‌داند و می‌نویسد: فنزج، همان پنج روز دزدیده در سال‌شماری ایرانیان است (ذیل ریشه «جز»). بنابراین می‌توان گفت در سده نخست هجری، بازی (=رقص) فنزج یا دستبند میان نبطی‌های ساکن عراق و به ویژه شهرهای بصره و کوفه که بسیاری از ایرانیان اسیر در آن زندگی می‌کردند، گسترش داشت.

می‌توان نتیجه گرفت که فنزج عربی‌شده «پنجه» (پنجه دزدیده) یا «پنجگان» است. رقص دستبند نیز در جشن پنجه برپا می‌شد و چه بسا، به خاطر شهرت و گسترش رقص دستبند در این جشن، برخی «پنجه» را «جشن دستبند» نامیده (از باب اطلاق جزء بر کل) و برخی واژه «پنجه» را به معنی «رقص دستبند» به کار برده‌اند (از باب اطلاق کل بر جزء).

۳. پنجگان (پنجگان)

دیدیم که سیرافی، ابوحاتم و ابن قتیبه فنزج (پنجه، رقص دستبند) را همان پنجگان، یعنی جشن روز پنجه، دانسته‌اند. پیش‌تر گفتیم که چرا بر دستبند واژه پنجه نهاده شده است؛ همین استدلال را درباره پنجگان (به معنای پنجه دزدیده) نیز می‌توانیم بیاوریم. اما گویا پنجگان در زبان فارسی معنای دیگر نیز داشته است؛ در جنگ میان عرب‌ها و ایرانیان وطن‌پرست (شعوبیه) که شعوبیه، کاستی‌هایی را برای عرب‌ها و شیوه زندگی

۱. خدش بن بشر بن خالد، معروف به بعیث بصری، سخنران و سراینده‌ای نیکو زبان بود؛ او و جریر نزدیک چهل سال یکدیگر را نکوهش می‌کردند و هیچ یک بر دیگری برتری نیافت. در سال ۱۳۴ در بصره از دنیا رفت (یاقوت الحموی، ۱۹۸۰: ۵۲/۱۱).

آن‌ها برمی‌شمارند، می‌خوانیم که عرب‌ها هیچ آگاهی از وسایلی مانند بنجکان ندارند: «عرب‌ها که در بیابان و با شتر زیسته‌اند، ناچار زبان و نیز رفتارشان خشن شده، و بنا به عادت بدویان در شهر هم با نیزه می‌گردند... بیشتر بر اسب عربان می‌نشینند؛ تازه اگر پالانی بر آن نهند، باز رکاب ندارند؛ هنگام نبرد، جنگ‌افزارهای نامتناسب به دست می‌گیرند و از منجیق، خندق، قبا، سروال (= شلوار)، بند (پرچم)، خوز (کلاه‌خود)، **بنجکان (پنج تیر)** و نفط (= نفت) آگاهی ندارند» (البیان و التبین ۳/ ۱۴ تا ۱۹؛ به نقل از: آذرنوش ۱۷/ ۱۸۹). بنابراین چه بسا واژه بنجکان در سخن جاحظ به معنی پنج تیر باشد. دهخدا برای این واژه هم معنای تیر آورده، هم معنای نوعی بازی (احتمالاً همان رقص دستبند): «ظاهراً نوعی تیر: وَأَمْرُهُمْ أَنْ تَكُونَ قَسِيْمُهُمْ مُؤَثَّرَةٌ وَقَالَ إِذَا أَمَرْتُمْ أَنْ تَرْمُوا فَأَرْمُوهُمْ رَشْقًا بِالْبَنجَكَانِ وَلَمْ يَكُنْ أَهْلُ الْيَمَنِ رَأَوْا النِّشَابَ قَبْلَ ذَلِكَ (به نقل از تاریخ طبری، قصه یمن و وهرز)؛ نوعی بازی (به نقل از محشی المَعْرَب جوالیقی، ص ۲۳۷ ح). فنجکان. فترجان. پنجک. پنجه. فنزج» (دهخدا، ذیل «پنجگان»). و در همان جا به نقل از المَعْرَب جوالیقی (۷۱) ذیل واژه «پنجکیه» می‌خوانیم: «پنجکیه؛ بنجکیه. قال أَبوزید: البَنجَكِيَّةُ معنا: أَنَّ أَهْلَ خِرَاسَانَ كَانَ كُلُّ خَمْسَةٍ مِنْهُمْ عَلَى حِمَارٍ وَرَبَّمَا قَالُوا يَرْمُونَ بِخَمْسِ نِشَابَاتٍ فِي مَوْضِعٍ» (دهخدا، ذیل «پنجکیه»).

۴. دَعْكَسَه (دَه كَسَه)

ابن منظور واژه «دَعْكَسَه» را هم معنای دستبند دانسته و در تعریف آن گفته است: «دَعْكَسَه بازی مجوس است وقتی برای رقصیدن دست یکدیگر را می‌گیرند و می‌چرخند؛ مجوس این بازی را دستبند می‌نامد. فعل آن: دَعْكَسُوا وَتَدَعْكَسَ بَعْضُهُمْ عَلَى بَعْضٍ است. رجزسرایي گفته است:

طافوا به مُعْتَكِبِينَ نُكْسَا عَكْفَ الْمِجُوسِ يَلْعَبُونَ الدَّعْكَسَا

(ابن منظور، ذیل «دعکس»)

برگردان: دست در دست هم گرد او چرخیده، سرها را به زمین دوخته بودند، بسان مجوسیانی که بازی «دَعْكَسَه» (دستبند) انجام می‌دهند.

در لغتنامه دهخدا نیز برای دَعکسه همین معنا آمده است. وی حدس زده که شاید این واژه از فارسی دَه‌کَسه باشد (ذیل «دعکسه» و ذیل واژه «مُدعکس» [دَه‌کَسه‌باز] نیز آورده است: دستبندبازنده؛ آن که دست می‌بازد یعنی دست دیگری را گرفته رقص می‌کند، چنان که در قدیم معمول ایرانیان بوده است (ذیل «مدعکس»).

اگر گمان دهخدا درست باشد - که البته منطقی نیز هست -، چه بسا بتوان گفت: دلیل این که دستبند را دَهکسه (دعکسه) نامیده‌اند، آن است که چنین رقصی به شکل دسته جمعی یا گروهی برگزار می‌شد و از این رو بدان دَه کَسه گفته‌اند، یعنی با ده تن (= شمار زیاد) برگزار می‌شد.

۵. مهزام

اکنون که پیوندی کمابیش روشن میان واژه‌های «دستبند»، «دعکسه» و «فَنزَج» یافتیم، ببینیم آیا واژه «مهزام» نیز پیوندی با دستبند دارد. یزیدی، شارح تَقَائِصِ جریر و فرزدق در شرح بیتی که جریر در نکوهش بعیث و مادرش سروده، یعنی:

كَانَتْ مَحْرَبَةً (مَحْرَبَةً) تَرُورَ بِكَفِّهَا كَمَرَ الْعَبِيدِ وَتَلْعَبُ الْمَهْزَامَا

برگردان: مادرِ زنی آزموده (پُردل و جرئت) بود! با دستش کمربندِ پشمن^۱ غلامان را می‌گرفت و سرگرم بازی مهزام می‌شد.

برای مهزام، دو معنا می‌آورد: مهزام نوعی بازی است که سر کسی را می‌پوشانند سپس لگدی به او می‌زنند و می‌پرسند چه کسی بود و او حدس می‌زند که چه کسی به او لگد زده [منظورش همان بازی چشم‌بندی رایج میان همروزگاران ما است]؛ مهزام همان دستبند است (الیزیدی ۲۰۳).

منظور جریر از بازی مهزام در این بیت هم می‌تواند همان بازی‌ای باشد که یزیدی توضیح داده است و هم به معنای رقص دستبند، زیرا جریر به مادر بعیث طعنه می‌زند و می‌گوید او زنی کارآزموده است و دست در دست کمر غلامان [با توجه به ترجمه درون متن، نه پی‌نوشت] با آنان رقص دستبند انجام می‌دهد. هرچند در بیت پیشین که

۱. واژه «کَمَر» در عربی جمع «کَمَرَه» و به معنای سر آلت مردانه نیز هست (نک: ابن منظور، ذیل «کمر») و چه بسا، با توجه به بلذباتی جریر و نکوهش مادر بعیث، این معنا مناسب‌تر باشد.

از جریر آوردیم وی برای رقص دستبند واژه «فنزج» را آورده بود! این را هم بدانیم که «مادر بعیث زنی سرخ‌رو و از اسیران اصفهانی بود» (ابن سیده ۱۳/ ۱۹۸) و جریر او را فَرْتَنی (نامی بر نهاده نزد عرب به کنیز یا کنیز کنیزک‌زاده: الأصفهانی: ۱۹۸۳ م ۴/ ۲۴۰) نامیده است، در بیتی که در نکوهش پسرش بعیث گفته است:

مهلاً بعیثُ فَإِنَّ أَمَك فَرْتَنی حمراءُ أَثْنَتِ العُلُوجُ رُدْما

(ابن سیده ۱۳/ ۱۹۸)

پس به دلیل ایرانی‌بودن او هیچ جای شگفت نیست که به رقص دستبند آشنا بوده و آن را انجام می‌داده است.

ابن منظور درباره واژه مهزام و در شرح بیت جریر می‌نویسد: مهزام چوبی است که آتشی بر سر دارد و کودکان عرب‌های بیابان‌نشین با آن بازی می‌کنند و این گونه‌ای بازی است [...] آزه‌ری گفته است: مهزام نوعی بازی است بدین گونه که سر کسی را ببوشانند و بر او سیلی بزنند - و بنا به گزارشی، بر پُشتش بزنند - و بگویند چه کسی به تو زد؟ این تأثیر گوید: مهزام همان عُمَیْضا است. ابن الفرج گفته: مهزام چوب‌دستی کوتاه و همان مرزام است» (ابن منظور، ذیل «هزم»). ابن درید نیز مهزام را در این بیت به معنای بازی کودکان گرفته و گفته احتمالاً به معنای دستبند باشد (ذیل ریشه «زمه»).

افزون بر این که برخی فرهنگ‌نویسان عربی مهزام را به معنای دستبند گرفته‌اند و این خود دلیلی است بر یکی بودن این دو گونه بازی یا رقص، این که ابن الفرج مهزام را به معنای چوب‌دستی کوتاه گرفته است چه بسا اشاره دارد به این نکته که رقصندگان دستبند، به هنگام رقص، چوبی را در دست‌های خود می‌گرفته‌اند. اگر چنین گمانی درست باشد، پیوند میان دستبند و رقص چوبی که پس از این درباره‌اش سخن می‌گوییم، روشن‌تر می‌شود.

۶. نَزْوان (پردن از روی شادی)

پیش‌تر دیدیم که جوالیقی، به نقل از اصمعی، فنزج (رقص دستبند) را به نزوان (پردن یا جهیدن از روی شادی) معنا کرده بود. آزه‌ری نیز، جدا از این که فنزج را همان

پنجگان و دستبند معنا کرده، به نقل از شمر نوشته است: «به فنزج نَزَوَان گفته می‌شود؛ نیز فنزج مالیاتی است که نبطیان در پنج قسط می‌پردازند» (الأزهری ۱۱/ ۱۶۹). ازهری سپس گفته است: به مالیات، سَمَرَج^۱ گفته می‌شود نه فنزج (همانجا). این که برخی فنزج (رقص پنجه یا دستبند) را نَزَوَان نامیده‌اند گویا با توجه به حرکت‌های ظاهری رقصندگان دستبند بوده است وقتی دست یکدیگر را می‌گرفتند، جست‌وخیز می‌کردند و بالا و پایین می‌پریدند، و از آنجا که نام این رقص را نمی‌دانستند، بر آن نام «نَزَوَان» نهاده‌اند. برخلاف گمان ازهری، نهادن نام فنزج (پنجه) بر مالیاتی که در پنج نوبت دریافت شود نیز نمی‌تواند اشتباه باشد.

۷. چوبی

دهخدا از واژه‌ای دیگر هم معنای رقص دستبند نیز یاد کرده و آن «چوبی» یا «رقص چوبی» است: «چوبی: نوعی رقص؛ نوعی رقص لُران؛ قسمی رقص بجماعت روستائیان و عشایر را؛ رقص دسته‌جمعی لُران و روستائیان؛ بازی که آن را دستبند می‌نامند و از آن رقص مجوس اراده شده است و در صحاح، رقص عجمی است هنگامی که جمعی دست یکدیگر را بگیرند و برقصند؛ ابن السکیت گفته است: بازی که بفارسی آن را پنجگان نامند که سپس معرب شده است. و در صحاح بفارسی پنجه آمده است. ابن الاعرابی می‌گوید: فنزج؛ بازی قبیله نبیط است هنگام شادمانی و سرخوشی» (ذیل «چوبی»).

همان گونه که دهخدا گفته است، چوبی از رقص‌های لُرها [و کُردها] است که همچنان در ایران بازی می‌شود. کمابیش با یقین می‌توان گفت رقص چوبی ادامه همان رقص دستبند است که میان ایرانیان از کهن‌ترین روزگاران رواج داشت و پس از اسلام نیز در شهرهای عراق برپا می‌شد. آنچه در منابع عربی آمده است، از جزئیات یا شیوه ریز انجام رقص دستبند پرده برنمی‌دارد ولی می‌توان آنچه را برای رقص چوبی آمده برای رقص دستبند نیز برشمرد. درباره چوبی گفته‌اند:

۱. یا شِمَرَج (الدینوری ۷۱) که عربی‌شده «شماره» فارسی است.

رقصندگان در حلقه‌هایی دست در دست هم قرار می‌گیرند و با شنیدن نواهای نوازنده به سبک‌های مختلف حرکات موزون می‌پردازند. نفر اول رقصندگان به لری سرچوپی یا چوپی‌کش گفته می‌شود با دستمالی در دست و مهارت بیشتر، دیگر رقصندگان باید حرکات و ریتم‌های بدن و حرکات دست و پا را با او هماهنگ کنند. سرچوپی گاه از اول صف جدا می‌شود و با حرکات هیجان‌برانگیز نمایشی، شور و شوق انجمن نوازندگان را مضاعف می‌کند. در این حالت دیگر نوازندگان با حفظ نظم و حرکات هماهنگ سر و دست و پا به الگوی معمول رقص می‌پردازند. در رقص‌های شادی معمولاً آغاز رقص با حرکات سنگین سما^۱ است که با تغییر آهنگ نوازنده به رقص نیمه‌تند سه‌پا و سپس به حرکات تندتر دوپا می‌رسد و نهایتاً با بازگشت به سنگین سما پایان می‌پذیرد» (ویکی‌پدیا، رقص‌های لری).

رقص کردی که به «هل په رکی» شناخته شده است نیز کمابیش مانند رقص لری و البته مطابق با ویژگی‌هایی است که از رقص دستبند در متون عربی برداشت می‌شود؛ مهم‌ترین ویژگی‌های «هل په رکی» به شرح زیر است: «یک حس و حرکت گروهی است نه فردی؛ دستمال در دست رقصندگان به معنی رهایی و پرواز است؛ ریتم و هماهنگی ثابتی دارد و این بر عهدهٔ رهبر رقص یا سرچوپی‌کش است؛ به شکل دایره‌وار است و این نشانهٔ چرخش طبیعت و گردش فصول است؛ پایکوبی در این رقص برای بیدار کردن زمین است» (نک. صادقی ۷۹-۸۲).



رقص کردی در ایران امروز که گویا مانند رقص دستبند کهن است؛ منبع تصویر: گل محمدی

۱. بخش آغازین برخی از رقص‌های گروهی اقوام لر، که با حرکات آهسته و سنگین همراه است.

نتیجه‌گیری

از آنچه گذشت روشن می‌شود که رقص گروهی دستبند در آغاز بخشی از جشن پنجه ایرانی بود که در آستانه نوروز برگزار می‌شد و از همین روی است که برخی نویسندگان کتاب‌های عربی به جای دستبند از واژه پنجه (فنج) و از باب اطلاق جزء بر کل بهره گرفته‌اند ولی با گذشت زمان، یک گونه یا سبک رقص شناخته شد و به هر هنگامه شادی، و نه فقط در پنجه در دیده، انجام می‌شد.

از آنجایی که شاعران عربی سرای بغداد، بصره و کوفه در چند مورد از رقص دستبند، البته با جزئیات کم، سخن به میان آورده‌اند، می‌توان گسترش و رونق آن را، به ویژه در میان ایرانیان بیرون مرزهای ایران و منطقه میان‌رودان در سده‌های نخستین هجری، برداشت کرد. از گزارش‌های ما روشن می‌شود که نبطی‌های ساکن عراق نیز با این رقص آشنا بوده و بدان شادی می‌کرده‌اند.

یکی از واژه‌هایی که معادل و هم‌معنای دستبند در متون عربی آمده، واژه مهزام است و برخی آن را به معنای چوب‌دستی یا عصای کوتاه گرفته‌اند. اگر به درستی این سخن باور داشته باشیم، می‌توانیم بگوییم چه بسا رقصندگان دستبند چوبی در دست داشته‌اند، دقیقاً مانند رقص چوبی لری در میان هم‌روزگاران ما.

اندک گزارش‌هایی که از برگزاری رقص دستبند در ایران سخن می‌گوید، نشان می‌دهد که دستبند ویژه منطقه‌ای خاص در ایران نبوده است (در گزارش‌ها از برگزاری این رقص در اصفهان و سیستان آگاه شدیم)، هرچند رقص کردی و لری امروز، که همانندی زیادی با دستبند کهن دارد، بیشتر ویژه مناطق باختری ایران است.

منابع عربی

ابن حمدون، محمد بن الحسن. *التذکرۃ الحمادونیة*. تحقیق إحسان عباس و بکر عباس. بیروت: دار صادر، ۱۹۹۶م.

ابن درید، محمد بن الحسن. *جمهرة اللغة*. تحقیق رمزی منیر بعلبکی. بیروت: دار العلم للملایین، ۱۹۸۷م.

- ابن الرومي، علي بن عباس. *الديوان*. شرح أحمد حسن بسج. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٤م.
- ابن سيدة، علي بن إسماعيل النحوي. *المخصص*. بيروت: دار الكتب العلمية، د.تا.
- ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم. *أدب الكاتب*. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. بيروت: دار المعرفة، د.تا.
- ابن المعتز، عبدالله. *الديوان*. بيروت: دار بيروت، ١٩٨٦م.
- ابن منظور، محمد بن مكرم. *لسان العرب*. بيروت: دار صادر، ١٩٩٠م.
- الأزهري، محمد بن أحمد. *تكملة اللغة*. تحقيق عمر سلامي و عبدالكريم حامد. بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠١م.
- الأصفهاني (أبو الفرج)، علي بن الحسين. *الأغانى*. شرح سمير جابر. الطبعة الثانية. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٢م.
- _____ . *الأغانى*. تحقيق نخبة من الأدباء. تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٨٣م.
- الثعالبي النيسابوري، أبو منصور عبد الملك. *يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر*. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م.
- جرير. *الديوان*. شرح إيليا حاوي. بيروت: الشركة العالمية للكتاب، ١٩٩٥م.
- الجواليقي، موهوب بن أحمد. *المغرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم*. تحقيق أحمد محمد شاكر. طبعة بالأفست. تهران: ١٩٦٦م.
- الجوهري، أبو نصر. *الصحاح تاج اللغة و صحاح العربية*. تحقيق أحمد عبدالغفور عطار. الطبعة الرابعة. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٧م.
- الحري، إبراهيم بن إسحاق. *غريب الحديث*. تحقيق سليمان إبراهيم محمد العايد. مكة: جامعة أم القرى، ١٤٠٥ق.
- الحسيني البرجندى، حسين. *غريب الحديث في بحار الأنوار*. تحقيق مركز بحوث دار الحديث. تهران: مؤسسة الطباعة و النشر التابعة لوزارة الثقافة و الإرشاد الإسلامى، ١٣٧٩ش.
- حمود، ماجدة. *صورة الآخر في التراث العربي*. الجزائر: منشورات الاختلاف و بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠م.
- الدينوري، أبو حنيفة أحمد بن داود. *الأخبار الطوال*. تحقيق عبد المنعم عامر. القاهرة: وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، د.تا.
- الرفاء، السري بن أحمد. *الحب و المحبوب و المسموم و المشروب*. تحقيق ماجد حسن الذهبي. دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٨٦م.
- السيرافي، أبو سعيد. *ضرورة الشعر*. تحقيق رمضان عبدالنواب. بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٥م.
- الشمشاطي، علي بن محمد بن المطهر العدوي. *الأنوار ومحاسن الأشعار*. تحقيق محمد يوسف. الكويت: وزارة الإعلام، ١٩٧٨م.
- الصاحب، إسماعيل بن عباد. *المحيط في اللغة*. تحقيق محمد حسن آل ياسين. بيروت: عالم الكتب، ١٩٩٤م.

الصولی، أبوبکر محمد بن یحیی. کتاب الأوراق أشعار أولاد الخلفاء و أخبارهم. تحقیق ج. هیورث. دن. تقدیم منیر سلطان. القاهرة: شركة الأمل للطباعة و النشر، ۲۰۰۴م.

العاکوب، عیسی. تأثیر الحکم الفارسیة فی الأدب العربی. تخران: مؤسسة الهدی، ۱۳۸۵ش.

المافزوخی الأصفهانی، مفضل بن سعد. محاسن إصفهان. تحقیق عارف أحمد عبدالغنی. دمشق: دار کنان للنشر، ۲۰۱۰م.

المحیی، محمد أمین بن فضل الله. نفحة الريحانة و رشحة طلاء الحانة. تحقیق عبدالفتاح محمد الحلو. د.م: دار إحياء الكتب العربية، ۱۹۶۸م.

یاقوت الحموی، شهاب الدین. معجم الأدباء. الطبعة الثانية. بیروت: دار الفكر، ۱۹۸۰م.

_____ . معجم البلدان. بیروت: دار صادر، د.تا.

الیزیدی، أبو عبدالله. شرح نقائض جریر و الفرزدق. تحقیق محمد إبراهيم حور و ولید محمود خالص. الطبعة الثانية. أبوظبی: منشورات المجمع الثقافي، ۱۹۹۱م.

منابع فارسی

آذرنوش، آذرتاش. «جاحظ». دائرة المعارف بزرگ اسلامی. زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی. تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۸.

اذکایی، پرویز. نوروز: تاریخچه و مرجع شناسی. تهران: وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۳.

بیرونی خوارزمی (ابوریحان)، محمد بن احمد. التفهیم لأوائل صناعة التنجیم. تصحیح جلال الدین همایی. تهران: بابک، ۱۳۶۲.

دهخدا، علی اکبر. لغت نامه. زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۱خ.

رضایی، عبدالعظیم. تاریخ نوروز و گاه شماری ایرانی. چاپ چهارم. بی جا: انتشارات ذر، ۱۳۸۳.

روح الامینی، محمود. آیین ها و جشن های کهن در ایران امروز. تهران: آگاه، ۱۳۷۶.

_____ . زمینه فرهنگ شناسی. چاپ چهارم. تهران: عطار، ۱۳۷۷.

صادقی، قطب الدین. «عملکرد و جنبه های نمادین هل په رکی یا رقص های آیینی باستانی کردی». نمایش. ۱۶۱/۱۴ (بهمن ۱۳۹۱): ۷۹-۸۲.

مجلسی، محمد باقر. بحار الأنوار. تهران: دار الكتب الإسلامية، ۱۳۶۳.

معلوف، لويس. المنجد عربی- فارسی. ترجمه محمد بندر ریگی. چاپ سوم. تهران: انتشارات ایران، ۱۳۸۰.

هنری، مرتضی. آیین های نوروزی. تهران: وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۳.

منابع اینترنتی

- ویکی‌پدیا. «رقص‌های لری». سایت ویکی‌پدیا. تاریخ مراجعه: ۱۴/۰۵/۱۳۹۸.
<https://bit.ly/3nj57v1>
گل‌محمدی، گلاره. «رقص کردی حماسی‌ترین رقص تاریخی». سایت ایران پلانر. تاریخ
مراجعه: ۱۴/۰۱/۱۳۹۹. <https://iranplanner.com/blog?id=38021>

هانری دُ مونترلان: ادیبی در مکتب سعدی

مهدی بهنوش^۱، دکترای ادبیات فرانسه
فاطمه حسین پور، کارشناس ارشد ادبیات فرانسه

چکیده

هانری دُ مونترلان از بزرگ‌ترین چهره‌های ادبی فرانسه است که در آثارش از ادبیات فارسی تأثیر زیادی گرفته است. در این میان نقش سعدی از سایر شعرای ایرانی بیشتر است. دو اثر مهم او، *بادبزن آه‌نین* و *بازهم لحظه‌ای خوشبختی*، بازتابی از افکار شاعر بزرگ شیراز هستند. در اثر اول، مونترلان در مورد شناخت خود از ادبیات فارسی صحبت به میان می‌آورد و در اثر دوم آن‌چه را از ادیبان ایران گرفته است با نبوغ خود ترکیب می‌کند تا یکی از مهم‌ترین آثار خود را خلق کند. سبک روان و پرطمطراق مونترلان سبک سعدی را به یاد می‌آورد. او نیز به دنبال آن است که با کمترین کلمات بیشترین معنا را منتقل کند. البته شباهت این دو ادیب تنها به سبک آنها مربوط نمی‌شود، بلکه در موضوعات آثارشان هم شباهت‌هایی به چشم می‌خورد و مثلاً موضوعاتی مانند عشق، زن و سفر در آثار هر دو وجود دارد.

کلیدواژه‌ها: سعدی، مونترلان، ادبیات تطبیقی، سبک

1. Email: mbehnoush@gmail.com (نویسنده مسئول)

مقدمه

سعدی شاعری جهانی است که آثارش عالم را درنوردیده و شهرتش را به اقصای نقاط دنیا رسانده‌اند. حوزه ادبیات تطبیقی زمینه مناسبی برای تحقیقات جدید در زمینه زندگی، آثار و جهان‌بینی این شاعر بزرگ به شمار می‌آید. ادیبان فرانسه از دیرباز با سعدی آشنایی دارند و به خوشه‌چینی از آثار او ادامه می‌دهند. یکی از این افراد هانری د مونترلان^۱ ادیب فرانسوی قرن بیستم است که وامدار اندیشه‌های ایرانی به حساب می‌آید و در آثارش بی‌پروا این نکته را خاطرنشان می‌کند. در این مقاله سعی شده است تأثیر شاعر ایرانی بر مونترلان مورد بررسی قرار بگیرد. متأسفانه مونترلان در ایران چندان شناخته‌شده نیست و مقالاتی از این دست می‌تواند راهگشایی باشد بر معرفی تأثیر ادبیات غنی ایران بر ادبیات جهان. لازم به یادآوری است که ترجمه بخش‌هایی که از کتاب‌های فرانسوی اقتباس شده‌اند توسط نگارندگان صورت گرفته است زیرا اکثر این کتاب‌ها به فارسی ترجمه نشده‌اند. همچنین باید خاطرنشان شود که الهام‌بخش ایده اولیه این تحقیق کتاب ارزشمند/از سعدی تا آراگون جواد حدیدی بوده است.

سعدی، الگویی برای ادیبان فرانسوی

در اشعار سعدی نکات گوناگونی هست که مقایسه آنها با ادبیات اروپایی زمان او جالب‌توجه می‌نماید. برای مثال، در دوران زندگی سعدی، در ایران پرداختن به مسائل دنیایی مذموم بود و شعرا سعی در ترسیم جنبه‌های روحانی زندگی داشتند. در چنین شرایطی، سعدی دست به هنجارشکنی عظیمی زد و آشکارا از عشق زمینی صحبت به میان آورد. در آن دوران، اروپا نیز تحت سیطره کلیسا بود و آثار غیرمذهبی جایگاه والایی نداشتند.

نوگرایی فکری و تجددطلبی ذهنی سعدی دو‌یست سال پیش از نوگرایی و تجددخواهی اروپاست که به عصر نواندیشی فکری مشهور شد. اگر به آثار بزرگان و نویسندگان و شعرا و متفکران غرب بنگریم، متوجه می‌شویم که تقریباً دو‌یست سال پس از سعدی است که هم در عرصه کلام و ادبیات و هم در عرصه تفکر به جسارت‌هایی دست می‌زنند (انصاری لاری ۶).

در اروپای قرون وسطی ترجمه کتاب مقدس ممنوع بود و اگر کسی دست به ترجمه می‌زد تکفیر می‌شد، اما در آثار سعدی بسیاری از آیات قرآن را می‌بینیم که عیناً نقل شده‌اند یا تفسیری از آن‌ها ارائه شده است. به عنوان مثال بیت «گلستان کند آتشی بر خلیل / گروهی بر آتش برد ز آب نیل» (سعدی ۳۰۶) که اشاره به آیه ۶۹ سوره انبیا دارد.

سعدی با ادبیات عرب و حتی ادبیات ایران پیش از اسلام آشنا بوده است و به همین دلیل، گاهی اشعارش به ایده‌های پهلوی و اوستایی پهلوی می‌زنند، از جمله آنجا که می‌گوید: «دل زیردستان نباید شکست / مبادا که روزی شوی زیردست» (سعدی ۳۶۵). همین مفهوم در یکی از اندرزنامه‌های پهلوی دیده می‌شود، آنجا که آمده است: کسی را که مستمند است، افسوس مکن (مسخره مکن) چرا که ممکن است تو نیز مانند او مستمند شوی (محقق، ۱۳۸۰: ۱۸). ضمن آن‌که سعدی از متون دنیای مسیحیت نیز بی‌خبر نبوده است: «اگر بد کنی چشم نیکی مدار / که هرگز نیارد گز انگور بار» (سعدی ۳۳۸). چنین مفهومی را در انجیل متی می‌بینیم: «انگور را از خار توان برچید و انجیر را از خس؟» (عهد جدید، انجیل متی، ۱۶/۷). مسلماً سعدی تمام ترجمه‌های یونانی را که در عالم اسلام وجود داشته، مورد مطالعه قرار داده بود چون بسیاری از آن‌چه در آثار فلاسفه یونانی بوده در آثار سعدی هم دیده می‌شود (محقق، ۱۳۷۸: ۲۲).

جسارت سعدی در بیان از دیگر دلایل ماندگاری اوست. او گاه در حکایت‌ها مواردی را بیان می‌کند که پیش از او کسی جرئت بر زبان آوردنشان را نداشته است. گاهی در قصاید شاهان را پند و اندرز می‌دهد و به آن‌ها یادآوری می‌کند که با عوام تفاوتی ندارند و همه در برابر مرگ یکسان هستند. سعدی شاعری متعهد است، بسیار پیش از آن‌که مبحث ادبیات متعهد در جامعه غرب مطرح شود و کسانی مانند ژان پل سارتر^۱ نماینده تعهد در ادبیات شوند. سعدی معتقد است که باید در مقابل ناجوانمردی‌ها قد برافراشت و ساکت نماند.

اگر چه پیش خردمند خامشی ادب است	به وقت مصلحت آن به که در سخن کوشی
دو چیز طـمـیرۀ عقل است دم فرو بستن	به وقت گفتن و گفتن به وقت خاموشی

(سعدی ۹)

سعدی را بحق با بزرگان ادبیات دنیا مقایسه کرده‌اند. «جایگاه ادبی شیخ اجل را در ادب پارسی همپایه شکسپیر^۱ در فرهنگ و ادب انگلستان و برابر با متنبی در ادبیات عرب دانسته‌اند» (صیادکوه ۵۴).

