

هنر به مثابه کنش آزاد خیال تا حصول معنا در درد: مطالعه تطبیقی دعوت به  
مراسم گردن زنی نابوکوف و فیلم داگویللیلی کافی<sup>۱</sup>  
کیان سهیل<sup>۲</sup>

## چکیده

اینکه درد فرد را از معنا تهی می‌کند یا به‌عنوان بخش لاینفک از تجربه زیسته، توان آن را دارد که فرد را به حصول معنا برساند موضوع اصلی این مطالعه بینارشته‌ای (تطبیقی) است. در این پژوهش برای اولین بار، رمان دعوت به مراسم گردن‌زنی نوشته ولادیمیر نابوکوف و فیلم سینمایی داگویل ساخته 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 تا به حال موضوع هیچ مطالعه مشترکی نبوده است. این دو با نشان دادن عمق دردی که قهرمان‌هایشان با آن دست‌به‌گریبانند از درون‌مایه‌های اولیه‌ای همچون برداشت ایدئولوژیک، جامعه‌شناسانه و روان‌شناسانه گذر می‌کنند تا به‌واسطه کنش آزاد خیال نشان دهند چگونه هنر می‌تواند فرد را در حصول معنا و گذر از درد یاری بخشد. بدین منظور، نظریات ایلین اسکاری در حوزه مطالعه درد و ساخت معنا مطرح و با رویکردی پدیدارشناسانه و با ارجاع به متن این دو اثر مورد مذاقه قرار می‌گیرند تا نقش خیال/هنر در گسست از درد تشریح شود. این پژوهش در نوع خود می‌تواند راهگشای پژوهشگران علاقه‌مند به مطالعات بین‌رشته‌ای به صورت عام و مطالعه این دو هنرمند به صورت خاص باشد.

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

<sup>۱</sup> 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  
<sup>۲</sup> استادیار ادبیات انگلیسی، گروه ادبیات انگلیسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران (نویسنده 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 گردن‌زنی نابوکوف و فیلم داگویل"، مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۳، ۲، ۱۴۰۲، ۲۴۴-۲۱۹. doi: 10.22077/islsh.2023.6604.1310



## مقدمه

درد مقوله‌ای است که در وهله اول در حوزه علوم پزشکی بسیار به آن پرداخته شده و آزمایش‌ها و مطالعات گسترده‌ای برای شناخت و نحوه درک آن صورت گرفته است. به دلیل اهمیت مقوله درد در زیست آدمی، حوزه روان‌شناسی نیز از آن غافل نمانده و ذیل مطالعات تروما به مطالعه آسیب‌های حاصل از درد پرداخته است. در زمینه مطالعات تروما پژوهش‌های بسیاری انجام شده است که بررسی پیشینه 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 تجربه زیسته فرد تمرکز دارد و وجوه مختلف کارکرد آن را بررسی می‌کند. ایلین اسکاری<sup>۱</sup>، آنتونیو داماسیو<sup>۲</sup>، آرنه یوهان وتلسن<sup>۳</sup> و ساولیوس جینیوساس<sup>۴</sup> چند تن از اندیشمندانی هستند که با مطالعه پدیده درد در تلاشند درد را آن‌گونه که در تجربه زیسته درک می‌شود بررسی کنند و از این رهگذر رابطه درد با ذهن، آگاهی و فرایند ساخت معنا را مورد مطالعه قرار دهند<sup>(۱)</sup> درد می‌تواند فرد را از معنا و انگیزه 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 کارکرد 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 در نتیجه 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 حوصله این مجال برون است؛ اما آنچه در این مقاله به آن خواهیم پرداخت، نقش هنر به‌مثابه

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

کنش آزاد خیال و نقش آن در گذر از تجربه درد است؛ یعنی در نظر گرفتن نقشی در میانه 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 هر کدام ارائه می‌شود.

دعوت به مراسم گردن‌زنی<sup>۱</sup> 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 در عوض با محبت و ریزینی 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 صحنه مضحک گردن‌زنی و برگزارکنندگان گروتسک آن را ترک می‌کند.

