سال سوم، شماره دوم، پیاپی ۶
پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۲۱۹-۲۴۴
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6604.1310

دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۰۱ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۲۳

هنر به مثابه کنش آزاد خیال تا حصول معنا در درد: مطالعه تطبیقی دعوت به مراسم گردن زنی نابوکوف و فیلم داگویل

لیلی کافی[۱]
کیان سهیل[۲]

چکیده

اینکه درد فرد را از معنا تهی می‌کند یا به‌عنوان بخش لاینفک از تجربهٔ زیسته، توان آن را دارد که فرد را به حصول معنا برساند موضوع اصلی این مطالعهٔ بینارشته‌ای (تطبیقی) است. در این پژوهش برای اولین‌بار، رمان *دعوت به مراسم گردن‌زنی* نوشتهٔ ولادیمیر نابوکوف و فیلم سینمایی *داگویل* ساختهٔ لارس فون‌تریه با ارجاع به مشابهت‌های ساختاری و مضمونی مورد مطالعه قرار گرفته‌اند تا ضمن تشریح وجوه شباهت، به بررسی حصول معنا در درد پرداخته شود. ولادیمیر نابوکوف و لارس فون‌تریه دو هنرمند مطرح قرن بیستمی هستند که آثارشان از وجوه متفاوتی مورد بحث قرار گرفته است. پرداخت درد یکی از وجوه اشتراک در آثار این دو هنرمند است که تابه‌حال موضوع هیچ مطالعهٔ مشترکی نبوده است. این دو با نشان‌دادن عمق دردی که قهرمان‌هایشان با آن دست به‌گریبانند از درون‌مایه‌های اولیه‌ای همچون برداشت ایدئولوژیک، جامعه‌شناسانه و روان‌شناسانه گذر می‌کنند تا به‌واسطهٔ کنش آزاد خیال نشان دهند چگونه هنر می‌تواند فرد را در حصول معنا و گذر از درد یاری بخشد. بدین‌منظور، نظریات ایلین اسکاری در حوزهٔ مطالعهٔ درد و ساخت معنا مطرح و با رویکردی پدیدارشناسانه و با ارجاع به متن این دو اثر مورد مداقه قرار می‌گیرند تا نقش خیال/ هنر در گسست از درد تشریح شود. این پژوهش در نوع خود می‌تواند راهگشای پژوهشگران علاقه‌مند به مطالعات بین‌رشته‌ای به‌صورت عام و مطالعهٔ این دو هنرمند به‌صورت خاص باشد.

واژه‌های کلیدی: درد، حصول معنا، *دعوت به مراسم گردن‌زنی*، *داگویل*، نابوکوف، فون‌تریه، کنش آزاد خیال

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، تهران، ایران l.kafi@iau-tnb.ac.ir

[۲] استادیار ادبیات انگلیسی، گروه ادبیات انگلیسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول) k-soheil@sbu.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
لیلی کافی، کیان سهیل. "هنر به مثابه کنش آزاد خیال تا حصول معنا در درد: مطالعه تطبیقی دعوت به مراسم گردن زنی نابوکوف و فیلم داگویل". مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی. ۳، ۲، ۱۴۰۲، ۲۱۹-۲۴۴. doi: 10.22077/islah.2023.6604.1310

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

درد مقوله‌ای است که در وهلهٔ اول در حوزهٔ علوم پزشکی بسیار به آن پرداخته شده و آزمایش‌ها و مطالعات گسترده‌ای برای شناخت و نحوهٔ درک آن صورت گرفته است. به دلیل اهمیت مقولهٔ درد در زیست آدمی، حوزهٔ روان‌شناسی نیز از آن غافل نمانده و ذیل مطالعات تروما به مطالعهٔ آسیب‌های حاصل از درد پرداخته است. در زمینهٔ مطالعات تروما پژوهش‌های بسیاری انجام شده است که بررسی پیشینهٔ آن خارج از موضوع این بحث است. اما آنچه در این میان مغفول مانده و به‌تازگی مطرح شده است، اهمیت درد به‌عنوان یک پدیده بدون تمرکز بر وجه منفی آن است. مطالعاتی که تحت عنوان پدیدارشناسی درد انجام شده بر دریافت درد در تجربهٔ زیستهٔ فرد تمرکز دارد و وجوه مختلف کارکرد آن را بررسی می‌کند. ایلین اسکاری[1]، آنتونیو داماسیو[2]، آرنه یوهان وتلسن[3] و ساولیوس جینیوساس[4] چند تن از اندیشمندانی هستند که با مطالعهٔ پدیدهٔ درد در تلاشند درد را آن‌گونه که در تجربهٔ زیسته درک می‌شود بررسی کنند و از این رهگذر رابطهٔ درد با ذهن، آگاهی و فرایند ساخت معنا را مورد مطالعه قرار دهند(۱) درد می‌تواند فرد را از معنا و انگیزهٔ حیات تهی کند؛ همچنان که در شدیدترین شکلش؛ یعنی شکنجه، شاهد آن هستیم؛ اما همزمان این مسئله نیز در کارکرد درد حائز اهمیت است که می‌توان با خلق معنا در درد، از آن گذر کرد.

از دیگر سو کارکردِ هنر هم مقوله‌ای است که از دیرباز محل اختلاف نظر بوده است. از گذشته‌های دور و همچنان که در نظریات افلاطون آمده، داستان‌گویی به‌عنوان دیرینه‌ترین فرم از آفرینش هنری، محملی برای ابلاغ پیام‌های تعلیمی و تحذیری بوده است؛ بنابراین الحاق پیام‌های سیاست‌ورزانه، روان‌شناسانه و جامعه‌شناسانه به هنر، همواره موافقان و مخالفانی داشته است و دارد. گروهی هنر را محمل انتقال پیام به فرد و جامعه و درنتیجه ابزاری برای تصحیح دانسته‌اند؛ حال آنکه گروهی دیگر هنر را اساساً عاری از هر رسالتی دانسته‌اند تا فارغ از هر کارکرد و پیامی فقط محملی از زیبایی باشد. در هر دو سوی این طیف، آثاری به وجود آمده که در هر شاخه‌ای از هنر، مطلوب معتقدان آن و طبیعتاً مغضوب منتقدانش قرار گرفته است؛ اما آیا هنر و هنرمند را رسالتی جز این نیست؟ در پاسخ به این پرسش سخن بسیار رفته و نقدهای فراوانی به قلم درآمده است که یقیناً از حوصلهٔ این مجال برون است؛ اما آنچه در این مقاله به آن خواهیم پرداخت، نقش هنر به‌مثابهٔ

1. Elaine Scarry
2. Antonio Damasio
3. Arne Johan Vetlessen
4. Saulius Geniusas

کنش آزاد خیال و نقش آن در گذر از تجربهٔ درد است؛ یعنی درنظرگرفتن نقشی در میانهٔ این دو طیف که در آن نه ماهیت آزاد هنر و خیال‌پردازی لزوماً زیر سؤال می‌رود و نه به کل از هرگونه رسالتی تهی می‌شود.

در ادامه و پیش از آغاز بحث، برای آشنایی اجمالی با دو اثر انتخابی مورد مطالعه، خلاصه‌ای از هرکدام ارائه می‌شود.

دعوت به مراسم گردن‌زنی[1] داستان مردی به نام سینسیناتس سی است که به جرم متفاوت‌اندیشیدن از دیگر همشهریانش محکوم به اعدام شده است و در انتظار اجرای حکم در دژی وهم‌انگیز محبوس است. داستان با اعلام حکم او شروع می‌شود و در طی ۱۹ فصل، شاهد تلاش او برای فهمیدن تاریخ دقیق اجرای حکم هستیم که همه از گفتن آن طفره می‌روند؛ اما درعوض با محبت و ریزبینی تمام، در پی تأمین اسباب آسایش و رفاه او در زندان هستند. سینسیناتس در روز موعود از چوبی که قرار است گردنش بر آن زده شود، سر برمی‌دارد و آزاد و رها صحنهٔ مضحک گردن‌زنی و برگزارکنندگان گروتسک آن را ترک می‌کند.

داگویل[2] داستان دختری جوان و زیبارو به نام گریس مارگارت مولیگان[3] (با بازی نیکول کیدمن[4]) است که در فرار از دست گروهی تبهکار، از شهری دورافتاده به نام داگویل سر درمی‌آورد و در بدو ورود با جوانی به نام تام ادیسون روبه‌رو می‌شود. تام که جوانی نویسنده و در پی تفکرات اخلاقی/ فلسفی است، گریس را به مردم شهر معرفی می‌کند و در تلاش برای محک‌زدن میزان پایبندی مردم شهرش به اخلاقیات، از آن‌ها می‌خواهد به گریس پناه دهند. در عوض از گریس نیز می‌خواهد که برای جبران این لطف روزانه یک ساعت برای هر یک از خانواده‌های شهر کاری انجام دهد. مهلت دو هفته‌ای آغازین تمام می‌شود و گریس به دلیل حس خوبی که در میان مردم ایجاد کرده است، مجاز می‌شود در شهر بماند؛ اما در ادامه، دایرهٔ توقعات و سختگیری‌های مردم گسترده‌تر و فشار جسمی/ روحی بر گریس افزون‌تر می‌شود تا آنجا که در تلاش برای فرار از شهر و مردمانش مورد تجاوز قرار می‌گیرد و تبدیل به برده‌ای جنسی می‌شود. در پایان، تام که خود موعظه‌گر مردم به اخلاقیات است و گریس را نمونه‌ای عملی برای موعظه‌هایش در نظر گرفته و نیز علی‌رغم عشقی که به او ابراز کرده است، به طمع مژدگانی، او را به تبهکاران لو می‌دهد؛ اما در کمال شگفتی درمی‌یابد که گریس دختر رئیس تبهکاران است که از منش شرورانهٔ آن‌ها گریخته و به داگویل پناه آورده است. گریس برای این‌که

1. *Invitation to a Beheading*
2. *Dogville*
3. Grace Margaret Mulligan
4. Nicole Kidman

داگویل و جهان را به مکانی بهتر تبدیل کند دستور نابودی شهر و یک‌به‌یک مردم را می‌دهد و خود شخصاً با شلیک گلوله‌ای جان تام را می‌گیرد.