آشنایی اروپاییان با سعدی به بیش از سیصد سال پیش بازمی‌گردد، وقتی که آندره دوریه^۲، مستشرق بزرگ فرانسوی، در ۱۶۳۴ گزیده‌ای از گلستان را به زبان فرانسوی به چاپ رساند. در قرن نوزدهم، ژفرمری^۳ گلستان و باریبه دومنار^۴ بوستان را به طور کامل ترجمه می‌کنند. البته ترجمه این آثار محدود به زبان فرانسه نمی‌شود و به بیش از شصت زبان مختلف ترجمه شده‌اند. در ادبیات فرانسه، ادیبان بزرگی و امدار شاعر نامدار ایرانی هستند: رهبر رمانتیک‌ها، ویکتور هوگو^۵، در شرفیات^۶ و برگ‌های پاییزی^۷ قطعاتی تصنیف می‌کند که یادآور شعر سعدی هستند. در چاپ اول شرفیات (۱۸۲۹)، جمله‌ای در ابتدای قطعه «نوامبر» با این مضمون وجود دارد: «...گلستانی که باد پاییزی به برگ‌های آن تعدی نمی‌کند...» مارسلین دبورد - والمو^۸ نیز از بانوان شاعر رمانتیک است که زندگی پرمحنت خود را در آثارش منعکس می‌کند. در قطعه‌ای از او، که گل‌های سرخ سعدی^۹ نام دارد، می‌خوانیم:

امروز می‌خواستم برایت گل سرخی هدیه بیاورم / آن قدر گل در دامنم ریختم / که دیگر جایی باقی نماند / گره لباسم باز شد / گل‌ها در باد پرواز کردند / به سمت دریا رفتند / جریان آب را دنبال کردند و دیگر بازنگشتند.
جریان آب از تنوع گل‌ها آکنده و قرمز رنگ شده بود / امشب هم هنوز لباسم معطر است / این خاطره معطر را در من ببوی (دبورد - والمو ۱۵).

شاعران مکتب پاراناس هم از سعدی تأثیر بسیار گرفتند. لوکنت دولیل^{۱۰} قطعه‌ای با نام گل‌های سرخ اصفهان^{۱۱} دارد که در آن ردپای گلستان سعدی و لیلی و مجنون جامی مشهود است.

1. Shakespeare

2. André Duryer

3. Defrémery

4. Barbier de Meynard

5. Victor Hugo

6. Les Orientales

7. Les feuilles d'automne

8. Marceline Desbordes-Valmore

9. Les roses de Saadi

10. Leconte de Lisle

11. Les Roses d'Ispahan

نفس مشک‌فشان تو، ای لب‌لای سپیدگون/ از عطر گل‌های اصفهان و غنچه‌های لب فرو بسته/ و یاسمن‌های موصل و شکوفه‌های باغ‌ها و بوستان‌ها پرتراوت‌تر است/ لبانت گلگون است/ و خنده‌ات بسان نسیم سحری/ زلال، همچون آب چشمه‌سارها... (حدیدی ۳۰۳)

هانری ماسه^۱ معتقد است که سعدی شاعری جهانی است و خواننده غربی با آثار او غریبگی نمی‌کند. موريس بارس^۲، دوست نزدیک هانری ماسه، از طریق او با سعدی آشنا و به این ترتیب مجذوب ادبیات فارسی می‌شود. اثر او به نام *باغی رو به اورونت*^۳ چارچوبی شرقی دارد. در این اثر بارس از ترجمه بوستان سعدی بهره می‌برد. لویی آراگون^۴ هم با ادبیات فارسی آشنایی دارد. او برای بیان عشقش به همسرش الزا^۵ از شاعران فارسی، از جمله سعدی و جامی، کمک می‌گیرد زیرا عشق موجود در ادبیات فرانسه او را اغنا نمی‌کند. آراگون می‌نویسد:

راه می‌رفتم. زمین زیر پایم نرم بود/ ناهمسان با شن. همسان آب/ و همسان شعر که با سنگ بیگانه است/ هیچ گیاهی زیر پایم نبود/ با این همه عطری دل‌ویز از خاک برمی‌خاست/ بسان شعری بی‌وزن و بی‌قافیه/ و به گونه‌ای اسرارآمیز، با هر نفسی که برمی‌آورد، فضا را معطر می‌کرد/ با دست آن‌را لمس کردم/ همانند باده‌ای کهنه و خوشگوار از میان انگشتانم گریخت... (حدیدی ۳۲۹)

تأثیر شعر «گلی خوشبوی در حمام روزی...» (سعدی ۶) بر این قطعه انکارناپذیر است. تأثیر سعدی بر شاعران و نویسندگان فرانسوی به این محدود نمی‌شود و می‌توان از آلفرد دو موسه^۶، مادام رولان^۷، کنتس دونوای^۸ و پرنسس دو بیسکو^۹ نیز نام برد. در اینجا، به منظور پرهیز از اطاله کلام، به همین موارد بسنده می‌کنیم.

مونتزلان در جست‌وجوی الگوهای تازه

هانری د مونتزلان در بیستم آوریل ۱۸۹۵ در پاریس به دنیا آمد. به سبب کسالت مادر، اغلب مادر بزرگش به او رسیدگی می‌کرد که افکار زاهدانه و ژانسیستی او در مونتزلان

1. Henri Massé

2. Maurice Barrès

3. *Un jardin sur l'Oronte*

4. Louis Aragon

5. Elsa

6. Alfred de Musset

7. Madame Roland

8. Comtesse de Noailles

9. La princesse Bibesco

بی‌تأثیر نبود. مدتی بعد، او را به مدرسه مذهبی سنت کروا^۱ فرستادند. در ۱۹۱۱ دیپلم خود را گرفت و در کلاس فلسفه ثبت نام کرد. اندکی بعد برای تحصیل در رشته حقوق به پاریس رفت. پس از مرگ مادر بزرگش، خانه پدری را فروخت و سفری ده‌ساله را به ایتالیا، اسپانیا و آفریقا آغاز کرد. در ۱۹۲۵ در اسپانیا مستقر شد، سپس برای زندگی به الجزیره رفت و در آن جا گل سرخ شنی^۲ را نوشت. در زمان نگارش باز هم *لحظه‌ای خوشبختی*^۳ (۱۹۳۴) شهرت فراوانی داشت. او که خطر جنگ جهانی دوم را پیش‌بینی کرده بود با شروع جنگ به جبهه رفت و مجروح شد. سرانجام در بیست‌ویکم سپتامبر ۱۹۷۲ گلوله‌ای به گلولی خود شلیک کرد و پیش از این‌کار نیز به خود سیانور تزریق کرده بود تا از مرگ خود مطمئن باشد.

مونترلان تحت تأثیر عرفان ایرانی بود که از طریق مطالعه شاهکارهای ادبیات فارسی با آن آشنا شده بود. یکی از جنبه‌های عرفان ایرانی نوع‌دوستی است. مونترلان نیز با این مفهوم آشنا بود و رفتاراش با اهالی شمال آفریقا این موضوع را تأیید می‌کند. برتری‌جویی اروپاییان بر اهالی سرزمین‌های تحت سیطره‌شان برای او قابل قبول نبود. از ۱۹۴۲ تا ۱۹۴۵ برای صلیب سرخ سوییس کار کرد و از بچه‌های آسیب‌دیده جنگ مراقبت می‌کرد. «او تمام زندگی‌اش را صرف کمک به هموعانش کرد تا بتواند خوشبختی، آموزش و همیاری را ترویج کند» (سپریوت^۴ ۸۲).

مونترلان برای آن‌که به بزرگان ادبیات فارسی وفادارتر باشد، به کمک به هموعانش بسنده نکرد. او می‌خواست از زندگی دنیوی دل ببرد تا خود را آزادتر حس کند. به نظر او، تمام انسان‌ها برابر هستند. در هنگام زندگی در اسپانیا، رد پای مسلمانان او را با دنیای شرق بیشتر آشنا کرد. حتی مدتی در صومعه‌ای گوشه‌نشین شد. «به نظر می‌رسد که مونترلان در ۱۹۲۹ زهد را تجربه می‌کند. این اتفاق در اسپانیا افتاد، جایی که قبلاً در آن با زندگی قهرمانی و رمانتیک آشنا شده بود» (بلان^۵ ۵۳).

1. Sainte-Croix

2. *La Rose de sable*3. *Encore un instant de bonheur*

4. Sipriot

5. Blanc

معاصران مونترلان او را ادیبی تمام‌عیار می‌شناسند. رومن رولان^۱ دربارهٔ او می‌نویسد: «من افتخار آشنایی با نویسندهٔ نابغهٔ جوانی به نام هانری ژ مونترلان را دارم. [...] شما بزرگ‌ترین نیروی ادبیات معاصر فرانسه هستید. اکنون که با شما آشنا شده‌ام دنیا بامعنا تر به نظر می‌رسد» (به نقل از: بلان ۸).

آندره ژید^۲ نیز او را نویسنده‌ای اصیل و خدای ادبیات می‌نامد. برنانوس^۳ او را «بزرگ‌ترین نویسندهٔ زندهٔ دوران ما» می‌نامد و آراگون این گونه در مورد او نظر می‌دهد: «من برای مردانی که نمایندهٔ فرانسه به حساب می‌آیند احترام زیادی قائل هستم. از میان آنان هانری ژ مونترلان از همهٔ فرانسوی‌تر است» (به نقل از: بلان ۸). بارس در نامه‌ای به او می‌نویسد: «من در شما اراده‌ای آهنین می‌بینم که آینده‌ای درخشان برایتان خواهد ساخت» (به نقل از: سیپریوت ۳۳).

کتاب‌های مونترلان در شمارگان زیاد چاپ شد، شهرت او فرانسه را در نوردید و نام او را در کشورهای دیگر نیز مطرح کرد. نمایشنامه‌های او در همه جا با استقبال مواجه شدند اما در عین حال از تیغ انتقادهای گزنده نیز در امان نماندند و تواتر ارجاع‌های او به آثار دیگران، به خصوص به بزرگان ادب فارسی، با انتقادهایی روبه‌رو شد.

دربارهٔ سبک مونترلان باید گفت که در آثار او همواره نوعی ثنویت دیده می‌شود، چیزی که احتمالاً از فرهنگ ایران زمین به نوشتار او راه یافته است. در مانی‌گری ایرانی همواره خیر و شر با هم در تضاد هستند. در آثار مونترلان نیز با چنین پدیده‌ای مواجه هستیم: «این نمایشنامه‌نویس به شخصیت‌هایش نوعی دوگانگی می‌بخشد که در آن خیر و شر، قدرت و ضعف در کنار هم وجود دارند. این دوگانگی به حدی است که می‌توان از نوعی زوال قهرمان در تئاتر مونترلان سخن به میان آورد» (بلان ۹۱-۹۲).

مونترلان در نمایشنامه‌هایش دغدغهٔ اصالت بیان ندارد و در گفتار شخصیت‌هایش کلام عامیانه و گاه غیراخلاقی نیز به چشم می‌خورد. از سوی دیگر، نمایشنامه‌های او به سبک کلاسیک فرانسه بسیار نزدیک هستند و تماشاگر را به یاد دوران طلایی تئاتر

1. Romain Roland

2. André Gide

3. Bernanos

فرانسه می‌اندازند. منتقدان نظرهای متفاوتی در مورد مونترلان و آثارش دارند: عده‌ای او را تحسین می‌کنند و عده‌ای دیگر سخت از او انتقاد می‌کنند. در ۱۹۶۲، مجله هنر «پرونده‌ای برای مونترلان» تشکیل داد که در جلسه دادرسی آن، فیلیپ سوپو^۱ آثار مونترلان را شرم‌آور معرفی کرد.

هانری ماسه، دوست مونترلان، که اثر ارزشمندی با نام تحقیقی درباره سعدی نوشته بود، توانست مونترلان را با مشرق‌زمین و به خصوص با سعدی آشنا کند. به بیان دیگر، سعدی بود که دروازه ادبیات مشرق‌زمین را به روی مونترلان گشود. مونترلان درباره اهمیت ادبیات فارسی می‌نویسد: «ما هرکدام ایران درونی خودمان را داریم، با باغ‌های پنهانی‌اش که پس از زمستان خشک، شکوفا می‌شوند» (مونترلان، ۱۹۴۴: ۲۲). یا در جایی دیگر می‌گوید:

وقتی از زندگی روزانه خسته می‌شوم، از شاعران اروپایی نیست که کلید دنیایشان را می‌خواهم، بلکه به سراغ شاعران چینی، عرب و به خصوص فارسی می‌روم. آنان دروازه‌های آب را به رویم می‌گشایند که همان آب پرعمق شعر است (همان).

بخش اول کتاب *بادبزن/آمنین*^۲ «آنچه به بزرگان ایران مادیونم» نام دارد که در آن، مونترلان از نزدیکی افکارش با شاعران ایرانی و از تأثیراتی سخن می‌گوید که از آنان گرفته است. مونترلان از شاعران دیگری مانند حافظ، فردوسی و خیام نیز تأثیر پذیرفته است اما در این مقاله به تأثیرات سعدی بر او اکتفا شده است.

تأثیرپذیری مونترلان از سعدی

ابتدا ایده‌های مشترک میان سعدی و مونترلان را بررسی می‌کنیم. حضور زنان و نقش آنها در جامعه یکی از موضوعات مشترک در آثار دو نویسنده است. در مجموع، در آثار مونترلان نوعی زن‌گزیزی می‌بینیم. در واقع، او زنان را مخلوق درجه دوم در نظر گرفته است. دلیل این نگرش به کودکی مونترلان باز می‌گردد که در محیطی کاملاً زنانه رشد کرد. پدر بزرگ او را زنان بدبخت کرده بودند. البته باید اشاره کرد که او در تمام

1. Philippe Soupault

2. *L'Eventail de fer*

آثارش دیدی منفی به زن ندارد و گاهی به زنان با مثبت‌اندیشی می‌نگرد. از این نظر او با سعدی مشابهت زیادی دارد. سعدی در مورد زنان می‌گوید:

زن خوب فـــــــرمانبر پارسا	کنـــــــد مرد درویش را پادشا
بـــــــرو پنج نوبت بزن بر درت	چـــــــو یاری موافق بود در برت
همه روز اگر غم خوری غم مدار	چـــــــو شب غمگسارت بود در کنار
که را خانه آباد و همخوابه دوست	خدا را به رحمت نظر سوی اوست
چو مستور باشد زن و خوبـــــــروی	به دیدار او در بهشت است شوی
کسی بـــــــر گرفت از جهان کام دل	کـــــــه یکدل بود با وی آرام دل
اگـــــــر پارسا باشد و خوش‌سخن	نگه در نکـــــــویی و زشتی مکن
زن خوش‌منش دلش‌ان‌تر که خوب	کـــــــه آمیزگاری بپوشد عیوب
ببرد از پـــــــریچهره زشت‌خوی	زن دیـــــــوسیمای خوش‌طبع گوی
چو حلوا خورد سرکه از دست شوی	نه حلوا خورد سرکه اندوده روی
دلارام باشـــــــد زن نیکخواه	ولیکن زن بد خـــــــدایا پناه

(سعدی ۴۶۴-۴۶۵)

سعدی ویژگی‌های زن آرمانی دوران خود را بیان می‌کند که با معیارهای امروز همخوانی تام ندارد. در این زمینه، مشابهت‌هایی میان ایده‌های سعدی و مونترلان وجود دارد. به عنوان مثال، هر دو به زنان بدگمان هستند و مردان را برتر می‌دانند. «آنچه نزد زنان آزادهنده است، ادعای خردورزی آنهاست» (بلان ۶۲). سعدی می‌گوید: «مشورت با زنان تباه است و سخاوت با مفسدان گناه» (سعدی ۲۸۴).

مونترلان به این افکار وفادار می‌ماند و هرگز ازدواج نمی‌کند، در حالی که سعدی، طبق نوشته‌های خود در *گلستان* و *بوستان*، دست‌کم دو بار ازدواج کرده است. البته در آثار سعدی هم، مانند آثار مونترلان، دوگانگی‌هایی به چشم می‌خورد؛ از جمله در جایی از زنان بدگویی می‌کند: «تو با خود ببر توشه خویشتن / که شفقت نیاید ز فرزند و زن» (سعدی ۳۵۷) اما از سوی دیگر می‌گوید: «خرابت کند شاهد خانه‌کن / برو خانه آباد گردان به زن» (سعدی ۴۶۷).

در آثار مونترلان نیز زن آرمانی زنی است که، همانند گفته سعدی، خانه‌ای خوشبخت می‌سازد و مانند همراهی فداکار در کنار شوهرش می‌ماند و هرگز

درخواست زیادی از او ندارد: «اگر برای قهرمانان زن مونترلان یک رسالت قابل اجرا وجود داشته باشد، آن هم مهربانی است» (بلان، ۷۷).

عشق موضوع اصلی ادبیات عرفانی فارسی است که می‌تواند انسان را از فرشتگان نیز بالاتر قرار دهد. سعدی نیز همچون مرشدی راه‌بلد انسان را به عشق ورزیدن دعوت می‌کند تا بتواند راه پریچ و خم زندگی را طی کند. مونترلان هم در مقدمه کتاب *دختران جوان*^۱ همانند مراد خود، سعدی، صحبت می‌کند: «هر دم که به عشق اختصاص داده نشود زمان ازدست‌رفته است. عشق توانایی است، نجات است» (سیپریوت ۷۶).

برخی از قطعات مونترلان یادآور ابیات سعدی هستند و این فکر را به ذهن متبادر می‌کنند که مونترلان بیتی از سعدی را به زبان خود بازگردانده است: «صورت محبوب مرا تنها در میان گل‌های باغ می‌توان دید» (مونترلان، ۱۹۳۴: ۶۳).

گل نسبتی ندارد با روی دلفریب تو در میان گل‌ها چون گل میان خاری
(سعدی ۸۷۶)

در نظر سعدی، زندگی دنیوی انسان مقدمه‌ای است برای زندگی جاودان پس از مرگ. به همین سبب، به این دنیا اهمیت نمی‌دهد اما همواره تلاش برای رضایت خالق را ارج می‌نهد. بندگی در نظر عرفای ایرانی مقام والایی دارد:

من چه در پای تو ریزم که خورای تو بود سر نه چیزی ست که شایسته پای تو بود
(سعدی ۶۸۰)

مونترلان نیز سعی می‌کند از دنیا و تعلقات آن چشم‌پوشد و خود را در زندگی عاشقانه غرق کند. به همین دلیل، تمام آنچه از اموال دنیوی دارد می‌فروشد و از تجملات زندگی چشم‌پوشد:

بنابراین در سال ۱۹۲۵ تصمیم گرفتم که پول‌هایم را سرمایه‌گذاری نکنم و از آن به بعد حتی یک بار هم به سمت این کار نرفتم، زیرا ممنوع کردن تجارت برای خودم به منزله بریدن از یک نظام اجتماعی است که محکوم است» (سیپریوت ۱۰۳).

سفر در زندگی سعدی و مونترلان نقش مهمی ایفا می‌کند. در زمان سعدی، تنها راه آشنا شدن با فرهنگ اقوام مختلف سفر و کسب تجربه بود. در بوستان، سعدی به پادشاهان دستور می‌دهد که مسافران را حرمت نهند:

بزرگان مسافر به جان پرورند که نام نکویی به عالم برند
تبه گردد آن مملکت عنقریب کز او خاطر آزرده آید غریب

(سعدی ۳۱۸)

سعدی مرد سفر است و به این صفت شناخته می‌شود و در آثارش نیز بر اهمیت سفر بسیار تأکید می‌کند زیرا بر این عقیده است که انسان در سفر ساخته می‌شود و درس زندگی در تعامل با اقوام مختلف نهفته است:

بسیار سفر باید تا پخته شود خامی صوفی نشود صافی تا درنکشد جامی

(سعدی ۸۹۹)

یا در حکایت بیست و هفتم از باب سوم گلستان داستان مردی را بیان می‌کند که با پدر خود از مزایای سفر می‌گوید. پدر سفر را برای پنج گروه واجب می‌داند:

تا به دکان و خانه درگروی هرگز ای خام آدمی نشوی
برو اندر جهان تفرج کن پیش از آن روز کز جهان بروی

(سعدی ۱۶۳)

مونترلان نیز، که نمی‌تواند یکنواختی زندگی را تحمل کند، تصمیم می‌گیرد مانند سعدی پای در راه سفر نهد تا دنیا را بهتر بشناسد و برای خلق آثارش منابعی بیابد. سفر وی هفت سال به طول می‌انجامد. «در واقع از ۱۵ ژانویه ۱۹۲۵، روز آغاز سفرم که نقطه عطفی در زندگی‌ام بود، هفت سال و دو ماه را خارج از خاک فرانسه گذراندم» (سپیریوت ۹۹).

شایان ذکر است که این سفر یک سال پس از آشنایی مونترلان با ادبیات فارسی آغاز شد. او در برخی آثارش نظرهای خود را در مورد سفر بیان می‌کند: «هر سفر شروعی دوباره است، مقصد تفاوتی نمی‌کند، سفر همه چیز را ممکن می‌سازد» (گدار^۱ ۵۷).

از لحاظ سبکی نیز میان سعدی و مونترلان مشابهت‌های زیادی وجود دارد. بارزترین مشخصه سبک سعدی ساده بودن است. برخلاف سبک عراقی، در شعر سعدی واژه‌ها و ترکیبات دشوار به ندرت دیده می‌شوند. در دوره‌ای که سبک متکلف شاعرانی مانند خاقانی رواج دارد، سعدی نمونه بلاغت زبان فارسی می‌شود. به عنوان نمونه، با دقت در ابیات زیر به آسانی به این موضوع پی خواهیم برد:

من از اینجا به ملامت نروم	که من اینجا به امیدی گروم
گر به عqlم سخنی می‌گویند	بیم آن است که دیوانه شوم

(سعدی ۸۰۳)

یا:

دیدار تو حل مشکلات است	صبر از تو خلاف ممکنات است
------------------------	---------------------------

(سعدی ۵۵۲)

سعدی عبارات دیرفهم را از زبان خود حذف می‌کند زیرا بر این عقیده است که حرف‌های یک معلم اخلاق باید برای همگان قابل فهم باشد، در غیر این صورت راه به جایی نخواهد برد. سبک مونترلان نیز، در عین باشکوه بودن، ساده و قابل فهم است. به نظر او، افکار به اندازه کلمات مهم هستند و نباید یکی را فدای دیگری کرد. در دو اثر مورد بحث او، باز هم لحظه‌ای خوشبختی و بادبزن آهنین، جملاتی کوتاه و ساده وجود دارد که با همان نگاه اول به وضوح به چشم می‌آیند، به خصوص در کتاب دوم که گفته‌های شاعران بزرگ ایران زینت‌بخش آن شده‌اند و گاه آن‌چنان با جملات مونترلان درآمیخته‌اند که تشخیص آنها از هم مشکل می‌شود، مثلاً: «هیچ چیز مانند شعر جوان نمی‌ماند. شعر دست‌نخورده از قرون و اعصار می‌گذرد. هیچ چیز با لحظه‌ای جذبه شعر برابری نمی‌کند» (مونترلان، ۱۹۴۴: ۲۱) یا: «پرندگان خلسه در چشمان تولانه دارند» (مونترلان، ۱۹۳۴: ۱۶).

ایجاز دومین مشخصه سبک سعدی در نظم و نثر است. سعدی استاد مسلم انتقال بیشترین معنی در قالب کمترین کلام است و گاه حکایت تمام و کمالی را در یک بیت بیان می‌کند:

هر که آمد عمارتی نو ساخت

رفت و منزل به دیگری پرداخت

(سعدی ۷)

یکی بچه گرگ می پرورید

چو پرورده شد خواجه را بردید

(سعدی، بوستان، ۲۰۰)

هر چه نباید دل بستگی را نشاید

(سعدی ۱۰)

مونترلان نیز در باز هم لحظه ای خوشبختی می گوید: «گاهی می گویی / مرا به فراموشی ببر / چرا فراموشی؟ / هرگز از خواب خوشت بیدار نشو» (مونترلان، ۱۹۳۴: ۱۳۰) یا در بادبزن آهنین: «چهره هایی هست که بعد از دیدن آنها باید برای همیشه چشم ها را بست و مُرد» (مونترلان، ۱۹۴۴: ۳۶).

یکی دیگر از ویژگی های سبک سعدی استفاده از جملاتی با فعل منفی است، گویی شاعر به این روش می خواهد موضوعی را به تلویح بیان یا گفتارش را قدری تعدیل کند:

کس ندیده ست به شیرینی و لطف و نازش کس نبیند که نخواهد که ببیند بازش

(سعدی ۷۲۸)

تفاوتی نکند قدر پادشایی را

که التفات کند کمترین گدایی را

(سعدی ۵۳۵)

نه تو گفتی که به جای آرم و گفتم که نیاری

عهد و پیمان و وفاداری و دلبندی و یاری

(سعدی ۸۱۰)

گاهی واژه ای منفی مانند «نیست» ردیف قرار می گیرد و در کل غزل تکرار می شود:

دردی ست درد عشق که هیچش طیب نیست

گر دردمند عشق بنالد غریب نیست

(سعدی ۵۹۴)

روز و صلح قرار دیدن نیست

شب هجرانم آرمیدن نیست

(سعدی ۶۰۲)

گر صبر دل از تو هست و گر نیست هم صبر که چاره دگر نیست

(سعدی ۵۹۶)

مثال‌ها به این چند مورد محدود نمی‌شود و به همین دلیل می‌توان آن را یکی از ویژگی‌های سبکی سعدی برشمرد. در آثار مونترلان نیز چنین مواردی به وفور دیده می‌شود که در اینجا به یک مثال بسنده می‌کنیم: «در آثار مونترلان می‌توان همه جا نوعی امتناع و ردّ دید. میل به نرفتن تا انتها مانند آنچه در آثار استاندال^۱ می‌بینیم و رهاکردن آنچه باید بیان شود، همانند آثار شاتوبریان^۲» (بلان ۴۵).

مونترلان خود معترف است که آثار شاعران ایران او را رهنمون شده‌اند به «سرزمین پربان و شگفتی‌های موجود در باغ پنجم»، که اشاره‌ای است به باب سوم گلستان سعدی که به عشق و جوانی اختصاص دارد (مونترلان، ۱۹۴۴: ۱۲).

مونترلان ایران را با نام «سرزمین سعدی و حافظ» می‌شناسد (همان) و جوانی خود را با مطالعه آثار این شاعران سپری می‌کند: «نمی‌توانستم حتی یک لحظه از زندگی شاعرانه خود را تصور کنم که به نابغه‌های ایرانی مدیون نباشد» (همان).

گاه تأثیرات گرفته‌شده از ادبیات فارسی واضح و آشکار هستند و گاهی نیز در لفافه بیان شده‌اند، از جمله «صحنه گردهمایی شوالیه‌ها، صحنه‌ای که در آن، دُن آلواردو دخترش را به سمت صومعه می‌برد در حالی که هر دو در برف گرفتار شده‌اند، انسان را به یاد برف و بوران داستان عروج کیخسرو [در شاهنامه] می‌اندازد» (صمصامی ۱۴۶).

فصل اول بادبزَن/هنین با عنوان «آنچه به اساتید ایران مدیونم» به ارائه ویژگی‌های ایرانیان اختصاص دارد. مونترلان بارها به عرفان ایرانی اشاره می‌کند و برای آن‌که فهم موضوع را بهتر کند حکایت‌هایی از جامی و سعدی نقل می‌کند. او بارها جملاتی از سعدی را در نوشته‌های خود می‌گنجاند و علاقه‌اش به ادبیات فارسی را این‌گونه بیان می‌کند: «ایرانیان قرون سیزدهم، چهاردهم و پانزدهم، علاوه بر زیبایی، حقایق قابل فهم را بیان می‌کنند که در عین حال حقایق اساسی هستند» (مونترلان، ۱۹۴۴: ۲۲).

1. Stendhal

2. Chateaubriand

در ادبیات فارسی دانش و خرد از عناصر ستایش شده هستند. فردوسی بارها خرد را ستایش و بر اهمیت آن در زندگی تأکید می‌کند. مونترلان نیز همین راه را در پیش می‌گیرد: «خرد بزرگ‌ترین موهبت الهی است که در زندگی همچون راهنما عمل می‌کند و یاریگر تو در زندگی دنیوی و زندگی پس از مرگ است» (همان).

فصل سوم کتاب *بادبزن آهنین* «میوه‌های باغ پنجم» نام دارد که - همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم - اشاره‌ای است به باب سوم *گلستان* سعدی. در ابتدای این فصل مونترلان به شیوه سعدی به توصیف زیبارویان می‌پردازد که کاملاً یادآور توصیفات سعدی است:

همیشه خیره در چهره زیبارویی گام بر می‌داشتم
(همان ۳۶).

در من این است که صبرم ز نکورویان نیست زرق نفروشم و زهدی ننمایم کان نیست
(سعدی ۶۰۱)

چهره زیبا دروازه خوشبختی است
(مونترلان، ۱۹۴۴: ۳۵).

بخت باز آید از آن در که یکی چون تو درآید روی میمون تو دیدن در دولت بگشاید
(سعدی ۶۹۲)

«عرب‌ها، ایرانیان مسلمان‌شده، یونانیان باستان و ایتالیایی‌ها بیش از سایر ملل نسبت به زیبارویان واکنش نشان داده‌اند و نشان می‌دهند. شرقیان هنوز هم از جمال محمد [ص] سخن می‌گویند» (مونترلان، ۱۹۴۴: ۳۷).

باز هم لحظه‌ای خوشبختی نیز کتابی است متأثر از ادبیات فارسی. فصل اول این کتاب که «اشعار با الهامات افریقایی» نام دارد در زمان اقامت مونترلان در افریقا تصنیف شده است که همین می‌تواند عنوان فصل را توجیه کند. در اینجا مشابَهت‌های این کتاب را با آثار سعدی بررسی می‌کنیم:

اگر در آتش دوزخ بیفتم، آتش دوزخ را خواهم سوزاند
(مونترلان، ۱۹۳۴: ۱۷).

بر آتش غم سعدی کدام دل که نسوخت گر این سخن برود در جهان نماند خام
(سعدی ۷۵۵)

در کتاب مونترلان صحنه‌هایی وجود دارد که خواننده را به یاد مینیاتورهای ایرانی می‌اندازد، از جمله:

عودسوزی روی زمین که در آن چوب صندل می‌سوزد. بر روی قالی، پیاله‌های شیر سردشده و فنجان‌های چای داغ دیده می‌شود. یک قناری آواز می‌خواند و پرندگان آسمان می‌آیند تا او را، که بال بر قفس می‌کوبد، نظاره کنند (مونترلان، ۱۹۳۴: ۴۸).

نالۀ سعدی به چه دانی خوش است؟ بوی خوش آید چو بسوزد عبیر
(سعدی ۷۱۳)

فراموش نکنید که کسی که برای من فرح بخش نیست، درد من است
(مونترلان، ۱۹۳۴: ۵۸).

برو که هر که نه یار من است بار من است
(سعدی ۵۷۰)

در قطعۀ زیر توصیفی از معشوق می‌بینیم که کاملاً یادآور شیوۀ شعرای ایران و به‌خصوص سعدی در توصیف یار است:

چهرۀ یار مرا تنها در باغ می‌توان دید/ او یک روز در میان گل‌های سرخ متولد شد/ از عطری زاده شد/ سرخی و سپیدی بر دهان او نقش بسته بود/ پوستش بر ابریشم طعنه می‌زند که اگر انگشتان او را لمس کند خون‌آلود خواهد شد/ پاهایش مانند جویبارند/ ناخن‌هایش به سردی برگ‌ها/ عطر یاسمن بر شقیقه‌هایش نشسته/ سرش مانند سر پرندۀ ای کوچک است/ زبانش به رنگ شراب است و پوستش به ملائمت راه‌های بهشت (مونترلان، ۱۹۳۴: ۶۳-۶۴).

غزل سعدی با مطلع «گل است آن یا سمن یا ماه یا روی/ شب است آن یا شبۀ یا مشک یا بوی؟» (سعدی ۹۲۱) به این قطعۀ مونترلان شباهت زیادی دارد.