داگویل<sup>۲</sup> داستان دختری جوان و زیبارو به نام گریس مارگارت مولیگان<sup>۳</sup> (با بازی نیکول کیدمن<sup>۴</sup>) 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 پابندی 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، دایره 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 مزدگانی، او را به تبهکاران لو می‌دهد؛ اما در کمال شگفتی درمی‌یابد که گریس دختر رئیس تبهکاران است که از منش شرورانه 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

داگوئل 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 محدوده پژوهش

مطالعه حاضر، پژوهشی تطبیقی با تمرکز بر دو اثر از دو حوزه ادبیات و سینما؛ یعنی رمان دعوت به مراسم گردن‌زنی نوشته ولادیمیر نابوکوف (۱۹۵۹) و فیلم سینمایی داگوئل ساخته 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 تا به حال هیچ مطالعه‌ای برای مقایسه 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 درهم‌تنیده این دو هنر با هم اشاره کند. ایلین اسکاری نیز یکی از چند منتقد برجسته معاصر است که به تفصیل به بررسی مقوله درد و رابطه 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 تجربه زیسته درد، چگونگی آفرینش معنا در درد و نقش خیال در آن پرداخته شود. شیوه 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<sup>۱</sup> و گریس است<sup>۲</sup>. پژوهش حاضر را می‌توان آغازی برای مطالعات بیشتر در حوزه نگرش این دو هنرمند دانست که علاقه‌مندان به حوزه مطالعات تطبیقی در ادبیات و سینما را به موضوعات متنوع‌تری رهنمون خواهد شد.

### پیشینه انتقادی تحقیق

در ادامه و در دو بخش مجزا، پیشینه 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 داگوئل و سبک فیلمسازی فون‌تریه مرور خواهد شد.

#### 1. Cincinnatus C.

۲. در ادامه 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 مقدمه سخنرانی‌هایش در باب ادبیات است در توصیف شیوه درست خواندن یک اثر بزرگ به این نکته اشاره می‌کند که باید به‌خوبی به جزئیات 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، مطالعه دقیق و موشکافانه 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<sup>۱</sup> در «هجو سنت در دعوت به مراسم گردن‌زنی نابوکوف» به بررسی رابطه عنصر خیال و واقعیت در این رمان می‌پردازد و با ارجاع به نظریات ای ام فارستر<sup>۲</sup> 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) اجازه 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 ساخته خود اوست سردرگم شود. او به‌خوبی از پس متعادل کردن شخصیت و خیال (عامل انسانی و غیرانسانی) در اثرش برمی‌آید و آن‌گونه که آلفرد اپل جونیور<sup>۳</sup> از او در یکی از مصاحبه‌هایش نقل می‌کند، شخصیت‌های نابوکوف آن مسیری را در نهایت در داستان طی می‌کنند که نابوکوف در مقام خالق جهان داستانی برایشان تجسم کرده است (Apple Jr. 1967:133).

جولین کونولی<sup>۴</sup> در مجموعه نقدی که بر این رمان نوشته معتقد است دعوت به مراسم گردن‌زنی را می‌توان به لحاظ پرداخت به مسئله فشار سیاسی-اجتماعی با رمان ۱۹۱۴ جورج اورول<sup>۵</sup> مقایسه کرد. کونولی این پرسش را مطرح می‌کند که به‌راستی چه دلیلی وجود دارد که نابوکوف تا بدین‌پایه با استخراج معانی خودکامه‌ستیزی و مدینه فاسده در این اثر مخالف باشد؛ سپس چنین پاسخ

1. Ellen Pifer
2. E. M. Forster
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 مُعین و کلی بود و این نوع مواجهه با اثر ادبی را با تقلیل دادن 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 به‌طور کلی می‌توان (و البته بایستی) به هنر به‌مثابه یک درون‌مایه در آثار نابوکوف پرداخت (1997:6).