هدف، اهمیت و محدودهٔ پژوهش

مطالعهٔ حاضر، پژوهشی تطبیقی با تمرکز بر دو اثر از دو حوزهٔ ادبیات و سینما؛ یعنی رمان *دعوت به مراسم گردن‌زنی* نوشته ولادیمیر نابوکوف (۱۹۵۹) و فیلم سینمایی *داگویل* ساختهٔ لارس فون‌تریه (۲۰۰۳) و با استناد به آرای منتقد معاصر ایلین اسکاری است. این هنرمندان اگرچه به دلیل سبک هنری و نوع آثار چالش‌برانگیزی که خلق کرده‌اند، در طیف هنری خویش کانون توجه منتقدین هستند و پژوهش‌های بسیاری در باب آثارشان به قلم درآمده است؛ اما تابه‌حال هیچ مطالعه‌ای برای مقایسهٔ این دو در یک پژوهش صورت نگرفته است. یقیناً به دلیل اینکه ادبیات از کلام و سینما از تصویر و صدا برای انتقال معنا بهره می‌برد، موجبات تفاوت‌های فرمی در این دو حوزه می‌شود؛ اما نوع نگرش هنرمند و نظام بازنمایی به‌کاررفته برای انتقال معنا می‌تواند به نکات بدیعی در ارتباط درهم‌تنیدهٔ این دو هنر با هم اشاره کند. ایلین اسکاری نیز یکی از چند منتقد برجستهٔ معاصر است که به تفصیل به بررسی مقولهٔ درد و رابطهٔ آن با بدن، زبان و معنا می‌پردازد. در این پژوهش، این دو اثر به‌صورت مقایسه‌ای تحلیل شده‌اند تا ضمن استخراج شباهت‌های ساختاری و مضمونی، به بازنمایی تجربهٔ زیستهٔ درد، چگونگی آفرینش معنا در درد و نقش خیال در آن پرداخته شود. شیوهٔ تحقیق نیز خوانش دقیق متن و کشف مضامین مرتبط با درد و حصول معنا در درد در این دو اثر و به‌خصوص در دو شخصیت اصلی آن‌ها؛ یعنی سینسیناتس سی[1] و گریس است[2]. پژوهش حاضر را می‌توان آغازی برای مطالعات بیشتر در حوزهٔ نگرش این دو هنرمند دانست که علاقه‌مندان به حوزهٔ مطالعات تطبیقی در ادبیات و سینما را به موضوعات متنوع‌تری رهنمون خواهد شد.

پیشینهٔ انتقادی تحقیق

در ادامه و در دو بخش مجزا، پیشینهٔ تحقیق‌های مرتبط با موضوع این پژوهش خواهد آمد؛ در بخش اول، مطالعات مرتبط با *دعوت به مراسم گردن‌زنی* و نگرش نابوکوف و در بخش دوم، مطالعات مرتبط با *داگویل* و سبک فیلمسازی فون‌تریه مرور خواهد شد.

1. Cincinatus C.

۲. در ادامهٔ این پژوهش، از حروف ITAB به‌عنوان نام اختصاری رمان (*Invitation to a Beheading*) استفاده خواهد شد.

بخش اول: نابوکوف و *دعوت به مراسم گردن‌زنی*

نابوکوف در «خوانندگان خوب، نویسندگان خوب» (۱۹۴۸) که مقدمهٔ *سخنرانی‌هایش در باب ادبیات است* در توصیف شیوهٔ درست‌خواندن یک اثر بزرگ به این نکته اشاره می‌کند که باید به‌خوبی به جزییات توجه کرد و از نگاه کلی‌نگر در برخورد با آثار هنری (ادبی) پرهیز کرد؛ چراکه خلق هر اثر هنری، خلق یک دنیای جدید است و بهترین راه برای مواجهه با یک دنیای جدید، مطالعهٔ دقیق و موشکافانهٔ آن است؛ چنان‌که گویی این دنیای جدید هیچ ارتباطی با دنیاهای از پیش موجود ندارد و اگر با عینک کلی‌نگری اثری را بررسی کنیم، مانند آن است که پیش از آنکه به اثر برسیم، از آن دور شویم (Connolly 1997: 3 & McCarty 2015:755).

الن پیفر[1] در «هجو سنت در *دعوت به مراسم گردن‌زنیِ* نابوکوف» به بررسی رابطهٔ عنصر خیال و واقعیت در این رمان می‌پردازد و با ارجاع به نظریات ای ام فارستر[2] از کتاب *وجوه رمان* (۱۹۲۷) او می‌گوید که خالق رمان، مدام درگیر ایجاد تعادل میان دو قدرت انسانی و غیرانسانی در اثرش است. اگر بیش از اندازه به شخصیت‌هایش (عامل انسانی) آزادی بدهد، خیال (عامل غیرانسانی) را از اثر بیرون می‌اندازد و در واقع‌گرایی محض غرق می‌شود و اگر به خیال (عامل غیرانسانی) اجازهٔ جولان دهد داستان، غیرقابل باور می‌شود و این همان شباهت رمان با جهان واقعی ماست؛ جایی که آدمی مجبور است مدام خود را در تعادل میان جبر قوانین اجتماعی و فیزیکی و خیال و رؤیا به تعادل برساند (1970:46). او می‌گوید نابوکوف اجازه نمی‌دهد تا با آنچه که ساختهٔ خود اوست سردرگم شود. او به‌خوبی از پس متعادل‌کردن شخصیت و خیال (عامل انسانی و غیرانسانی) در اثرش برمی‌آید و آن‌گونه که آلفرد اپل جونیور[3] از او در یکی از مصاحبه‌هایش نقل می‌کند، شخصیت‌های نابوکوف آن مسیری را درنهایت در داستان طی می‌کنند که نابوکوف در مقام خالق جهان داستانی برایشان تجسم کرده است (Apple Jr. 1967:133).

جولین کونولی[4] در مجموعه نقدی که بر این رمان نوشته معتقد است *دعوت به مراسم گردن‌زنی* را می‌توان به لحاظ پرداخت به مسئلهٔ فشار سیاسی‌ـ اجتماعی با رمان *۱۹۸۴* جورج اورول[5] مقایسه کرد. کونولی این پرسش را مطرح می‌کند که به‌راستی چه دلیلی وجود دارد که نابوکوف تا بدین‌پایه با استخراج معانی خودکامه‌ستیزی و مدینهٔ فاسده در این اثر مخالف باشد؛ سپس چنین پاسخ

1. Ellen Pifer
2. E. M. Forśter
3. Alfred Apple Jr.
4. Julian Connolly
5. George Orwell

می‌دهد که نابوکوف مدافع سرسخت فردیت در هنر و مخالف سرسخت خوانش تعمیم‌گرایانه برای آثار ادبی و قراردادن اثر ذیل یک گروه از پیام‌های مُعیَن و کلی بود و این نوع مواجهه با اثر ادبی را با تقلیل‌دادن آن به یک خط معنایی خاص و محدود برابر می‌دانست. او می‌افزاید این رمان از منظر تکنیک‌های روایت و ایماژنگاری آن در توصیفات و حس طنز نهان در آن مغفول مانده و به‌طورکلی می‌توان (و البته بایستی) به هنر به‌مثابهٔ یک درون‌مایه در آثار نابوکوف پرداخت (1997:6).

برایان بوید[1] پژوهشگر و ناباکوف‌شناس شهیر و معاصر در نوشته‌های متعددی که پیرامون نابوکوف و حیات ادبی او به قلم آورده، به‌تناوب به نقش این رهایی هنری اما جست‌وجوگر در آثار او اشاره کرده است. از نظر او آثار ناباکوف محبوس به یک پیام معین در یک حوزهٔ فکری خاص نیستند؛ چراکه در این صورت ماهیت زنده‌بودن در طول زمان را از دست می‌دادند. او در مقاله‌ای با نام «روان‌شناس» می‌نویسد: «فهم نابوکوف از ماهیت انسان به‌نوعی پیش‌بینی پیشرفت‌های روان‌شناسی است» (2011:47). بوید معتقد است آثار نابوکوف را نمی‌توان فقط با یک نوع نگرش خاص خواند یا تحلیل کرد؛ چراکه هیچ‌گاه در آثارش مستقیماً به مفاهیم روان‌شناسانه، ایدئولوژیک یا جامعه‌شناسانه نمی‌پردازد؛ بلکه همزمان به کمک توانایی زبانی‌اش اثری چندلایه و پیچیده خلق می‌کند که به مدد رهایی آزاد خیال، توان آن را دارد که از مناظر مختلفی به آن پرداخته شود.

گنادی باراب تارلو[2] در «درون و برون سلول سینسیناتس: معیار ارجاع در نابوکوف» می‌نویسد زندانبانان سینسیناتس و حتی جلادش با سردرگم‌کردن او در دالان پر پیچ‌وخم شکنجه‌های روحی، برآنند تا او را به پذیرش حکم اعدامش وادار کنند. حکم گردن‌زدن او در اولین جمله‌های داستان اعلام می‌شود؛ ولی تا انتهایی‌ترین خطوط رمان اجرا نمی‌شود. این ناآگاهی سینسیناتس با ذره‌ذره امیدوارکردن او همراه و در هم پیچیده می‌شود. او در پس امیدهای واهی‌ای که آن‌ها ذره‌ذره به خورد او می‌دهند، خود را در زجری از انتظار فرو می‌برد؛ اما خروج گاه‌به‌گاه او از این زندانِ انتظار فقط به‌واسطهٔ قدرت خیال و خاطرات او فراهم می‌شود. او در ادامهٔ بحث، به نمادهایی اشاره می‌کند که در لایه‌های زیرین متن قابل بررسی و ارجاع هستند؛ همچون عنکبوتی که در سلول سینسیناتس است یا مداد و دفتر خاطراتش و طول مداد که به‌صورت نمادین با مدت باقی‌ماندهٔ اسارت او برابر است؛ یا مضمون شفیرگی و تحول سینسیناتس (1990:390).

1. Brian Boyd
2. Gennady Barabtarlo

تیموتی ویمن مک‌کارتی[1] در «خوانندگان خوب، لیبرال‌های خوب: لیبرالیسم زیبایی‌شناسانهٔ نابوکوف» مدعی است که شاید هیچ نویسنده‌ای به اندازهٔ نابوکوف تلاش نکرده است تا خوانش سیاسی را از اثرش دور کند. او از ادبیات سیاسی و پیچاندن ایدئولوژی سیاسی در لایه‌ای سطحی از هنر واقعی انزجار داشت. درواقع او حامی تفکر هنر به خاطر هنر بود. ظلمی که او در این رمان به تصویر می‌کشد برخاسته از حکومتی است که بر پایهٔ دیدگاه‌های کلی عمل می‌کند؛ یعنی همان کلی‌نگری‌ای که نابوکوف از آن در خواندن آثار ادبی دوری می‌جست. از دو سوی این کلی‌نگری مضموم، لیبرالیسمی سر بلند می‌کند که خط‌مشی نابوکوف در احترام به فرد و فردیت است؛ احترامی که نه از سوی خدا ناشی می‌شود، نه طبیعت، نه کارکرد و نه قرارداد؛ بلکه برخاسته از زیبایی‌شناسی است (2015:754-755).