نتیجه‌گیری

مونترلان از جمله شیفتگان ادبیات فارسی به حساب می‌آید و به خصوص از سعدی تأثیر بسیار پذیرفته است. دو اثر او، *بادبزن آهنین* و *باز هم لحظه‌ای خوشبختی*، وامدار

شاعر بزرگ شیراز هستند، به خصوص اثر اول که به گلستان شباهت بسیار دارد. هانری ماسه، ایران‌شناس بزرگ فرانسوی، با اثر بی‌بدیل خود، تحقیق درباره سعدی، باب آشنایی مونترلان با سعدی را می‌گشاید و او را با گنجینه‌ای آشنا می‌کند که در تمام عمر برای خلق آثار خود از آن بهره برد. مونترلان همواره خود را مدیون ادبیات مشرق‌زمین و به خصوص ادبیات فارسی می‌داند و از بیان این مسئله ابایی ندارد. او حتی در برخی از جنبه‌های زندگی فردی هم پیرو عارفان و ادیبان ایران بود؛ از جمله می‌توان از اهمیت سفر در زندگی او نام برد که به تأسی از الگوی بلندآوازه خود، سعدی، سال‌ها دور از وطن به تجربه‌اندوژی پرداخت و بعدها تجربیات خود را در آثارش منعکس کرد. شباهت‌های آثار این ادیب فرانسوی با دیگر بزرگان ادبیات فارسی می‌تواند زمینه تحقیق‌های دیگر باشد تا جایگاه رفیع ایران‌زمین در فرهنگ و ادبیات جهان هر چه بهتر مشخص شود.

شباهت‌های زیادی در ارائه برخی از موضوعات در آثار دو ادیب دیده می‌شود. از نظر سبکی نیز مونترلان سبک ساده و بدون تکلف سعدی را اتخاذ کرده و نوشته‌هایش، در عین غنای ادبی، از سادگی و ایجاز برخوردار است. شاعر فرانسوی به این بسنده نکرده و در زندگی خود نیز دنباله‌رو سعدی و همانند او مرد سفر است. او به شیوه عرفای ایرانی دنیا و تعلقات آن را بی‌ارزش می‌داند و سعی در دل‌کندن از تعلقات دنیوی دارد.

منابع

- انصاری لاری، محمد ابراهیم. «سعدی نواندیش». *دفتر سعدی‌شناسی*. دفتر چهارم. شیراز: دانشنامه فارس، ۱۳۸۰. صص. ۵-۱۶.
- حدیدی، جواد. *از سعدی تا آراگون*. چاپ دوم. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۹۲.
- سعدی، مصلح بن عبدالله. *کلیات سعدی*. به تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: هرمس، ۱۳۸۵.
- صیادکوه، اکبر. «پیوند سعدی با زیبایی». *دفتر سعدی‌شناسی*. دفتر هفتم. شیراز: دانشنامه فارس، ۱۳۸۳. صص. ۵۴-۶۷.
- عهد جدید: بر اساس کتاب مقدس اورشلیم. ترجمه پیروز سیار. تهران: نی، ۱۳۸۷.

- محقق، مهدی. «سعدی و فرهنگ اسلامی». *دفاتر سعدی شناسی*. دفتر دوم. شیراز: دانشنامه فارس، ۱۳۷۸. صص. ۲۰-۲۳.
- محقق، مهدی. «نکته‌ای از شعر سعدی». *دفاتر سعدی شناسی*. دفتر چهارم. شیراز: دانشنامه فارس، ۱۳۸۰. صص. ۱۸-۲۰.

- Blanc, André. *Les critiques de notre temps et Montherlant*. Paris: Garnier Frère, 1973.
- Desbordes-Valmore, Marceline. *Poésies inédites*. Genève: Jules Fick, 1860.
- Godard, Henry. «Montherlant voyageur, aux fontaines du désir». *Montherlant vu par des jeunes de 17 à 27 ans*. Paris: La Table Ronde, 1959.
- Montherlant, Henri. *Encore un instant de bonheur*. Paris: Bernard Grasset, 1934.
- Montherlant, Henri. *L'Eventail de fer*. Paris: Flammarion, 1944.
- Samsami, Nayereh. «Montherlant, la société et les maîtres de l'Iran». *Montherlant vu par des jeunes de 17 à 27 ans*. Paris: La Table Ronde, 1959.
- Sipriot, Pierre. *Montherlant par lui-même*. Paris: Seuil, 1964.

ادبیات و سینما: نظری به جایگاه هر یک^۱

کلود مورسیا، استاد دانشگاه پاریس^۷

ترجمه ایلمیرا دادور^۲، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه تهران

نیکو قاسمی اصفهانی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تهران

سینما، به رغم تمام کمبودهای هستی‌شناسانه‌ای که مدت‌ها به آن متهم بود، امروزه مشروعیت خود را به عنوان یک رشته و حوزه تحقیقاتی به دست آورده است و مطالعات سینمایی جایگاه خود را در نهادهای دانشگاهی یافته‌اند.

بنابراین جای تعجب نیست که در بیست سال اخیر، تحقیقاتی که به بررسی روابط میان ادبیات و سینما می‌پردازد، افزایش چشمگیری پیدا کرده باشد. ظهور فزاینده مطالعات سینمایی در آموزش عالی، مشروعیت یافتنش به عنوان رشته‌ای ویژه، ارجاعات فرهنگی نسل جدید که ذاتاً با تصویر شکل گرفته است، همگی به طور طبیعی سبب ایجاد زمینه‌های مشترک تطبیقی میان هنر هفتم و حوزه سنتی ادبیات شده است. در واقع، به عنوان تناقضی قابل توجه می‌توان گفت که هرچند سینما برای به دست آوردن استقلال و ویژگی‌های خاصش بسیار زود اقدام کرده است، با در نظر گرفتن آن به عنوان واسطه‌ای مهم، همواره به روش‌های گوناگون از دیگر هنرها، به ویژه ادبیات، بهره جسته است.

۱. این مقاله برگرفته از مجموعه مقالات زیر است:

Tomiche, Anne et Zeiger, Karl. *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*. Valenciennes: PUF, 2007.

2. idadvar@ut.ac.ir (مترجم مسئول)

نگاهی سریع به آثار نظری که در حوزه ادبیات تطبیقی نگاشته شده است، دگرگونی این مسئله را تأیید می‌کند. در ۱۹۸۳، و در کتاب *ادبیات تطبیقی چیست؟*^۱ تنها اشاره کوتاهی به سینما در زمینه اقتباس آمده است:

روابط شعر و موسیقی، گوناگونی روابط میان شعرا و موسیقی‌دان‌ها، رقابت کلام و نقاشی (بحث همیشگی در مورد شباهت شعر به نقاشی)، هماهنگی معماری از چیدمان صحنه تئاتر گرفته تا اثر مکتوب، روش‌ها و گونه‌های اقتباس سینمایی از آثار ادبی و در نهایت مشکلات حاصل از گرتبه‌برداری مثال‌های فرهنگ‌های گوناگون که بدان پرداخته خواهد شد.^۲ (۹۳)

در ۱۹۹۴، دنیل هانری پژو^۳، در کتاب *ادبیات تطبیقی و عمومی*^۴، دو صفحه را به موضوع ادبیات و سینما اختصاص داد که در آن، عمدتاً با تکیه بر نظریات ژان ماری کلر^۵، به مرور گذرای محورهای اصلی تفکر در موضوع اقتباس، رمان سینمایی، سناریو، حضور سینما در متون ادبی و... می‌پردازد. در ۱۹۹۵، ژان بسییر^۶ و دنیل هانری پژو مجموعه‌ای از حدود پانزده تحقیق تطبیقی را گردآوری کردند که یکی از آنها درباره روابط میان ادبیات و سینما بود.

از زمان انتشار نخستین مقاله در مورد وضعیت جایگاه تحقیقات تطبیقی، که توسط ژان ماری کلر نگاشته شده است، نه تنها حجم تحقیقات در زمینه روابط میان ادبیات و سینما چند برابر شده، بلکه آشکال گوناگونی نیز یافته است. پرونده‌ای که ژان ماری کلر با عنوان *تأثیر سینما بر ادبیات* (و متقابلاً *تأثیر ادبیات بر سینما*) گردآورده و در سال‌های اخیر پا به فضای مجازی گذاشت، ذهنیتی از این دگرگونی را پیش روی ما قرار داد: علاوه بر مقاله تحلیلی بسیار عالی ژان کلدر^۷، پژوهش‌های این حوزه موضوعات گوناگونی را در بر می‌گیرد: گفت‌وگوی میان ادبیات و سینما در چارچوب اقتباس، تبدیل فیلم یا سریال به رمان، تأثیر سینما بر نوشتار داستانی (در آثار کلود سیمون^۸، آسیه جبار^۹ و ساموئل بکت^{۱۰})، فیلمنامه

1. *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*

2. Daniel-Henri Pageaux

3. *La littérature générale et comparée*

4. Jean-Marie Clerc

5. Jean Bessière

6. Jean Cléder

7. Calude Simon

8. Assia Djebar

9. Samuel Beckett

(در آثار بنژامن فوندن^۱)، روابط میان آثار ژان پل سارتر^۲ با هنر هفتم، راهبردهای خاص ادبیات و سینمای مدرن که «متعهد» و یا «مبارز» نامیده می‌شوند، سینمای شاعرانه، بیننده - خواننده آثار مارگریت دوراس^۳، مونتاژ در رمان، گردش متن و تصویر در آثار پیتیر گریناوی^۴.

این گونه مطالعات، که در طی بیست سال اخیر به منصفه ظهور رسیده و راه را برای گوناگونی‌ها باز کرده است، دو نظام نگارشی را در قیاس با یکدیگر قرار می‌دهد و به پرسش‌های مربوط به بوطیقای تطبیقی می‌پردازد. در سال ۱۹۹۱، فرانسیس وانوی^۵ نظر خود را راجع به فیلمنامه در کتاب *فیلمنامه‌های الگو، الگوهای فیلمنامه*^۶ بیان کرد، کتابی که از آن زمان اثری مرجع شناخته شد در مورد این متن عجیب، یعنی فیلمنامه، که بی‌شک کاستی‌هایی هم دارد، چرا که، به گفته پازولینی^۷، «فیلمنامه در خود فیلم و توسط آن خراب می‌شود» و «ساختارش به سمت ساختاری دیگر تمایل پیدا می‌کند».

ژان - ماری کِلِر، به نوبه خود، پروژه تحقیقاتی خود را در مورد حوزه گسترده روابط میان نویسندگان و سینما دنبال می‌کند و در اثری با نام *ادبیات و سینما*^۸ به بسط و گسترش پرسش‌هایی در رابطه با بوطیقای روایت می‌پردازد. همچنین شماره‌های بسیاری از مجلاتی که به بررسی جنبه‌های مختلف روابط میان این دو حوزه می‌پردازند به چاپ رسیده است.

در چشم‌اندازی مشابه، تحلیل‌هایی دیده می‌شود راجع به روابطی که یک نویسنده - سینماگر با دو تجربه آفرینش هنری‌اش دارد و نیز به روابط متضاد یا مسالمت‌آمیزی که میان این دو دنیا برقرار می‌شود (همانند کوکتو^۹، رُب‌گریه^{۱۰} و دوراس^{۱۱}).

گسترش و تنوع موضوعات رساله‌های دکتری در این زمینه، که شاهی است بر مشروعیت سینما به عنوان یک موضوع تحقیقاتی در سال‌های اخیر، انکارناپذیر و نیز

1. Benjamin Fondane

2. Jean-Paul Sartre

3. Marguerite Duras

4. Peter Greenaway

5. Francis Vanoye

6. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*

7. Pasolini

8. *Littérature et cinéma*

9. Jean Cocteau

10. Alain Robbe Grillet

11. Marguerite Duras

تشویق‌گر است. این تحقیقات در بیشتر موارد به طرح پرسش‌های تطبیقی از زوایای جدید می‌پردازند: یک اسطوره ادبی (کارمین^۱) و دگرگونی‌های سینمایی آن؛ تحلیل روابط غیرضمنی میان اثر باتای^۲ و ابزار تکنیکی سینماتوگراف، «پیوستگی هنری» که آرتور رمبو^۳ و لئو کارا^۴ را به هم مرتبط می‌سازد، «تعهد نقادانه» در ادبیات و سینمای معاصر فرانسوی، نوشته‌های سینماگران، «تنوع‌های متنی» یک اثر ادبی از طریق بازنویسی‌های فیلمی، «جذابیت سینما» نزد پیراندللو^۵، آرتو و برشت^۶، فرارسانه‌ای بودن آثار پیتروگیناوی؛ یا حتی موضوع سینما و تدریس زبان فرانسه در دبیرستان‌ها، که در تضارب با زمینه‌های گوناگون (مانند سینما، ادبیات، علوم آموزشی و تربیتی) قرار دارد و به بررسی ساختار تاریخی این پدیده و الزامات ایدئولوژیکی آن می‌پردازد؛ به علاوه، در این حوزه، تحلیل و بررسی استفاده از منابعی مانند فیلم‌ها در کتاب‌های ادبیات به وضوح روشن‌گر وضعیت ایدئولوژیکی حاکم و نگرش نگارندگان کتاب‌های درسی و بازتاب آن در تربیت فکری دانش‌آموزان است.

هدف این گونه از نفوذ سینما در تحقیقات ادبی آن است که به تأمل در مورد بخش فراموش‌شده و کمتر مورد توجه، یعنی الزامات حاضر در تمامی ژانرها، بپردازد. چرا که این الزامات فرایند خلق یک اثر، به ویژه فیلم و همچنین آثار ادبی، تحت تأثیر شاخصه‌هایی چون مدّ نظر قراردادن قوانین بازار به عنوان هدف تولید، افق انتظار جامعه، سلطه نقد، قوانین چاپ، تمایلات یا علاقه‌های خاص قرار می‌گیرد.

آیا اقتباس هدفی است نادرست؟

امروزه شاهد هستیم که حوزه تحقیقات بسیار گسترده شده و دانشجویان، بیش از پیش، از زمان ورود به دوره کارشناسی ارشد تمایل به موضوعاتی دارند که در ارتباط با هر دو رشته، یعنی ادبیات و سینما، باشد. این امر بدین معناست که هرچند موضوعات

۱. اثری از پروسپه مریمه که به صورت اپرا هم اجرا شده و اقتباس سینمایی نیز از روی آن صورت پذیرفته است.

2. Bataille

3. Arthur Rimbaud

4. Leos Carax

5. Luigi Pirandello

6. Brecht

تحقیقاتی به شکل قابل توجهی غنی تر شده است، پرسش قدیمی و چالش برانگیز اقتباس سینمایی از یک متن ادبی همچنان پررنگ و مورد توجه است و در کنار آن، مسئله کاربست عملی نیز وجود دارد که پیوسته در صدد پر کردن فضای سینمایی است. اقتباس های سینمایی همواره بی شمار هستند و بدون شک، تلاش های زیادی برای نظریه پردازی در این زمینه صورت می گیرد. نکته مهم آن است که در بسیاری از موارد، به ویژه نزد متخصصان سینما، اقتباس سینمایی موضوعی به شمار می آید که بدان بسیار پرداخته شده و دارای نوآوری خاصی نیست. حال چه دلایلی می توان برای توجیه و تحلیل این شرایط در نظر گرفت؟

در حوزه تولید، ادبیات از ابتدا در خدمت سینما بوده و منابع بی پایانی از فیلم نامه ها را در اختیار آن قرار داده است. به علاوه ادبیات در جست و جوی شایستگی هنری، اهمیت و جدیت و نیز کیفیت و اعتبار اثر هنری همواره در کنار سینما بوده است. اگر می توانستیم بدانیم که چرا طرفداران منحصربه فرد بودن سینما و استقلال آن اقتباس را مردود می شمارند و آن را نشانه فرمانبرداری سینما از ادبیات می دانند، در نظرمان کاملاً منطقی می بود که به چه علت سینما از آثار ادبی جاودانه الهام می گیرد و تغذیه می کند و در عین حال برای این آثار ارزش و اهمیت در خوری قائل نیست. من بر هجونا مه معروف فرانسوا تروفو^۱ با نام «گرایش های خاص در سینمای فرانسه» (۱۹۵۴) که به مخالفت با اقتباس های ساده انگارانه و پررونق دهه های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ پرداخته بود، تأکید نمی کنم. «سیاست نویسندگان»، که توسط موج نو ایجاد شده بود، به نوبه خود، بر آن تأکید داشت که «نویسنده» ای که شایسته عنوان نویسنده بودن است باید خودش نویسنده فیلم نامه باشد. به علاوه، او باید بر تمامی دیگر مراحل تولید کارش تسلط داشته باشد. اما در نهایت این مسئله مانع نشد که بسیاری از طرفداران این نظریه اقتباس هایی سینمایی را به شیوه خودشان انجام دهند چرا که در دهه ۱۹۵۰، شرایط جدیدی در ارتباط با چگونگی بینامتنیت اقتباس به تدریج در حال شکل گیری بود. این روند را روبر برسون^۲ در فیلم *خاطرات یک کشیش دهکده*^۳، به طور نمادین نمایش داد.

1. François Truffaut

2. Robert Bresson

3. *Journal d'un curé de campagne*

آندره بازُن^۱ این فیلم را نقد کرد و آن را نمونه‌ای قابل‌ستایش از یک خلاقیت سینمایی شمرد. هم‌اکنون، مسیر انجام اقتباس‌های سینمایی، که به نوعی بازآفرینی نیز هستند، هموار است و رفتار احترام‌آمیز و وفاداری به متن جای خود را به «از آن خود ساختن» اثر ادبی به توسط سینماگر داده است. امروزه سینما از عقده حقارت به‌جامانده از گرت‌برداری مستقیم از آثار ادبی رهایی یافته است و دیگر نیازی به اثبات مشروعیت خود ندارد. بنابراین، می‌تواند با نگاهی عادلانه با ادبیات مواجه شود و، همان‌گونه که آنی‌یس وارد^۲ می‌گوید، از طریق «نگارش سینمایی»^۳ می‌توان به خوبی به بازنویسی ادبیات پرداخت. اینک سینما، با انکار هر گونه کارکرد ادبی، سعی دارد با بهره‌جستن از طراحی خاص صحنه و تعهد در نگارش جایگاه خود را مستحکم کند.

بنابراین اقتباس‌هایی مانند آثار گدار^۴، پیالا^۵، رائل روییز^۶، مانوئل د‌آلیویرا^۷، شانتال آکرمان^۸ و ژاک ریوت^۹ ارتباط زیادی با آنچه تروفو مخالفتش بود ندارند. در واقع، سینما سعی دارد با کار کردن بر روی زمان‌مندی مناسب از ادبیات فاصله بگیرد و این زمانی اتفاق می‌افتد که ارتباط خود را با روایت قطع کند، فوریت تجربه‌ای از واقعیت یا احساس را وارد داستان کند یا یک کل را در مرکز تجربه‌ای از جهان قرار دهد، که در این زمان نیز می‌تواند به نوعی از ادبیات کمک بگیرد و و رها از هر مانعی شود که او را بیش از اندازه و به طور افراطی وامدار ادبیات می‌کند.

با این وجود، امروزه همچون گذشته اقتباس سینمایی به شیوه تصویرسازی یا تلاش برای بازسازی تقلیدی یک متن ادبی وجود دارد؛ افزون بر آن، به شیوه «فیلم‌های قدیمی»^{۱۰} سعی در بازسازی تاریخی یک داستان ادبی نیز می‌شود، روشی که اهمیت فرهنگی، ایدئولوژیکی و

1. André Bazin

2. Agnès Varda

3. Cinécrire

4. Godard

5. Pialat

6. Raul Ruiz

7. Manoel de Oliveira

8. Chantal Akerman

9. Jacques Rivette

10. Le film patrimonial. فیلمی که بیشتر از ده سال از تاریخ تولید آن گذشته باشد.

مردم‌شناسانه‌اش انکارناپذیر است. اما فیلم‌های پرسووال گالوآبی^۱ یا مارکیز^۲ روش متفاوتی برای اقتباس از متن ادبی درپیش گرفته‌اند.

در اینجا صحبت از رابطه‌ی جدیدی میان سینما و ادبیات است که به شیوه‌ی از آن خود ساختن و بازخلق اثری مستقل، رها از پیوندهای سلسله‌مراتبی با متن مبدأ و نیز به دور از پیمان وفاداری به آن، عمل می‌کند. در این مورد، کارکرد افشاسازی و عامیانه‌سازی با رویکردی تبعیض‌آمیز نسبت به سینما، و این که اقتباس سال‌ها زیر اتهام بود، مورد بحث نیست. تفکر در مورد مسئله‌ی اقتباس و نظریه‌پردازی برای آن از پیش‌داوری‌های دست‌وپاگیر رهایی یافته و از زیر یوغ سلسله‌مراتب‌ها بیرون آمده است. اقتباسی که به این صورت انجام می‌گیرد در حوزه گسترده‌ی بازنویسی (پسا) مدرن قرار دارد. بدین روش، اقتباس وارد حوزه‌ی نظریه‌های دریافت می‌شود، به ویژه نظریه‌ی یائوس، که اثر را «همگرایی متن و دریافتش» در نظر می‌گیرد، یا مانند ساختاری پویا، که تنها از طریق عینیت‌های تاریخی متوالی قابل دریافت است. اقتباس - بازنویسی سکوت‌های متن مبدأ را بررسی می‌کند، برخی از امکانات آن را تحقق می‌بخشد، معانی پنهان یا رد پای دلالت‌های ضمنی را از متن بیرون می‌آورد، برخی از قسمت‌های آن را به گونه‌ای دیگر پررنگ می‌سازد و بدین شکل پویایی پیش‌متن^۳ را به اثبات می‌رساند: «اگر اثری هنوز حرف‌هایی برای گفتن به آیندگان دارد، به این علت است که ساختار آن باز است و با حضوری پیوسته، معنای ادراک‌شده‌اش را، به عنوان پاسخی ضمنی، ارائه می‌دهد».^۴

فیلم، با عدم وابستگی به اثر ادبی، تقدس‌زدایی از آن، با زدودن هر گونه ثبات و معنای ذاتی از آن و با خلق مجدد آن سعی دارد «حضور» خود را پررنگ سازد. در عین حال، فیلم هدف دیگری را هم در مد نظر دارد و آن نوآوری منحصر به فرد و مستقل است: فیلم‌لوح نوشته.

در این روند از آن خود ساختن، می‌توان شاهد «چالشی» از سوی سینماگر بود، چالشی که تلاش برای مخفی ساختن اثر، نوشته و نویسنده دارد و همچنین تلاش برای

۱. فیلمی که از اثر تروی با نام داستان گراآل الهام گرفته شده است. Perceval le Gallois.

۲. Marquize d'O

۳. Hypotexte

۴. H-R. Yauss. Pour une esthétique de la réception. Paris: Gallimard, 1978.

غرقه ساختن آزادی قدرتمند کلمات در خلق تصاویری که رهایی از آن دیگر ممکن نیست.

چالش میان سینماگر و نویسنده حاکی از حضور یک «تعارض قدرت فرهنگی» و «یک اقدام احتمالاً ناخودآگاه، اما مصر، برای نابودسازی ادبیات از سوی سینما» است، اقدامی که از دیگر سو سبب وابستگی هر چه بیشتر سینما می‌شود.

در مجموع، اقتباس نمی‌تواند هدف نامطلوبی باشد. اقتباس، به عنوان روش خاصی از فیلم‌سازی، به خودی خود، نه خوب است و نه بد: کاری است که سینماگر آن را انجام می‌دهد. به عنوان هدف تحقیقاتی نیز اقتباس چیزی است که پژوهشگر تحلیلش می‌کند. بی‌معناترین نوع اقتباس نیز می‌تواند هدف تحلیل مناسبی در حوزه انتقال فرهنگی، جامعه‌شناختی و نیز ایدئولوژیک باشد. با این وجود، همواره خطری در زمینه تحقیق در مورد اقتباس وجود دارد: خطر ابتر ماندن تحلیل‌های تطبیقی خاص به‌کارگرفته‌شده در رمان و فیلم، خواه در حوزه مشابهت‌ها و تفاوت‌ها، خواه در زمینه بررسی یک انتقال نشانه‌شناختی، که هدفی دیگر جز خود ندارد و خیلی زود اهمیتش را از دست خواهد داد. با این حال، این خطر ارزش آزمودن دارد چرا که این چشم‌انداز تطبیقی معرف شیوه جذاب و واضح ارتباط میان ادبیات و سینماست.

با در نظر داشتن این ارتباط، تحقیق تطبیقی ضرورتاً دو گرایش عمده را در برمی‌گیرد: بوطیق‌های تطبیقی و نیز ارتباطات بینا فرهنگی، انتقالات فرهنگی، تصویرشناسی، دریافت و...

در هر صورت، رویکرد اتخاذشده و نیز ماهیت روابط میان این دو حوزه - به هرگونه‌ای که باشد: مبتنی بر تعارض و تضاد یا تأثیر متقابل، احترام یا حتی تغییر مسیر مسائلی که القا کرده و مرتبط با «بافت» ترکیبی فرهنگ معاصر است، از منظر بوطیق‌های فرهنگی، ایدئولوژیک، فلسفی یا مردم‌شناسانه - در همه موارد اهمیت ویژه‌ای دارد.

حوزه آموزشی

پرسشی که همواره به قوت خود باقی است چرایی حضور این نوع از تحقیقات در حوزه آموزشی ادبیات تطبیقی است که پیچیدگی آن ناشی از عوامل مختلفی است.

اولین عاملی که می‌توان بدان اشاره کرد مرتبط با تنوع جایگاه‌های تحقیقاتی و رشته‌های مربوط به آن است زیرا تحول تحقیقات و ماهیت جایگاه‌هایی که در آن گسترش پیدا می‌کند، به طور تنگاتنگی در رابطه با تاریخ آموزشی رشته‌های تحصیلی است.

روابط میان ادبیات و سینما در بطن رشته‌های مختلف تحلیل شده است: بی‌شک، ادبیات تطبیقی و نیز مطالعات سینمایی، ادبیات و زبان‌ها از جمله این رشته‌ها هستند. دلایل گوناگونی برای این امر وجود دارد که یکی از آنها پیشینه «ادبی» تعداد بسیاری از استادان و پژوهشگران سینماست که مطالعات و تحصیلاتشان آنها را به سوی ادبیات سوق داده است. عامل تعیین‌کننده دیگر - که بیگانه با عنصر نخست نیست - وجود آزمون سینمایی در برخی از کنکورهای مانند کنکور دبیری یا استادی در رشته‌های مرسوم است. رشته مطالعات اسپانیایی، که در این زمینه پیشگام است، در طول ۲۵ سال، بر حضور الزامی یک فیلم در برنامه‌ریزی کنکور تأکید می‌کرد و خیلی زود رشته‌های دیگری چون مطالعات زبان ایتالیایی یا انگلیسی نیز از آن پیروی کردند. کنکورهای استادی داخلی [فرانسه] در رشته‌های ادبیات کلاسیک و مدرن، هر سال جایگاهی را به مطالعه یک فیلم اختصاص می‌دهند که در واقع می‌تواند جای خود را به یک «درس» یا «مطالعه فیلم‌شناسی» بدهد.

به همین روش، از مدرسان زبان فرانسه، تاریخ یا زبان‌ها در مقطع متوسطه درخواست می‌شود که از فیلم به منظور تسهیل در دسترسی به میراث ادبی، چه به منظور عینی و جذاب ساختن پرسش‌های تاریخی، زبان‌شناختی یا فرهنگی و چه به عنوان مورد مطالعاتی مستقل، استفاده کنند. در برخی سال‌ها نیز مطالعه یک متن ادبی یا اقتباس سینمایی انجام‌شده از آن در برنامه سال آخر دبیرستان در رشته ادبی گنجانده می‌شود (به طور مثال: بخشی از روستا^۱ از موپاسان/رنوآر^۲؛ یا محاکمه^۳ از کافکا/ولر^۴). این‌گونه پراکندگی در اهداف سینمایی، آن هم در بین تعداد قابل توجهی از رشته‌های غالباً ادبی، می‌تواند گرایش به مقایسه و چشم‌اندازهای تطبیقی را به وجود آورد.

1. *Une partie de campagne*

2. Maupassant / Renoir

3. *Le procès*

4. Kafka/ Welles

به علاوه، پیوندهای بسیار میان سینما و ادبیات، که قبلاً به آن اشاره شد، سبب می‌شود که هر دو متقابلاً از هم تأثیر بپذیرند و در نتیجه، از لحاظ منطقی، رویه‌های تطبیقی را در تمامی رشته‌های مرتبط با خود به وجود آورند.

ادغام تدریجی یک هدف جدید شناختی و تحقیقاتی در زمینه آموزش و پژوهش، که سبب گسترده‌تر شدن حوزه معرفت‌شناسی نیز شده است، به درهم شکستن مرزهای میان رشته‌ها کمک شایانی کرده است. نتیجه این مسئله آن است که فاصله میان واقعیت پژوهش و دسته‌بندی‌های آموزشی عمیق‌تر می‌شود. امروزه تعداد چشمگیری از پایان‌نامه‌های دوره کارشناسی ارشد و رساله‌های دکتری، به دلایلی که پیش‌تر بدان اشاره شد، به روابط میان ادبیات و سینما می‌پردازد. رشته جدید «ادبیات و هنرها»، که در برخی از دانشگاه‌ها (از جمله دانشگاه پاریس ۷) ایجاد شده است، دانشجویان را به این سمت سوق می‌دهد و هیچ ارتباطی نیز با رشته‌های CNU^۱ (مجمع ملی دانشگاه‌ها) ندارد. به طور مثال، رساله‌ای را که در مورد باتای^۲ و سینما نوشته شده است، در کدام گروه درسی می‌توان ارزیابی کرد؟ در گروه هجدهم (هنرهای نمایشی)؟ دهم (ادبیات تطبیقی)؟ یا نهم (زبان و ادبیات فرانسه)؟ رساله‌ای که به تعهد نقادانه در ادبیات و سینما پرداخته است، می‌تواند جایگاهی در گروه دهم داشته باشد؟ رساله‌ای که، با رویکرد الزاماً تطبیقی، به مسئله مونتاژ در آثار بکت^۳، بلانشو^۴، دِ فور^۵ و اُرسن ولز^۶ می‌پردازد، آیا بخشی برای پذیرش در رشته ما [ادبیات تطبیقی] دارد؟ آیا ادبیات تطبیقی می‌تواند - یا علاقه‌مند هست - کارهای تحقیقاتی را، که هدف‌های مطالعاتی یا ابزار تطبیقی دارند و زبان‌ها و فرهنگ‌هایشان تطبیقی نیست، تحت پوشش خود درآورد؟ ویژگی چندوجهی برخی از تحقیقات ضرورت بازتعریف بعضی رشته‌ها را در حوزه آموزشی برجسته‌تر می‌سازد و این مسئله در مرحله اول باید به طور دقیق در مورد رشته ادبیات تطبیقی، حواشی آن، نیازمندی‌هایش و نیز مرزهایش مطرح شود.