برایان بوید<sup>۱</sup> پژوهشگر و ناباکوف‌شناس شهیر و معاصر در نوشته‌های متعددی که پیرامون نابوکوف و حیات ادبی او به قلم آورده، به تناوب 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 حوزه 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<sup>۲</sup> در «درون و برون سلول سینسیناتس: معیار ارجاع در نابوکوف» می‌نویسد زندانبانان سینسیناتس و حتی جلادش با سردرگم کردن او در دالان پر پیچ‌وخم شکنجه‌های روحی، برآند تا او را به پذیرش حکم اعدامش وادار کنند. حکم گردن‌زدن او در اولین جمله‌های داستان اعلام می‌شود؛ ولی تا انتهای‌ترین خطوط رمان اجرا نمی‌شود. این ناآگاهی سینسیناتس با ذره‌ذره امیدوار کردن 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 زندان انتظار فقط به‌واسطه قدرت خیال و خاطرات او فراهم می‌شود. او در ادامه 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 باقی‌مانده اسارت او برابر است؛ یا مضمون شفیرگی و تحول سینسیناتس (1990:390).

1. Brian Boyd
2. Gennady Barabtarlo

تیموتی ویمن مک‌کارتی<sup>۱</sup> در «خوانندگان خوب، لیبرال‌های خوب: لیبرالیسم زیبایی‌شناسانه نابوکوف» مدعی است که شاید هیچ نویسنده‌ای به اندازه 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. در واقع او حامی تفکر هنر به خاطر هنر بود. ظلمی که او در این رمان به تصویر می‌کشد برخاسته از حکومتی است که بر پایه 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 داگوبیل

یان سیمون<sup>۲</sup> در *بازی امواج*: گیم در سینمای فون‌تریه می‌نویسد برای سینماگری چون فون‌تریه (به واسطه مانیفست دگما ۹۵)<sup>۳</sup> انتظار آن می‌رود که در ساخت هر اثرش، سینما را از نو خلق کند؛ اما می‌بینیم عنصری ساختاری در فیلم‌هایش به طرز چشمگیر ثابت می‌ماند: شخصیتی اصلی در تمام فیلم‌های فون‌تریه وجود دارد که «بیگانه»<sup>۴</sup> است و وارد محیطی جدید و ناآشنا می‌شود که در آن کدهای رفتاری، ناشناخته و منشأ سوء تفاهم است. ناتوانی این شخصیت برای حل و فهم این کدهای رفتاری یا پذیرش آن‌ها، در نهایت منجر به فروپاشی جسمی یا روانی او می‌شود (2007:106).

یان سیمون در اثر دیگرش، *بازی‌های سینمایی فون‌تریه*، می‌نویسد فون‌تریه با اتکا به بیانیه داگما ۹۵<sup>(۱)</sup> به تقابل با جلوه‌های ویژه 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»، «مجازی» است که به صورت اتفاقی و احتمالی شکل واقعی به خود گرفته و آنچه آن را واقعیت می‌نامیم، در واقع بازنمایی ذهنی از آن چیزی است که ما آن را

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

واقعی دانسته‌ایم (9-11: 2008).

ویم استات<sup>۱</sup> در «توصیف داگوویل با خوشه‌های خشم: ساخت هویت اروپایی از مسیر اصول ژانر آمریکایی» به بررسی مقایسه‌ای این دو اثر می‌پردازد. او معتقد است استفاده فون‌تریه از عکس‌های رسمی دولت آمریکا از دوره رکود بزرگ<sup>۲</sup> در تیتراژ فیلم و نوع میزانشنی که او به کار می‌بندد به‌خوبی نشان می‌دهد که اخلاقیات در داگوویل مثل دیوارهای خانه‌هایش ناپیدا و شکننده است؛ در نتیجه گریس نمی‌تواند در حریم آن محفوظ بماند. درست است که دیوارها در سازه‌های شهر داگوویل 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 عمداً می‌پوشاند. داگوویل با آن اجتماع کور و بسته را می‌توان مجازی تصویری از هویت متلاشی‌شده آمریکایی دانست (81-89: 2007).