بخش دوم: فون‌تریه و *داگویل*

یان سیمون[2] در *بازی امواج: گیم در سینمای فون‌تریه* می‌نویسد برای سینماگری چون فون‌تریه (به‌واسطهٔ مانیفست دگما ۹۵)[3] انتظار آن می‌رود که در ساخت هر اثرش، سینما را از نو خلق کند؛ اما می‌بینیم عنصری ساختاری در فیلم‌هایش به‌طرزی چشمگیر ثابت می‌ماند: شخصیتی اصلی در تمام فیلم‌های فون‌تریه وجود دارد که «بیگانه[4]» است و وارد محیطی جدید و ناآشنا می‌شود که در آن کدهای رفتاری، ناشناخته و منشأ سوءتفاهم است. ناتوانی این شخصیت برای حل و فهم این کدهای رفتاری یا پذیرش آن‌ها، درنهایت منجر به فروپاشی جسمی یا روانی او می‌شود (2007:106).

یان سیمون در اثر دیگرش، *بازی‌های سینمایی فون‌تریه*، می‌نویسد فون‌تریه با اتکا به بیانیهٔ داگما ۹۵(۲) به تقابل با جلوه‌های ویژهٔ هالیوودی می‌رود و با اثری مینیمالیستی واقعیت را به تصویر می‌کشد. جهان داستانی‌ای که او خلق می‌کند، سفرهایی مجازی در درون ذهن قهرمانان فیلم‌های اوست. جهان داستانی او نمونه‌ای ثابت در جهان واقعی نیست؛ بلکه نمونه‌ای از بی‌نهایت ترکیب‌هایی است که می‌تواند در ذهن قهرمان یا مخاطب قصه شکل بگیرد. مجاز و واقع برای او در دو سطح مجزا از هستی‌شناسی قرار نمی‌گیرند؛ بلکه برای او آنچه «واقعاً واقعی است»، «مجاز»ی است که به‌صورت اتفاقی و احتمالی شکل واقعی به خود گرفته و آنچه آن را واقعیت می‌نامیم، درواقع بازنماییِ ذهنی از آن چیزی است که ما آن را

1. Timothy Wyman McCarty
2. Ian Simon
3. Dogma 95
4. Outsider

واقعی دانسته‌ایم (2008: 9-11).

ویم استات[1] در «توصیف *داگویل* با *خوشه‌های خشم*: ساخت هویت اروپایی از مسیر اصول ژانر آمریکایی» به بررسی مقایسه‌ای این دو اثر می‌پردازد. او معتقد است استفادهٔ فون‌تریه از عکس‌های رسمی دولت آمریکا از دورهٔ رکود بزرگ[2] در تیتراژ فیلم و نوع میزانسنی که او به کار می‌بندد به‌خوبی نشان می‌دهد که اخلاقیات در داگویل مثل دیوارهای خانه‌هایش ناپیدا و شکننده است؛ درنتیجه گریس نمی‌تواند در حریم آن محفوظ بماند. درست است که دیوارها در سازه‌های شهر داگویل تنها خطوطی گچی بر کف صحنه هستند و از ظلم و تعدی‌ای که به گریس روا داشته می‌شود، به هرکس که بخواهد، نمایی شفاف برای دیدن می‌دهد؛ اما واقعیت این است که هیچ‌کس نمی‌خواهد این ظلم را ببیند؛ گویی این شفاف‌بودن را تعمداً می‌پوشاند. داگویلِ با آن اجتماع کور و بسته را می‌توان مجازی تصویری از هویت متلاشی‌شدهٔ آمریکایی دانست (2007: 81-89).

نیکلاس لما حاباش[3] در «نقد محاسبهٔ کار، بهره‌وری، حریم‌ها و عشق در *داگویل* اثر لارس فون‌تریه» معتقد است این فیلم سوای نقد صریحی که به ارزش‌ها و زندگی آمریکایی دارد، به اذعان محققین و منتقدین سینمایی، متنی هنری است که پذیرای گسترهٔ عظیمی از تعبیرها و بحث‌هاست. او می‌گوید در این فیلم نه تنها کار به‌درستی ارزیابی نمی‌شود و معیاری برای پذیرفته‌شدن در اجتماع قرار نمی‌گیرد؛ بلکه حتی به تن هم کشیده می‌شود و تن در مقام متاع به استثمار می‌رود و همچون محصولِ کار، دیگر از آنِ کارگر نیست؛ همچنان که عشق نیز از این مقوله در امان نمی‌ماند و همچون نیروی کار با معیار زمان سنجیده می‌شود. این فیلم همچون یک کتاب داستانی در هشت بخش و یک مقدمه همراه با عنوانی برای هر فصل تنظیم شده است و صادقانه و برشت‌گونه[4] در شروع هر فصل به مخاطب می‌گوید چه رخ خواهد داد؛ گویی می‌خواهد مرزهای جهان داستانی‌اش را همچون مرزهای خانه‌ها در داگویل به‌صراحت معین کند و امکان هرگونه غافگیری را از بین ببرد. او زمان را در داستانش مکان‌مند و مکان را هم محدود به صحنهٔ کوچک تئاتر می‌کند. کار یدی گریس در ابتدای داستان به‌عنوان پیشکشِ او برای تشکر از حسن‌نیت مردم داگویل است؛ ولی کم‌کم ارزش خود را از دست می‌دهد و زمان بر آن مستولی می‌شود؛ تا بدانجا که گریس را به‌تمامی از معنا تهی می‌کند (2017: 27-34).

1. Wim Staat
2. Great Depression
3. Nicolas Lema Habash
4. Brechtian

بحث و بررسی

بررسی حاضر، مطالعه‌ای تطبیقی میان دو اثر از دو حوزهٔ ادبیات و سینماست. برای این منظور، پرداخت مضمون درد و رهایی از آن در کنار دو شخصیت اصلی‌شان مقایسه خواهد شد. سزار دومینگز و دیگران [1] در کتاب *درباب شیوه‌ها و رویکردهای جدید ادبیات تطبیقی* می‌گویند:

> درست است که بررسی مضمون شیوه‌ای قدیمی و رایج در ادبیات تطبیقی بوده، اما امروز چیزی از اهمیت آن کاسته نشده چراکه مطالعهٔ مضمون در واقع یعنی بررسی پرداخت مضمون[2]، یعنی بررسی اینکه چرا خالق اثر از میان همهٔ مضامین و شیوه‌های بازنمایی ممکن به سراغ یک مضمون مشخص و عناصر/شیوه‌های معین برای پرداخت آن رفته است و از دیگر گزینه‌های ممکن صرف نظر کرده است. معناپردازی و معناگزینی مأموریتی است که توسط نویسنده و خواننده در مورد معناهایی که در زبان، جامعه و فرهنگ غالب هستند انجام می‌شود (77-75 :2015).

ماریوفرانسوا گویار[3] پژوهش‌گر تطبیقی نیز معتقد است وظیفهٔ اصلی ادبیات تطبیقی بررسی ایماژهایی است که مردم و فرهنگ‌های مختلف وقتی در تماس با یکدیگر قرار می‌گیرند از همدیگر در ذهن خود می‌سازند(119-110 :1965).

استوارت هال[4] تحت تأثیر دیدگاه دریدا نظام بازنمایی در رسانه (مکتوب، دیداری و شنیداری) را همچون هر نظام نشانگان دیگری، دارای ویژگی تعویقی[5] می‌داند. معنا از دالی به دالی دیگر نیل می‌کند و همیشه بر آستانه می‌ماند. او در تبعیت از دیدگاه دریدا که معتقد بود هر متنی، متنی دیگر را به دنبال خود می‌آورد، در مقالهٔ «رمزگذاری/ رمزگشایی تلویزیونی» (۱۹۷۳) خود می‌نویسد: «امکان استنباط بیش از یک معنا/ قرائت/ برداشت از متون رسانه‌ای وجود دارد»؛ بدین‌سان آنچه در این پژوهش حول مضمون درد و گذر از درد به مدد خیال و هنر مطرح می‌شود، قطعاً یکی از چندین معنا و مضمون ممکن در این دو اثر است و به هیچ‌وجه به معنای اثبات آن به‌عنوان تنها معنای ممکن نیست؛ بلکه یکی از چندین خوانش ممکن از این دو اثر است برای دریافتی متفاوت. استوارت هال در این زمینه معتقد است متن چه کتاب باشد، چه فیلم، منفعلانه از سوی مخاطب پذیرفته نمی‌شود. او به کاوش در متن با توجه به سهم مخاطب برای موافقت یا مخالفت با معنا قائل است (20-15 :1997). دومینگز رودریگز نیز می‌گوید: «بررسی شباهت‌های میان دو

1. Cesar Dominguez, Haun Saussy & Dario Villanueva
2. Thematization
3. Marius-François Guyard
4. Stewart Hall
5. Difference and Deffering

اثـر هیـچ‌گاه بـه معنـای شـباهت صددرصـدی نیسـت؛ بلکـه اشـارتی اسـت بـه تفاوت‌هـا. از آنجـا کـه ادبیـات (هنـر) عملـی بیان‌گراسـت، توضیـح شـباهت و تفـاوت میـان آثـار هنـری، راهـی اسـت بـرای کمـک بـه فهـم بیشـتر و متنوع‌تـر آن‌هـا» (72 :2015).

بررسـی مضمـون در ایـن پژوهـش در سـه مرحلـه انجـام خواهـد شـد. در مرحلـۀ اول، تعریـف ایلیـن اسـکاری از درد (شـکنجه) در شـخصیت‌های اصلـی ایـن دو اثـر بررسـی می‌شـود. بـرای ایـن امـر، تعریـف درد و سـاختار آن در نظریـات اسـکاری ارائـه خواهـد شـد؛ سـپس نمودهـای آن بـا نگاهـی مقایسـه‌ای در هـر دو اثـر اسـتخراج می‌شـوند. در مرحلـۀ دوم، فراینـد تخریـب معنـا در جهـانِ فـرد، به‌عنـوان اولیـن و شـدیدترین پیامـد مواجهـه بـا درد بررسـی می‌شـود و نهایتـاً در مرحلـۀ سـوم و در ادامـۀ نظریـات اسـکاری نقـش تحول‌آمیـز درد مطـرح می‌شـود تـا به‌عنـوان هـدف ایـن مقالـه نشـان داده شـود چگونـه مواجه‌شـدن بـا درد می‌توانـد انسـان را بـه سـوی یافتـن راهـی بـرای گـذر از آن ببـرد و کنـش آزاد خیـال (هنـر در معنـای عـام) چگونـه می‌توانـد به‌عنـوان مجالـی، انسـان را در گسسـت از درد و رسـیدن بـه معنـا یـاری دهـد.