1. CNU : Conseil National des Universités

2. Georges Bataille

3. Beckett

4. Blanchot

5. Des Forêt

6. Orson Welles

وابستگی آموزشی حوزه تحقیقاتی که شامل روابط میان ادبیات و سینماست مشکل بزرگی ایجاد می‌کند. نگارش رساله‌ای که در حوزه ادبیات و سینما باشد، نیازمند تخصص دوگانه‌ای است که یا به واسطه گذراندن دوره‌هایی در این دو حوزه به دست آمده است یا با مطالعاتی که خود فرد در این زمینه‌ها انجام داده است. تحقیق تطبیقی ادبی، به نوبه خود، از دیدگاه سنتی، حداقل نیازمند توانایی دوگانه زبان‌شناختی و فرهنگی است که آن نیز به همان شیوه‌ای که قبلاً ذکر شد به دست آمده است. در نتیجه، دانشجوی دوره دکتری، که رساله‌اش در زمینه ادبیات تطبیقی است و در آن به بررسی روابط میان سینما و ادبیات می‌پردازد، باید به چند حوزه تسلط داشته باشد، که در بسیاری از موارد نیازمند تجربه فراوان و سال‌ها ممارست است. در بسیاری از موارد، دانشجویانی که در حوزه دوگانه ادبیات/سینما مطالعه می‌کنند، تحقیقاتشان را منحصراً بر پیکره تحقیقاتی فرانسوی متمرکز می‌کنند، مگر آن‌که رشته ادبیات تطبیقی تطبیق‌گرانی را که پژوهش آنان تنها در زمینه‌های متفاوت و بینارشته‌ای چون ادبیات و سینما، ادبیات و نقاشی، ادبیات و معماری و... است نپذیرد و صرفاً حوزه‌های زبان‌شناختی و فرهنگی را قبول کند. در اینجا می‌توانیم این پرسش را مطرح کنیم که چه وجه تمایزی وجود دارد میان یک تحلیل‌گر تطبیقی با فردی که به مطالعه در مورد فرهنگ و زبان فرانسه می‌پردازد و از نزدیک به سینما، نقاشی یا معماری علاقه‌مند است؟

باید در نظر داشت که در طی سال‌های گذشته مطالعات چندرشته‌ای و بینارشته‌ای در حوزه آموزش و پژوهش ارزش بسیاری یافته و به دنبال آن، تحولاتی در جوامع و فرهنگ‌های ما با هدف گسترش شیوه‌های تطبیقی، جدای از رشته ما، رخ داده است. برای روبه‌رو شدن با رقابتی که به هیچ روی اشتباه نیست، آیا یک «ویژگی» خاص تطبیقی در زمینه ادبیات و سینما وجود دارد؟ ما شاهد آن هستیم که برخی مطالعات شناخته‌شده در این زمینه برآمده از کارهای تطبیقی تک‌قطبی هستند، اما در مقابل، برخی دیگر از حوزه‌ها از رشته‌های دیگر سرچشمه می‌گیرند. تحقیق اخیر ژاک اومون^۱، که به طراحی صحنه اختصاص یافته، شاهد تازه‌ای بر این امر است، هرچند چشم‌انداز

1. Jacques Aumont, *Le Cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, « Cinéma », 2006.

موردنظر این تحقیق کاملاً سینمایی است. رسالت کارهای تطبیقی ادبی در آن است که توجه ویژه‌ای به آنچه در ارتباط با ادبیات است و در آن انعکاس می‌یابد دارد. این امر در ادامه سبب ایجاد تقابل‌هایی می‌شود که با در نظر داشتن ناهمگونی فرهنگی معاصر، زمینه‌های پژوهشی بدیعی را فراهم می‌سازد. شاید بتوان گفت که تفاوت موجود در میان تحقیقات منحصراً تطبیقی (که برآمده از حوزه آموزشی ادبیات تطبیقی هستند) و دیگر تحقیقات، به نگاه و زاویه دید آن‌ها باز می‌گردد چرا که «زاویه دید» شیوه‌ای است که «دیگری»، یعنی سینما، به وسیله آن مورد استقبال ادبیات قرار گرفته، در آن ادغام شده، مقابل آن قرار گرفته، تغییر ماهیت و تغییر شکل داده و بالاخره معرفی شده است. در واقع، به طور خلاصه روشی است که ادبیات در مورد سینما به کار می‌گیرد و تا حد زیادی مورد توجه تطبیق‌گر ادبی است، که امروزه بیش از پیش برای فهم زمینه‌های مختلف تشکیل‌دهنده ادبیات تلاش می‌کند.

بازخوانی تطبیقی تأثیر ادبیات بر نقاشی قرن نوزدهم امریکا و گذار از گفتمان مسلط

زهره رامین^۱، استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران
فضه خاتمی‌نیا، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه تهران
پریسا پوینده، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه تهران

چکیده

از آنجا که ادبیات و نقاشی در خلأ شکل نمی‌گیرند، از تعامل آنها با بافت تاریخی و اجتماعی می‌توان دریافت که در برهه‌ی تاریخی مربوط به خود چه تأثیراتی از گفتمان‌های عصر خود گرفته و در مقابل، چه تأثیری بر آنها گذاشته‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که تغییر سبک نقاشی امریکا در قرن نوزدهم با تأثیرپذیری از ادبیات چه ارتباطی با گفتمان مسلط آن زمان داشته است: آیا همگام با گفتمان وایدنولوزی مسلط و در جهت تقویت آن پیش می‌رود؟ یا با طرح موضوعاتی که همواره در گفتمان مسلط در حاشیه بوده‌اند آن را به چالش می‌کشد؟ پژوهش حاضر با استفاده از رویکرد ماتریالیسم فرهنگی به بررسی کنش خرده‌فرهنگ‌های متناقض در برابر وایدنولوزی مسلط می‌پردازد. در حالی که رمانتیسم اروپایی و مفهوم تعالی همگام با عنصر مسلط توسعه در قرن نوزدهم اروپای صنعتی و پیشرفت‌محور پیش می‌رود، تعالی‌گرایی امریکایی به عنوان وایدنولوزی مخالف با این فرهنگ توسعه‌طلب در نظر گرفته شده است تا نشان داده شود مخالفت‌ها به چه صورت بر سبک نقاشی امریکا تأثیر گذاشت. در نتیجه این تأثیر، سبک متفاوت نقاشی منظره به منصه ظهور رسید که نه تنها در تکنیک، بلکه در انتخاب سوژه نیز از سبک‌های رایج اروپایی متمایز بود.

کلیدواژه‌ها: نقاشی، ادبیات، ماتریالیسم فرهنگی، سبک اروپایی، سبک امریکایی

مقدمه

ظهور رمانتیسم در ادبیات یکی از بزنگاه‌هایی است که می‌توان کنش فعال ادبیات و هنر را در عرصه اجتماعی و در بستر تاریخی آن بررسی کرد. قرون هفدهم و هجدهم، به واسطه تغییر جایگاه علم و پیشرفت آن، رویکرد عقلانی را در تمامی جنبه‌های زندگی بشری ترجیح می‌دهد؛ یعنی انسان، طبیعت و جامعه بر اساس برداشت عقلانی تفسیر و تبیین می‌شوند. در نتیجه این عقل‌گرایی، جامعه به نظامی سلسله‌مراتبی پایبند می‌شود که هر گروه و طبقه‌ای بر اساس عقل حسابگر در طبقه خاص خود قرار می‌گیرد. از دیگر ویژگی‌های این عقل‌گرایی در عرصه اجتماعی می‌توان به پیشرفت صنعتی جامعه و شکل‌گیری طبقه سرمایه‌دار و کارگر اشاره کرد. در ادبیات این دوره نیز، که از آن به عنوان مکتب نوکلاسیسیسم یاد می‌شود، این عقل‌گرایی کاملاً مشهود است.

یکی از ویژگی‌های اصلی ادبیات در این دوران تأکید بر رعایت اعتدال و سلسله‌مراتب در انتقال مفاهیم با تأکید بر نظم در فرم شعر در همه جنبه‌های زندگی است. در واقع، حتی نظام شعری نیز بر مبنای عقل‌گرایی استوار است. رمانتیسم در ادبیات، در کنار سایر جریان‌های فرهنگی و اجتماعی، این عقل‌گرایی را به چالش می‌کشد و با تأکید بر احساسات، عواطف انسانی و همچنین تغییر در فرم و محتوای شعر به مخالفت با گفتمان عقل‌گرایی می‌پردازد. این کنش فعال آثار ادبی در این مرحله متوقف نمی‌شود و تا جایی پیش می‌رود که سبک امریکایی در کنش خود با گفتمان مسلط به شیوه‌ای متمایز از سبک اروپایی عمل می‌کند. آثار هنری، به ویژه نقاشی، نیز از این کنش اثر می‌پذیرند، به گونه‌ای که در فضای نقاشی، شاهد تحول در سبک از رمانتیسم اروپایی به تعالی‌گرایی^۱ امریکایی هستیم. در پژوهش پیش رو به این پرسش پرداخته می‌شود که نقاشی امریکایی قرن نوزدهم چگونه با بازتاب متفاوت طبیعت سبکی را به وجود می‌آورد که آن را از گفتمان مسلط اروپایی صنعتی متمایز می‌کند. در بررسی این پرسش با توجه به پیش‌زمینه تحولات ادبی نشان داده می‌شود که خلق مفاهیم جدید سبب خروج از گفتمان مسلط و تولد مفاهیم نوظهور و تغییر سبک‌های نقاشی شده است. بدین منظور ابتدا بحثی در باب تحول از تاریخ‌گرایی به ماتریالیسم

1. transcendentalism

در ادبیات ارائه می‌شود. سپس تحول از رمانتیسم به تعالی‌گرایی و در نهایت این تحول در آثار قرن نوزدهم مورد واکاوی قرار می‌گیرد.

ماتریالیسم فرهنگی و گذار از تاریخ‌گرایی

در اواخر دهه ۱۹۷۰ و اوایل دهه ۱۹۸۰، منتقدان ادبی به ارتباط میان ادبیات و تاریخ علاقه و توجه بیشتری نشان دادند؛ در حالی که دیدگاه بسیاری از منتقدان قبلی نسبت به متون ادبی بر این فرض بود که این متون از اعتبار جهانی و حقایق تاریخی برخوردار هستند. در نتیجه این تغییر رویکرد، دو نظریه مهم تاریخ‌گرایی و ماتریالیسم فرهنگی به وجود آمد. هرچند هر دو این نظریات با بحث جهان‌شمول بودن تأثیر آثار هنری مخالف هستند، در نوع رویکردشان به متن و اثر در تاریخ تفاوت‌هایی دارند که در ادامه به آن اشاره می‌شود.

هارولد ویسر^۱ (۴۴) به این نکته اشاره می‌کند که تاریخ‌گرایان نوین متون ادبی را محصولات مادی برآمده از شرایط تاریخی خاص در زمان خود می‌دانند. آنها ارتباط متن و زمینه آن را متأثر از مناسبات سیاسی، که در تفسیر ادبی تأثیرگذار هستند، می‌بینند و متون را ابزار سیاست در نظر می‌گیرند. جولیان وولفریز^۲ (۱۶۹) به تفکیک‌ناپذیر بودن ادبیات و تاریخ اشاره می‌کند و آن را اساسی‌ترین مؤلفه تاریخ‌گرایی نوین برمی‌شمرد. از نظر او، در تاریخ‌گرایی نوین، ادبیات ابزاری است برای بازنمایی تاریخ و بینشی برای فهم برداشت‌های تاریخی، که تنش‌ها، فرایندها و همچنین تغییرات تاریخی در آن منعکس می‌شود. البته این عمل به صورت انفعالی صورت نمی‌گیرد بلکه ادبیات با تأثیرگذاری بر افکار و عقاید سیاسی - اجتماعی زمان خود این تغییرات تاریخی را شکل می‌دهد.

موضوع مورد مطالعه تاریخ‌گرایان نوین نه متن و زمینه آن و نه ادبیات یا حتی تاریخ بلکه ادبیات در تاریخ است. این موضوع باعث شده است ادبیات، در مقام جزئی جدانشدنی از تاریخ، در پدید آوردن نیروهای خلاق و حتی تناقضات در تاریخ اهمیت بسزایی داشته باشد. تاریخ‌گرایی نوین بر این عقیده است که قدرت در تمام امور روزانه

1. Veaser

2. Wolfreys

نفوذ دارد. اما نقدهایی نیز به این نظریه وارد است، از جمله این که همیشه و صرفاً بر ارتباطات قدرت تکیه دارد و چرایی و چگونگی آن را نشان نمی‌دهد (همان). به عبارت دیگر، با تأکید بیش از حد بر قدرت از عناصر مهم دیگر باز می‌ماند و خوانشی عمومی از متون ادبی دارد چرا که بیشتر به نقش متون می‌پردازد تا به تفسیر آنها. دلیل این که این نظریه قادر به تمایز بین متون یا انواع ادبی و حتی وقایع تاریخی و متنی نیست، متکی بودن بیش از حد به تحلیل‌های گفتمانی میشل فوکو است و «فرد را محصول قدرت» می‌داند (کولبروک^۱ ۱۹۹). بروک تامس^۲ (۴۷) این گونه بحث می‌کند که از منظر تاریخ‌گرایی نوین، هرگونه مخالفت و مقاومت در برابر ایدئولوژی حاکم به شکست ختم می‌شود. بنابراین، هیچ روزنه‌امیدی برای خرده‌فرهنگ‌ها وجود ندارد که بخواهند با ایجاد تضاد در ساختار ایدئولوژی حاکم به آن ضربه بزنند و هژمونی آن را دچار آسیب کنند. از نظر او، این گونه مخالفت‌ها نیز تحت کنترل ایدئولوژی مسلط است و نه تنها باعث تضعیف آن نمی‌شود بلکه قدرت بیشتری به این ایدئولوژی مسلط می‌دهد و هژمونی آن را همگانی‌تر می‌کند.

ماتریالیسم فرهنگی دیدگاهی انتقادی نسبت به ادبیات است که در دهه ۱۹۸۰ در بریتانیا به وجود آمد و متون ادبی را محصولات مادی شرایط تاریخی - سیاسی خاص می‌داند و بر همین اساس، زمینه‌های تاریخی را در فهم معنا و نقش ادبیات مؤثر می‌بیند. مبنای اصلی این دیدگاه آن است که متون معناها و تفاسیر مختلفی تولید می‌کنند که خوانش آن بسته به زمان و مکان فرق می‌کند. تفاوت ماتریالیسم فرهنگی با تاریخ‌گرایی نوین در آن است که بر نقش‌های سیاسی متون ادبی در زمان ما هم تأکید می‌کنند. نظریه‌پردازان این دیدگاه، به جای بررسی ادبیات در چارچوب اومانستی و ارزش‌های اخلاقی و انسانی، بر مفاهیمی چون قدرت و مقاومت، نژاد و جنسیت، ایدئولوژی و تاریخ تأکید می‌ورزند. هدف غایی آنها دربرگیرنده سیاست است اما سیاستی که با خوش‌بینی همراه است نه بدبینی (وولفریز ۱۸۵). در اینجا می‌توان به دیدگاه آلن سینفیلد^۳ و ریموند ویلیامز^۴ اشاره کرد که نگاهی متفاوت از تاریخ‌گرایی نوین دارند.

1. Colebrook
2. Thomas
3. Sinfield
4. Williams

سینفیلد معتقد است پتانسیل مخالف، نهایتاً نه از خصوصیات ذاتی افراد بلکه از تناقض و تضادی که جامعه در خود ایجاد می‌کند به وجود می‌آید. در واقع ایدئولوژی خود ذاتاً دارای تناقضی هست که باعث به وجود آمدن مخالفت در برابر خود می‌شود. روش دیگر این دیدگاه قرار دادن متن بر پایه زمینه تاریخی زمان خلق اثر یا زمان دریافت آن است تا فرایند ایجاد اثر در سایه فرهنگ مسلط را نشان دهد. در این رویکرد، هرگونه تعارض با ساختار هژمونیک - هرچند به صورت جزئی - نشانی است از مخالفت با ایدئولوژی مسلط. این تعارض‌ها، به‌ویژه اگر به‌توسط اقلیت‌ها و سوژه‌هایی که همواره در ساختار هژمونیک ایدئولوژی مسلط محکوم به سکوت بوده‌اند، نشان داده شود، نوعی مقاومت را در برابر سیستم قدرت و ایدئولوژی مسلط ایجاد می‌کند تا یکپارچگی ظاهری آن را به چالش بکشد و نشان دهد که باورها و دیدگاه‌های متفاوت و ایدئولوژی‌های دیگری نیز وجود دارند اما چون هیچ‌گاه صدایی به آنها داده نمی‌شود ایدئولوژی مسلط یکپارچه به نظر می‌رسد (سینفیلد ۴۶، ۴۹). هرچند مخالفت یا عدم توافق^۱ نتواند در همان زمان و مکان شکل‌گیری خود تغییر اساسی ایجاد کند و شاید حتی مقهور ایدئولوژی مسلط شود، وجود همین تعارض‌ها و مخالفت‌های ضعیف و ناموفق می‌تواند در یکپارچگی ایدئولوژی حاکم گسست ایجاد کند و ضربه‌هایی را به ایدئولوژی مسلط وارد سازد (گالاگر و گرینبلت^۲ ۶۲).

در این رویکرد، خرده‌فرهنگ‌ها و سوژه‌هایی که در سایر روایت‌های تاریخی، متنی و رسانه‌ای در طول تاریخ در حاشیه و سایه فرهنگ برتر قرار داشتند و صدایی به آنها داده نمی‌شد تا خود را روایت کنند (و در باور عموم نیز سکوت آنها پذیرفته شده بود) در برابر آن قرار می‌گیرند و، به تعبیر ریموند ویلیامز، همچون عنصر فرهنگی نوظهور^۳ در کنش با ایدئولوژی مسلط و به‌ظاهر یکپارچه قرار می‌گیرند. این عناصر از گسست‌های به‌وجودآمده، که آلن سینفیلد آن را مطرح کرده بود، استفاده می‌کنند تا در کنش با تناقض‌های ایجادشده در شرایط زمانی و مکانی بتوانند با ضربه زدن به

1. dissidence

2. Gallagher & Greenblatt

3. emergence

ایدئولوژی مسلط، ایدئولوژی و فرهنگ جدیدی را به ظهور برسانند (ویلیامز ۱۲۱-۱۲۶). ایمن مفاهیم در آثار ویلیامز فرهنگ مؤثر مسلط^۱، عناصر فرهنگی باقی مانده و عناصر نوظهور تعریف می‌شوند. از نظر ویلیامز، هنرمندان و روشنفکران نسبت به جریان‌های فرهنگی حساس‌اند و تغییرات یا گسست‌هایی را در الگوهای فرهنگی جامعه ما پیش‌بینی و در آثار خود بیان می‌کنند.

مسئله مهم دیگر آن است که آثار این دسته از هنرمندان محل شکل‌گیری فرهنگ مؤثر مسلط است. منظور ویلیامز از «فرهنگ مؤثر مسلط» نظام مؤثر و مسلطی از معانی و ارزش‌هاست که صرفاً انتزاعی نیست بلکه نظامی سازمان‌یافته است که حاصل تجربه زیسته آن جامعه است (برانیگان^۲ ۱۲۶). عناصر باقی‌مانده فرهنگی نیز، حتی اگر بازمانده گذشته باشد، به همان‌گونه در جامعه در زندگی مردم وجود دارد. این عناصر در جریان فرهنگ فعال هستند و چنین نیست که اموری جانبی به شمار آیند، بلکه بخشی از فرهنگ زنده ما هستند. از سوی دیگر «عناصر نوظهور فرهنگ» کاملاً از فرهنگ مسلط جدا هستند. اینها ارزش‌ها و معانی تازه هستند؛ به دیگر بیان، اعمال و رفتار تازه‌ای هستند که ممکن است گاهی با ظهور و رشد طبقه تازه‌ای تکامل و گسترش پیدا کند (ویلیامز ۱۲۱-۱۲۶).

تعالی‌گرایی امریکایی به مثابه عنصر فرهنگی نوظهور و گذار از رمانتیسم در نقاشی رمانتیسم، به عنوان یک مکتب هنری در نقاشی که در اواخر قرن هجدهم و اواخر قرن نوزدهم و در تضاد با عقل‌گرایی دوران پیشین به وجود آمد، به هر آنچه به انسان آزادی می‌بخشید بها می‌داد و مضمون نقاشی‌ها را از مناظر طبیعت بکر و نیروهای متضاد، عجیب و افسارگسیخته‌ای برمی‌گزید که نشانگر اراده و آزادی انسان است. در این بخش، پیش از تحلیل آثار نقاشی، به تعالی^۳ به عنوان یکی از مفاهیم کاربردی، که در بافت‌های تاریخی اجتماعی مختلف از نظر معنایی دستخوش تغییر شد و در نقاشی این دوره نیز مورد توجه قرار گرفت، می‌پردازیم.

1. dominance
2. Brannigan
3. sublime

در ابتدا، تاریخچه‌ای از مفهوم تعالی و توصیف آن از منظر لونجینوس^۱، سپس کاربرد آن در قرن هجدهم انگلیس و بعد ارتباط این مفهوم با دیدگاه تعالی‌گرایان و تأثیر آن بر نقاشی‌های منظره ارائه و بررسی می‌شود. در تعریف اولیه‌ای که فرهنگ لغت بر آن دلالت دارد، سه معنا برای تعالی متصور است: ۱) احساس وجد و بلندمرتبگی در تفکر، روش یا بیان، ۲) ارزش اخلاقی یا عقلانی و معنوی والا، ۳) درک ابهت به دلیل کیفیت برتر و والا مثلاً کیفیت زیبایی، نجابت و بزرگی (مریام - وبستر^۲، ذیل «sublime»). تعریفی که لونجینوس در مورد مفهوم تعالی ارائه می‌دهد بر مبنای پنج اصل است: ۱) پیش بردن مدون و یکپارچه افکار و تصورات، ۲) داشتن احساسات پرشور، ۳) قالب‌بندی اشکال تفکر و سبک، ۴) ترکیب‌بندی والا از ساختار و انتخاب لغت تا سبک زیباشناسانه، ۵) عظمتی که با کنارگذاشتن این عناصر در کنار یکدیگر حاصل می‌شود (آریتی و کروسیت^۳ ۴۹-۵۰). مفهوم تعالی تا قرن هجدهم صرفاً به بوطیقا و به طور خاص منحصر به شعر حماسی بود و وارد حیطه نقاشی نشده بود.

این مفهوم در نقاشی در اواخر قرن هفدهم معرفی شد. پیش از آن، هدف نقاشی منظره یافتن حالت و زمان و مکانی برای ابراز عقاید گذشتگان بود. نقاشی منظره مطلوب در پی پدید آوردن بینشی از طبیعت بود که آرام و در عین حال جدی، عظیم و نه ترسناک باشد و با این وصف، تصویری انتزاعی از تعالی ارائه می‌داد. بر همین مبنا، نقاشی‌های رافائل نسبت به نقاشی‌های میکلائز، به دلیل سادگی و تعالی، نزدیک‌تر به طبیعت بودند. رافائل طبیعت را همان گونه که بود نشان می‌داد، در حالی که میکلائز آن را از طریق احساسات و افکار خود ارائه می‌کرد. اما در اوایل قرن هجدهم، این دیدگاه در نقاشی دچار تغییر چشمگیری شد و تغییر سلیقه از رافائل به سمت میکلائز و بینش شخصی و ملموس او و سبک فردگرایانه‌اش اتفاق افتاد (مانک^۴ ۱۷۵). از نظر جاشوا رینالدز^۵، رئیس آکادمی سلطنتی بریتانیا، تعالی یک امتیاز و برتری است که ورای طبیعت صرف و کمال مطلوب است که نه در تکنیک و التقاط سبک، بلکه در عظمت و

1. Longinus

2. Merriam-Webster

3. Arieti & Crosseett

4. Monk

5. Sir Joshua Reynolds

بزرگی افکار نقاش نهفته است چرا که این نقاش است که تخیل، بصیرت و شکوه عقلانی دارد. به طور خلاصه، از دیدگاه لونجینوس، ذهن در همراهی با تکنیک از اهمیت برخوردار است و از دید رینالدز، ذهن خلاق نسبت به تکنیک برتری دارد (سابی و میلر^۱).

تا اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم، مفهوم تعالی برای رمانتیسم و نقاشی‌های منظره راه جدیدی گشود. تغییرات جامعه انگلیس منتهی شد به نظرها و عقاید «برگشت به طبیعت» که توسط روسو و شاعران دریاچه^۲ ارائه شد. نقاشان بنام این دوره جان کانستابل^۳ و ویلیام ترنر^۴ بودند. سپس این اندیشه به‌توسط نویسندگان امریکایی، مانند رالف والدو امرسون^۵ و هنری دیوید تارو^۶، به امریکا منتقل شد و جنبش «تعالی‌گرایی» شکل گرفت. این جنبش عکس‌العملی در مقابل عقل‌گرایی قرن هجدهم بود و رابطه نزدیکی با جنبش رمانتیک داشت. تعالی‌گرایی ریشه در عرفان^۷ آلمانی و رمانتیسم آلمانی و رمانتیسم بریتانیایی دارد و در برابر عقل‌گرایی محض قرار می‌گیرد که دانش را فقط از طریق عقلی توجیه می‌کند. یکی از مؤلفه‌های اصلی آن خوبی و پاکی ذاتی انسان و طبیعت است به این معنا که جامعه و نهادهای آن، دین سازمان‌یافته و نهادهای سیاسی معصومیت انسان را به تباهی کشانده است. به طور کلی، تعالی‌گرایی فلسفه آزادی‌خواهی بود که طبیعت را بر ساختار رسمی مذهبی، بینش فردی را بر تحجر و ذات انسانی را بر قراردادهای اجتماعی ترجیح می‌داد. سبک رمانتیک تعالی‌گرایی امریکا فردگرایی را به اوج خود رساند (ون اسپنکرن^۸، ۲۶). امرسون، همچون شخصیتی برجسته و تأثیرگذار، در تلاش برای تعریف هویت امریکایی این ایده را در آثار خود رواج داد که آشتی با طبیعت و دوستی با آن به خودشناسی منجر می‌شود. امرسون و تارو بر اتکای انسان و فرد به خود و استقلال او تأکید داشتند. از نظر آنان چنین فرد خودساخته‌ای است که می‌تواند جامعه را بسازد.

1. Soby & Miller

2. Lake Poets

3. John Constable

4. William Turner

5. Ralph Waldo Emerson

6. Henry David Thoreau

7. mysticism

8. Van Spanckeren

آنها همچنین طبیعت بکر امریکا را تحسین می‌کردند و بر این باور بودند که تفکر در طبیعت و ارتباط با آن فرد را به تکامل می‌رساند و این فرد می‌تواند آرکادیایی^۱ دور از فساد و ویرانی جامعه بسازد (هسکینز^۲ ۱۴-۱۶).

متفکران تعالی‌گرا، در کنار نقاشان، بر شکل‌گیری هویت امریکایی تأثیر گذاشتند، امریکایی که در فرایند خودشناسی و کشف یک «خود» متمایز از اروپا بود. آنها بر این باور بودند که طبیعت اثباتی است برای قلمرو^۳ خدا در ملت جدید. این هنرمندان و نقاشان متأثر از انقلاب امریکا بودند و از پیشگامان شکل‌دهی به هویت پسااستقلال به شمار می‌آیند. تا قبل از «مکتب رودخانه هادسون^۴»، نقاشان مطرح امریکایی در آثار خود به منظره امریکا نمی‌پرداختند. به دیگر بیان، نقاشان این مکتب را می‌توان «بازسازندگان^۵ امرسونی (دی لی^۶ ۱) در نظر گرفت که طبیعت بکر و رام‌نشده امریکا برایشان جذاب بود اما در عصر جدید پیشرفت و توسعه همواره این ترس وجود داشت که این چشم‌انداز با مدرنیزاسیون تهدید شود.

در قرن هجدهم، تعالی بر اساس نظریات ادموند برک تعریف می‌شد که عموماً با ترس ناشی از عظمت عناصر هستی، مثل کوه، مرتبط بود. تعالی در ابتدا مفهومی زیباشناسانه بود که تجربه آن منجر به واکنش زیباشناسانه نیز می‌شد. این واکنش باعث آگاهی از بی‌کرانگی و سپس الوهیت و احساس ملکوتی شد (نواک^۷ ۷۴). در قرن نوزدهم، تعالی اصطلاحی مهم در مفاهیم طبیعت تلقی شد و همزمان با امرسون که به خلق آثار ادبی مشغول بود، تعالی به طور گسترده‌ای از زیباشناسی به نشانه‌ای مسیحایی و در ارتباط با الوهیت تغییر پیدا کرد و یکی از پایه‌های اتصال به خدا شمرده می‌شد. بر همین اساس، مفاهیم «تعالی قدیم» و «تعالی جدید» به وجود آمد. تعالی قدیم بر عنصر ترس استوار بود که با ابهت وقایع طبیعی، همچون غرش‌های رعدوبرق، زلزله، طوفان و آتش‌فشان ایجاد می‌شد و حاکی از قدرت برتر خداوند بود. در این صحنه، انسان

1. Arcadia

2. Haskins

3. province

4. Hudson River School

5. remaker

6. DeLay

7. Novak

همچون موجودی بسیار کوچک در مقابل قدرت لایتناهی خداوند قادر به خودنمایی نبود. از این مفهوم با اصطلاح «تعالی گوتیک» نیز نام برده می‌شود. تعالی جدید با ارائه تعریف جدیدی از امانوئل کانت به وجود آمد که آن را از کیفیتی که در موجودات و اشیا وجود داشت به کیفیت ذهن دریافت‌کننده تغییر داد که به نوبه خود مرتبط است با وقایع طبیعی از جمله رعدوبرق، طوفان، کوه‌ها، آبشارها و غیره (نواک ۴۴). مفهوم تعالی جدید عنصر فرهنگی نوظهور است که در درون‌مایه نقاشی‌های مکتب امریکایی نمایان است و از مفهوم قدیم آن، که در جامعه انگلیس وجود داشت، قابل‌درک و شناسایی است.

در قرن نوزدهم، ارتباط تنگاتنگی میان ادبیات و نقاشی برقرار شد. وجه اشتراک لازم برای برقراری این ارتباط، در نگاه آنها، به طبیعت بکر و دغدغه تعالی‌گرایان و نقاشان «مکتب رودخانه هادسون» برای ارزش نهادن و حفظ این طبیعت بود. هر دو گروه معتقد بودند که بشر و طبیعت در ذات خود خوب هستند و می‌توان از طریق برقراری ارتباط معنوی با طبیعت و تعالی به خودشناسی و خداشناسی رسید. رمانتیک‌های اروپایی نقاشی‌های منظره را به منظور ایجاد حس نیروی حیرت‌آور و پرهیبت طبیعت خلق می‌کردند. این منظره تقریباً همیشه در روستاهای کوچک حاشیه شهر منعکس می‌شد، در حالی که رمانتیک‌های امریکایی، با نگاه به طبیعت وحشی امریکا، تعالی را در مناظر رام‌نشده می‌یافتند و آن را برای اولین بار در تاریخ هنر منظره، به عنوان یک نوع یا گونه هنری، و نه به عنوان پس‌زمینه صحنه‌های دیگر، تلقی شدند. در تحلیل کینسی^۱ از کتاب آلبرت بیوم^۲، هرچند مستقیم اشاره نشده، به نظر می‌رسد بیوم در بررسی آثار نقاشی منظره قرن نوزدهم با استفاده از رویکرد تاریخ‌گرایی نوین به تحلیل آثار پرداخته است. از نظر کینسی (۵۸۰)، بیوم بر این باور است که نقاشان «مکتب رودخانه هادسون»، نظیر تامس کول^۳ و آشر دوراند^۴ که به نقاشان منظره شهرت داشتند، به جای مخالفت با ایدئولوژی مسلط پیشرفت صنعتی و اقتصادی، همگام با آن

1. Kinsey
2. Albert Biome
3. Thomas Cole
4. Asher Durand

و در راستای پیشبرد و پیشرفت اقتصادی نقش ایفا کردند و به روند این پیشرفت در امریکا سرعت بخشیدند. از نظر بیوم، آثار این دسته از نقاشان ساکنان امریکا را برای پذیرش تخریب محیط زیست و بومیان موجود در آن - از انسان گرفته تا زیست حیوانی و پوشش گیاهان - یا به عبارتی استعمار و بهره‌برداری از آنها در راستای پیشرفت صنعتی و اقتصادی آماده کردند تا راحت‌تر با شرایط ایجادشده به‌توسط ایدئولوژی حاکم سازگاری نشان دهند.