نیکلاس لهما حاباش<sup>۳</sup> در «نقد محاسبه کار، بهره‌وری، حریم‌ها و عشق در داگوویل 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 گستره 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 محصول کار، دیگر از آن 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<sup>۴</sup> در شروع هر فصل به مخاطب می‌گوید چه رخ خواهد داد؛ گویی می‌خواهد مرزهای جهان داستانی‌اش را همچون مرزهای خانه‌ها در داگوویل به‌صراحت معین کند و امکان هرگونه غافگیری را از بین ببرد. او زمان را در داستانش مکان‌مند و مکان را هم محدود به صحنه کوچک تئاتر می‌کند. کار یدی گریس در ابتدای داستان به‌عنوان پیشکش او برای تشکر از حسن‌نیت مردم داگوویل 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 (27-34: 2017).

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

## بحث و بررسی

بررسی حاضر، مطالعه‌ای تطبیقی میان دو اثر از دو حوزه 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<sup>۱</sup> 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 مطالعه مضمون در واقع یعنی بررسی پرداخت مضمون<sup>۲</sup>، یعنی بررسی اینکه چرا خالق اثر از میان همه 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 نویسندگان و خوانندگان در مورد معنایی که در زبان، جامعه و فرهنگ غالب هستند انجام می‌شود (75-77: 2015). ماریوفرانسوا گویار<sup>۳</sup> پژوهش‌گر تطبیقی نیز معتقد است وظیفه اصلی ادبیات تطبیقی بررسی ایماژهایی است که مردم و فرهنگ‌های مختلف وقتی در تماس با یکدیگر قرار می‌گیرند از همدیگر در ذهن خود می‌سازند (110-119: 1965).

استوارت هال<sup>۴</sup> تحت تأثیر دیدگاه دریدا نظام بازنمایی در رسانه (مکتوب، دیداری و شنیداری) را همچون هر نظام نشانگان دیگری، دارای ویژگی تعویقی<sup>۵</sup> 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 مقاله «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 (15-20: 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

اثر هیچ‌گاه به معنای شباهت صددرصدی نیست؛ بلکه اشارتی است به تفاوت‌ها. از آنجا که ادبیات (هنر) عملی بیان‌گراست، توضیح شباهت و تفاوت میان آثار هنری، راهی است برای کمک به فهم بیشتر و متنوع‌تر آن‌ها» (2015: 72).

بررسی مضمون در این پژوهش در سه مرحله انجام خواهد شد. در مرحله اول، تعریف ایلین اسکاری از درد (شکنجه) در شخصیت‌های اصلی این دو اثر بررسی می‌شود. برای این امر، تعریف درد و ساختار آن در نظریات اسکاری ارائه خواهد شد؛ سپس نمودهای آن با نگاهی مقایسه‌ای در هر دو اثر استخراج می‌شوند. در مرحله دوم، فرایند تخریب معنا در جهان فرد، به‌عنوان اولین و شدیدترین پیامد مواجهه با درد بررسی می‌شود و نهایتاً در مرحله سوم و در ادامه نظریات اسکاری نقش تحول‌آمیز درد مطرح می‌شود تا به‌عنوان هدف این مقاله نشان داده شود چگونه مواجه‌شدن با درد می‌تواند انسان را به سوی یافتن راهی برای گذر از آن ببرد و کنش آزاد خیال (هنر در معنای عام) چگونه می‌تواند به‌عنوان مجالی، انسان را در گسست از درد و رسیدن به معنا یاری دهد.