۱. تعریف درد

ایلیـن اسـکاری در *بـدن در درد: سـاخت و تخریـب جهـان (معنـا)*، درد را از سـه منظـر بررسـی می‌کنـد: وجـه فیزیکـی درد و دشـواری به‌بیـان‌آوردن آن، عـوارض سیاسـی و ادراکـی حاصـل از ایـن دشـواری و نهایتـاً ماهیـت بیـان مـادی و کلامـی درد کـه می‌تـوان آن را ماهیـت وضعیـت انسـانی درد نیـز نامیـد. او می‌گویـد درد نه‌تنهـا در برابـر زبـان (به‌بیان‌آمـدن) مقاومـت می‌کنـد؛ بلکـه درواقـع آن را نابـود می‌کنـد. بـه همیـن دلیـل فـردی کـه در تجربـۀ درد اسـت، از زبـان تهـی می‌شـود و در اینجـا هنـر می‌توانـد قـدم پیـش نهـد و زبـان بیـان درد شـود؛ همچـون وکیلـی کـه از طـرف موکلـش بـه بیـان شـرایط او می‌پـردازد (10-4 :1985). او معتقـد اسـت درد می‌توانـد حتـی بـه ابـزاری بـرای کنتـرل و اعمـال قـدرت نیـز بـدل شـود. در ایـن حالـت درد بـه شـکل شـکنجه (درد جسـمی یـا روحـی) بـر فـرد وارد می‌شـود و بـا عینیت‌یافتـن در جهانـش، او را از معنـا تهـی می‌کنـد (۵۳).

درد/ شـکنجه در تعریـف اسـکاری دو بخـش دارد: عمـل جسـمی و عمـل کلامـی؛ در بخـش اول، درد در آسـیبی جسـمی بـر فیزیـکِ فـرد وارد می‌شـود و در بخـش دوم در بازجویـی کـه عملـی کلامـی اسـت تثبیـت و تشـدید می‌شـود (۳۵). سینسـیناتس درد فیزیکـی را بـا اعـدام نمایشـی تجربـه می‌کنـد. بازجویـی نیـز در شـکلی هجوگونـه در بازی‌هـای آزاردهنـدۀ زبانـی کـه مدیـر زنـدان و جـلادش بـا او بـه راه می‌اندازنـد، دیـده می‌شـود. آن‌هـا هـر روز مهمان‌نوازانـه، امـا کنایه‌آمیـز بـه دیـدار او می‌آینـد؛ مبـادا در مدتـی کـه تـا

اجـرای حکـم گردن‌زنـی مانـده اسـت، در سـلول چیـزی باب‌میـل زندانی‌شـان نباشـد. در مـورد گریـس هـم بخـش اول؛ یعنـی اعمـال درد، بـا اجبـار او بـه کار یـدی و آزار روانـی دیـده می‌شـود و از میانـهٔ داسـتان کـه مـورد تجـاوز چـاک قـرار می‌گیـرد، تشـدید می‌شـود و رو بـه انتهـای داسـتان بـا زنجیرشـدن گردنـش بـه سـنگی بـزرگ و تکـرار تجاوزهـا، بـه اوج می‌رسـد. وجـه کلامـی ایـن درد نیـز در تهدیدهـای کلامـی پنهـان و پیـدای سـاکنان داگویـل بـرای لـودادن او بـه تبهـکاران و پلیـس، در صـورت عـدم تبعیـت از خواسته‌های‌شـان نهفتـه اسـت.

درواقـع آزار جسـمی و روحـی‌ای کـه گریـس متحمـل آن می‌شـود، برخاسـته از خودخواهـی مطلـق مـردم داگویـل اسـت کـه بـه گفتـهٔ حابـاش هرکـدام گریـس را فقـط بـرای منافـع خـود می‌خواهـد. حتـی تـام هـم از گریـس نه‌تنهـا به‌عنـوان نمونـه‌ای زنـده بـرای محـک تعهـد اخلاقـی مـردم داگویـل و موعظه‌هایـش اسـتفاده می‌کنـد؛ بلکـه او را بـرای پیشـبرد اثـر ادبـی خـودش کـه در حـال نوشـتن آن اسـت در نظـر می‌گیـرد و بدین‌سـان گریـس تجربـه‌ای زنـده بـرای کشـف توانش‌هـای اخلاقـی و فلسـفی‌اش می‌شـود (31 :2017). عشـقی کـه او بـه گریـس ابـراز می‌کنـد و گریـس هـم سـاده‌لوحانه آن را بـاور می‌کنـد، نمونـه‌ای دیگـر از محک‌زدن‌هـای اوسـت، درسـت هماننـد نویسـنده‌ای کـه بـه موضوعـی بـرای اثـرش می‌اندیشـد؛ امـا بعـد از آن منصـرف می‌شـود.

آنچـه به‌عنـوان درد بـرای سینسـیناتس رخ می‌دهـد «اعـدام نمایشـی[1]» اسـت کـه درواقـع نـوع شـدیدی از شـکنجه اسـت و به‌گفتـهٔ اسـکاری در مناطقـی همچـون شـیلی و برزیـل رواج داشـته اسـت و در فیلیپیـن بـه آن «فراینـد مـردن» می‌گفته‌انـد. در ایـن شـیوه، اِعمـال درد چیـزی همسـان بـا مـرگ بـوده اسـت (31 :1985). انتظـار بـرای فهمیـدن تاریـخ اجـرای حکـم بـرای سینسـیناتس همان‌قـدر کشـنده اسـت کـه اجـرای حکـم. «او بـه وحشـتناک‌ترین جنایـات متهـم شـده بـود و بـه ایـن جـرم محکـوم شـده بـود کـه گـردن زده شـود، زندانـی شـده در دژ بـه انتظـار تاریخـی نامعلـوم؛ امـا نزدیـک و بی‌بروبرگـرد» (ITAB 69). سینسـیناتس تـلاش می‌کنـد بـه کمـک امـی، دختـر مدیـر زنـدان، از دژ بگریـزد؛ امـا راه فـرار هـم بـه سـلولش ختـم می‌شـود: «سینسـیناتس دریافـت کـه پیچ‌وخم‌هـای دهلیـز، او را بـه جایـی نمی‌رسـانده اسـت؛ بلکـه چندضلعـی بزرگـی را تشـکیل مـی‌داده اسـت؛ زیـرا حـالا بـه محـض اینکـه پیچـی را دور زد در سـلولش را در فاصلـه‌ای دور دیـد» (ITAB 74). گریـس هـم تـلاش می‌کنـد از داگویـل کـه او را همچـون دژی در خـود اسـیر کـرده بگریـزد؛ امـا وقتـی از پشـت کامیونـی کـه در لابـه‌لای بـار سـیب آن مخفـی شـده اسـت، سـر بلنـد می‌کنـد، درمی‌یابـد بـاز هـم در میـدان داگویـل اسـت و نه‌تنهـا بـه آزادی نرسـیده؛ بلکـه حـالا تعـرض جنسـی (از سـوی رانندهٔ کامیـون و بـا تهدیـد بـه لـودادن او) هـم بـه مجموعـهٔ

1. Mock Execution

دردهایش افزوده شده است. مفهوم تعرض حتی در میزانسن این فیلم هم به‌خوبی پرداخت شده است که نوآوری بدیع فون‌تریه در فیلمسازی محسوب می‌شود و هم‌راستا با درون‌مایه و خطوط اصلی داستان است. حاباش می‌گوید خطوط گچی واضح بر صحنهٔ تئاترگونهٔ این فیلم، نشانگر وضوح کامل حد و مرزهاست که با نام هر فرد در درون آن خطوط مشخص شده است؛ درنتیجه تأکید می‌کند که حد و مرز هر کسی تا کجاست (32)؛ اما همین حد و مرزهای خط‌کشی‌شده و مشخص هم به سادگی مورد تعرض قرار می‌گیرند. نبود دیوارهای فیزیکی در میزانسن و نماهای هوایی از شهر، ارجاعی است کنایه‌آمیز به این حقیقت که برخلاف ساختارهای فیزیکی که خود را از درون به نمایش گذاشته و شفاف‌اند، درون آدم‌های داگویل را نمی‌توان به‌راحتی دید و گریس درست از همین موضع است که مورد آسیب قرار می‌گیرد.

۲. تهی‌شدن فرد از معنا

قدرت ویرانگر درد می‌تواند فرد را در وهلهٔ اول از زبان (بیان درد) و در مرحلهٔ بعد او را از جهانش تهی کند. اسکاری می‌گوید شکنجه (جسمی/ روحی) درد شدیدی است که در پی آن، فرد از جهان، خود و صدا تهی می‌شود (35). تقریباً از میانهٔ داستان به بعد سینسیناتس به این نتیجه می‌رسد که در مکالمه‌های مضحکی که زندانبانانش با او دارند، هیچ امیدی به یافتن واقعیت (تاریخ اعدام) وجود ندارد؛ بنابراین ارتباط کلامی خود با آن‌ها را به حداقل می‌رساند و به نوشتن در دفتر خاطراتش روی می‌آورد: «امروز هشتمین روز است... من زنده‌ام... و مثل هر آدم فانی دیگری ساعت مرگ خود را نمی‌دانم» (ITAB 87). سینسیناتس در دنیای ذهنی خودش به دنبال کلماتی می‌گردد تا «زندگی رنجباری» را که گذرانده است، بازگو کند؛ اما کمی بعد به این نتیجه می‌رسد که «می‌ترسم از آنچه می‌خواهم بگویم چیزی درنیاید؛ چراکه تنها بقایایش اجساد کلماتی خفه‌شده‌اند، شبیه به آدم‌هایی به‌دارآویخته‌شده» (ITAB 88) و بدین‌سان از زبان و از جهانش تهی می‌شود. او حالا «آرزویی ندارد جز آنکه کنه وجودش را به‌رغم گنگی تمام جهان بیان کند؛ اما وحشت‌زده است» (ITAB 89). یا در جایی دیگر از زبان او در توصیف حال و هوای زندان می‌خوانیم: «انواع و اقسام صداهای لگدمال‌شده قد راست می‌کردند» (ITAB 101).

در *داگویل* نیز با پیشرفت داستان، کم‌کم بر سکوت گریس افزوده و از مکالمه و ارتباط واقعی میان او و ساکنین شهر کاسته می‌شود. بی‌پناهی گریس سبب می‌شود انگیزه‌هایِ شیطانیِ پنهان در نهاد ساکنان داگویل مشتعل شود و او را به

استثمار بکشانند. حاباش می‌گوید:

> گریس آن زمان که با زنجیر به سنگی بزرگ بسته می‌شود و همچون برده‌ای، متاع جنسی ساکنان داگویل می‌شود، درمی‌یابد که اهالی داگویل و حتی تام، آن مردم شریفی نیستند که او در فرار از سنت ستمگرانه و تبهکارانهٔ پدرش به آن‌ها پناه برده بود. پس برای اینکه شهر داگویل که نمایی خُرد از جهان است را به جایی بهتر تبدیل کند، بر خُرد و کلانشان رحم نمی‌کند و تیر خلاص را خود بر پیشانی تام شلیک می‌کند (37).

با افزایش تعرض‌ها، گریس از خود، زبان و جهانش تهی می‌شود و همچون سنگی بی‌روح و مصلوب برجا می‌خشکد. گریس و سینسیناتس با مردمی که گردشان جمع شده‌اند متفاوتند و به جرم همین تفاوت (شبیه دیگران فکرنکردن و شبیه دیگران عمل‌نکردن) به ورطهٔ درد می‌افتند؛ یکی در دژی وهم‌برانگیز در انتظار گردن‌زده‌شدن است و دیگری در تهدید به لوداده‌شدن تحت استثمار جسمی و جنسی.