کینسی همچنین اشاره می‌کند که از نظر بیوم، در آثار نقاشی مربوط به این برهه از تاریخ که توسط نقاشان «مکتب رودخانه هادسون» ترسیم شده است، مؤلفه‌های مشترکی می‌توان یافت. در این آثار، اگر فردی در نقاشی باشد، بر روی صخره و بلندی و در طبیعت بکر است و به منظره‌ای در دوردست نگاه می‌کند که عموماً طبیعت رام‌شده است. همچنین نشانه‌هایی از پیشرفت صنعتی و به عبارتی دیگر انسان متمدن را نشان می‌دهد که در دل این طبیعت رام‌شده در کنار نمادهای صنعتی‌شدن، نظیر راه‌آهن، خطوط تلگراف، کشتی‌های بخار کوچک و غیره، در آرامش به کار و زندگی روزمره خود مشغول است. اگر متن تاریخی و بافت اجتماعی آن زمان را با این نقاشی‌ها در کنار هم تحلیل کنیم به پیوستگی بصری^۱ ایجادشده در پیش‌زمینه^۲، میان‌زمینه^۳ و پس‌زمینه^۴ و تصویر اتحاد و یکپارچگی گذشته، حال و آینده خواهیم رسید (کینسی ۵۸۱). به بیان دیگر، از منظر تاریخ‌گرایی نوین می‌توان گفت بیوم بر این باور است که نقاشان این آثار به توجیه تغییر اجتماعی و مثبت نشان دادن آن از طریق به تصویر کشیدن پیشرفت و تمدن به منزله یک جنبه طبیعی از نظم و روال عادی زندگی بشر و همچنین طبیعت پرداختند، یا به عبارتی دیگر، با ایدئولوژی مسلط همگام شدند و این باور را تقویت کردند که پیشرفت جزء جدایی‌ناپذیر زندگی طبیعی بشر است و نه می‌توان مانع آن شد و نه لزومی دارد که آن را چیزی عجیب و غیرعادی تلقی کنیم. این وضعیتی عجین‌شده با زندگی نوع بشر است.

1. visual integration
2. foreground
3. foreground
4. background

این نوع نگاه بیوم به آثار نقاشی، که در مقایسه با نقاشی دوره‌های پیشین طبیعت را به جای انسان در پیش‌زمینه کار قرار دادند و از هیبت انسان در برابر عظمت طبیعت (در مقایسه با دوره‌های پیشین) کم کردند و حتی بومیان را - هرچند محدود - وارد آثار نقاشی خود کردند، بسیار کلی است. از این رو، بررسی جزئیات متفاوت ایجادشده در نقاشی و مقایسه آن با نقاشی دوره‌های پیشین یا حتی دوره‌های بعد ضرورت دارد. در بررسی آثار نقاشان «مکتب رودخانه هادسون» و نحوه کنش آنها با ایدئولوژی مسلط و قدرت هژمونیک اروپامحور طرفدار تمدن به رویکرد دیگری - ماتریالیسم فرهنگی - می‌پردازیم که به زمینه تاریخی با نگاهی متفاوت از تاریخ‌نگاری نوین اهمیت می‌دهد. با نگاهی دقیق‌تر به این نقاشی‌ها و همگام بودن این آثار با تفکر تعالی‌گرای امرسون و تارو، می‌توان آنها را به مثابه آثار یا سوژه‌های شورشی^۱ آلن سینفیلد در نظر گرفت که با ایدئولوژی مسلط آن زمان در تعارض هستند و به نوعی در تناقض با باور مرسوم و رایج آن زمان و به خصوص فرهنگ اروپامحور در نظر گرفت که کنترل‌کننده سایر خرده‌فرهنگ‌ها و در صدد ایجاد یکپارچگی فرهنگی بود.

گذار از گفتمان مسلط در نقاشی‌های قرن نوزدهم امریکایی

۱. تحلیل نقاشی‌های تامس کول

تامس کول معتقد بود حفظ فاصله زمانی و فیزیکی از یک صحنه برای جلوگیری از جزئیات غیرضروری و سطحی در عناصر متعالی و زیبایی منظره لازم است. به همین دلیل، برخی از نقاشی‌های او را می‌توان کاتالوگی از تصاویر متعالی در نظر گرفت. از جمله طوفان‌ها، آبشارها، کوه‌های با عظمت، درختان خمیده از شدت باد، تأثیرات دراماتیک نور و سایه و همین‌طور خرابه‌های معماری که به طور سنتی درون مایه رمانتیک تلقی می‌شوند. خرابه‌ها، از دید کول، هم بیانگر حسرت گذشته و هم یادآور موعظه‌هایی درباره غرور انسان است. تقریباً تمامی نقاشی‌های کول عناصری از زندگی، مرگ و زندگی پس از مرگ دارند. برای کول، بیشتر اهمیت دارد که نقاشی روح‌نواز باشد تا چشم‌نواز و فایده‌بصری آن ابزاری برای انتقال ایده‌های مهم است (ریسور^۲ ۷-۸).

1. dissident

2. Reasor

یکی از مفاهیم مرتبط به تعالی نور است که در نقاشی‌های منظره قادر است ماده را به روح تبدیل کند. نور خورشید برای آشر دوراند یک نسبت و صفت الهی است و آسمان برای تامس کول روح صحنه گیتی است که هنرمند به واسطه آن به وحدت عارفانه‌ای نایل می‌شود. از همین جاست که معنای جدید تعالی در تفکر این نقاشان ظهور پیدا می‌کند. یکی دیگر از مفاهیم وابسته به تعالی آب است که در نقاشی‌های منظره امریکا اهمیت ویژه‌ای دارد زیرا منعکس‌کننده دنیای بالاست. آب آرام نشان‌دهنده مفهوم اندیشمندانه و تصفیة روح است که به همراهی نور باعث به هم پیوستگی آسمان و زمین در نظر گرفته می‌شود. نور در همراهی با آب به دگرگونی معنوی معنا می‌بخشد. امرسون و تارو آب را عنصر پرمعنی و زیبای منظره به شمار می‌آورند: آب چشم زمین است که تماشاگر با نگاه کردن به آن به عمق طبیعت خود می‌نگرد. تارو در رمان خود به نام *والدن*^۱ در همین زمینه می‌گوید: «آب آینه‌ای است پاک و وسیع در سطح زمین» (۲۵۰). همچنین از دید اکهارت تول:^۲ «چشم و روح، هر دو آینه هستند و هرآنچه در جلو آنها پدیدار می‌شود، در وجود خود آنها خلق می‌شود» (۲۱۷).

در نقاشی *راندل از بهشت*^۳ (تصویر ۱)، تامس کول بهشت امریکایی روستایی را نشان می‌دهد که نوعی بازنمایی واقع‌گرایانه از تخیل امریکایی تلقی می‌شود و به نظر واقعی‌تر و ملموس‌تر از سرزمینی است که آدم و حوا به آن تبعید شده‌اند. این درست همان نکته‌ای است که مبین پدید آمدن عنصر نوظهور فرهنگی در عرصه نقاشی امریکا است. این نقاشی منظره، به وضوح، جلوه‌گر «مکتب رودخانه هادسون» است و به رانده شدن آدم و حوا از بهشت اشاره دارد. وجه تمایز این عنصر نوظهور در نقاشی رمانتیک امریکا، در مقایسه با نقاشان اروپایی، در این است که در نقاشی‌های سبک سنتی و اروپایی، نقاش برای نشان‌دادن حالت ناامیدی آدم و حوا به دلیل طرد از

1. *Walden*2. *Tolle*3. *Expulsion from the Garden of Eden*

بهشت، آنها را در کانون دید قرار می‌داد و حالت ناشی از ناامیدی را در چهره‌شان متبلور می‌کرد، در حالی که در این نقاشی، کول با در نظر گرفتن جزئیات بیشتر برای منظره، این حالت ناامیدی را با استفاده از چشم‌انداز و تضادی که بین بهشت و دنیای بیرون، که آدم و حوا به آن رانده شده‌اند، منعکس می‌کند و عنصر پدیدآورنده این تضاد اشعه نور به عنوان نماد خداوند است.

این منظره که مطمئناً نمی‌تواند منظره صرف باشد و می‌توان آن را، به جای چشم‌انداز، ذهن‌انداز^۱ نامید، سرشار از نیروهای متضاد است که بعضی واضح و بعضی هم نامشخص یا از نظر فیزیکی غیرممکن هستند. این تضادی است که در ایدئولوژی تعالی‌گرایی آمریکایی در تقابل با مفهوم تعالی اروپایی نمایان می‌شود. در اینجا به جای آن‌که بر حالت ترس در چهره آدم و حوا تکیه شود، بر فردگرایانه بودن دیدگاه نقاش تأکید و با استفاده از نماد نور به وجه الوهیت منظره پرداخته می‌شود.

مشخص‌ترین تضاد این نقاشی جدایی کامل ترکیب نقاشی است که بخش تاریک و شوم‌تر را در سمت چپ در مقابل بخش راست، که نورانی و منزه است، قرار می‌دهد. نقاش این تقسیم‌بندی و شکاف عظیم را به صورت نمادین با استفاده از نور و رنگ انجام داده است. نوری که در وسط نقاشی از منبعی پنهان از کناره‌های سنگی در کنار بهشت ساطع شده است نماد قدرت خداست و به دلیل غیرزمینی بودن فقط آدم و حوا را روشن کرده است. کول این تضاد را با طرح رنگ‌ها نیز نمایان کرده است، به این صورت که بهشت پر است از رنگ‌های زرد، سبز و آبی خشک در حالی که در بخش تاریک رنگ‌های خشک جای خود را به رنگ‌های عمیق قرمز و ارغوانی داده است و نمناکی این رنگ‌ها شهوت و فساد را به ذهن متبادر می‌کند که احساسی شبیه به دل تاریکی اثر جوزف کنراد را برمی‌انگیزد (منلی^۲ ۶۷).

1. mindscape

2. Manley

از آنجا که درون‌مایه اصلی آثار کول طبیعت عمیق و گیرایی است که انسان قادر به رقابت با آن نیست، در این نقاشی نیز کوه‌های سربه‌فلک‌کشیده و شکاف عمیقی که صحنه را به دو بخش کرده بر نیروی بی‌کران طبیعت افزوده است. به دلیل اغراقی که در این بلندی و عمق اعمال شده است انسان در مسیری محصور و تاریک، که به‌عمد در برابر عظمت بهشت قرار گرفته، همچون موجودی مزاحم در دنیای طبیعی نشان داده شده است. او بهشت آرام را ترک می‌کند و گویی با ورود خود به این جهان بی‌نظمی و آشفتگی به ارمغان می‌آورد، به گونه‌ای که حتی حیوانات هم متوجه این گسیختگی و آشوب شده‌اند. بنابراین نقاشی منظره به عنوان عنصر فرهنگی نوظهوری برآمده از جامعه آمریکا در شرایط تاریخی خاص این کشور خودنمایی می‌کند و با این عقیده امرسون همسو می‌شود که تعالی، در مفهوم جدید آن، در طبیعت رام‌نشدنی و نشانه‌ای از قدرت خداوند است.

نقاشی دیگر تامس کول با عنوان *حلقه یوغ*^۱ (تصویر ۲) نمایانگر تفکرات رالف والدو امرسون و هنری دیوید تارو است که معتقد بودند انسان برای رسیدن به خدا و حقیقت محض بایستی فلسفه و بینش خود را بر پایه کشف و شهود بنا کند. آنها فلسفه فوق‌طبیعی یا تعالی‌گرایی را در امریکا ایجاد کردند که همانند همه انقلاب‌ها واکنشی نسبت به مسائل اجتماعی زمان خود بود. امرسون، که پدر این فلسفه محسوب می‌شود، بر خودباوری انسان تأکید می‌ورزید و معتقد بود انسان با تکیه بر حواس خود، و نه کتاب‌ها و متون تاریخی - فلسفی گذشتگان، می‌تواند به حقیقت محض نایل شود و بدون توجه به سنت‌های جامعه در پی پاسخ باشد. زمانی که نشانه‌های پیشرفت صنعتی در امریکا ظهور پیدا کرد، مردم این کشور نگران نابودی زیبایی‌های طبیعی منظره بودند که متأثر از عواقب مدرنیسم در معرض تهدید بود.

این تضاد به وضوح در نقاشی *حلقه یوغ* قابل مشاهده است و نقاش با ایجاد تضاد میان طبیعت و تمدن به دنبال همین اندیشه است. صحنه طبیعت وحشی در

1. The Oxbow

پیش‌زمینه نقاشی جلوه‌گر شده، در حالی که تصویر پیشرفت صنعت کشاورزی، که نماد تمدن بشر است، در پس‌زمینه نقاشی منعکس شده و در حال دست‌درازی بر طبیعت وحشی است. ابرهای سیاه نیز، به عنوان نماد پیشرفت صنعت و نشانگر شومی و بدیمنی، خبر از وقوع سیلی عظیم بر حریم سیطره طبیعی است. تامس کول در این نقاشی چالش بین معصومیت فرد و طبیعت و فساد حاصل از تمدن و جامعه را به تصویر می‌کشد. کول نزاع قریب‌الوقوع بین تمدن و طبیعت را با استفاده از آنچه در پیش‌زمینه و پس‌زمینه قرار داد به خوبی مطرح کرده است. طبیعت وحشی به مثابه آنچه پیش‌تر در نقاشی‌ها مطرح نبود - یا اگر بود در حاشیه قرار داشت - اکنون در متن و پیش‌زمینه قرار می‌گیرد تا توجه مخاطب را به خود جلب کند و در تناقض با آنچه در پس‌زمینه قرار گرفته، یعنی کشاورزی توسعه‌یافته، به تصویر کشیده می‌شود. پس‌زمینه نقاشی این باور را به ذهن متبادر می‌کند که فناوری مانعی بر سر راه خودشناسی انسان است و نقاش با ارائه تصویر رودخانه مارپیچ، با توجه به فلسفه و ادبیات امریکایی، این معنا را منتقل می‌کند که انسان برای خودشناسی باید به دنبال راه‌های جدید باشد، نه این‌که از مسیر گذشتگان پیروی کند. برای این کار، انسان باید به درون خود مراجعه کند تا با تکیه بر توان ذهنی خود به راز و رمز وجودی خویش پی ببرد.

همان‌گونه که اشاره شد، رمانتیک‌های اروپایی نقاشی‌های منظره را به منظور ایجاد حس نیروی حیرت‌آور و پرهیت طبیعت خلق می‌کردند و این منظره تقریباً همیشه در روستاهای کوچک حاشیه شهر منعکس می‌شد، در حالی که رمانتیک‌های امریکایی، با نگاه به طبیعت وحشی امریکا، تعالی را در مناظر رام‌نشده می‌یافتند که برای اولین بار در تاریخ هنر منظره به عنوان یک نوع یا گونه هنری، و نه پس‌زمینه صحنه‌های دیگر، تلقی شدند. عدم حضور انسان در نقاشی *حلقه یوغ* که فقط سر کوچک هنرمند در پایین نقاشی به سختی دیده می‌شود دال بر همین موضوع است (کولمن^۱ ۴۰).



تصویر ۱. رانده از بهشت تامس کول



تصویر ۲. حلقه یوغ تامس کول



تصویر ۳. باران ماه ژوئن آشر دوراند



تصویر ۴. پیشرفت آشر دوراند

۲. تحلیل نقاشی‌های آشر دوراند

دوراند جزو اولین نقاشان «مکتب رودخانه هادسون» بود که توانست در نقاشی‌هایش از منظره کلیشه‌های برگرفته از کلود^۱ را کنار بگذارد و طرح نقاشی خود را در فضای آزاد طراحی کند. به گفته خود دوراند: «من از دیدن تابلویی در خیابان‌های نیویورک بیشتر از دیدن تمامی نقاشی‌های اروپا لذت می‌برم و مناظر، صخره‌ها و درختان و مرتع‌های سرسبز هوبوکن برای من لذتی دارد که سویی‌س از آن محروم است» (نواک a ۶۲). در نقاشی‌های او از منظره، عناصر درونی طبیعت و منظره مورد نظر بودند که طرح او و شرایط آب و هوایی ویژگی‌های اتمسفر و نور را مشخص می‌کردند.

در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ در نیویورک، دوستی بین آشر دوراند نقاش و هنری کرک براون^۲ مجسمه‌ساز شکل گرفت. حاصل این دوستی و تعامل هنری آثاری بودند که رابطه هنر و عاطفه و محبت را نشان می‌دادند. براون بعد از بازگشت به امریکا رویای خلق سوژه امریکایی، بومیان امریکایی و صحنه‌هایی از تاریخ امریکا را در سر داشت. دوراند نیز همین دغدغه را داشت و توصیه می‌کرد که برای نقاشی و یافتن سوژه به خارج نروید زیرا جاذبه‌های بکر طبیعت ما بر عمیق‌ترین احساسات شما تأثیر می‌گذارد (دیرینگر^۳ ۷۵). هرچند هر دو به اروپا سفر کردند، در سبک کاری خود کوشیدند از سبک‌های رایج اروپایی تقلید محض نکنند و تغییری در آن به وجود آورند. دوراند نه تنها از سبک‌های رایج اروپایی بلکه از سبک نقاشی منظره که توسط دوستش تامس کول رایج شده بود نیز فاصله گرفت. به عبارت دیگر، دوراند مسیر و هدف خودش و در واقع سبک مخصوص به خود را پیدا کرد که از برخی جهات دیگر مطابق با سلیقه عمومی مردم امریکا یعنی همان تمثیل^۴ ترکیب‌شده با مناظر در آثار کول نبود. او نقاشی خود را از ترکیب هنری از پیش طرح‌ریزی شده رها کرد و به امپرسیونیسم در لحظه^۵ روی آورد که بهترین مسیر در نقاشی امریکا در قرن نوزدهم بود.

1. Claudian-derived cliché

2. Henri Kirk Brown

3. Dearing

4. allegory

5. proto-Impressionist

تامس کول بیشتر تمایل داشت که طبیعت را مانند اسفنجی جذب کند و بعد از تخیل خود استفاده کند و جزئیات اضافه را حذف کند. آثار نقاشی او بیشتر مفهومی برگرفته از تخیلش بودند. دوراند، بر خلاف او، از این رویکرد مفهومی فاصله گرفت و بیشتر به احساسات نسبت به نور و هوا تمرکز داشت و ترکیب طرح^۱ خود را مستقیم از درختان و صخره‌ها می‌کشید بدون این‌که بعداً تغییری در آن ایجاد کند. در این سبک، دقیق‌ترین یا نزدیک‌ترین قرابت و تخمین روی بوم از برداشت بصری نقاش، که امکان قوانین جدید ترسیم طرح از درون قلمرو طبیعت را فراهم می‌کرد، به وجود آمد (نواک a ۶۴).

دوراند نقاشی خود را در عصری آغاز کرد که امریکای قرن نوزدهم در تلاش برای توسعه و پیشرفت، اکتشاف و نوآوری‌های فناورانه بود، دوره‌ای که هنرهای بصری ارتباط عمیقی با توسعه سیستم حمل‌ونقل، ارتباطات و تعامل فناورانه داشت. در ۱۸۴۴ ساموئل مورس^۲، از دوستان نزدیک دوراند، اولین دستگاه تلگراف را راه‌اندازی کرد که می‌توانست پیام‌ها را از فاصله دور مخابره کند. تلگراف تأثیری عمیق بر ادبیات و سیاست قرن نوزدهم داشت. تأثیر این پیشرفت در نقاشی و هنرهای بصری نیز در آثار دوراند مشهود است. دوراند امروزه نقاش منظره شناخته شده است اما حرفه اول او حکاکی بود و نمادهای تمثیلی - تجاری را بر روی پولی که ارز رایج آن زمان بود حکاکی می‌کرد. او از همین کدگذاری‌ها در نقاشی‌هایش نیز استفاده کرد (رابرتس^۳ ۱۳-۱۴). نقاشی‌های دوراند را می‌توان از جنبه مفاهیمی نظیر رمزگذاری، انعکاس و تکرار و انتقال، که بین نقاشی و تلگراف مشترک بود، نیز بررسی کرد.

آنچه دوراند در پیش‌زمینه قرار می‌دهد و با جزئیات بسیار دقیق روی آن کار می‌کند در نگاه اول مخاطب را درگیر خود می‌کند و او را از نگاه کردن به آنچه در فاصله دور در پس‌زمینه قرار دارد باز می‌دارد. این تکنیک شبیه کدهایی است که توسط خطوط تلگرام مخابره می‌شود و با خود پیامی دارد که تنها پس از رمزگشایی کدها می‌توان به پیامی که در ورای آنهاست پی برد. رابرتس به این نکته نیز اشاره می‌کند که در اکثر

1. compositional structure

2. Samuel Morse

3. Roberts

نقاشی‌های دوران در این دوره، خزه‌ها طوری فضای پیش‌زمینه را پر می‌کنند که کوه‌های با عظمت در پس‌زمینه را در سایه خود قرار می‌دهند، یعنی دید مخاطب را کند می‌کنند و از سرعت او در بررسی منظره می‌کاهند. این که دوران این میزان از انباشت خزه‌ها را وارد ژانر منظره می‌کند نکته‌ای است که باید به آن توجه کرد. تلگراف، با سرعت بی‌سابقه‌ای که به ارتباطات بخشیده بود و پیام را در کمترین سرعت متصور در آن زمان مخابره می‌کرد، فضای مادی/ واقعی را کم‌اهمیت جلوه می‌داد. تلگراف نه تنها بازتعریفی برای فرم مادی نقاشی ارائه کرد و از فرم به عنوان پس‌مانده یا منسوخ^۱ یاد کرد، بلکه ساختار فضای تدریجی^۲ را، که تصاویر واقعی را در کنار مناظر نقاشی شده قرار می‌داد، نیز از بین برد (همان ۲۷-۲۸).

در برابر این ایدئولوژی حاکم و باور مرسوم، دوران با پرکردن فضای پیش‌زمینه از علف‌ها و پوشش‌های گیاهی طبیعی از سرعت حرکت نگاه می‌کاهد و تمدن و تلگراف را در نقطه‌ای دورتر در پس‌زمینه قرار می‌دهد تا نشان دهد سرعت آن‌چنان هم نمی‌تواند با زیبایی طبیعت مقابله کند. این کاستن سرعت به نوعی در تضاد با ایدئولوژی حاکم پیشرفت و صنعتی شدن برای سرعت بخشیدن به امور است. تلگراف و ارتباط آن با حذف فاصله مکانی یا فضایی و حذف کردن آن اهمیت فرهنگی پیدا کرد زیرا با طیف گسترده‌ای از نگرانی‌های دیگر در دوره پیش از جنگ‌های داخلی امریکا همگام شد. سرعت انتزاع^۳ تبادلات تجاری، افول اختلاف طبقاتی در نتیجه دموکراسی و شکل‌گیری جامعه‌پذیری غیرطبیعی به دلیل هیپنوتیزم و مغناطیسیم (همان ۲۹). بنابراین، وقتی در اینجا از تلگراف بحث می‌کنیم، جدا از تأثیر تلگراف بر تسریع ارتباطات به منزله یک ابزار فناورانه، بیشتر بحث تأثیر فرهنگی آن در جامعه‌ای مهم است که با افول و فروپاشی سریع فاصله و تفاوت‌ها مواجه شده بود. دوران، در واکنش به این سرعت به عنوان یکی از مؤلفه‌های ایدئولوژی حاکم، در نقاشی خود چندین بار به استعاره و معنای مجازی کندی و آهستگی و حضور مادی به عنوان ارزش مرتبط با آن می‌پردازد.

1. ruin or remainder

2. gradual space

3. abstraction

این استعاره‌ها و تکنیک‌ها عمدتاً در بحث او در رابطه با پی بردن به عمق به صورت تدریجی و آهسته و با تعمق و تفکر بر پیش‌زمینه مطرح شد اما به جنبه‌های دیگر نیز بسط پیدا کرد. مثلاً او در مورد نور نیز این آهستگی را ترجیح می‌دهد و به تجمع نور به صورت آهسته تأکید دارد و آن را به نور سریع حاصل از رعد و برق ترجیح می‌دهد. البته واژه «برق» در آن زمان در همه جا برای توصیف سرعت تلگرام نیز به کار گرفته می‌شد و مرسوم بود که تلگراف را «ماشین برق‌آسا» و مرس را «مرد برق‌آسا» بنامند (همان). بنابراین، دوراند سرعت برق‌آسای رعدوبرق را به عنوان تناقضی در برابر سرعت برق‌آسای تلگرامی مرس از نقاشی حذف می‌کند و آن را با لایه‌ها و طیف‌های آهسته نور که به سرعت از جلو چشم مخاطب رد نمی‌شوند جایگزین می‌کند. او با این جایگزینی و تغییر در سبک تضاد و تعارض خود را با فرهنگ حاکم و گفتمان مسلط فناوری‌محور و شیفته سرعت نشان می‌دهد. همان گونه که اشاره شد، هرچند دوراند در عصری می‌زیست که حتی پیشرفت مطالعه نقاشی در فضای آزاد بدون پیشرفت فناوری و مخصوصاً سرعت تبادل اطلاعات و سفرهای سریع با قطار به سایر نقاط دنیا ممکن نبود و به عبارتی ایدئولوژی پیشرفت سرعت‌محور بر تمامی جنبه‌ها حاکم بود، نقاشی‌های منظره دوراند از طبیعت، با تأکید بر کندی و حرکت تدریجی به مثابه عنصری نوظهور، به نوعی با شتاب منفی و کندی سرعت موافق‌تر هستند تا افزایش سرعت. در واقع، پوشش‌های گیاهی که دوراند در پیش‌زمینه تصویر از آنها استفاده می‌کند همانند سرعت‌گیرها یا گاه حتی چراغ‌قرمزهایی هستند که مخاطب را در همان بخش تصویر متوقف می‌کنند و اجازه حرکت به سایر بخش‌ها را به او نمی‌دهند.

دوراند در نقاشی‌هایش از این سرعت‌گیرهای پیش‌زمینه به خوبی استفاده می‌کند و با ایدئولوژی تمدن‌محور حاکم نیز سر ناسازگاری نشان می‌دهد و سبکی جدید خلق می‌کند که نقاشی در فضای آزاد و از مناظر بکر طبیعی است. در اکثر آثار او، آنچه در پیش‌زمینه قرار می‌گیرد طبیعت بکر است و در همان لحظه اول با جادوی طیف رنگ‌ها مخاطب را در همین فضای نزدیک هیپنوتیزم می‌کند. او

مخاطب را در فضای واقعی جنگل رها می‌کند تا در آن پرسه بزند و بعد در فاصله‌ای دور و در پس‌زمینه، شهر و تمدن و مظاهر آن را نشان می‌دهد. شاید دوراند تلاش می‌کند با ایجاد این فاصله آرامش حاصل از طبیعت را در وجود مخاطب حفظ کند و او را از نگرانی‌ها و سروصدای مصنوعی شهر و تمدن دور کند. در واقع، او گذار از طبیعت به تمدن را به همراه جزئیات در طیف رنگ‌ها و زیاد و کم شدن پوشش گیاهی نشان می‌دهد. برخلاف خطوط تلگراف، که معمولاً فضایی را در هوا و آسمان اشغال می‌کنند و معمولاً در پیش‌زمینه قرار می‌گیرند، در طبیعتی که دوراند به تصویر می‌کشد معمولاً صخره‌های برآمده و درختانی که با جزئیات کشیده شده‌اند در پیش‌زمینه قرار می‌گیرند. آثار دوراند از زمین شروع می‌شوند و نه از آسمانی که پر از خطوط تلگراف است. آسمان معمولاً در پس‌زمینه کار قرار می‌گیرد و نه در پیش‌زمینه. حتی در آثاری که به صورت عمودی کشیده شده‌اند نیز حرکت از زمین به آسمان است و آسمان، تقریباً در اکثر مواقع، در پشت درخت‌های بلند قرار دارد و تنها از لابه‌لای شاخ‌وبرگ‌های آنها نمایان می‌شود.

دیرینگر معتقد است که مفهوم طوفان قریب‌الوقوع در اثر *باران ماه ژوئن*^۱ (تصویر ۳) بر هنرمندانی که در صدد به تصویر کشیدن تفاوت بین زیبایی و تعالی بودند بسیار تأثیرگذار بود. از نظر او، دوراند این اثر را آن‌چنان زنده خلق کرد که تماشاگر می‌تواند طوفان سهمگین را حس کند نه این‌که با خیال راحت بنشیند و فقط نظاره‌گر خطری باشد که دیگر گذشته و وجود ندارد. دوراند این احساس را به خوبی القا می‌کند، به نحوی که مخاطب با کشاورزی که در حال کشیدن گاری خود به سمت پناهگاه است همراه می‌شود تا خود را از خطر طوفان دور کند (دیرینگر^۲ ۸۱). در این اثر، طوفان، به منزله نمادی از وحشت، از فاصله دور به طبیعت بکر و پوشش گیاهی آن نزدیک می‌شود. در این تصویر نیز آسمان پشت ابرهای تیره و سیاه پنهان شده و آنچه بیشتر به تصویر کشیده شده است زمین و پوشش‌های آن با طیف‌های گوناگون رنگ و نور است.

1. *June Shower*2. *Dearinger*

نقاشی پیشرفت^۱ (تصویر ۴)، از سمت چپ و از حالت طبیعی و بدوی، که سرخپوست‌ها در آن هستند، به سمت راست، که خطوط تلگراف و راه‌آهن و انبار و کشتی بخار را در برمی‌گیرد، امتداد می‌یابد. از دید بیوم، نگاه دیکتاتورگونه‌ای^۲ در این دسته از آثار وجود دارد که بومیان را به صورتی نامشخص و در تعدادی اندک در کنار طبیعتی که تکنولوژی در حال رام‌کردن و متمدن کردن آن است به تصویر می‌کشند. از نظر او، این بومیان به‌گونه‌ای در تصویر هستند تا نشان دهند طبیعت و هر آنچه در آن هست زیر سلطه ایدئولوژی غالب اروپامحور هستند. طبیعی جلوه دادن شاخه شکسته در کنار درخت‌های سرسبز باعث می‌شود چرخه زندگی همانند امری عادی که در زندگی روزمره طبیعی رخ می‌دهد به چشم بیاید (بیوم^۳ ۳۰۴-۳۰۵). این ویژگی باوری را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که فناوری در راستای رفاه بشر می‌تواند زندگی را برای او آسان‌تر کند اما اگر از منظر ماتریالیسم فرهنگی به این تصاویر نگاه کنیم درمی‌یابیم که بومیان نیز همانند طبیعت بکر جزئی از هویت اصلی امریکا هستند و حفظ آنها به معنای حفظ هویت امریکا است. قرار دادن بومیان به همراه طبیعت بکر در پیش‌زمینه اثر، استفاده از رنگ‌های شفاف و براق در سمت چپ تصویر، استفاده از رنگ‌های مات و کدر در سمت راست و در فاصله و محو و محدود بودن خطوط تلگرام در سمت راست تصویر نیز می‌تواند اعتراض دوراند به تجاوز فناوری و تمدن به طبیعت بکر و هویت امریکایی را نشان دهد. دوراند در این نقاشی تأثیر زیبایی‌تعالی بر سوژه را نشان می‌دهد.

از نظر نقاشان این جنبش، طبیعت بکر امریکا تجلی قدرت خدا است و انسان در برابر عظمت این طبیعت رام‌نشده ناچیز و کوچک است و قدرتش به چشم نمی‌آید. طبیعت نمادی است از حضور خدا. نویسندگانی نظیر امرسون و تارو با اثرگذاری بر نقاش‌های «مکتب رودخانه هادسون» مخاطب را به زندگی و دریافت معنا و هدف آن از طریق ارتباط مستقیم با طبیعت و زندگی با موجودات زنده و تغییر فصل‌ها و بافت زمین دعوت می‌کنند. به دیگر بیان، با استفاده از توصیفات، چه در آثار ادبی

1. Progress

2. magisterial gaze

3. Biome

تعالی‌گرایان و چه در آثار نقاشی مربوط به این دوره، توجه مخاطب به بخشی از کتاب طبیعت جلب می‌شود که در سایه پوشش فرهنگ کم‌رنگ شده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به تأثیر انکارناپذیر و متقابل ادبیات و نقاشی - به ویژه ارتباط این دو در دوران رمانتیسم - تأثیر فلسفی ادبیات بر نقاشی از نوع تعالی‌گرایی است که امرسون و تارو از پیشگامان آن بودند. همان گونه که در نقاشی‌های منظره دو نقاش برجسته آمریکایی، تامس کول و آشر دوراند، نمایان است، وجود تعالی در آنها نشان‌دهنده وحدانیت انسان و الوهیت و پاکی ذات انسان است که بازتاب‌دهنده نظریه‌های امرسون و تارو نیز هست. امرسون به منظور تبیین هویت آمریکایی نشان داد که می‌توان از طبیعت به خودشناسی و یگانگی با خدا رسید. این نوع تعالی در نقاشی‌های کول و دوراند، که پیرو «مکتب رودخانه هادسون» هستند، با تعاریف رمانتیک‌های انگلیسی، که از نوع گوتیک و وهم‌آور بودند، متفاوت است. نقاشی رمانتیک‌های انگلیسی شامل طبیعتی آرام و جدی همراه با مفاهیم انتزاعی هستند، در حالی که آثار سبک منظره نقاشان آمریکایی دربردارنده عظمت و بزرگی ذهن خلاق نقاش و تحت تأثیر سبکی فردگرایانه هستند. به این ترتیب، طبیعت بکر در نقاشی‌های رمانتیک آمریکا نشانگر تکامل فرد و درپی آن جامعه است.

بر اساس نظریه آلن سینفیلد، که ادبیات را مبتنی بر شرایط تاریخی - سیاسی خاص زمان تولید اثر و نیز از دیدگاه شرایط تاریخی کنونی می‌داند و زمینه‌های تاریخی را در تحلیل درست اثر مؤثر می‌یابد، مؤلفه‌های مشترک این نقاشی‌ها نمایانگر تقابل تاریخی - سیاسی جامعه آمریکا و اروپا هستند. بر همین اساس، در جامعه آمریکا، که مخالفت بالقوه‌ای با ارزش‌های فناوریانه و ایدئولوژیک اروپا در بطن آن نهفته است، این تضاد به صورت عناصر فرهنگی نوظهور نمایان می‌شود. با در نظر گرفتن مفهوم جدید تعالی در آمریکا، که از دید زیباشناسی اروپایی یا ترس ناشی از عظمت طبیعت فاصله گرفت و به نوعی جنبه روحانی نزدیک شد، می‌توان گفت که خود این تغییر نشانگر پیدایش یک عنصر فرهنگی نوظهور است. از جمله عناصری که در تبیین این عنصر نوظهور مؤثر

واقع شد جلوه نور و فضا در این نقاشی‌ها بود. نور از عناصری است که مفهوم تعالی را به خوبی نشان می‌دهد چرا که قادر است ماده را در نقاشی به روح تبدیل کند. عنصر دیگری که خاصیتی همانند نور دارد و در نقاشی‌های تامس کول و آشر دوراند حضور آشکار دارد، آب است که بیانگر تصفیۀ روح و پیوستن به الوهیت است زیرا منعکس‌کننده آسمان و پاکی است و متصل‌کننده زمین به آسمان. بدین ترتیب، طبیعت بکر و رام‌نشده، در مفهوم تعالی جدید، نشانه‌ای از قدرت خداوند است.

منابع

- Arieti, A. James and John M. Crosseett. *Longinus on the sublime*. New York: The Mellen Press, 1985.
- Biome, Albert. *Art in an Age of Civil Struggle, 1848-1871*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Brannigan, John. *New Historicism and Cultural Materialism*. London: Macmillan Press LTD, 1998.
- Colebrook, Claire. *New Literary Histories: New Historicism and Contemporary Criticism*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1997.
- Coleman, William Lavin. "Something of an Architect: Thomas Cole and the Country House Ideal." PhD dissertation. University of California, Berkeley, 2015.
- Dearinger, B. David. "Asher B. Durand and Henry Kirke Brown: An Artistic Friendship." *American Art Journal*. 20/3 (1988): 74-83.
- DeLay, Chelsea. *The reformers and re-makers of the American identity*. New York: Sotheby's Institute of Art, 2014.
- Gallagher, Catherine and Stephen Greenblatt. *Practicing New Historicism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- Haskins, David. "Landscape Painting and the Sublime." M.A. Thesis. Colorado State University, 1992.
- Kinsey, Joni. "Review on The Magisterial Gaze: Manifest Destiny and American Landscape Painting." c. 1830-1865 by Albert Boime". *Journal of the Early Republic*. 12/4 (Winter 1992): 580-582.
- Manley, Emma Jo. "Expulsion from the Garden of Eden: An Analysis of the Painting by Thomas Cole". *Journal of the Core Curriculum*. 1982.
- Merriam-Webster. *Webster's New Collegiate Dictionary*. Massachusetts: G.&C. Merriam Company, 1981.
- Monk, Samuel H. *The sublime*. New York: Modern Language Association of America, 1936.
- Novak, Barbara (a). *American Painting of the Nineteenth Century Realism, Idealism, and the American Experience*. Oxford: Oxford University Press, 2007(a).
- (b). *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*. Oxford: Oxford University Press, 2007(b).

- Reasor, Michael Reuben. *Thomas Cole and the Spiritual Significance of the American Landscape*. Fort Collins: Colorado State University Press, 1982.
- Roberts, Jennifer. L. "Asher B. Durand Post-telegraphic Pictures and the Nonconducting Image." *Grey Room*. 48 (July 2012): 12-35.
- Sinfield, Alan. *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissidence Reading*. Oxford: London, 1992.
- Soby, James Thrall and Dorothy C. Miller. *Romantic painting in America*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.
- Thomas, Brook. *The New Historicism: And Other Old-fashioned Topics*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- Thoreau, Henry David. *Walden*. Ed. Philip M. Parker. USA: ICON Group International, 2005.
- Tolle, Eckhart. *The Power of Now: A Guide to Spiritual Enlightenment*. New World Library, 2010.
- Van Spanckeren, Kathryn. *Outline of American Literature*. USA: Department of State, 1994.
- Veesser, Harold. *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Wolfreys, Julian. *Introducing Literary Theories: A Guide and Glossary*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2001.

درهم تنیدگی واقعیت و خیال: مطالعه تطبیقی نمایش نامه شش شخصیت در جست وجوی نویسنده و فیلم رز/ارغوانی قاهره

بهروز محمودی بختیاری، دانشیار گروه هنرهای نمایشی دانشگاه تهران^۱
تکتم نوبخت، کارشناس ارشد ادبیات نمایشی دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران

چکیده

لوییجی پیراندللو از دو جهت در مطالعات سینمایی جایگاهی قابل توجه دارد: نخست به اعتبار درون‌مایه آثارش که مبتنی بر جست‌وجوی مفهوم حقیقت، مرز میان واقعیت و خیال، و نسبت بین آنهاست؛ و دوم به اعتبار تأثیراتی که در حوزه سینما (چه در زمینه نگارش و چه در زمینه تولید) از خود به جا گذاشته است. وودی آلن هم از جمله سینماگرانی است که آثار متعددی تحت تأثیر فضای فکری پیراندللو خلق کرده است. فیلم *رز/ارغوانی قاهره* آلن شاخص‌ترین این آثار است که مؤلفه‌های مشترکی با نمایش نامه شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده به قلم پیراندللو دارد. چالش میان واقعیت و خیال که دست‌مایه اصلی این دو اثر است همانندی‌هایی را در پرداخت این دو اثر رقم می‌زند: نمایش در نمایش (سیالیت مکان)، واقعیت شخصیت‌های خیالی در مقابل سیالیت شخصیت‌های واقعی و واپس‌زدگی ناشی از جنگ از آن جمله است. در این مقاله ابتدا تفکر پیراندللو و عوامل مؤثر بر این نگرش و تأثیرش بر سینما و سپس همانندی‌های نمایش نامه شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده و فیلم *رز/ارغوانی قاهره* بررسی می‌شود. *رز/ارغوانی قاهره* را می‌توان تبلوری از تأثیرپذیری سینما از ادبیات نمایشی دانست، چرا که در آن، آلن رؤیای پیراندللو را مبنی بر به تصویر کشیدن نمایش نامه‌اش محقق ساخته است.

کلیدواژه‌ها: *رز/ارغوانی قاهره*، شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده، واقعیت و خیال، وودی آلن، لوییجی پیراندللو

1. Email: mbakhtiari@ut.ac.ir (نویسنده مسئول)

مقدمه

در میان فیلمسازان معاصر سینمای جهان، وودی آلن^۱ بواسطه نوع برخوردش با آثار ادبی و سینمایی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. از نمونه‌های موفق کارهای وودی آلن در این زمینه می‌توان به عشق و مرگ^۲ (۱۹۷۵) (نقیضه‌ای بر آثار مشهور ادبیات روسیه از قبیل جنگ و صلح و آنکارینا)، هانا و خواهرانش^۳ (۱۹۸۶) با نگاهی به فیلم روکو و برادرانش^۴ اثر لوکینو ویسکونتی^۵ (۱۹۶۰) و فانی و الکساندر^۶ اثر اینگمار برگمان^۷ (۱۹۸۲)، جنایت و بزهکاری‌ها^۸ (۱۹۸۹) با نگاهی به رمان جنایت و مکافات داستایفسکی^۹، و رز/ارغوانی قاهره^{۱۰} (۱۹۸۵) با نگاهی به فیلم پسر شرلوک هولمز (شرلوک کوچک^{۱۱}) (۱۹۲۴) اثر باستر کیتون^{۱۲} و نمایش نامه شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده^{۱۳} اثر لوییجی پیراندللو اشاره کرد، که مورد آخر موضوع پژوهش حاضر است.

در نگاه اول، رز/ارغوانی قاهره مؤلفه‌های مشترکی با نمایش نامه شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده دارد که چالش میان واقعیت و خیال، که دست‌مایه اصلی این دو اثر است، به طور ضمنی اغلب این مؤلفه‌ها را پوشش می‌دهد. این مؤلفه‌ها عبارتند از: تکنیک نمایش در نمایش (سیالیت مکان)، تضاد شخصیت خیالی و واقعی (و اصل تقابل شخصیت‌های خیالی با شخصیت‌های واقعی) و واپس‌زدگی ناشی از جنگ. پرسش پژوهش حاضر این است که آیا این شباهت‌ها تصادفی هستند یا می‌توان تأثیری نظام‌مند از نمایش نامه شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده را در فیلم رز/ارغوانی قاهره مشاهده کرد. این شباهت تا چه میزان از جهان‌بینی مشترک پدیدآورندگان دو اثر ناشی می‌شود؟ این جهان‌بینی تا چه اندازه از زندگی شخصی و تا چه اندازه از شرایط اجتماعی حاکم بر زندگی دو هنرمند و تبعات روانی ناشی از آسیب‌های جنگ برآمده است؟

1. Woody Allen

2. Love & Death

3. Hannah and her sisters

4. Rocco and his brothers

5. Luchino Visconti

6. Fanny and Alexander

7. Ingmar Bergman

8. Crimes and Misdemeanors

9. Fyodor Dostoyevsky

10. The Purple Rose of Cairo

11. Sherlock Jr.

12. Buster Keaton

13. Six Characters in Search of an Author

برای پاسخ به این پرسش‌ها، پس از مروری بر جهان‌بینی حاکم بر آثار پیراندللو، به عنوان یکی از شخصیت‌های ادبی تأثیرگذار در سینما، با بررسی فیلم *رز/ارغوانی قاهره* به مطالعه همانندی‌های جهان‌بینی پیراندللو و وودی آلن می‌پردازیم و تأثیر یکی از مهم‌ترین آثار پیراندللو، یعنی شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده، را بر این فیلم می‌کاویم. انگیزه ما در مطالعه مضامین و بن‌مایه‌های مشترک این دو اثر همان سه دلیل اساسی و مهمی است که زیگبرت سالمن پراور در کتاب *درآمدی بر مطالعات تطبیقی* خود بیان کرده است: نخست این‌که بررسی مضمون‌ها و بن‌مایه‌ها به ما کمک می‌کند تا دریابیم نویسنده چه موضوعی را برگزیده و چگونه از این موضوع در زمان‌های مختلف استفاده کرده است؛ دوم، مضمون‌شناسی به ما کمک می‌کند که روح جوامع مختلف را در دوران‌های مختلف بررسی کنیم؛ و سوم، از رهگذر مضمون‌شناسی می‌توانیم اطلاعاتی جالب‌توجه و کاربردی را در سبک‌شناسی ژانرهای گوناگون دریابیم و ببینیم که چگونه این مضامین در سبک‌ها یا ظروفی دیگر بازنمایی شده‌اند (پراور ۹۳-۹۵).

زیربنای فکری آثار پیراندللو

مطالعه آثار پیراندللو نشانگر این است که او همواره در نمایش‌نامه‌هایش دلمشغول یک اصل است: مقابل هم قرار دادن تصویر واقعی انسان (حقیقت انسان) و تصویر خیالی (تصویر آرمانی) او، مانند انسانی که در مقابل آینه ایستاده است و از خود می‌پرسد کدام را می‌توان باور کرد؟ تصویری که من از خود دارم یا تصویری که دیگران از من می‌بینند؟ این دوگانگی در آثار متعددی از پیراندللو قابل ردیابی است. مثلاً در نمایش‌نامه *هانری چهارم*، از آثار مشهور پیراندللو، شخصیت اصلی به دنبال سقوط از اسب در هنگام سوارکاری، خود را امپراتور آلمان می‌پندارد و نزدیکانش نیز در این توهم با او همراه می‌شوند. این فضای جدید آن‌چنان او را در خود حل می‌کند که پس از بهبودی نیز تمایلی به خروج از آن ندارد و همچنان بر ادامه آن اصرار می‌ورزد. در قسمتی از نمایش‌نامه، شخصیت هانری، وقتی از جنون برمی‌گردد، می‌گوید:

هانری: ...زنی می‌خواد مرد باشه... پیری می‌خواد جوون باشه... - و هیچ‌کس هم نه دروغ می‌گه نه بازی درمیاره. در این شکی نیست: هرکس به چیزی از خودش ساخته و با اعتقاد

کامل به اون چسبیده. ... آه آگه بدونین من چقدرشو مقابل خودم دیدم! قیافه‌ای که مال خودم بود، ولی اون قدر وحشتناک بود که نتونستم نگاهش کنم (پیراندللو، ۱۳۴۶: ۵۵-۵۶).

شخصیت هانری در تمنای دیده شدن است و این دیده شدن را تنها وقتی به دست می‌آورد که در نقش هانری باشد. انگار انسان این شیوه زندگی را بر خود تحمیل می‌کند تا به اتفاق این شخصیت دوم در برابر آسیب‌های زندگی از خود دفاع کند (مینون ۲۳۸).

ردپای این جهان‌بینی را احتمالاً باید در زندگی شخصی پیراندللو جست‌وجو کرد، چرا که همسر، دختر و خواهر او به بیماری شیزوفرنی مبتلا بودند و این اختلال روانی خانوادگی تبدیل به دست‌مایه خلق آثار پیراندللو شد. در حقیقت، طبیعت نویسندگی او به کمکش شتافت و زمینه خلق شاهکار او را فراهم ساخت؛ به گفته دیگاتانی، «برخلاف مردم معمولی که از چنین فضایی رنج می‌برند، یک نویسنده چنین چیزی را تبدیل به طلا می‌کند» (دیگاتانی^۱ ۲۶). پیراندللو یکی از پایه‌ها و مشخصه‌های اصلی شیزوفرنی، یعنی اختلال در تشخیص واقعیت و خیال، را نقطه عزیمت و دست‌مایه تعدادی از مهم‌ترین آثارش قرار داد. از شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده گرفته تا ادامه آن، یعنی نمایش‌نامه/مشب/از خود می‌سازیم^۲، و آن‌طور که مرا می‌خواهی^۳ و هانری چهارم (همان). علاوه بر این، زادگاه پیراندللو، سیسیل، منبع الهامی غنی برای آفرینش شخصیت‌های گوناگون بود. شخصیت‌های متأثرکننده، هراس‌آور و گرفتار هوس‌ها و تمایلات متضاد. انسان‌هایی که مدام با واقعیت و خیال در ستیزند. در برخی از آثار او، شخصیت‌ها علیه صورتکی که بر آنان تحمیل شده است قیام می‌کنند. بعضی آن را می‌پذیرند و در بعضی دیگر صورتک به تدریج محو و واقعیت پشت آن آشکار می‌شود. رودرو شدن با واقعیت بی‌پرده اوج دراماتیک آثار پیراندللو است (خلج ۲۱۳).

بخش دیگری از زیربنای فکری پیراندللو را می‌توان در رابطه میان آثار او با فلسفه جست‌وجو کرد. در میان فیلسوفان و متفکران، آنری برگسون^۴ و افکار او درباره «شهود» می‌تواند راهنمای بسیار کارآمدی برای شناخت جهان آثار پیراندللو باشد. برگسون از

1. Digaetani

2. *Tonight We Improvise*

3. *As you desire me*

4. Henry Bergson

فیلسوفان معاصر پیراندللو است. در فلسفه او، جهان‌شناسی با بحث معرفت رابطه‌ای بسیار نزدیک دارد. به عقیده او، عقل از درک واقعیت نهایی ناتوان است و بر همین اساس، فلسفه برگسون را مظهر جنبش ضدعقلانی در عصر حاضر معرفی می‌کنند (دورانت ۹۴). جهان، در نظر برگسون، از دو بخش جدا از هم، یعنی «ماده» و «شعور» یا همان شهود، تشکیل شده است. پیراندللو هم، مانند برگسون، جهان را حاوی دو قطب ماده و شعور می‌پندارد و ذهن و درونیات انسان از منظر او جایگاه شاخصی دارند و شکل‌دهنده واقعیت عقلانی انسان هستند. «این نویسنده همواره در صدد بود که تئاتر را ناگزیر سازد تا طرز فکر و تلقی جدیدی را منعکس سازد. این طرز تفکر عمده‌تاً ذهنی است و درام‌های وی اگر ذهنی نباشند در حقیقت هیچ نیستند و تم‌های اصلی آنها که به شیوه‌ای دراماتیک و اکسیونی بسیار دقیق تجسم یافته است نسیت زندگی ذهنی انسان‌هاست. شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده بازتاب نکات بدیعی از اندیشه‌های او درباره زندگی و تئاتر است» (خلج ۲۱۲).

پیراندللو معمولاً در آثار خود مسئله عمده‌ای را مطرح می‌کند که قابل حل نیست زیرا هر یک از شخصیت‌های نمایش‌نامه حقیقت را به سیاق خود تعبیر می‌کند. بنابراین، پیراندللو با شکی منطقی به اعتبار رهیافت علمی در مورد حقیقت می‌نگرد زیرا رهیافت علمی در حقیقت به معنای مشاهده مستقیم واقعیت است، در حالی که به نظر می‌رسد حقیقت در نظر پیراندللو کاملاً شخصی و ذهنی است (براکت ۱۳۹). به گفته اسکار براکت در کتاب *تاریخ تئاتر جهان*، دغدغه اصلی پیراندللو رابطه میان هنر و طبیعت انسانی بوده است: «از آنجا که حقیقت همواره در حال تغییر است و هنر، پس از آن‌که خلق شد، برای ابد ثابت می‌ماند، بنابراین تئاتر در نظر او قانع‌کننده‌ترین هنرها محسوب می‌شود چرا که یک نمایش‌نامه در هر اجرا لزوماً تغییر می‌یابد. از این رو، پیراندللو تئاتر را به مجسمه‌ای زنده تشبیه می‌کرد، اما چون به گمان او حتی واقع‌گراترین نمایش‌نامه‌ها تنها قادرند تعبیر یا تقلید مسخره‌ای از حقیقت را عرضه کنند لذا راه حل این مشکل را تنها در نوشتن نمایش‌نامه‌های فیلسوفانه‌ای می‌یافت تا واقعیت بتواند در حالت تغییر مداوم بررسی شود» (همان).

در اهمیت نگاه فلسفی پیراندللو به جهان، همچنین به این گفته اسکار براکت استناد می‌کنیم: «پیراندللو تأثیر عمیقی بر عصر خود باقی گذاشت و شاید بتوان گفت هیچ

نویسنده‌ای به اندازه‌ی او در رواج دیدگاه فلسفی در درام سهم نداشته است؛ دیدگاهی که نویسندگان پس از جنگ جهانی دوم از آن دست برداشتند» (همان ۱۳۸).

پیراندللو و سینما

دوران فعالیت ادبی پیراندللو مصادف است با اوج‌گیری صنعت سینما در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰. در این سال‌ها (به ویژه در سینمای ایتالیا) بسیاری از چهره‌های ادبی شاخص این کشور جذب صنعت سینما شدند. جووانی ورگا^۱، گوئیدو گوتزانو^۲، لوچو دامبرا^۳، لوچانو زوکولی^۴، گابریله دانونتزیو^۵، مارکو پراگا^۶ و خود پیراندللو از این دسته نویسندگان بودند (نالف^۷ ۴۱). بدون شک، انگیزه‌های مالی و دریافت دستمزدهای گزاف در این همکاری بی تأثیر نبود اما توجه پیراندللو به سینما، جدا از انگیزه‌های مالی، از جنس دیگری بود. این رسانه جدید به لطف امکانات تازه‌اش به شدت توجه زیباشناسانه او را جلب کرده بود. پیراندللو می‌کوشید میان نظریه‌های مطرح سینمایی و دنیای تئاتر پلی ارتباطی ایجاد کند. در جهان سینما، یکی از کسانی که پیراندللو را سخت تحت تأثیر قرار داد سرگئی آیزنشتاین^۸ بود. نظریه‌های آیزنشتاین و به خصوص استفاده او از عنصر صدا و گفتار متن بسیار مورد توجه پیراندللو قرار گرفت، به طوری که به جدیت به دنبال آزمایش آن در صحنه تئاتر بود و به این می‌اندیشید که اگر صدایی از خارج صحنه، به مانند گفتار متن فیلم، در صحنه پخش شود چه تأثیر دراماتیکی ایجاد خواهد کرد (همان).

دیدگاه‌های تئاتری پیراندللو و نگاهی که به سینما و تئاتر داشت در فیلمسازان نسل آینده او به خوبی مشهود است. از مهم‌ترین این چهره‌ها می‌توانیم به ژان لوک گدار^۹ اشاره کنیم. خود گدار در این باره می‌گوید: «من از فرم مستندگونه استفاده کردم تا به

1. Giovanni Verga

2. Guido Gozzano

3. Lucio D'Ambra

4. Luciano Zuccoli

5. Gabriele D'Annunzio

6. Marco Praga

7. Nulf

8. Sergei Eisenstein

9. Jean- Luc Godard

تخیل شکلی واقعی ببخشم. من بسیار علاقه‌مند هستم که شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده را به فیلم برگردانم تا به شکلی سینمایی نشان بدهم که تئاتر چیست» (همان). گذار در فیلم‌هایی مانند *زنی نفس‌فتاده*^۱ (۱۹۵۹)، *سرباز کوچک*^۲ (۱۹۶۰) و *زن زن است*^۳ (۱۹۶۱) به روشنی تأثیر موتیف‌های پیراندلویی را نشان داده است. از بین سینماگران دیگری که تحت تأثیر پیراندللو بوده‌اند، می‌توان به اینگمار برگمان^۴ و ژان رنوار^۵ اشاره کرد. برگمان، که او نیز از دنیای تئاتر به سینما آمده بود، در فیلم *زندان*^۶ (۱۹۴۸)، هم در ساختار و هم در طراحی شخصیت‌ها، آشکارا تحت تأثیر شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده بود (همان ۴۴). او در فیلم دیگر خود با نام *چشمان شیطان*^۷ (۱۹۶۰) نیز این رویه را در پیش گرفت و از راوی داستان نه فقط به عنوان یک روایتگر بلکه به عنوان مداخله‌گر در صحنه‌های فیلم استفاده کرد. ژان رنوار نیز در فیلم *کالسکه طلایی*^۸ (۱۹۵۲)، که درباره یک گروه تئاتری کم‌بازار در قرن هجدهم است، مستقیماً به سنت پیراندلویی بازمی‌گردد و، با استفاده از شیوه بازی در بازی، رشته‌ای پیچیده از واقعیت و خیال را به وجود می‌آورد. خود رنوار در این باره می‌گوید: «پیراندللو بر بسیاری از درام‌نویسان مدرن تأثیر گذاشته است. او پنجره تازه‌ای با انبوهی از خیال‌پردازی را به افق‌های بی‌انتهای باز کرد و من نیز، مانند بسیاری دیگر، از آن هوا قدری تنفس کردیم» (بیشاپ^۹ ۱۴۳).

البته پیراندللو همان گونه که تأثیرات بسیاری بر نگاه سینماگران مدرن گذاشت از سینما نیز تأثیرات بسیاری پذیرفت. او، پس از چند تجربه ناموفق در زمینه فیلم‌نامه‌نویسی، در ۱۹۱۶ رمان *دفترهای سرفینو گوبیو* *فیلمبردار*^{۱۰} را منتشر کرد. این اثر تلاشی بود برای نوشتن داستان‌هایی که بیش از ادبی بودن سینمایی باشند و

1. *Breathless*2. *Little Soldier*3. *Une femme est une femme*

4. Ingmar Bergman

5. Jean Renoir

6. *Prison (fängelse)*7. *The Devil's eyes*8. *Le carrosse (The Golden Coach)*

9. Bishop

10. *Shoot! The Notebook of Serafino Gubbio Cinematograph Operator*

محدودیت جهان داستانی را بشکنند. در این اثر، ما شاهد کات، فلاش‌بک، فلاش‌فوروارد و بسیاری از فرم‌های سینمایی هستیم؛ حتی بخشی از رمان به صورت سناریو نوشته شده است و خواننده با این کار میان دنیای واقعی و تخیلی قرار می‌گیرد. این کتاب شرح و بیانی است فیلسوفانه از سینما، نه تنها به عنوان یک رسانه و فرم تازه هنری بلکه به عنوان منظری تازه از زندگی مدرن (نالف ۴۳).

فعالیت پیراندللو در عالم سینما تنها به اینجا ختم نمی‌شود. او در دهه ۱۹۲۰ به همراه آرنالدو فراتیلی^۱ و اومبرتو فراچیا^۲ کمپانی فیلم تپسی^۳ را تأسیس کرد. سیاست این کمپانی ساختن فیلم‌هایی بود که با نگاهی به آثار ادبی جهان ساخته شده باشند. شب رمانتیک^۴ (۱۹۲۰) بر اساس داستانی از ادگار آلن پو^۵، *اندیاننا*^۶ (۱۹۲۱) بر اساس داستانی از ژرژ ساند^۷، و فیلم *رز*^۸ (۱۹۲۱) بر اساس داستانی از پیراندللو محصول این کمپانی بود (داوینچی نیکولز و اکیف باتزونی^۹ ۲۴). یکی از بهترین اقتباس‌های سینمایی از آثار پیراندللو اثری بود با نام فولاد^{۱۰} (۱۹۳۳) به کارگردانی والتر روتمن^{۱۱}. این اثر پل ارتباطی پیراندللو با نئورئالیسم ایتالیاست که پس از جنگ جهانی دوم به وجود آمد و الهام‌بخش پرچمداران نئورئالیستی مانند چزاره زاواتینی^{۱۲} و امثال او شد (وردونه^{۱۳} ۲۲۶). پیراندللو در ۱۹۳۰ با همکاری آدولف لانتز^{۱۴} سناریوی *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* بر اساس نمایش‌نامه مشهور خودش را نوشت که البته هرگز به فیلم در نیامد، زیرا پیراندللو اعتقاد داشت این اثر بیشتر متکی بر زبان است تا تصویر. این گفته او به روشنی نشان می‌دهد که پیراندللو تا چه حد به جدا بودن زبان سینما از تئاتر اشراق داشته است (نالف ۴۷).

1. Arnaldo Frateili

2. Umberto Fracchia

3. Tepsi

4. *A Romantic Night*

5. Edgar Allan Poe

6. *Indiana*

7. George Sand

8. *The Rose*

9. Da Vinci Nichols & O'Keefe Bazzoni

10. *Steel (Acciaio)*

11. Walter Ruttmann

12. Cesare Zavattini

13. Verdone

14. Adolf Lantz

شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده و رز ارغوانی قاهره: تجسم درهم‌تندگی واقعیت و خیال

تلاقی تخیل و واقعیت و رودررویی شخصیت‌های واقعی و تخیلی که ویژگی مهم آثار نمایشی پیراندللو است در تعداد قابل‌توجهی از آثار وودی آلن نیز مشاهده می‌شود. از نمونه‌های شاخص آن می‌توان به دوباره /اون آهنگو بزَن سَم^۱ اشاره کرد که شخصیت اصلی فیلم همواره در کنار روح همفری بوگارت^۲ زندگی می‌کند و سایه این شخصیت در همه جای زندگی او حضور دارد. آلن این دیدگاه را در *خاطرات هتل استاردست*^۳، که با نگاهی به فیلم هشت و نیم^۴ (۱۹۶۳) فلینی^۵ ساخته شده است، ادامه می‌دهد. در این فیلم، فیلمسازی به نام سندی بیتس^۶ (که نقش او را خود آلن بازی می‌کند) با خاطرات و زنان زندگی گذشته‌اش محاصره می‌شود. این دیدگاه همچنین در اثر دیگر او با نام *شالوده‌شکنی هری*^۷ (۱۹۹۷) بیشتر گسترش می‌یابد. در این فیلم، آلن در نقش هری بلاک^۸ ظاهر می‌شود، نویسنده‌ای که از زندگی خود و شخصیت‌های اطرافش برای نوشتن داستان استفاده می‌کند و در محاصره دو دسته از شخصیت‌ها قرار می‌گیرد.

اما اوج تأثیر پیراندللو بر آثار وودی آلن را می‌توانیم در *رز ارغوانی قاهره* مشاهده کنیم، به ویژه تأثیری که آلن از نمایش‌نامه شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده گرفته است.

بازی با مرز واقعیت و خیال دست‌مایه اصلی پیراندللو در نمایش‌نامه شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده و وودی آلن در فیلم *رز ارغوانی قاهره* است. این دو با ایجاد تقابل میان جهان حقیقی و غیرحقیقی به خاصیت مکمل بودن این دو جهان برای هم اشاره می‌کنند. برای درک توضیحات فوق، ارائه طرح کلی نمایش‌نامه شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده الزامی به نظر می‌رسد.

1. *Play It Again, Sam*

2. Humphrey Bogart

3. *Stardust Memories*

4. *8 1/2*

5. Federico Fellini

6. Sandy Bates

7. *Deconstructing Harry*

8. Harry Block

یک گروه تئاتری در سالن نمایش مشغول تمرین نمایش نامه‌ای از پیراندللو هستند که ناگهان شش نفر ناشناس وارد سالن می‌شوند و ادعا می‌کنند که شخصیت‌های ناتمام یک نمایش نامه‌اند و در جست‌وجوی نویسنده هستند تا داستان‌شان را کامل کند. در ابتدا همه فکر می‌کنند که این شش نفر دیوانه‌اند ولی کارگردان، که توجهش جلب شده است، تصمیم می‌گیرد داستان آنان را به روی صحنه بیاورد. شخصیت‌ها اصرار دارند که فقط خودشان قادرند نقش خودشان را بازی کنند؛ بدین ترتیب گروه تئاتر مشغول تماشای آنها می‌شود. سپس کارگردان از بازیگران گروه می‌خواهد که نقش این شش نفر را ایفا کنند اما شش شخصیت به شدت به خنده می‌افتند و کارگردان می‌خواهد که خودشان نقش‌شان را ادامه بدهند. بدین ترتیب، فضایی به شکل بازی در بازی به وجود می‌آید که مدام میان واقعیت و خیال در رفت‌وآمد است.