اسکاری می‌گوید ساختار درد (شکنجه)، خود را در سه پدیدهٔ هم‌زمان نشان می‌دهد: تحمیل درد، عینیت‌یافتن ویژگی‌های ذهنی درد و ترجمهٔ ویژگی‌های دردناک درد به نشانگان قدرت (51). هر سه این پدیده‌ها در مورد سینسیناتس و گریس صدق می‌کند. درد همچنان که در بالا بحث شد بر هردوی این شخصیت‌ها تحمیل می‌شود. سینسیناتس را در انتظار کشندهٔ اعلام تاریخ اعدامش در دژی وهم‌آلود زندانی می‌کنند؛ اما درعین‌حال مراقب هستند مبادا در این مدت به او بد بگذرد. جلادش در لحظه‌های اسارت، همراه او می‌شود و در تلاش است همچون یک هم‌بندی شفیق او را به لطافت‌هایی در کلام و رفتار بنوازد. ساکنان داگویل هم گریس را پناه می‌دهند تا از گزند تبهکارانی که به دنبالش هستند (که کسی نیست جز پدرش) در امان بماند؛ اما در عین حال او را همچون برده‌ای، به زنجیر و حتی به استثمار جنسی می‌کشند.

در مرحلهٔ دوم (عینیت‌یافتن ویژگی‌های ذهنی درد) نیز می‌توان نمود آن را در این دو شخصیت دید. سینسیناتس، نادان‌بودن و در نادانی شبیه دیگران ماندن را درد می‌داند؛ اما همین تفکر ذهنی در جهانش عینیت می‌یابد و به همین جرم محاکمه هم می‌شود و در انتظارِ مبهمِ ندانستنِ تاریخِ اعدامش زجر می‌کشد و بدین‌سان، دردِ ندانستن در جهانش عینیت می‌یابد. گریس نیز از پدرش و اصول تبهکارانهٔ زندگی او می‌گریزد و آن‌گاه که به داگویل پناه می‌آورد، در ذهن خود مردم داگویل را مردمی شریف در نظر می‌گیرد؛ اما با پیشرفت داستان درمی‌یابد که تفکر/ رفتار آن‌ها دست‌کمی از پدر و گروه تبهکارش ندارد؛ پس دردش به عینیت می‌رسد.

سیمون می‌گوید: «گریس در *داگویل* شهرنشینی متفکر است که کاملاً به ناآگاهی ساکنان فقیر جامعهٔ کوچک و منزوی داگویل در دامنهٔ کوه‌های راکی بی‌توجه است و سرسختانه آن‌ها را مردم خوب و صادق داگویل در نظر می‌گیرد» (107 :2017).

در سومین پدیده، این ویژگی‌های دردناک، بدل به نشانگان قدرت می‌شوند. زندانبانان سینسیناتس توان آن را می‌یابند که با نگهداشتن او در وهم و ناآگاهی و انتظار و با رفتار مضحکشان در مقابل اضطراب او، قدرت خود را نشان دهند؛ همچنان که اهالی داگویل با تحقیر گریس و بهره‌کشی از او به تمرین قدرت مشغول هستند. اسکاری معتقد است درد آن‌گاه که بر فرد ظاهر می‌شود، خود را در تمام حس‌ها و پیرامونی که فرد را دربرگرفته متجلی می‌کند (55). و شاید به همین دلیل است که زندانبانان همه در هیبت خدمهٔ سیرک بر او ظاهر می‌شوند تا او را همچون حیوانی مصلوب در نمایش خود نشان دهند. در صحنه‌ای مسیو پی‌یرِ جلاد در نمایشی مضحک، صندلی را بالای سر می‌برد یا بر روی دستانش می‌ایستد و از سینسیناتس که همچون شیری که از اسیربودن در این همه حقارت به تنگ آمده است، می‌پرسد: «خوب، این نمایش قدرت چطور بود؟» (114).

۳. ساخت معنا

اسکاری معتقد است درد به‌عنوان موضوعی که به هیچ ابژه‌ای درجهان منتسب نیست و خیال به‌عنوان انبوهی از چیزهایی که تصور می‌شود؛ ولی ذیل هیچ موضوع معینی طبقه‌بندی نمی‌شوند، می‌توانند در ارتباط عمیقی با هم قرار گیرند. خیال به‌عنوان دریایی از چیزها و نمادهای تصورشده می‌تواند همان ابژه‌ای باشد که برای درد وجود ندارد تا به‌واسطهٔ منتسب کردن خود به آن توان بیان‌شدن بیابد؛ پس همچنان‌که از یک‌سو فرایند تخریب فرد و تهی‌شدن او از زبان، معنا و جهان پیش می‌رود از دیگر سو فرایند ساخت و خلقت می‌تواند آغاز شود. فرد مجال آن را می‌یابد تا روح خود را از درد جدا کند و به معنا دست یابد (169-161)؛ پس با اتکا به این دیدَگاه می‌توان درد را دارای ماهیتی دگرگون‌کننده دانست که می‌تواند دارای حداقل چهار کارکرد باشد:

۱. مختل‌کردن روال‌های عادی: درد روال عادی و روزمرهٔ فرد را مختل و انتظارات متداول او از زندگی را دچار تغییر می‌کند. در نتیجهٔ این تغییر، فرد مجال آن را می‌یابد که باورها، ارزش‌ها و اولویت‌های خود را مجدداً ارزیابی کند. در پی دردهای جسمی و روحی، روال عادی زندگی گریس در داگویل (روزانه یک ساعت کمک صمیمانه به ساکنان شهر در ازای اجازهٔ ماندن در شهر) مختل می‌شود. او دیگر نمی‌تواند همچون قبل با آن‌ها صمیمانه به گفت‌وگو و همکاری بپردازد. سینسیناتس

نیـز در پـی درد نفهمیـدن تاریـخ اجـرای حکـم، روال عـادی انتظـارش مختـل می‌شـود. او دیگـر مجدانـه در پـی گفت‌وگـو بـا زندانبانـان و متقاعدکـردن آن‌هـا بـه گفتـن تاریـخ اجـرای حکـم نیسـت. او دیگـر بـه حرف‌هـای آن‌هـا گـوش نمی‌سـپارد؛ چـون چیـزی بیـش از وراجـی مضحـک نیسـت.

۲. شکسـتن مرزهـا: فـرد در تجربـهٔ درد بـه درکـی جدیـد از مرزهایـش در احساسـات، روابـط، اجتمـاع و قـدرت می‌رسـد کـه می‌توانـد او را در بازنگـری آن‌هـا یـاری دهـد. گریـس بعـد از اینکـه تـام بـه او می‌گویـد بهتـر اسـت مـدت زمـان بیشـتری را بـرای کار در خانـهٔ سـاکنان اختصـاص دهـد، بعـد از اینکـه رفتـار تعرض‌آمیـز چـاک را پشـت سـر می‌گـذارد و هنگامـی کـه از سـوی تـام؛ تنهـا کسـی کـه پنـاه خـود می‌دانـد، نـزد سـاکنین داگویـل به‌عنـوان دزد معرفـی می‌شـود، تمـام مرزهـای احساسـی و رفتـاری‌اش مـورد تعـرض قـرار می‌گیـرد. او درمی‌یابـد اعتمـاد او بـه سـاکنان داگویـل نمی‌توانـد ادامـه پیـدا کنـد؛ پـس در سـکوتی معنـادار فرومـی‌رود و بـه زنجیـرهٔ اتفاقاتـی کـه رخ داده اسـت، می‌اندیشـد. سینسـیناتس نیـز در پـی تلاش‌هـای بی‌ثمـرش بـرای یافتـن تاریـخ اعـدام کـه بـرای او به‌منزلـهٔ یافتـن حقیقـت اسـت متوجـه می‌شـود تلاشـش بـرای دانسـتن تاریـخ، تنهـا بـه بیشـتر مضحکه‌شـدنش در زندانـی کـه بـرای او تـدارک دیده‌انـد می‌انجامـد و او را بیشـتر در بـازی دلقک‌مـآب آن‌هـا غـرق می‌کنـد؛ پـس رفته‌رفتـه از دامنـهٔ مکالماتـش بـا زندانبانانـش می‌کاهـد و بـه نوشـتن در تنهایـی پنـاه می‌بـرد. او دیگـر حاضـر نیسـت بخشـی از نمایـش مضحکـی باشـد کـه برایـش تـدارک دیده‌انـد.

۳. تغییـر نـوع نـگاه: درد می‌توانـد نـوع نـگاه فـرد بـه زندگـی را تغییـر دهـد و از ایـن طریـق ارزش‌هـا، اولویت‌هـا و روابطـش را دوبـاره تعریـف کنـد. درد، فـرد را از آسـیب‌پذیربودنش آگاه می‌کنـد و نـگاه او بـه انـواع تجاربـی را کـه می‌توانـد داشـته باشـد، تغییـر می‌دهـد. گریـس درمی‌یابـد ادامـهٔ اعتمـاد بـه مـردم داگویـل؛ یعنـی افزوده‌شـدن بـر دامنـهٔ دردی کـه بـر او تحمیـل شـده اسـت؛ یـا بایـد بـا همـان تفکـر (مـردم داگویـل انسـان‌های شـریفی هسـتند) بـه زیسـت خـود ادامـه دهـد کـه نتیجـه‌ای جـز ویرانـی و زجـر بـرای او نخواهـد داشـت؛ یـا بایـد نـگاه و تفکـر خـود را تغییـر دهـد. در اولیـن اقـدام بـرای تغییـر، تصمیـم می‌گیـرد از شـهر فـرار کنـد و در اقـدام دوم تصمیـم می‌گیـرد کل شـهر و سـاکنانش را از بیـن ببـرد تـا جهـان جایـی بهتـر بـرای زیسـتن شـود. سینسـیناتس نیـز درمی‌یابـد واقعیـت آن چیـزی نیسـت کـه گِـرد او را گرفتـه؛ بلکـه آنچـه او را احاطـه کـرده؛ وهمـی آزاردهنـده و کشـنده اسـت کـه اعتبـارش را از ذهنیـت او می‌گیـرد؛ پـس یـا بایـد خـود را از ایـن نمایـش وهم‌انگیـز بیـرون بکشـد و ناجـی خـود از درد باشـد یـا همچنـان مضحکـهٔ دسـت زندانبانانـش در درد و زجـر باقـی بمانـد.