این شش شخصیت به دنبال آن هستند که خودشان زندگیشان را تعریف کنند، به وجود خویش اصالت ببخشند و سرانجام صاحب هویت شوند. شاید بتوان این اثر را در یک کلام مقدمه‌ای بر اگزیستانسیالیسم مدرنی دانست که بعدها ظهور کرد. در میان سینماگران معاصر جهان، میان وودی آلن و پیراندللو شباهت‌های بسیاری وجود دارد. «نام وودی آلن در عالم سینما بیش از هر چیز با زیبایی‌شناسی اکتشاف شخصیت انسان و طبیعت زندگی و تضاد آن با مرگ مترادف است» (نالف ۵۳). همانند نوشته‌های پیراندللو، بسیاری از آثار آلن نیز متمرکز بر این پرسش اساسی است که زنده بودن چه معنایی دارد. در حقیقت آثار آلن نیز مانند پیراندللو از دیدگاه اگزیستانسیالیستی مدرنی اشباع شده است که رگه‌هایی از معنا‌باختگی و ناگزیری و چاره‌ناپذیر بودن مرگ در آن به وضوح دیده می‌شود. این ویژگی در بزرگ‌ترین موفقیت هنری و تجاری توآمان او، یعنی *آنی هال*^۱ (۱۹۷۷) گرفته تا آثاری مانند *عشق و مرگ، خاطرات هتل استاردست* و *دوباره اون/آهنگو بزن سم* (۱۹۷۲) به وضوح دیده می‌شود.

طرح کلی فیلم *رز/ارغوانی قاهره* این قرار است: در دوران رکود اقتصادی، در نیوجرسی، زنی جوان و بی‌دست‌وپا به نام سیسیلیا^۲ به همراه خواهرش در کافه‌ای

1. *Annie Hall*2. *Cecilia*

پیشخدمت است. شوهرش مونک^۱ کارش را از دست داده و نه تنها به سیسیلیا وفادار نیست بلکه درآمدک او را هم صرف قمار و الکل می‌کند. سیسیلیا همیشه برای تسکین خود به سینمای محله‌شان پناه می‌برد و هر فیلم را چند بار می‌بیند. به ویژه شیفته فیلم *رز/ارغوانی قاهره* و شخصیتی به نام تام باکستر^۲ در فیلم است. سرانجام یک روز، در حین تماشای فیلم، تام باکستر سیسیلیا را خطاب قرار می‌دهد و علاقه‌اش را به او ابراز می‌کند و از پرده سینما به دنیای واقعی می‌آید. این آغاز از بین رفتن مرز رؤیا و واقعیت و آشوبی است که به وجود می‌آید. سرانجام سیسیلیا، این زن سرخورده که به رؤیاپردازی پناه آورده است، با رؤیای رفتن به هالیوود به همراه بازیگری که نقش تام باکستر را بازی می‌کند و آرزوی ستاره شدن در هالیوود، هم از تام باکستر خیالی و هم از شوهر واقعی‌اش دست می‌کشد.

در اوایل دهه ۱۹۲۰ هزاران مشتاق و علاقه‌مند به بازیگری و ستاره شدن راهی هالیوود می‌شدند. بر این اساس آثار بسیاری نوشته شد. اولین نوول امریکایی درباره تأثیر اغواگر سینمای هالیوود بر زندگی مردم معمولی با نام *مرتون سینما*^۳ اثر نویسنده‌ای بود به نام هری لئون ویلسون^۴. از این کتاب به قدری استقبال شد که هم در برادوی^۵ اجرای موزیکالی از آن بسیار پرفروش شد و هم در ۱۹۲۴ اقتباس سینمایی موفقی از آن در هالیوود به کارگردانی جیمز کروز^۶ ساخته شد. یک دهه بعد، گرترود استاین^۷ آن را بهترین کتاب درباره امریکای قرن بیستم معرفی کرد (هاچینگز^۸ ۹۳). این اثر به همراه درون‌مایه نمایش‌نامه شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده دست‌مایه وودی آلن برای خلق *رز/ارغوانی قاهره* شد. در ادامه، به بررسی نقطه اشتراک مهم نمایش‌نامه شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده و فیلم *رز/ارغوانی قاهره* پرداخته می‌شود.

1. Monk

2. Tom Baxter

3. *Merton of the Movies*

4. Harry Leon Wilson

5. Broadway

6. James Cruze

7. Gertrude Stein

8. Hutchings

نمایش در نمایش (سیالیت مکان)

تکنیک نمایش در نمایش پیراندللو پاسخی تئاتری به نگرش دوقطبی بودن جهان است. اوج این تکنیک را می‌توان در دو اثر شاخص او، یعنی شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده و امشب/از خود می‌سازیم مشاهده کرد. شیوه تئاتر در تئاتر که پیراندللو در این اثر به کار می‌گیرد بعدها در نمایش‌نامه‌های آن‌طور که مرا می‌خواهی و امشب/از خود می‌سازیم به نحو کامل‌تری دیده می‌شود (خلج ۲۱۲).

اولین وجه اشتراک رز/ارغوانی قاهره با نمایش‌نامه شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده در مکان نمایشی و استفاده از شگرد نمایش در نمایش است. داستان هر دو این آثار در تماشاخانه اتفاق می‌افتد، با این تفاوت که در رز/ارغوانی قاهره سالن سینما جای سالن تئاتر را گرفته است. سینما و تئاتر هر دو مکان‌هایی هستند برای رؤیاسازی و فرار از واقعیت بیرونی.

پیراندللو برای نشان دادن تقابل شخصیت‌های خیالی و حقیقی و همچنین دنیای واقعی و دنیای خیالی از صورتک برای شخصیت‌های خیالی استفاده می‌کند و وودی آلن این کار را با سیاه‌وسفید نشان دادن فیلمی که بر پرده سینما می‌گذرد و رنگی بودن دنیای حقیقی خود فیلم به انجام می‌رساند. تام باکستر فقط هنگامی که از درون پرده سینما پا به بیرون می‌گذارد به رنگ دنیای واقعی (رنگی) درمی‌آید. تغییر دادن دکور صحنه و کارگردانی توسط شخصیت‌های خیالی، متناسب با داستان زندگی‌شان، در نمایش‌نامه پیراندللو نمونه دیگری از همین دست است که نشان از درهم‌تندگی خیال و واقعیت در دو اثر دارد؛ درهم‌تیدن دو زندگی، نمایش در نمایش.

مکان در رز/ارغوانی قاهره از واقعیت به وهم تغییر می‌یابد. گاهی مکان حقیقی همان مکان فیلمی (قاهره، برادوی) است که بر پرده می‌گذرد و گاه نیوجرسی و مردمانش. در شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده دکور صحنه، که متناسب با داستان شخصیت‌های نمایش بود به مکان زندگی شخصیت‌های خیالی تغییر جهت می‌دهد. شگرد نمایش در نمایش امکان سیال بودن مکان را برای جابه‌جایی میان واقعیت و رؤیا، یا میان مکان حقیقی و خیالی، برای دو مؤلف فراهم آورده است.

وودی آلن به عمد فضای فیلم را در دوران رکود اقتصادی ناشی از جنگ قرار داده است تا فقر و بیکاری در زندگی واقعی را در تقابل با آسایش و امید در زندگی خیالی قرار دهد؛ در این دوران سخت و فشار ناملاطمتی‌ها تنها رؤیابافی (که ظهور سینما برای مردم مصیبت‌زده به آن جلوه‌ای تازه بخشید) می‌توانست تسلائی بر فقر و فلاکت مردم باشد.

تهیه‌کنندگان هالیوودی نیز به این امر واقف‌اند. در فیلم *رز/ارغوانی قاهره* آنان زمانی که متوجه می‌شوند شخصیت‌های خیالی فیلم، در کلافگی انتظار برای بازگشت تام باکستر، به حقیقت وجودی خودشان اندیشیده و آماده طغیان‌اند تا بتوانند مانند تام به زندگی واقعی بیایند، ناامیدی خود را از سینما اعلام می‌کنند: «بهتره این صنعت بمیره. افراد واقعی زندگی‌های خیالی می‌خوان و افراد خیالی زندگی‌های واقعی.»

در شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده، هنگامی که دخترخوانده داستان تلخ زندگی خود را بازگو می‌کند، کارگردان از به صحنه آوردن وقایع دردناک زندگی او ممانعت می‌کند و در پاسخ به اعتراض دختر، که این حقیقت است و نمی‌توان چشم بر حقیقت بست، می‌گوید: «همه چیز را، حتی اگر حقیقت باشد، نمی‌توان روی صحنه نشان داد» (پیراندللو، ۱۳۸۹: ۲۲) و این اشاره‌ای است به خیالی بودن صحنه تئاتر و سینما، به ویژه در زمینه کمدی در ابتدای ظهورش، که وظیفه داشت زندگی را زیباتر از آنچه در حقیقت هست نشان دهد. به تعبیر پیراندللو، «واقعی‌ترین نمایش‌نامه‌ها تنها قادرند تقلید مسخره‌ای از حقیقت را عرضه کنند» (براکت ۱۳۹).

در نمایش در نمایش پیراندللو شخصیت‌های واقعی با شخصیت‌های خیالی وارد چالش و تضاد چشمگیری می‌شوند که تا انتهای نمایش‌نامه ادامه می‌یابد. در فیلم *رز/ارغوانی قاهره* نیز، پس از آن‌که شخصیت تام باکستر پا به دنیای واقعی می‌گذارد، چالش میان شخصیت‌های خیالی فیلم و شخصیت‌های واقعی حاضر در سالن سینما با هدف اثبات حقانیت خود آغاز می‌شود و تا انتهای فیلم به چشم می‌خورد. شگرد نمایش در نمایش (سینما در سینما) تقابل و تضادی را از دنیای خیالی و واقعی به دست می‌دهد که جز از طریق آن نمی‌شد حق مطلب را ادا کرد: به رغم تضادهای میان این دو گروه، هیچ کدام موفق به حذف دیگری نمی‌شوند، درست مانند جهان واقعی که در آن، حقیقت و رؤیا در هم آمیخته‌اند و در چالش مداوم هستند. همان

طور که در انتهای فیلم *رز/ارغوانی قاهره*، سیسیلیا، که واقعیت تلخ جهان اطرافش او را دوباره به سالن سینما می‌کشد و او، در جست‌وجوی یک زندگی عاشقانه، رؤیای جدیدی را با شخصیت مرد فیلم جدید آغاز می‌کند، در نمایش‌نامه پیراندللو نیز داستان شخصیت‌های خیالی چنان واقعی می‌نماید که در پایان، همه شخصیت‌های واقعی از مرگ واقعی دختر بچه کوچک خانواده خیالی به حیرت می‌آیند و وحشت‌زده کار را تعطیل می‌کنند.

شرایط اجتماعی حاکم بر روزگار مؤلفان و واپس‌زدگی ناشی از جنگ

بر اساس تقسیم‌بندی اسکار براکت در کتاب *تاریخ تئاتر جهان*، تئاتر پیراندللو در بخشی با عنوان تئاتر در ایتالیا بین دو جنگ جهانی بررسی می‌شود. بعد از جنگ جهانی اول مکتب تازه‌ای در نویسندگی ایتالیا اعلام موجودیت کرد که معمولاً آن را تئاتر گروتسک می‌نامند. این اصطلاح از نمایش‌نامه صورت و صورتک^۱ نوشته لوییجی کیارللی^۲ که نام فرعی‌اش یک گروتسک در سه پرده بود پیدا شد (براکت ۲۱۳). از دیگر مکاتبی که در ایتالیای پس از جنگ رخ داد مکتب فوتوریسم بود که در درام با نام «درام سستیک» یا «درام مصنوعی» معرفی شد که ویژگی آن درام‌هایی کولاژمانند بود که ترکیبی از عناصر مختلف را نشان می‌داد. تأثیرپذیری پیراندللو از آیزنشتاین و مفاهیمی که از طریق تدوین و ترکیب تصاویر و تلفیق آواز و صدا و تصویر و غیره در تئاترهایش به کار می‌برد نمودی از این ویژگی است. جنبش دیگری که در دوران فعالیت هنری پیراندللو شکل گرفت جنبش سوررئالیسم بود که در فاصله جنگ‌های اول و دوم جهانی در اروپا و در ادامه مکتب دادائیسم به وجود آمد. در سوررئالیسم هدف هنرمند ایجاد واقعیتی تازه و مطلق است، یا به عبارت دیگر، آمیختن واقعیت و رؤیا و آفرینش «واقعیتی برتر از واقعیت». این مکاتب ادبی در زمان بین دو جنگ جهانی و بعد از واپس‌زدگی‌ها و فقر و وحشت‌های ناشی از جنگ جهانی اول شکل گرفته بودند و بالطبع محافل ادبی و هنری و نویسندگان آن دوران، از جمله پیراندللو، را تحت تأثیر قرار داده‌اند.

1. *The Mask and the Face*

2. Luigi Chiarelli

آلن نیز در *رز/ارغوانی* قاهره زمان فیلم را دوره رکود اقتصادی پس از بحران‌های جنگ انتخاب می‌کند و در فیلم بارها از زبان شخصیت‌های اصلی درباره بسته شدن کارخانه‌ها، فقر و جنگ صحبت می‌کند. سیسیلیا بارها به تام، که از فیلم بیرون آمده و پا به دنیای واقعی گذاشته است، گوشزد می‌کند که کشور وضع مناسبی ندارد و در بحران است و زندگی در شرایط جنگ و دنیای بدون شغل سخت است و او چیزی از «جنگ بزرگ» نمی‌داند. جنگ بزرگ مدّ نظر سیسیلیا همان جنگ جهانی است که زندگی مردم اروپا را دستخوش تغییرات زیادی کرد، از جمله در حوزه اقتصاد، که واقعیت انکارناپذیر زندگی و مهره اصلی بازی زندگی مردم واقعی است. وقتی تام می‌خواهد به همراه سیسیلیا به رستوران برود، در واکنش به نگرانی سیسیلیا بابت نداشتن پول، پول‌های خیالی خود را به او نشان می‌دهد اما سرانجام، پس از این‌که متوجه بی‌ارزش بودن پولش در دنیای واقعی می‌شود و سیسیلیا را نگران‌تر از قبل می‌بیند، تصمیم می‌گیرد به جای زندگی در دنیای واقعی، سیسیلیا را با خود به درون دنیای تخیلی فیلم و پرده سینما ببرد تا پول خرج کردن برایشان راحت‌تر باشد و به زندگی عاشقانه‌شان ادامه دهند، همان گونه که بارها به سیسیلیا می‌گوید: «من از جایی میام که مردم ناامید نمی‌شن.»

واقعیتِ شخصیت‌های خیالی در تضاد با سیالیت شخصیت‌های واقعی

از دیگر نقاط مشترک شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده و *رز/ارغوانی* قاهره می‌توان به تعریف مؤلفان از «شخصیت خیالی» اشاره کرد و تأکید بر این‌که شخصیت خیالی، برخلاف شخصیت واقعی، در فیلم و نمایشنامه دارای ثباتی است که دیگری فاقد آن است. در نمایشنامه، شخصیت پدر درباره خودش می‌گوید: «یک شخصیت تئاتر همیشه دنیای مخصوص خود و حرکات و رفتار مشخص دارد. همیشه برای خودش کسی است در حالی که یک آدم معمولی ممکن است هیچ کس نباشد» (پیراندللو، ۱۳۸۹: ۷۲ و ۷۳). او در ادامه، درباره حقیقت وجودی، به کارگردان چنین می‌گوید:

پدر: طبیعی است، چون حقیقت وجود شما هر آن عوض می‌شود.

کارگردان: همه می‌دانند که ممکن است عوض بشود. مرتب عوض می‌شود. این سرنوشت همه است.

پدر (فریاد می‌کشد): ولی سرنوشت ما عوض نمی‌شود (همان ۷۴).
 شخصیت‌های خیالی در دو اثر برای خود حق آزادی و انتخاب قائل‌اند و می‌خواهند واقعی باشند. در قسمتی از نمایشنامه، شخصیت پدر به کارگردان می‌گوید:

پدر: ما می‌خواهیم زندگی کنیم.

کارگردان: زندگی ابدی؟

پدر: نه قربان. ولی اگر می‌شد اقلأً چند وقتی در وجود شما زندگی کنیم (همان ۶۱).

در *رز/ارغوانی قاهره* هم شخصیت‌های روی پرده به دنبال وجود داشتن و زنده بودن هستند. هنگامی که تهیه‌کنندگان هالیوودی از بازگشت تام باکستر به دنیای فیلم ناامید شده‌اند و مسئول سینما می‌خواهد پروژکتور را خاموش کند، شخصیت‌های فیلم معترض می‌شوند: «پروژکتورها رو خاموش نکنین. همه جا تاریک میشه و ما ناپدید می‌شیم. نمی‌دونین ناپدید شدن چه جوریه؟»

در یکی دیگر از سکانس‌ها، که تام باکستر خیالی از شوهر سیسیلیا کتک می‌خورد و در ظاهرش هیچ تغییری به وجود نمی‌آید، تأکید نویسنده (آلن) بر حقیقت ثابت و تغییرناپذیر شخصیت‌های موجود در قصه در برابر حقیقت متغیر انسان‌های واقعی است. تام در پاسخ به تعجب سیسیلیا می‌گوید: «ما هیچ وقت تغییر نمی‌کنیم. این یکی از فواید خیالی بوده.»

در *رز/ارغوانی قاهره*، در سکانسی که تمام مردم سالن سینما را ترک کرده‌اند و پولشان را می‌خواهند، شخصیت‌های روی پرده، که از بلا تکلیفی و انتظار برای برگشتن تام خسته شده‌اند، به فکر فرو می‌روند و همچون او، حقوق انسانی از دست‌رفته خود را مطالبه می‌کنند:

به خودمون نگاه کنیم! نشستیم و به یه سناریوی احمقانه خیره شدیم، در حالی که خیکی‌های هالیوود از کار ما روزبه‌روز ثروتمندتر می‌شن. سران استودیوها، نویسنده‌ها، ستاره‌های سینما. این ما هستیم که عرق می‌ریزیم! ما شخصیت‌های روی پرده هستیم نه اونها... من می‌گم متحد شیم و کاری کنیم. بیابین خودمونو از نو تعریف کنیم. بیابین خودمون رو تو دنیای واقعی و اونها رو تو دنیای خیالی فرض کنیم. می‌بینید؟ ما واقعیت هستیم و اونها رؤیا.

وودی آلن، با انتخاب و جایگزین کردن رسانه سینما به جای تئاتر در داستان خود، بحرانی را که حاصل شکستن مرز خیال و واقعیت است گسترش می‌دهد. در این فیلم، با فرار تام از پرده سینما در شهر نیوجرسی، تام باکسترهای دیگری نیز در سینماهای شهرهایی مانند شیکاگو، دنور و سنت لوئیس هم فرار می‌کند. علاوه بر این، آلن با بردن شخصیت سیسیلیا به درون دنیای فیلم نشان می‌دهد که نه تنها مردم دنیای واقعی حسرت‌ها و کمبودهای خودشان را دارند بلکه شخصیت‌های رؤیایی نیز با حسرت‌ها و نداشته‌های خود دست به گریبان و از تکرار خسته‌اند. از نمودهای بارز این مسئله هیجانی است که شخصیت‌های درون داستان فیلم با آمدن شخصیتی جدید و عوض شدن خط داستانی نشان می‌دهند، مانند رهبر ارکستری که ناگهان گروه ارکستر را متوقف می‌کند و به جای آهنگ همیشگی، که قطعه‌ای ملال‌آور است، موسیقی چارلستون اجرا می‌کند و با خوشحالی تمام، برخلاف همیشه، در وسط صحنه می‌رقصد. از این گونه است شخصیت مادر در نمایش‌نامه پیراندللو که با جدوجهد فراوان از کارگردان می‌خواهد صحنه دیدار او با پسرش را که قبلاً اتفاق افتاده و تمام شده است کارگردانی کند تا او بتواند این بار حرف‌هایی را که در آن لحظه نتوانسته بود بر زبان آورد به پسرش بگوید و اتفاقی را که رخ داده بود به شکل دیگری دیگری رقم بزند و مانع از اتفاقات شوم بشود. «حسرت» خصلتی انسانی است که شخصیت‌های خیالی در هر دو اثر با آن دست‌به‌گریبان‌اند؛ از این دست است تمنای «عشق» و «حق انتخاب» که تام باکستر را به بیرون از پرده سینما می‌کشاند و خصلتی انسانی و واقعی به او می‌دهد. تام بارها به سیسیلیا گوشزد می‌کند که من حق انتخاب دارم و در سکانسی که سیسیلیا بین انتخاب تام باکستر و گیل شپرد واقعی مردد است یکی از شخصیت‌های فیلم به او می‌گوید: «تصمیمت رو بگیر سیسیلیا! مهم‌ترین ویژگی زندگی انسان آزادی اون در انتخابه.» شخصیت خیالی بسیار واقعی‌تر از خود سیسیلیا در تصمیم‌گیری او نقش موثری بازی می‌کند.

شخصیت پدر و دخترخوانده در نمایش‌نامه شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده، به گفته خود پیراندللو، بسیار پررنگ‌تر از دیگر شخصیت‌های خیالی ترسیم شده‌اند. پدر و دخترخوانده مدعی هستند که خودشان واقعیت موجود هستند نه

بازیگرانی که نقش آنها را بازی می‌کنند. آنان شخصیت‌هایی هستند که نویسنده‌ای خلقتشان کرده و حالا علیه خود او طغیان کرده‌اند و می‌خواهند آزاد باشند. بنابراین نویسنده را رها کرده‌اند و در به در به دنبال نویسنده یا کارگردان دیگری می‌گردند که آنها را مطابق میل خودشان، خود حقیقی‌شان، تجسم ببخشد. آنها از این‌که کارگردان حاضر نمی‌شود بخش‌های حقیقی و تلخ زندگی‌شان را روی صحنه بیاورد از او ناامید می‌شوند. در یکی از صحنه‌ها، وقتی بازیگران و کارگردان درباره طراحی صحنه جنایتی که پدر بر دختر خوانده خود روا داشته است به عبارت «توهم صحنه‌ای» اشاره می‌کنند، پدر با عصبانیت شکایت می‌کند چون معتقد است اطلاق «توهم» به آنچه در زندگی آنان رخ داده جز جنایتی برای پوشاندن حقیقت نیست:

اگر این امکان هست که ما بیرون از جهان توهم واقعیتی نداشته باشیم شما هم بهتره چندان به واقعیت خودتون مطمئن نباشید. چون واقعیت هم - مثل واقعیت دیروز - فردا معلوم می‌شه که توهمی بیش نبوده. ما از شما واقعی‌تریم. واقعیت شما از امروز به فردا عوض می‌شه اما واقعیت ما تغییر نمی‌کنه. اینو بدونید! تفاوت ما با شما همین (پیراندللو، ۱۳۸۹: ۷۱).

پیراندللو در گفتاری که در نمایش‌نامه خود ارائه داده است اذعان می‌کند که «این شخصیت‌های مخلوق ذهن من دیگر زندگی‌ای پیدا کرده بودند که مال خودشان بود نه مال من. من قادر به کنترل شخصیت‌هایی که خلق کرده بودم نبودم و بنابراین آنها را رها کردم تا راه خود را بروند یا نویسنده‌ای دیگر اختیار کنند» (همان ۱۰۹). در سکانسی از فیلم *رز/ارغوانی قاهره* نیز تهیه‌کنندگان هالیوودی گیل شپرد، بازیگر نقش تام باکستر، را مؤاخذه می‌کنند و به او می‌گویند: «تو توانایی کنترل مخلوق خودت رو نداری». بنابراین، گیل برای بازگرداندن اعتبار خود مأمور پیدا کردن تام و بازگرداندن او به دنیای فیلم می‌شود.

گیل، هنگامی که سرانجام در جست‌وجوی تام به طور اتفاقی به سیسیلیا برمی‌خورد، برای متقاعد کردن او به افشای مخفی‌گاه تام می‌گوید: «اون شخصیت منه. من درستش کردم». این در حالی است که وقتی تام جهانگرد در سکانس‌های پایانی فیلم با گیل مواجه می‌شود، در پاسخ به او که ادعا می‌کند «من تو را زنده کرده‌ام»، برای اثبات موجودیت خود می‌گوید: «پس من زنده‌ام و وجود دارم!» تنش موجود میان بازیگران و

شش شخصیت خیالی در نمایشنامه پیراندللو نیز از همین دست است. بازیگران مدعی هستند که آنها به شخصیت‌های خیالی جان می‌دهند و وقتی می‌خواهند شخصیت‌ها را مطابق سلیقه خود بازی کنند خنده و تمسخر شخصیت‌های خیالی را برمی‌انگیزند زیرا آنان حتی شیوه نگاه خود را بسیار حقیقی‌تر از بازیگران می‌دانند.

در *رز/ارغوانی قاهره*، دست آخر شپرد^۱ با حيله به سیسیلیا ابراز علاقه می‌کند و اینجاست که سیسیلیا در انتخاب بین دو مرد قرار می‌گیرد. او سرانجام مرد واقعی را انتخاب می‌کند و از تام خیالی می‌خواهد به دنیای فیلم برگردد چون معتقد است «در دنیای شما، بر خلاف دنیای ما، برای هر چیزی راه حلی هست.» ولی وقتی خانه را ترک می‌کند و به سراغ شپرد می‌رود تا به وعده‌اش عمل کند و او را با خود به هالیوود، سرزمین رؤیاپردازی‌ها، ببرد با واقعیت تلخ زندگی روبه‌رو می‌شود. همان واقعیتی که شوهرش هنگام ترک خانه در آستانه در به او گوشزد کرده بود: «زندگی واقعی شبیه فیلم نیست. تو برمی‌گردی!» و این اتفاق بازگشتی دوباره است به دنیای ویران‌کننده واقعیت.

در پایان، زن تنها و دل‌شکسته دوباره به سینما پناه می‌برد و این بار فیلمی موزیکال از فرد آستر^۲ و جینجر راجرز^۳ را تماشا می‌کند و پس از دقایقی در دنیای فیلم غرق می‌شود. بدین ترتیب هر دو اثر (هم فیلم و هم نمایش‌نامه) این گونه پایان می‌یابند که در نهایت چاره‌ای جز انتخاب واقعیت وجود ندارد و رؤیاپردازی فقط می‌تواند مسکنی باشد برای فراموشی موقت تلخی واقعیت، اگرچه به قول پل لویی مینیون در تحلیل پیراندلو: «زندگی کمتر از هنر حقیقت دارد» (مینیون ۲۳۸).

نتیجه‌گیری

درهم‌تندگی واقعیت و خیال مؤلفه مشترکی است که همانندی‌های بارزی را در این دو اثر پوشش می‌دهد. از این دست است سیالیت مکان با استفاده از شگرد نمایش در نمایش. شرایط اجتماعی حاکم بر مؤلف و واپس‌زدگی ناشی از جنگ و درهم‌تندگی

1. Shepherd

2. Fred Astaire

3. Ginger Rogers

شخصیت‌های حقیقی و خیالی و اصل بودن شخصیت‌های خیالی در تقابل با شخصیت‌های واقعی.

تکنیک نمایش در نمایش و بازخورد آن بر سیالیت مکان ابزاری است برای تجسم زیربنای فکری این دو اثر، یعنی درهم‌تنیدگی واقعیت و خیال که تجلی آن در چگونگی خلق مکان است. مکان در این دو اثر سیال است، به گونه‌ای که از واقعیت به خیال در رفت‌وآمد است. مکان نمایشی «سالن تئاتر» در شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده و «سالن سینما» در رز/ارغوانی قاهره میدانی است مناسب برای اجرای تکنیک نمایش در نمایش.

واپس‌زدگی ناشی از جنگ مولفه مشترک دیگری است که این دو اثر را پوشش می‌دهد. سرگشتگی شخصیت‌های خیالی پیراندللو و پناه بردن آنان به چیزی فراتر از واقعیت موجود و آفریدن خیال در کنار واقعیت نمودی آشکار از پوچ‌گرایی و استیصالی است که پس از جنگ جهانی اول و در فاصله دو جنگ بر هنر و ادبیات اروپا حاکم بود و طبیعتاً شکل‌گیری مکاتب هنری و ادبی، که خاستگاهی جز جنگ و ویرانگری نداشت، در شکل‌گیری نگرش هنری پیراندللو تأثیر بسزایی داشت. در رز/ارغوانی قاهره زمان فیلم در دوران رکود اقتصادی پس از جنگ است و شخصیت‌های فیلم بارها به جنگ و ناامیدی و سرخوردگی حاصل از آن اشاره می‌کنند.

واقعیت شخصیت‌های خیالی در تضاد با سیالیت شخصیت‌های واقعی در این دو اثر استعاره‌ای است از دورماندگی و انزوای انسان مدرن زیر سیطره ماشین و فناوری و جنگ از اصل و حقیقت خود. در شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده و رز/ارغوانی قاهره واقعی بودن شخصیت‌های خیالی و خیالی بودن شخصیت‌های واقعی به گونه‌ای متضاد پردازش شده است. شخصیت‌های خیالی ابژه حقیقت و اصل در نظر گرفته شده‌اند و شخصیت‌های خیالی سوژه جدامانده از حقیقت. آنها دارای ثباتی هستند که شخصیت‌های واقعی فاقد آن هستند. این در تقابل قرار دادن دو نوع شخصیت، به خودی خود، نمودی است آشکار از تداخل رؤیا و واقعیت در این دو اثر. رز/ارغوانی قاهره تبلور تأثیرپذیری خلاقه سینما از جهان ادبیات نمایشی است، یعنی به تصویر کشیدن یک اثر ادبی - نمایشی با استفاده از زبان تصاویر. این همان

هدفی بود که پیراندللو در اقتباس سینمایی شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده می‌خواست به آن برسد.

منابع

- براکت، اسکار. *تاریخ تئاتر جهان*. ترجمه هوشنگ آزادی‌ور. تهران: مروارید، ۱۳۹۳.
- پراور، زیگبرت سالمن. *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*. ترجمه علیرضا انوشیروانی و مصطفی حسینی. تهران: سمت، ۱۳۹۳.
- پیراندللو، لوییجی. *هانری چهارم*. ترجمه بهمن محمص. تهران: روزن، ۱۳۴۶.
- پیراندللو، لوییجی. *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده*. ترجمه حسن ملکی. چ ۳. تهران: تجربه، ۱۳۸۹.
- خلج، منصور. *درام‌نویسان جهان*. ج ۱. تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۹.
- دورانت، ویل. *تاریخ فلسفه*. ترجمه عباس زریاب. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۰.
- مینون، پل لویی. *چشم‌انداز تئاتر در قرن بیستم*. ترجمه قاسم صنعوی. تهران: قطره، ۱۳۸۰.

- Bishop, Thomas. *Pirandello and French Theater*. New York: New York University Press, 1960.
- Da Vinci Nichols, Nina and Jana O'Keefe Bazzoni. *Pirandello and Film*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1995.
- Digaetani, John Louise. *Stages of Struggle: Modern Playwrights and Their Psychological Inspirations*. Jefferson NC and London: McFarland, 2008.
- Hutchinnings, William. "Some of Us Are Real, Some Are Not". in: King, Kimball (editor). *Woody Allen: A Casebook*. New York: Routledge, 2001.
- Nulf, Frank. "Luigi Pirandello and the Cinema". *Film Quarterly*. 24/2 (Winter 1970-1971): 40-48.
- Verdone, Mario. *Italian Intellectuals and Cinema*. Rome: Edizioni dell'Ateneo, 1952.

منابع تصویری

- Deconstructing Harry* (1997). Dir: Woody Allen.
- Kaos*. (1984). Dir: Paolo and Vito Taviani.
- Play It Again, Sam* (1972). Dir: Herbert Ross. Writings: Woody Allen.
- Purple Rose of Cairo* (1985). Dir: Woody Allen.



نیره د. صمصامی. *ایران در ادبیات فرانسه*. نشر دانشگاهی فرانسه، ۱۹۳۶. ۲۰۶ ص.

Nayereh D. Samsami. *L'Iran dans la littérature française*. Les Presses universitaires de France, 1936. 206 p.