۴. کسـب دانـش تجربـی (زیسـته): فـرد بـا تجربـهٔ مسـتقیم درد، شـکلی منحصربه‌فـرد

از دانش را به دست می‌آورد که فرای آموزه‌های فکری است. این دانش تجربی می‌تواند مفاهیم ازپیش‌تعیین‌شده در ذهن را به چالش بکشد و منجر به رشد و تحول شخصی شود. نگاه جدیدی که سینسیناتس و گریس به زندگی می‌یابند، دانش حاصل از تجربهٔ زیستهٔ آن‌هاست. اکنون که تمام مفروضات فکری آن‌ها به چالش کشیده شده است (گریس فهمیده که مردم داگویل نه‌تنها شریف نیستند؛ بلکه بودنشان برای انسانیت خطرناک است و سینسیناتس هم متوجه شده است واقعیت و حقیقت، تنها از درون نگاه و ذهن او اعتبار می‌گیرد و نه از برون ذهنش)، تجربهٔ زیسته‌شان زمینه‌ساز رشد و گذرشان از درد می‌شود. گریس بعد از پشت‌سرگذاشتن تجربهٔ درد به دانش زیستهٔ تلخ، ولی ارزشمندی دست می‌یابد. گفت‌وگوی گریس با پدرش در پایان فیلم اشاره‌ای دردناک به همین دانش زیسته است. سینسیناتس نیز متوجه می‌شود آنچه او را دربرگرفته نمایشی است که در ذهن خودش به صحنه آورده شده است (216). پیفر[1] نیز در تأیید این موضوع می‌گوید: «جهان داستانی که نابوکوف خلق می‌کند، درواقع بازتابی از وضعیت ادراک فرد است و جهان درون و برون ذهن شخصیت از هم جدا نیست» (50). سینسیناتس بعد از جدال با واقعیت (برای یافتن تاریخ اجرای حکمش) به این نتیجه می‌رسد که می‌تواند «به واقعیت، آن رنگی را بزند که از خیال او برمی‌خیزد و از نیمهٔ داستان به بعد کم‌کم نسبت به انقیادش در هجوی که او را در برگرفته، از خیال به‌عنوان امیدِ نجاتش نام می‌برد» (113). او خیال را ناجی‌ای می‌داند که به‌واسطهٔ قدرتش می‌تواند «واقعیت را آن‌گونه که می‌خواهد و مطلوبش است، ادراک کند؛ نه آن‌گونه که هست و در پی آزار اوست» (160).

کنش آزاد خیال به‌مثابهٔ نفی انقیاد معنا و پذیرش آزاد تجارب

همچنان که پیشتر نیز مطرح شد، نابوکوف به‌وضوح در انواع نوشته‌ها و سخنرانی‌هایش از اِعمال نگاه‌های کلی در برخورد با آثار هنری انتقاد می‌کرد و مدافع لیبرالیسم در هنر بود؛ لیبرالیسمی که لزوماً به معنای رهایی مطلق و بی‌مسئولیتی اجتماعی هنرمند هم نیست. مخالفت او با امری همچون خودکامگی که دست‌مایهٔ *دعوت به مراسم گردن‌زنی* قرار می‌گیرد برخاسته از مُجانست هنر و زیبایی‌شناسی است و نه هنر و سیاست یا هنر و اخلاقیات (McCarty: 754-755). او بازی، طنز، هجو و واقعیت را درهم می‌آمیخت؛ چراکه به «ارزشِ جمعیِ آگاهی هنرِ طنزآمیز به‌عنوان ابزاری برای تسریع تکامل ذهن انسان آگاه بود» (Fitzsimmon 2001: 55).

1. Pifer

او در ایـن اثـر، سینسـیناتس را در قالـب متفکـری خلـق می‌کنـد کـه بـه جـرم متفاوت‌اندیشـیدن از دیگـران محکـوم بـه اعـدام شـده و در دژی گروتسـک بـا زندانبانـان و جـلادی هجوآمیـز محبـوس و مجبـور بـه تحمـل انتظـار بـرای فرارسـیدن زمـان موعـود اسـت. تنهـا دغدغـهٔ زندانبانـان او ایـن اسـت کـه بـه تمـام و کمـال، زمـان بـر او شـیرین بگـذرد؛ تناقضـی کـه در همـان اولیـن لایه‌هـای داسـتان جلـب توجـه می‌کنـد. در تمـام داسـتان در ذهـن سینسـیناتس دغدغـهٔ رسـیدن بـه تاریـخ گردن‌زنـی وجـود دارد؛ گویـی بـا دانسـتن زمـان اجـرای حکـم مجالـی بـرای گریـز بـرای او فراهـم خواهـد شـد؛ غافـل از اینکـه فقـط در داسـتان‌های پریـان اسـت کـه می‌شـود از زنـدان گریخـت (Pifer: 48). در بخش‌هـای مختلفـی از روایـت، او را می‌بینیـم کـه در تـلاش اسـت قـدرت خیـال خـود را بـا نوشـتن و رجـوع بـه خاطراتـش زنـده نگـه دارد. او مـدام مـوج عطـری را کـه از باغ‌هـای تامـارا می‌رسـد در ذهـن خـود مـرور می‌کنـد. در تـلاش بـرای فـرار از سـلولش همـراه بـا دختـرک مدیـر زنـدان، امـی، بـه کودکـی‌اش بازمی‌گـردد تـا بـه معنـا برگـردد و از شـر مضحکـه‌ای کـه در آن گرفتـار آمـده اسـت، برهـد. ناجـی او از مکالمـات بی‌سـروته بـا هم‌بنـدیِ جـلاد و زندانبـان گروتسـکش، کتاب‌هایـی اسـت کـه از کتابـدار زنـدان بـه امانـت می‌گیـرد. همیـن خرده‌تلاش‌هـای اوسـت کـه در پایـان تـوان آن را بـه او می‌دهـد کـه بـه خیـال خـودش رنـگ واقعیـت بزنـد، نـه بـه توهمـی کـه از تفکـر و ذهنـش اعتبـار گرفتـه اسـت. سینسـیناتس را زجـری کـه زندان‌بانانـش از انتظـار بـرای اعـلام تاریـخ بـرای او سـاخته‌اند، می‌فرسـاید؛ امـا آن‌گاه کـه بـه خاطـرات و خیـال خـود، قـدرت پـرواز می‌دهـد، درمی‌یابـد آنچـه ناجـی اوسـت آزادی خیـال اسـت و ایمـان‌آوردن بـه اینکـه هرچیـزی جـز آگاهـی و خیـالِ او هجـوی بیـش نیسـت (Barabtarlo: 390). پیفـر نیـز می‌گویـد:

> سینسـیناتس درمی‌یابـد بـه جـای آنکـه در طـرح داسـتانی کـه بـرای او چیـده شـده پیـش بـرود و نهایتـاً سـرش را از دسـت بدهـد، بهتـر اسـت اعتبـاری را کـه بـه واقعیـت اطرافـش می‌دهـد رهـا کنـد و خـود را از جهـان صـوری داسـتان بیـرون بکشـد (52).

درواقـع مـا بـا یـک داسـتان در درون داسـتانی دیگـر مواجهیـم. خواننـدهٔ بی‌توجـه بـه جزییات نمی‌توانـد دریابـد جـز سینسـیناتس هیچ‌چیـز دیگـری در جهـان *گردن‌زنـی* واقعـی نیسـت و آنچـه در حـال خوانـدن آن اسـت، زاییـدهٔ جـولان ادراک سینسـیناتس اسـت. سینسـیناتس نیـز می‌دانـد اگـر بـه ایـن طـرح داسـتانی کـه بـرای او تـدارک دیـده شـده اسـت، گـردن نهـد، آنچـه در پایـان انتظـارش را می‌کشـد، چیـزی جـز یـک اعـدام مضحـک همـگام بـا معیارهـای سـنتی داسـتان‌گویی نیسـت؛ پـس بـا نهیـب خالقـش، اعتبـار ادراکـی‌ای را کـه بـه دژ و میزبانانـش داده اسـت، بازپـس می‌گیـرد و در آخریـن لحظـه، صحنـهٔ مضحـک گردن‌زنـی را همچـون صحنـهٔ یـک تئاتـر مضحـک تـرک می‌کنـد:

> سینسـیناتس بـا روانـی و وضوحـی کـه پیـش از ایـن هرگـز در خـود ندیـده بـود، فکـر

کرد چرا در اینجا هستم، چرا چنین روی سکوی اعدام دراز کشیده‌ام؟ پاسخ او به این پرسش‌های سادهٔ خود، برخاستن و به اطراف نگریستن بود... سینسیناتس آرام از سکو پایین آمد و از میان آثار باقی‌مانده‌ای که جابه‌جا می‌شد، به‌تندی راه گشود (6-225).

نابوکوف با طراحی هجوگونهٔ داستان به‌نوعی خواننده را، هم به سردرگمی می‌برد و هم او را نجات می‌دهد. از یک‌سو داستان را طوری بیان می‌کند که فقط سینسیناتس را تنها شخصیت زنده و واقعی به خواننده بشناساند و از دیگرسو سینسیناتس را درگیر درک اشتباهش از واقعیت پیرامونش می‌کند. باراب تارلو[1] می‌گوید که ارجاعات هستی‌شناسانهٔ رمان قابل توجه است؛ مثل اینکه زندگی رؤیاست و هیچ‌کس در رؤیایش نمی‌میرد. سینسیناتس درست زمانی موفق می‌شود بر زجر و درد حاصل از انتظار اعلام تاریخ حکم غلبه کند که کلمهٔ مرگ را بر دفترش می‌نویسد؛ ولی آن را خط می‌زند (96). سینسیناتس فریب ظواهر را می‌خورد و در ذهنش به هجو، رنگی از واقعیت می‌دهد؛ اما آن‌گاه که می‌فهمد مادامی که این هجو را واقعی بداند، به آن‌ها قدرت عمل می‌دهد و پیامد چنین کاری ازدست‌دادن سرش است، خود را از این دنیای هجو (دژ داستان) بیرون می‌کشد و دیگر همگام با قصه پیش نمی‌رود. او دیگر حاضر نیست قهرمان این قصهٔ متوسط باشد؛ پس خود را بیرون می‌کشد و بدین‌ترتیب تمام صحنه فرو می‌ریزد (Pifer: 52).

مک‌کارتی[2] معتقد است شهروند خوب از نظر نابوکوف، نه هنرمندِ حساس و نه زیبایی‌شناسِ منزجر از سیاست است؛ بلکه خوانندهٔ دقیق است که مدل او برای چنین ایدئالی می‌شود (755). در این دیدگاه، فرد به‌مثابهٔ یک اثر هنری با ویژگی‌های خاص خودش به‌عنوان یک دنیای جدید و منحصربه‌فرد دیده می‌شود با تجاربی خاص و پروازی خاص از خیال. به‌همین دلیل می‌توان گفت گناه سینسیناتس آن‌گونه که در رمان ذکر می‌شود، وهم عرفانی[3] نیست؛ بلکه درواقع او به خاطر هستی‌شناسیِ غلط و قراردادن خود ذیل تفکراتِ کلی‌نگر، محکوم به تحملِ دردِ اسارت می‌شود.

مشابه همین نظر را می‌توان در مورد گریس نیز بیان کرد. او به‌واسطهٔ پذیرفتن نگاهِ کلی «اهالی داگویل، انسان‌های شریفی هستند که به من پناه داده‌اند» (Simon: 107). خود را در معرض تعرض و آسیبی قرار می‌دهد که منشأ آن، هستی‌شناسیِ اشتباه اوست (۱۰۷). او در پی تفکر اشتباه، خود را در دام آزار اهالی

1. Barabtarlo
2. McCarthy
3. Gnostical Turpitude

محبوس می‌کند؛ گویی او نیز می‌پندارد بالاخره همچون انتهای داستان‌های پریان روزی خواهد رسید که این مردمان شرور، به طینت پاک خویش بازگردند و از بهره‌کشی از او دست بردارند؛ اما آن‌گاه که پی به اشتباه خود می‌برد، می‌تواند از حصار آن درد و زجرش خارج شود؛ اگرچه این امر مستلزم برگشت به سوی تیم تبهکاران است. گویی در هر دوی این آثار، داستانی در دل داستانی دیگر پیش می‌رود و هیچ‌گاه نمی‌توان به پایان داستان رسید. همین امر مخاطب را وادار به خواندن و دیدن دوباره می‌کند تا مجال دریافت درست جزییات و پی‌بردن به ساختار پیچیدهٔ روایت را بیابد (McCarthy: 764).

لارس فون‌تریه با برداشتی مینی‌مالیستی و برشتی به پرداخت شخصیت گریس می‌پردازد. حاباش می‌گوید فون‌تریه ایدهٔ اصلی این فیلم را از *ترانه راهزن جِنی*[1] برتولت برشت گرفته است؛ هرچند تفاوت‌هایی اساسی میان گریس و جنی وجود دارد. جنی از همان اولین خطوط ترانه می‌داند که درصدد انتقام است؛ درست عکس گریس که تا آخرین لحظه ایمان خود را به خوب‌بودن مردم داگویل حفظ می‌کند؛ اما آن‌گاه که درمی‌یابد در همه حال، بیگانه‌ای بیش نیست، از صلیب خود پایین می‌آید و متعدیان را به سزای کارشان می‌رساند (28). داگویل به‌واقع آرمان‌شهری است که هیچ‌گاه به ثمرِ واقعیت نمی‌رسد و بر آستانه، در انتظار می‌ماند. همچون ایدئال‌های گریس برای انسانیت و شرافت که علی‌رغم اصرارش به اثبات آن‌ها، ولو به بهای استثمار جنسی، هیچ‌گاه به مرز واقعیت نمی‌رسند. گریس در داستان در قالب دختری ظریف به تصویر کشیده شده است که در هرچیزی، زیبایی آن را می‌بیند و تصور می‌کند. او به‌واسطهٔ ظرافت خیالش توان آن را دارد که با بوته‌های انگور به گفت‌وگو بنشیند، صدای خزیدن شاخهٔ رز را بر پنجرهٔ خانه‌اش در داگویل بشنود و صدای درخت‌های سیب چاک برای اینکه کسی به آن‌ها محبت کند و از آن‌ها نگهداری کند تا به محصول برسند را می‌شنود. او موسیقی می‌داند و می‌تواند هنر و نگاه تحسین‌آمیز به هنر را به فرزندان ورا آموزش دهد. او آموزه‌های رواقیون[2] را می‌داند و آن‌ها را برای دوستی با طبیعت هم‌نوع و منصف‌بودن به بچه‌ها آموزش می‌دهد. او اساطیر را به‌خوبی می‌شناسد و تنها کسی است که می‌تواند با ورا که اهل فلسفه و اساطیر است گفت‌وگو کند. او در ساعات استراحتش بر نیمکتی که مشرف بر درهٔ کانیون است می‌نشیند و در رؤیاهایش سیر می‌کند.

او جای تابیدن آفتاب بر خانهٔ جک مکی، شهروند نابینای شهر را درست

1. «Pirate Jenny»
2. Doctrines of Stoicism

مانند خود او می‌داند؛ چون چشمی برای دیدن ظرائف و زیبایی‌ها دارد. او تنها کس در میان ساکنان داگویل است که هفت مجسمهٔ کوچکِ رنگیِ فراموش‌شده پشت ویترین تنها مغازهٔ شهر را می‌بیند و معنای آن‌ها را (کمک به دیگران، بخشیدن حس خوب به دیگران، معصومیت و شکنندگی، زیبایی و خیال، قانون و عدالت و آسیب پنهان در تهدید و خطر) درک می‌کند. او آن مجسمه‌ها را با علاقه و اشتیاق می‌خرد و آن‌ها را سمبل خوبی و زیبایی‌های داگویل برای مأمن جدیدش در این شهر می‌داند. همهٔ این نکات ظریف در پرداخت شخصیت گریس و نشانه‌های تصویری که برای نشان‌دادن آن‌ها در فیلم به کار رفته است، نشان از قدرت خیال در وجود او دارد. قدرتی که سبب می‌شود همهٔ تلاشش را برای درک رفتارهای نادرست و خصمانهٔ مردم شرور آن شهر به کار گیرد و آن زمان که به اوج درد می‌رسد و درمی‌یابد بودن آن‌ها نه‌تنها برای او؛ بلکه برای انسانیت خطرناک است، یک‌به‌یکشان را از بین می‌برد تا زمین جایی بهتر برای زیست باشد.

سینسیناتس و گریس هر دو تا آن زمان که قدرت آگاهی خویش را خلع سلاح می‌کنند و به ادراکِ خود اجازه می‌دهند واقعیت بیرونی را بر آنان تحمیل کند، در بند و زجر می‌مانند. سینسیناتس با اعتباربخشیدن به آنچه که او را از برون احاطه کرده است، خود را اسیر انتظاری می‌کند که برایش طراحی کرده‌اند؛ همچون گریس که با اصرار بر این عقیده که مردم داگویل انسان‌هایی شریف هستند، به آن‌ها اجازهٔ تعرض به زیست او را می‌دهد (Pifer: 51)؛ اما در هر دوی این جهان‌های داستانی، این خالقان اثر (نابوکوف و فون‌تریه) هستند که به آن‌ها نهیب می‌زنند تا به قدرت آگاهی و ادراک و خیال خویش مجال عمل دهند. سینسیناتس درمی‌یابد زجری که از برون او را احاطه کرده، از او اعتبارِ حیات می‌گیرد و مادامی که به آن اجازهٔ حضور بدهد، زندگی و مرگ او در دست آن است؛ همچنان‌که گریس نیز درمی‌یابد اهالی داگویل به‌واسطهٔ تفکر و ادراک ساده‌اندیشانهٔ اوست که مجال آزار او را می‌یابند؛ پس به توصیهٔ پدرش عمل می‌کند و داگویل و ساکنانش را از بین می‌برد.

نتیجه

رمان *دعوت به مراسم گردن‌زنی* و فیلم *داگویل* با تکیه بر بازنمایی درد و گسست از آن به مدد خیال، از طریق تحلیل مضمون مورد بحث و بررسی قرار گرفتند. ولادیمیر نابوکوف و لارس فون‌تریه دو هنرمند مؤلف هستند با پرداختی سنت‌شکنانه در سبک و مضمون، این دو اثر قابل تأمل را خلق کرده‌اند به اذعان منتقدین توانسته‌اند از پیام‌های سیاسی، اجتماعی و روان‌شناسی در لایهٔ سطحی

اثـر گـذر کننـد. مقایسـهٔ ایـن دو اثـر بـه معنـای تصدیـق شـباهت کامـل در مضمـون و ساختارشـان نیسـت؛ امـا هرکـدام بـه شـیوهٔ خـود و به‌واسـطهٔ پرداختـن بـه مضمـون آزادی خیـال، اشـاره‌ای مشـابه بـه یـک مفهـوم واحـد دارنـد: آنچـه کـه واقعـی می‌پنداریـم، برخاسـته از ذهـن و نگـرش مـا بـه پیرامونمـان اسـت. در ادامـه و بـرای جمع‌بنـدی بحـث، نتایـج حاصـل از ایـن تحلیـل مقایسـه‌ای ارائـه می‌شـود:

۱. زمـان و مـکان در هـر دو داسـتان به‌واسـطهٔ اسـتفاده از فاصله‌گـذاری برشـتی، بـه زمـان و مکانـی نامعیـن اشـاره دارد. نامعین‌بـودن زمـان و مـکان، عنصـر خیـال در داسـتان را تقویـت می‌کنـد و اثـر را از قیـدِ معناهـای عام‌نگـر و محـدود رهـا می‌کنـد.

۲. نبـود امـکان هم‌ذات‌پنـداری بـه دلیـل انتخـاب آگاهانـهٔ عناصـر اثـر توسـط نویسـنده/ فیلمسـاز سـبب می‌شـود رمزگشـایی از معنـا تنـوع بیشـتری بـه خـود بگیـرد. بـه همیـن دلیـل بازخـورد مخاطبـان بـه هـر دو اثـر، طیـف گسـترده و متناقضـی را شـامل می‌شـود.

۳. داسـتان در هـر دو اثـر حـول شـخصیت اصلـی می‌گـردد کـه تجربـهٔ عمیقـی از درد دارد. تجربـهٔ درد گریـس بیشـتر وجـه فیزیکـی دارد و به‌واسـطهٔ بازنمایـی تصویـری چنـدان نیازمنـد قـدرت خیال‌پـردازی مخاطـب نیسـت؛ درحالی‌کـه دردی کـه سینسـیناتس تجربـه می‌کنـد، دردی فلسـفی اسـت و زجـرش هـم به‌واسـطهٔ روایـت چندلایـه، به‌راحتـی قابـل تجسـم نیسـت؛ بنابرایـن نیازمنـد تعامـل مـداوم خواننـده بـا روایـت داسـتان و ایماژپردازی‌هـای آن اسـت.

۴. در هـر دو اثـر، راوی دانـای کل اسـت کـه روایتـش به‌واسـطهٔ تکنیـک فاصله‌گـذاری برشـتی[1] هیـچ حسـی از همـدردی در خواننـده یـا بیننـده برنمی‌انگیـزد. فاصلـهٔ احساسـی پدیدآمـده در کنـار عمـق دردی کـه بیـان و نشـان داده می‌شـود، مخاطـب را بـه سـمت تجربـه‌ای متفـاوت می‌بـرد.

۵. وجـود عنصـر هجـو در جزییـات داسـتان (شـخصیت‌پردازی، اتفاقـات، نحـوهٔ روایـت...) در ترکیـب بـا دو عنصـر دیگـر؛ یعنـی زمـان و مـکانِ نامعیـن و فاصله‌گـذاری، سـبب می‌شـود عامـل خیـال و قـدرت پنهـان در آن بیشـتر از دیگـر معناهـای مسـتتر در اثـر خودنمایـی کنـد.