دکتر نیره صمصامی در رساله خود به بررسی تأثیر فرهنگ ایران بر آثار ادبی فرانسه می‌پردازد و نمود سیر تفکر ایرانی را که در آثار ادبی و هنری این کشور تبلور یافته است در ادبیات فرانسه قرون هفدهم تا بیستم بررسی می‌کند. او طی این پژوهش بیشتر بر روی تصویر فرهنگ و هنر ایران در سفرنامه‌هایی که ادیبان و نویسندگان فرانسوی به رشته تحریر درآورده‌اند و نیز بر تأثیر این کشور شرقی بر آثار نویسندگان و شاعران مکاتب رمانتیسم، پارناس و سمبولیسم تمرکز می‌کند و در نهایت به شکل مفصل از نمود این تأثیر بر هنری دو مونترلان^۱، نویسنده شهیر فرانسوی، سخن می‌گوید.

رساله صمصامی در پنج فصل نگاشته شده است. نویسنده در نخستین فصل خود به مطالعه سفرنامه‌های فرانسوی پایان قرن هفدهم و آغاز قرن هجدهم می‌پردازد. تا پیش از این تاریخ، اروپاییان شناخت درستی از ایران نداشتند و می‌توان بر تخت نشستن شاه عباس صفوی را نقطه آغازین روابط ایران و اروپا دانست. گسترش این روابط منجر به آشنایی فرانسویان با تمدن، فرهنگ، ادب و هنر ایران زمین شد و تأثیر بسیاری بر آثار شاعران و متفکران فرانسوی گذاشت. در فصل نخست این اثر، تنها تاریخچه‌ای از چگونگی شکل‌گیری روابط ایران و فرانسه ارائه می‌شود. بدیهی است که در این فصل، چنان‌که پرداختن به تاریخچه اقتضا می‌کند، شاهد تحلیل‌های نویسنده نیستیم و تنها روایت ساده‌ای از این ارتباط را می‌خوانیم. خواننده در این فصل شاهد نقشه‌ای است از مسیری که ادبیات کهن فارسی در قرون گذشته پیموده و در نهایت خود را به اروپا رسانده است.

1. Henry de Montherlant

با توجه به جایگاه ویژه داستان‌های هزار و یک شب در تاریخ ادبیات جهان، نگارنده رساله فصل دوم را به بررسی تأثیر این شاهکار ادبی بر هنر و ادبیات کشور فرانسه اختصاص می‌دهد. به عقیده وی، هیچ اثری در طول تاریخ با اقبال جهانی هزار و یک شب مواجه نشده است. در این فصل، او نخست به معرفی و بررسی ریشه ایرانی این اثر ماندگار می‌پردازد و بدین منظور، شواهد و دلایلی ارائه می‌کند. بخش دوم به تحلیل تأثیر هزار و یک شب بر آثار ادیبان، نمایشنامه‌نویسان و هنرمندان فرانسوی می‌پردازد. این تأثیر از وام‌گیری ساده مفاهیم و مضامین و استفاده از نام‌های ایرانی فراتر می‌رود، تا حدی که نویسندگان در طراحی صحنه، موسیقی، جزئیات پوشش و توصیف زیبایی زنان نیز از هزار و یک شب بهره می‌برند. نقیضه‌های آنتوان همیلتون^۱ و نمایشنامه‌های آلن رنه لوساژ^۲ شاهدان خوبی بر این گواهند.

با توجه به اطلاعاتی که صمصامی در این فصل به خواننده ارائه می‌کند، می‌توان گفت آنچه به گستره خیال مربوط است، مرز جغرافیایی نمی‌شناسد و در میان غربیان نیز مقبول واقع می‌شود. از سوی دیگر، مطالب این فصل نشان می‌دهد که وی از دیدگاه روان‌شناختی نیز به تطبیق این تعامل فرهنگی نگریسته است. صمصامی، پس از اشاره به رد پای هزار و یک شب بر آثار فرانسوی، تلاش می‌کند تا تحلیلی از این شباهت‌های روان‌شناختی ارائه دهد که متأسفانه زیاد در بحث عمیق نمی‌شود و تحلیل‌ها را نیمه‌کاره رها می‌کند. در بخش‌های مختلف این فصل، بیشتر شاهد تمرکز و تکیه او بر چگونگی دریافت هزار و یک شب از سوی فرانسویان هستیم و تحلیل و تفسیر چندانی، که مختص تفکر شخصی نگارنده باشد، به چشم نمی‌خورد.

نویسنده رساله در فصل سوم از تأثیر فرهنگ و ادب فارسی بر فیلسوفان بزرگ قرن هجدهم فرانسه، نظیر ولتر، دیدرو و مونتسکیو، سخن به میان می‌آورد. فیلسوفان قرن هجدهم به نقد حاکمیت جامعه خویش و فرهنگ عموم می‌پردازند و راهکارهایی را برای حرکت به سوی جامعه‌ای آرمانی و بهبود وضعیت موجود ارائه می‌کنند. این راهکارها بی‌شبهت به مضامین عمیق و گران‌بهای گلستان سعدی نیست. ادبیات

1. Antoine Hamilton

2. Alain-René Lesage

تعلیمی ایران سرشار از پندها و نکات ظریفی است که در تمام ادوار و تمام جوامع به رشد و تعالی انسان کمک می‌کند. بدین روی، فیلسوفان شاخص فرانسوی از این تعالیم بسیار بهره جستند و تأثیر ادبیات فارسی بر آثارشان هویداست. همان‌گونه که سعدی در حکایات گلستان از عدالت حاکمان، تکریم جایگاه انسان، تساهل مذهبی، فضایل اخلاقی، خردمندی و خردورزی سخن می‌راند، ولتر و مونتسکیو نیز با اتکا به درون‌مایه‌های گلستان سعدی، از جامعه خویش انتقاد می‌کنند اما دیدرو با هدفی متفاوت از ادبیات ایران بهره می‌برد. او از عبارات فاخر و خیال‌انگیز سعدی در بیانیه‌های اجتماعی خود و در تبلیغ راهی استفاده می‌کند که به عنوان نگارنده دایرةالمعارف پیموده است. صمصامی در پایان این فصل بیان می‌کند که چگونه به دنبال افتتاح مدرسه زبان‌های شرقی در سال ۱۷۷۳، ایران نزد فرانسوی‌ها تبدیل به مهد فرهیختگان شد اما شاعران رمانتیک، در قرن نوزدهم، این کشور را مأمنی خیال‌انگیز و مسحور کننده معرفی کردند. از آن پس، نگاه به ایران به گونه‌ای دیگر بود.

صمصامی در چهارمین فصل از رساله خود از این نگاه متفاوت شاعران فرانسوی صحبت می‌کند. وی در سه بخش مختلف، از تأثیر هنر و ادبیات فارسی بر شاعران مکاتب رمانتیسم، پارناس و سمبولیسم سخن می‌گوید. در نخستین بخش که مختص شاعران رمانتیک است، نویسنده شرح می‌دهد که شاعران این مکتب چه مضامینی را از ادبیات فارسی وام گرفته‌اند و بدین منظور، آثار برخی از شاعران رمانتیک را بررسی می‌کند. نخست، به مطالعه دو اثر بزرگ ویکتور هوگو یعنی دیوان شرقیات و افسانه قرون می‌پردازد. رد پای ادب فارسی و به ویژه گلستان سعدی، به وضوح در هر دو اثر هوگو قابل مشاهده است. هوگو در دیوان شرقیات مجموعه‌ای از افکار شاعران مختلف ایران زمین مانند سعدی، مولانا، عطار و فردوسی گرد می‌آورد. لحن کلی حاکم بر بعضی اشعار این دیوان شبیه به آن چیزی است که بسیار پیش‌تر از این، نزد سعدی دیده‌ایم. مضامینی نظیر حالات روحی، افسوس گذشته، گذر عمر و زوال و نیستی در آثار هر دو شاعر جایگاه ویژه‌ای دارند. از سوی دیگر، هوگو در این اثر بزرگ به گونه‌ای از مفاهیم عرفانی سخن می‌گوید که جهان‌بینی شاعرانی چون عطار و مولانا را به یاد خواننده می‌آورد. در اثر دیگر او، افسانه قرون، جهان ترسیم شده و حضور

نیروهای نیکی و پلیدی همان باور مانوی است که در گلستان سعدی به چشم می‌خورد. بر خلاف وی، لامارتین خوانشی سطحی از گلستان دارد و نمی‌توان گفت که شناخت شرق تأثیر زیادی بر وی گذاشته است اما یکی از مضامین مهم شاهکار جاودانه سعدی بر تفکر و نگارش او تأثیر بسزایی دارد: این که لامارتین طبیعت را جلوه‌ای از حضور خداوند می‌داند، نویسنده رساله را به یاد دیباچه گلستان می‌اندازد. لامارتین همچنین، با الهام از وجه غنایی و عاشقانه شعر سعدی، احساسات ناب و ماندگاری را در اشعار خود خلق می‌کند. چنین است که آثار او تا به امروز از شاهکارهای جاودان ادبیات فرانسه به شمار می‌رود.

اگر بخواهیم به گونه‌ای دیگر و به صورت کلی به این تأثیرپذیری‌ها نگاه کنیم، درمی‌یابیم که مضامین شاخص رمانتیسم وام‌دار فرهنگ مشرق‌زمین و به طور خاص کشور ایران هستند. فرانسویان با توجه به اقتضای زمانه و روحیات جامعه خود از این مفاهیم کهن در آثار خود بهره جستند و جهانی آرمانی را به تصویر کشیدند، جهانی سرشار از نیکی، شور عشق، زیبایی طبیعت و خاطرات شیرین کودکی. از سوی دیگر، سخن گفتن از احساسات و حالات روحی که عنصر مهم رمانتیسم است، پیش از آن به کمال و به زیبایی هرچه تمام‌تر، در ادبیات فارسی دیده می‌شد. اگر پژوهشگری مانند نیره صمصامی این تأثیر را به صورت موردی و مصداقی بررسی کرده است، شاید بتوان این تأثیرپذیری را به طور کلی به مکتب رمانتیسم نسبت داد و گفت که مضامین اصلی این مکتب بر پایه مفاهیم ادب فارسی پی‌ریزی شده است. به بیان دیگر، این مکتب عصاره‌ای است از مفاهیم شاخص ادبیات کهن فارسی.

در بخشی دیگر از این فصل، نویسنده از تأثیرپذیری جنبش ادبی پاراناس از هنر فارسی می‌گوید. برای این دست از شاعران، وجه زیباشناختی ادب فارسی بیش از وجه غنایی و عاشقانه آن مهم بوده است. آنان همچنین توجه ویژه‌ای به هنر نگارگری ایران نشان می‌دادند و عقیده داشتند حتی شاعران ایران نیز در آثار خود چنان تصویر زیبایی در ذهن خواننده خلق می‌کنند که شعرشان به زیبایی نگارگری‌های باشکوه ایران است. به این شکل است که ادیبی نظیر تئوفیل گوتیه^۱ تأثیر بسیاری از اشعار سعدی، حافظ و

1. Théophile Gautier

رباعیات خیام می‌پذیرد و جهانی خیال‌انگیز و رؤیایی ترسیم می‌کند که بی‌شباهت به فضای داستان‌های هزار و یک شب نیست. در نظر لُگنت دُ لیل^۱، دیگر شاعر بزرگ فرانسوی، ایران سرزمین پریان است، گلستانی تمام‌عیار با زیبایی مسحورکننده و خارق‌العاده. بدین جهت است که او نیز در برخی آثار خویش از هنر ایران بهره می‌برد و در برخی دیگر از اشعار شاعرانی چون سعدی.

صمصامی در ادامه بیان می‌کند که شاعران سمبولیست نیز وام‌دار ادبیات ایران هستند. آنان سعی داشتند که برای خلق آثار خود از جهان خیال‌انگیزی بهره برند که پیش از آن، پیروان جنبش پاراناس را تحت تأثیر قرار داده بود و آن‌گاه مفاهیم عمیق و فلسفی سمبولیسم را در اثر خود جلوه‌ای تازه بخشند. چنان‌که در ادب فارسی می‌بینیم، در اشعار سعدی و حافظ نیز گونه‌ای سمبولیسم روان‌شناختی و تعلیمی به چشم می‌خورد و استعاره‌های بی‌نظیری در آثار این دو شاعر یافت می‌شود. مفاهیمی مانند کشف و شهود، رهایی از بند عالم صورت و رسیدن به عالم معنا، الهام و عشق آسمانی، که ریشه در ادبیات ایران دارند، طنین خود را به گوش فرانسویانی مانند آرمان رونو^۲ و ژان لاهور^۳ نیز رساندند و تأثیر بسیاری بر آنان گذاشتند.

آخرین فصل این رساله به بررسی تأثیر ایران بر نثرنویسان فرانسوی اختصاص دارد. این فصل علاوه بر ادبیات ایران، از فرهنگ و نمایش‌های آیینی ایران نیز سخن به میان می‌آورد. در نخستین بخش می‌بینیم که چگونه تعزیه، داستان‌های مذهبی و محیط فرهنگی کشور ایران به فرانسویان معرفی شد و بر آنان تأثیر گذاشت. نویسنده رساله در بخش دوم به تحلیل سفرنامه کنت دو گوبینو^۴ می‌پردازد. وی در آغاز اظهار می‌کند که سعی دارد بر خلاف تحلیل‌های پیشین که بر روی این سفرنامه صورت گرفته است این بار از منظر ادبی به اثر بنگرد و وجه ادبی آن را نقد و بررسی کند اما در پایان نمی‌تواند به این هدف دست یابد و تقریباً باز هم شبیه به دیگر تحلیل‌ها عمل می‌کند و قلم

1. Leconte de Lisle

2. Armand Renaud

3. Jean Lahor

4. Le comte de Gobineau

دوگوبینو و ویژگی‌های ادبی اثرش را چنان‌که شایسته است، بررسی نمی‌کند چرا که تکیه او بیشتر بر ایرانی است که این سفرنامه‌نویس بنام ترسیم می‌کند.

در آغاز بخش بعد، صمصامی باز هم به سراغ سفرنامه‌های فرانسوی می‌رود و جلوه ایران در آنها را باز می‌نماید. پی‌یر لوتی، نویسنده مشهور فرانسوی، از این دست افراد است که طی سفری که به ایران داشته، سفرنامه‌ای از این تجربه منحصر به فرد گردآوری کرده است. نگارنده در ادامه به مقایسه تصویری می‌پردازد که دیگران طی سفرهایشان به ایران از این کشور شرقی رسم کرده‌اند. او تشریح می‌کند که هر یک از آنان چه نگاهی به ایران داشته‌اند و چه زوایایی از فرهنگ، ادب و هنر ایران زمین را به مخاطب خود شناسانده‌اند. در پایان این بخش نیز صحبت از نویسنده مطرح فرانسوی، موریس بارس^۱، به میان می‌آورد. اشتیاقی که بارس به ایران نشان می‌داد، تأثیر بسیار عمیقی بر وی گذاشت و جهان‌بینی او را با تفکر شرق پیوند داد، پیوندی که منجر به خلق آثاری ماندگار شد.

در واقع بخش دوم و سوم این رساله از زاویه‌ای به بررسی سفرنامه‌ها می‌پردازد که بعدها «تصویرشناسی» نام گرفت. تصویرشناسی این گونه مسائل را به شکلی عمیق‌تر و قاعده‌مندتر تجزیه و تحلیل می‌کند اما نباید فراموش کرد که خشت اول آن را پیشگامانی چون دکتر نیره صمصامی نهاده‌اند و این شاخه وام‌دار تلاش‌های نخستین پژوهشگران حوزه ادبیات تطبیقی است.

در آخرین بخش، که کامل‌ترین قسمت این اثر به شمار می‌رود، می‌بینیم که هانری دو مونترلان چگونه از سبک و اندیشه ادیبان ایران زمین، همچون حافظ، سعدی و خیام بهره جسته است. درون‌مایه‌های آثار این شاعران بزرگ به فکر مونترلان جهت داده است و جهانی که او ترسیم می‌کند، شباهت بسیاری به جهان شاعران ایرانی دارد. چنین است که وی در آثار خویش از ماهیت جهان هستی، زندگی، عشق، مرگ و نیستی و حتی شراب روحانی، که مفهومی است مختص ادب فارسی، سخن می‌گوید. در این بخش بررسی‌های تطبیقی عمیق‌تر است و گویی نگارنده رساله را به رشته تحریر در آورده است تا در نهایت به مطالب این بخش برسد و تلاش خود بر آن متمرکز کند.

نیره صمصامی رساله دکتری خود را، که از نخستین آثار حوزه ادبیات تطبیقی به شمار می‌رود، در چارچوب مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی تهیه کرده است. او در این اثر، گذشته از تجزیه و تحلیل تأثیر فرهنگ ایران بر ادبیات فرانسه، دریچه‌ای به سوی «تصویرشناسی» گشود که شاخه‌ای بسیار مهم در ادبیات تطبیقی به شمار می‌رود. پژوهش او در زمینه ادبیات تطبیقی فارسی راهگشای پژوهش‌های بزرگ دیگری، مانند *از سعدی تا آراگون*، اثر مهم و ارزشمند دکتر جواد حدیدی است.

سیده حانیه رئیس‌زاده^۱

راهنمای نگارش مقالات در نشریه ادبیات تطبیقی

اهداف و گستره

ادبیات تطبیقی مجله‌ای علمی- پژوهشی و بینارشته‌ای است که با هدف تبیین نظریه‌ها، گسترش مطالعات علمی و تقویت پژوهش‌های روشمند در ادبیات تطبیقی منتشر می‌شود. این مجله در زمینه‌های روابط و تأثیرات ادبی، مطالعه تطبیقی نهضت‌های ادبی، انواع ادبی، مضمون‌ها و مایه‌های غالب ادبی، رابطه ادبیات با سایر شاخه‌های علوم انسانی — مانند سینما، نقاشی، عکاسی، موسیقی، علوم اجتماعی، روان‌شناسی، تاریخ، حقوق، مطالعات فرهنگی، فلسفه و مطالعات ادیان — و علوم دقیق — مانند محیط زیست، زیست‌شناسی، فیزیک و پزشکی — و نظریه‌های جدید ادبیات تطبیقی همچون مطالعات فرهنگی تطبیقی، مطالعات ترجمه و ادبیات جهان، گزارش‌های علمی و معرفی و نقد کتاب‌های ادبیات تطبیقی مطلب می‌پذیرد. این مجله در حال حاضر هر شش ماه یک بار توسط فرهنگستان زبان و ادب فارسی منتشر می‌شود.

راهنمای نگارش مقاله

در مقاله ارسالی، نکات زیر باید رعایت شود:

۱. چکیده فارسی مقاله بین ۱۵۰ تا ۲۰۰ کلمه باشد.
۲. طول مقاله ۶۰۰۰ تا حداکثر ۹۰۰۰ کلمه باشد.
۳. عنوان مقاله، نام و سمت نویسنده/ نویسندگان، نام دانشگاه یا مؤسسه محل اشتغال، نشانی پست الکترونیکی، شماره دورنگار و شماره تلفن‌های ثابت و همراه در صفحه‌ای جداگانه آورده شود.
۴. منابع مورد استفاده با پیروی از روش MLA بر اساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر در پایان مقاله آورده شود:
کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام. عنوان کتاب (حروف مورب). نام و نام خانوادگی مترجم یا مصحح. جلد، نوبت چاپ. محل نشر: ناشر، تاریخ انتشار.
مجله: نام خانوادگی نویسنده، نام. «عنوان مقاله». نام و نام خانوادگی مترجم. عنوان نشریه (حروف مورب). شماره دوره (حروف سیاه)/ شماره نشریه (سال انتشار): صفحات.
پایگاه اینترنتی: نام خانوادگی، نام. «عنوان مقاله». نام نشریه الکترونیکی (حروف مورب). شماره دوره (سال انتشار مقاله). تاریخ مراجعه به وبگاه (روز نام ماه سال)
<نشانی دقیق پایگاه اینترنتی>

۵. عنوان کتاب‌ها، فیلم‌ها، نمایشنامه‌ها، نقاشی‌ها و مجسمه‌ها در متن به صورت مورّب بیاید و عنوان مقاله‌ها، شعرها، داستان‌های کوتاه، مصاحبه‌ها و پایان‌نامه‌های تحصیلی در گیومه قرار گیرد.
۶. ارجاع‌های داخل متن بین کمان (نام خانوادگی نویسنده شماره صفحه یا صفحات) نوشته شوند، مانند (حدیدی ۳۶). در مورد منابع غیرفارسی مانند منابع فارسی عمل شود و معادل لاتین کلمات در پانویست همان صفحه بیاید. نقل‌قول‌های مستقیم بیش از چهل واژه به صورت جدا از متن با تورفتگی (یک سانتی‌متر) فقط از طرف راست درج شود.
۷. پذیرش مقاله مشروط به تأیید شورای داوران است که به اطلاع نویسنده مسئول خواهد رسید.
۸. یادداشت‌ها و اسامی لاتین و خاص در پانویست آورده می‌شوند و شماره آنها در هر صفحه از یک شروع می‌شود.
۹. تشکر از افراد و مراجع پشتیبان مقاله در پانویست صفحه اول مقاله درج می‌شود.
۱۰. این مجله در ویرایش مقالات ارسالی آزاد است. مسئولیت صحت و اعتبار علمی مطالب به عهده نویسنده/ نویسندگان است. حق چاپ مجدد مقاله پس از پذیرش در کتاب یا نشریه دیگری منوط به اجازه کتبی سردبیر مجله/ ادبیات تطبیقی خواهد شد.
۱۱. مقالات هر نشریه به‌رایگان از طریق وبگاه گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان در اختیار کلیه پژوهشگران قرار خواهد گرفت. دفتر مجله دو نسخه از مجله را برای نویسنده ارسال می‌کند.
۱۲. مقاله نباید در هیچ‌یک از مجله‌های داخل یا خارج از کشور چاپ شده باشد. نویسنده یا نویسندگان پس از ارسال مقاله به این نشریه و قبل از تعیین تکلیف نهایی مقاله نباید آن را به جای دیگر ارسال کنند.

نحوه حروف‌چینی و تنظیم و ارسال مقاله

۱. رسم‌الخط مجله مطابق آخرین ویراست دستور خط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی است. نیم‌فاصله در حروف‌نگاری مقاله رعایت شود. (مثال: میشود ← می‌شود، گلها ← گل‌ها)
۲. متن مقاله با قلم بی لوتوس ۱۳.
۳. عنوان مقاله با قلم بی نازنین ۱۸ سیاه.
۴. یک نسخه قابل چاپ از مقاله، حروف‌نگاری‌شده در برنامه Microsoft Word به نشانی پست الکترونیکی مجله فرستاده شود. دریافت مقاله از طریق پست الکترونیکی به نویسنده اعلام خواهد شد.

**Interweave of Reality and Imagination; Luigi Pirandello and
Woody Allen:
A Study of *Six Characters in Search of an Author* (1921) and *The Purple
Rose of Cairo* (1985)**

Behrooz Mahmoudi Bakhtiari¹

Associate professor, Dramatic Literature Department, University of Tehran

Toktam Nobakht

M.A. in Dramatic Literature, University of Tehran

Luigi Pirandello, one of the avant-gardes of modern drama-writing, has an important place in cinematic studies for two reasons. The first reason is attributed to the theme of his works, based on searching for the concept of reality, the boundary between reality and imagination, and the proportion between these two. The second reason is the impact and influence of his plays and films on cinema. Influenced by the intellectual foundations of Pirandello's works, Woody Allen has made *The Purple Rose of Cairo* (1985), which has got elements in common with *Six Characters in Search of an Author*. The challenge between reality and imagination, which is the main subject in these two works, resulted in similarities such as play within a play; the contradiction between the characters in films and the real ones; war-induced regression, and using comic language in the plays. The present study investigates the fundamental intellectual roots of Luigi Pirandello's works and their influences on contemporary cinema. Moreover, the similarities between *The Purple Rose of Cairo* and *Six Characters in Search of an Author* and the impacts of Luigi Pirandello's mindset on Woody Allen's works, especially *The Purple Rose of Cairo*, are identified and discussed.

Keywords: *The Purple Rose of Cairo*, *Six Characters in Search of an Author*, Reality and Imagination, Woody Allen, Luigi Pirandello

¹ Email of the corresponding author: mbakhtiari@ut.ac.ir

Henry de Montherlant: A Man of Letters at Saadi's School

Mehdi Behnoush¹

PhD in French Language and Literature

Fatemeh Hoseinpour

M.A. in French Language and Literature

Montherlant is one of the greatest French literary figures who has been greatly influenced by Persian literature, specifically Saadi's works. His two significant works, *The Iron Fan* and *Another Moment of Happiness* are a reflection of the thoughts of the great poet of Shiraz. In the first work, Montherlant talks about his knowledge of Persian literature, and in the second work, he combines what he grasped from Iranian writers with his genius to create one of his most significant works. The fluent and ornate style of Montherlant is reminiscent of Saadi's style. He also seeks to convey the greatest meaning with the fewest words. However, the resemblance of Saadi's literary creation to that of Montherlant is not limited to stylistic features. There are also similarities in the subjects of their works; for instance, love, women, and travel are among the common subjects of both writers.

Keywords : Saadi, Montherlant, comparative literature, style

¹ Email of the corresponding author: mbehnoush@gmail.com

**A Comparative Study of the Influence of Literature on American
Painting
in the Nineteenth Century through Challenging the Dominant
Discourse**

Zohreh Ramin¹

Assistant Professor of English Language and Literature, University of Tehran

Fezeh Khataminia

PhD Student in English Language and Literature, University of Tehran

Parisa Pooyandeh

PhD Student in English Language and Literature, University of Tehran

Since literature and painting, like other forms of art, are not created in void, an inquiry of their interaction with the historical context reveals that there is a mutual influence between literature and painting with the socio-political and historical discourses of their time. This study indicates that how changes in American painting style in the nineteenth century were under the influence of literature. Moreover, it discusses how it could challenge the dominant discourse of that time by raising issues which were marginalized in the dominant discourse. It also examines the interactions of contradictory subcultures against the dominant ideology, with the help of the cultural materialism approach. The findings indicate that whereas European romanticism and the concept of sublime enhance the dominant element of development in nineteenth-century industrial Europe, American transcendentalism is considered as a dissident ideology opposing this progressive culture, to indicate how the dissidence influenced nineteenth-century American painting style. As a result of this influence, a different style of landscape painting emerged that was different from the common European styles, not only in technique but also in the choice of subject.

Keywords: painting, literature, cultural materialism, European style, American style

¹ Email of the corresponding author: zramin@ut.ac.ir

The Female Characters in the Novels of Amir Hassan Chehelten and Ali Badr

Yadollah Ahmadi Malayeri¹

Assistant Professor, Arabic Language and Literature, College of Farabi, University of Tehran

Mojtaba Emranipour

Assistant Professor, Arabic Language and Literature, College of Farabi, University of Tehran

Somayyeh Sameni

PhD Student, Arabic Language and Literature, College of Farabi, University of Tehran

The character is one of the most essential features of the novel, which in conjunction with other features forms the novel. The female characters and their concerns, problems, physical and spiritual aspects have been taken into consideration in the writings of many novelists, and depending on the political, social, and cultural conditions of each country in different periods of time, several images of women have been illustrated by novelists. Accordingly, Amir Hassan Chehelten and Ali Badr, two Iranian and Iraqi novelists, have portrayed pictures of the women of their communities. This paper tries to compare female characters and to study their similarities and differences in Chehelten and Badr's novels, based on American and Slavic schools of comparative literature. Servant women, political and social activists, academicians, and victims are the most prominent female characters in both authors' novels. The study examines the similarities and dissimilarities of the characters in many aspects, such as servants' bonds with masters, education and career, and levels of political and social activism, rooted in similar social and political conditions in both Iran and Iraq.

Keywords: Amir Hassan Chehelten, Ali Badr, female character, Iranian Novel, Iraqi Novel

¹ Email of the corresponding author: malayeri75@ut.ac.ir

The Forgotten Ritual of Dastband Dance in Iranian Epahomene Feast based on Ancient Arabic Texts

Hossein Imanian¹

Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Kashan University

In ancient Iran, the five extra days of the twelve thirty-day months (in English: Epahomene) was named Panjeh, Behizak, Andargāh, Panjeh Dozdideh for Iranians, and Khamseh Mostaraqeh for Arabs. Iranians and Arabs were holding many feasts and rituals on this occasion, mostly forgotten now, and merely through historical accounts or the ancient poetry we can find their names. One of the rituals practiced in Iranian Epahomene during the early Hijri centuries was a type of dance named “Dastband”, which means hand-in-hand, and apparently, it was the most significant part of these rituals. There is almost no trace of this dance in the Persian texts or ritual books; the dancers held each other’s hands to perform this dance and danced together in a circle to the music of the instruments. In Arabic dictionaries, other names such as “Fanzaj”, “Banjakān”, “Da‘kaseh”, “Mehzām”, and “Nazawān” are mentioned for this dance, which easily connote “Dastband”. This paper first examines the texts in which the word “Dastband” has appeared, and then refers to other synonyms used by the lexicographers. Results show that the dance was gloriously performed in various cities of Iraq during the first centuries AH. Some texts referred to the synchronization of this dance with Iranian Epahomene on the eve of Nowruz; conceivably, that is why the dance was called Panjeh.

Keywords: Iranian rituals, folklore, Arabic poetry, Dastband dance, Epahomene

¹ imanian@kashanu.ac.ir

ABSTRACTS

Intertextual Analysis of the Novels *Heart of a Dog* and *Frankenstein in Baghdad* based on the Intertextuality of Michael Riffaterre

Hossein Abavisani¹

Associate Professor, Arabic Language and Literature, Kharazmi University

Hadi Nazari Monazzam

Associate Professor, Arabic Language and Literature, Kharazmi University

Farzaneh Fattahian

PhD Student of Arabic Language and Literature, Kharazmi University

Intertextuality theory, one of the new approaches to literary criticism in the twentieth century, suggests a way of analyzing literary texts based on the comparison. Michael Riffaterre, one of the theorists in this field, tried to explain the types of relations that one text may have with other texts. Accordingly, this paper intends to examine the intertextual link between the two novels of *Heart of a Dog* by Mikhail Bulgakov and *Frankenstein in Baghdad* by Ahmad Saadawi, adopting the intertextual theoretical views of Riffaterre. The findings of this study show that there are several textual and narrative similarities between these two novels in characterization, theme, and narrative. They rooted in the same allegory used in these two novels to reflect the political and social situations. According to Riffaterre's theory, this can reveal the similar views and reactions of Mikhail Bulgakov and Ahmad Saadawi in response to the political and social currents of their times.

Keywords: Intertextuality, Michael Riffaterre, *Heart of a Dog*, *Frankenstein in Baghdad*, characterization, theme

¹ Email of the corresponding author: ho.abavisani@yahoo.com

Contents

ARTICLES

Intertextual Analysis of the Novels *Heart of a Dog* and *Frankenstein in Baghdad* based on the Intertextuality of Michael Riffaterre Hossein Abavisani, Hadi Nazari Monazzam & Farzaneh Fattahian

The Female Characters in the Novels of Amir Hassan Chehelten and Ali Badr
Yadollah Ahmadi Malayeri i, Mojtaba Emranipour & Somayyeh Sameni i

The Forgotten Ritual of Dastband Dance in Iranian Epahomene Feast based on Ancient Arabic Texts Hossein Imanian

Henry de Montherlant: A Man of Letters at Saadi's School
Mehdi Behnoush, Fatemeh Hoseinpour

Literature and cinema, sketch of a state
Tr. Elmira Dadvar & Neikoo Ghasemi Esfahani

A Comparative Study of the Influence of Literature on American Painting in the Nineteenth Century through Challenging the Dominant Discourse
Zohreh Ramin, Fezeh Khataminia & Parisa Pooyandeh

Interweave of Reality and Imagination; Luigi Pirandello and Woody Allen: A Study of *Six Characters in Search of an Author* (1921) and *The Purple Rose of Cairo* (1985)
Behrooz Mahmoudi Bakhtiari, Toktam Nobakht

BOOK REVIEW

Nayerreh D. Samsami. *L'Iran dans la littérature française* Seyede Haniye Raeszadeh