۶. در هـر دو داسـتان، شـخصیت اصلـی از زندانـی کـه در آن گرفتـار آمـده اسـت، به‌شـیوه‌ای خـود را می‌رهانـد. در *داگویـل*، ایـن رهایـی، تجسـم مـادی بیشـتری دارد (گریـس تصمیـم می‌گیـرد بـه گـروه تبهـکاران پـدرش بپیونـدد و بـا کشـتن تک‌تـک مـردم داگویـل از آن‌هـا انتقـام بگیـرد) و حیطـهٔ معنـا محدودتـر می‌شـود؛ درنتیجـه مخاطـب بـه دالان محدودتـری از معنـا هدایـت می‌شـود. رهایـی در *دعـوت بـه مراسـم گردن‌زنـی*، جایـی اتفـاق می‌افتـد کـه خواننـده انتظـار نـدارد. سینسـیناتس کـه قـرار اسـت تـا ده بشـمارد تـا گردنـش زده شـود بـه نـاگاه از خـود می‌پرسـد چـرا اینجـا هسـتم، چـرا چنیـن دراز کشـیده‌ام و در پاسـخ

1. Brechtian Alienation

به این سؤال‌ها سر از چوبهٔ دار برمی‌دارد و می‌فهمد تماشاچیان اعدامش چیزی جز ردیف‌هایی از نقاشی‌های شفاف ولی باطله نیستند، صحنهٔ اعدام هم چیزی جز ژنده‌پاره‌ها و خرده‌چوب‌های نقاشی‌شده و پوسترهایی بی‌روح نیست و آنچه او واقعی پنداشته، توهمی بیش نبوده است.

۷. در هر دو اثر، گویی داستانی در دل داستانی دیگر پیش می‌رود. خواننده/ بیننده در پایان داستان احساس می‌کند دوباره به ابتدای داستان برگشته و این‌بار قرار است داستان را با روایتی دیگر بخواند/ ببیند. این روایت معماگونه باعث تقویت مضمون خیال و نقش آن در پیشبرد داستان می‌شود.

۸. با ارجاع به نظریات ایلین اسکاری و با توجه به نکاتی که در دو اثر بحث شد، می‌توان به این جمع‌بندی رسید که درد به چیزی بیرون از وجود ما ارجاع ندارد. همچنان که در این دو داستان دیده شد، درد از درون شخصیت، اعتبارِ وجود می‌گیرد و آن‌گاه که شخصیت این اعتبار را پس‌می‌گیرد، موفق می‌شود بر دردِ فائق آید.

۹. سینما به دلیل بهره‌ای که از حضور تصویر، کلام، صدا و رنگ در کنار هم می‌برد توان آن را دارد که درد را به‌صورتی مجسم‌تر نشان دهد؛ درحالی‌که در ادبیات فقط کلام، روایت و آرایه‌های ادبی دست‌مایهٔ هنرمند برای نشان‌دادن مفهوم درد هستند و پرداخت نهایی معنایی که از ترکیب این عناصر به دست می‌آید، بر عهدهٔ خواننده است. این بدان معنا نیست که سینما مجال دریافت معنا را به مخاطب واگذار نمی‌کند؛ عناصری همچون میزانسن، فیلم‌برداری، انواع نماها و... عناصری هستند که به فیلمساز کمک می‌کنند از دام تعین معنا برهد و اثر را برای دریافت معنا به مخاطب واگذار کند.

۱۰. درد در برابر زبان و به‌بیان‌آمدن مقاومت می‌کند؛ چون به ابژه‌ای در جهان منتسب نیست یا به آن ارجاع ندارد؛ درنتیجه دنیایی از نشانه‌ها و نمادها هستند که می‌توانند به انتخاب هنرمند، نشانه یا بیان درد باشند. از دیگرسو، خیال حوزه‌ای است گسترده که دامنهٔ بیکرانی را دربرمی‌گیرد پس به‌خوبی می‌تواند زبانی برای بیان درد و چه بسا گسست از درد باشد و شاید به همین دلیل است که در هنر، به‌عنوان قلمرو خیال، با کثرت بازنمایی درد و بالطبع چاره‌جویی برای گذر از درد مواجهیم.

این مقاله برگرفته از رساله دکتری دانشجو در دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال با عنوان: «تجربه‌ی زیسته‌ی درد در آثار منتخب ولادیمیر نابوکوف و لارس فون تریه» است.

پی‌نوشت‌ها:

(۱) برای مطالعه بیشتر در مورد دیدگاه فوق و از این نویسندگان می‌توانید به کتاب‌های زیر رجوع کنید:

Damasio, Antonio. *The Feeling of What Happens, Body and Emotion in the Making of Consiousness*. Bostton: Houghton Mifflin Harcourt, 1999.

Geniusas, Saulius. *The Phenomenology of Pain (Seies in Continental Thought)*. Ohio: Ohio University Press, 2022.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. London: Oxford University Press, 1985.

Vetlessen, Arne Johan. *A Philosophy of Pain*. Reaktion Books: London, 2009.

(۲) جنبش داگما ۹۵ در سال ۱۹۹۵ و در قالب بیانیه‌ای تعدادی از سینماگران دانمارکی (فون‌تریه، وینتر برگ، یاکوبسن و لورینگ) بنیان گذاشته شد و هدف اصلی آن اجتناب از اصول سنتی و کلاسیک فیلمسازی در هالیوود است. این مرامنامه که از آن با نام «پیمان پاکی» هم یاد می‌شود، در تلاش است هرگونه دخل و تصرف مصنوعی در ساخت فیلم را حذف کند و همه چیز را به آنچه بر سر صحنهٔ فیلمبرداری درواقع موجود و امکان‌پذیر است، محدود کند. فقدان وجود نورهای شدید، عدم استفاده از چهره‌پردازی، عدم استفاده از لباس‌های غیرمعمول، میزانسن، منشی صحنه و طراحی صحنهٔ دست و پاگیر و تأکید بر صدای سر صحنه ازجمله اصول آن است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

Apple Jr. Alfred (1967). "An Interview with Vladimir Nabokov." *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, VII &VIII: 2, pp. 131-140.

https://archive.org/details/sim_contemporary-literature_1966-1967_7-8_cumulative-index

Barabtarlo, Gennady (1990). "Within and Without Cincinnatus's Cell: Reference Gauges in Nabokov's *Invitation to a Beheading." Slavic Review,* 4:3, pp.390–97. *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/2499985. Accessed 23 May 2023.

Boyd, Brian (2011). "The Psychologist." *The American Scholar*, 80:4, pp. 47–55. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/41434988. Accessed 6 May 2023.

Boyd, Brian (1990). *Nabokov*: *The Russian Years*. New Jersey: Princeton University Press.

Boyd, Brian (1997). "Welcome to the Block: (Priglashenie na kazn') *Invitation to a Beheading*: A Documentary Record." Edited by Julian Connolly, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, pp.140-179.

Connolly, Julian W (1997). "*Invitation to a Beheading*: Nabokov's 'Violin in a Void'." *Invitation to a Beheading: A Critical Companion.* Edited by Julian Connolly, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, pp.3-46.

Dogville (2003). Directed by Lars Von Trier, Zoma Films.

Dominguez, Cesar. Haun Saussy & Dario Villanueva (2015). Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications. London and New York: Routledge.

Fitzsimmons, Lorna (2001). "Artistic Subjectivity in Nabokov's *The Defense* and *Invitation* to a Beheading." *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, 21:1-2. pp.55-60.

Guyard, Marius-François (1965). *La Littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires de France.

Habash, Nicolas Lema (2017). "Critique of Calculation: Labour, Productivity, Limits, and Love in Lars Von Trier's *Dogville*." *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, 26:1, pp.24–44. *JSTOR*, https://

www.jstor.org/stable/26532119. Accessed 6 June 2023.

Hall, Stewart (1973). *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies.

McCarty, Timothy Wyman (2015). "Good Readers and Good Liberals: Nabokov's Aesthetic Liberalism." *Political Theory*, 43: 6, pp.753–76. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/24571696. Accessed 6 May 2023.

Nabokov, Vladimir (1959). *Invitation to a Beheading*. New York: Vintage Books.

Pifer, Ellen I (1970). "Nabokov's *'Invitation to a Beheading'*: The Parody of a Tradition." *Pacific Coast Philology*, 5. pp.46–53. *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/1316761. Accessed 21 May 2023.

Scarry, Elaine (1985). *The Body in Pain, The Making and Unmaking of the World*. Oxford: oxford University Press.

Simons, Jan (2007). *Playing the Waves: Lars von Trier's Game Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Simons, Jan (2008). "Von Trier's Cinematic Games." *Journal of Film and Video,* 60: 1, pp.3–13. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/20688581. Accessed 6 June 2023.

Staat, Wim (2007). "Dogville Characterized by 'The Grapes of Wrath': European Identity Construction through American Genre Conventions." *Framework: The Journal of Cinema and Media,* 48: 1, pp.79–96. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/41552480. Accessed 7 June 2023.

Vetlessen, Arne Johan (2009). *A Philosophy of Pain*. London: Reaktion Books.

Vol.3, No.6
Fall & Winter 2023-2024
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6604.1310

Received: 23/07/2023 **Accepted: 14/12/2023**

Free Play of Imagination in Art to Make Meaning in Pain
A Comparative Study of Vladimir Nabokov's *Invitation to a Beheading* and Lars Von Trier's *Dogville*

Leili Kafi[1]
Kian Soheil[2]

Abstract

By focusing on pain as a phenomenon that deprives individuals of meaning, the present study illuminates how the free play of imagination in art is able to defy pain and help individuals attain meaning. As an interdisciplinary research in literature and cinema and through a comparative approach, this study applies Scarry's notion of pain in *The Body in Pain, the Making and Unmaking of the World* to Nabokov's *Invitation to a Beheading* (1935) and Von Trier's *Dogville* (2003). To do so, first Scarry's definition of pain (torture) in physical and verbal act is presented. Then disruption of meaning by pain is discussed. Third, the transformative role of pain is explained to show how pain can embed in itself ways to pass through pain. Finally, the free play of imagination (art) is discussed to clarify whether and how it can help attain meaning in pain. Through close reading, these definitions and notions are applied to the selected works and especially to their main characters, Cincinnatus and Grace. In conclusion it is asserted that Nabokov and Von Trier, although different artists in the first glance, share notable grounds in their oeuvre. Enjoying Brechtian alienation, game play, parody and complex defamiliarizing narration, they create a diegetic world surpassing ideological, social and psychological issues encompassing characters/events that are not clear copies of reality but the result of the free play of imagination to undo the annihilating power of pain.

Keyword: Pain, Meaning Making, *Invitation to a Beheading*, *Dogville*, Nabokov, Von Trier, Free play of imagination

[1] Ph.D. Student of English Language and Literature, Department of English Language and Literature, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran l.kafi@iau-tnb.ac.ir
[2] Assistant Professor of English Literature, Department of English Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran (Corresponding Author) k-soheil@sbu.ac.ir

How to cite this article:
Leili Kafi; Kian Soheil. "Free Play of Imagination in Art to Make Meaning in Pain: A Comparative Study of Nabokov's Invitation to a Beheading and Dogville". Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities, 3,2 , 2023, 219-244. doi: 10.22077/islah.2023.6604.1310

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).