## ۱. تعریف درد

ایلین اسکاری در بدن در درد: ساخت و تخریب جهان (معنا)، درد را از سه منظر بررسی می‌کند: وجه فیزیکی درد و دشواری به‌بیان‌آوردن آن، عوارض سیاسی و ادراکی حاصل از این دشواری و نهایتاً ماهیت بیان مادی و کلامی درد که می‌توان آن را ماهیت وضعیت انسانی درد نیز نامید. او می‌گوید درد نه‌تنها در برابر زبان (به‌بیان‌آمدن) مقاومت می‌کند؛ بلکه در واقع آن را نابود می‌کند. به همین دلیل فردی که در تجربه درد است، از زبان تهی می‌شود و در اینجا هنر می‌تواند قدم پیش نهد و زبان بیان درد شود؛ همچون وکیلی که از طرف موکلش به بیان شرایط او می‌پردازد (10-4: 1985). او معتقد است درد می‌تواند حتی به ابزاری برای کنترل و اعمال قدرت نیز بدل شود. در این حالت درد به شکل شکنجه (درد جسمی یا روحی) بر فرد وارد می‌شود و با عینیت‌یافتن در جهانش، او را از معنا تهی می‌کند (۵۳).

درد/ شکنجه در تعریف اسکاری دو بخش دارد: عمل جسمی و عمل کلامی؛ در بخش اول، درد در آسیبی جسمی بر فیزیکی فرد وارد می‌شود و در بخش دوم در بازجویی که عملی کلامی است تثبیت و تشدید می‌شود (۳۵). سینسیناتس درد فیزیکی را با اعدام نمایشی تجربه می‌کند. بازجویی نیز در شکلی همچگونه در بازی‌های آزاردهنده زبانی که مدیر زندان و جلادش با او به راه می‌اندازند، دیده می‌شود. آن‌ها هر روز مهمان‌نوازانه، اما کنایه‌آمیز به دیدار او می‌آیند؛ مبادا در مدتی که تا

اجرای حکم گردن زنی مانده است، در سلول چیزی باب میل زندانی‌شان نباشد. در مورد گریس هم بخش اول؛ یعنی اعمال درد، با اجبار او به کار یدی و آزار روانی دیده می‌شود و از میانه داستان که مورد تجاوز چاک قرار می‌گیرد، تشدید می‌شود و رو به انتهای داستان با زنجیر شدن گردنش به سنگی بزرگ و تکرار تجاوزها، به اوج می‌رسد. وجه کلامی این درد نیز در تهدیدهای کلامی پنهان و پیدای ساکنان داگیل برای لودادن او به تبهکاران و پلیس، در صورت عدم تبعیت از خواسته‌های‌شان نهفته است.

درواقع آزار جسمی و روحی‌ای که گریس متحمل آن می‌شود، برخاسته از خودخواهی مطلق مردم داگیل است که به گفته حاباش هرکدام گریس را فقط برای منافع خود می‌خواهد. حتی تام هم از گریس نه تنها به‌عنوان نمونه‌ای زنده برای محک تعهد اخلاقی مردم داگیل و موعظه‌هایش استفاده می‌کند؛ بلکه او را برای پیشبرد اثر ادبی خودش که در حال نوشتن آن است در نظر می‌گیرد و بدین‌سان گریس تجربه‌ای زنده برای کشف توانش‌های اخلاقی و فلسفی‌اش می‌شود (31: 2017). عشقی که او به گریس ابراز می‌کند و گریس هم ساده‌لوحانه آن را باور می‌کند، نمونه‌ای دیگر از محک‌زدن‌های اوست، درست همانند نویسنده‌ای که به موضوعی برای اثرش می‌اندیشد؛ اما بعد از آن منصرف می‌شود.

آنچه به‌عنوان درد برای سینسیناتس رخ می‌دهد «اعدام نمایشی» است که درواقع نوع شدیدی از شکنجه است و به‌گفته اسکاری در مناطقی همچون شیلی و برزیل رواج داشته است و در فیلیپین به آن «فرایند مردن» می‌گفته‌اند. در این شیوه، اعمال درد چیزی همسان با مرگ بوده است (31: 1985). انتظار برای فهمیدن تاریخ اجرای حکم برای سینسیناتس همان‌قدر کشنده است که اجرای حکم. «او به وحشتناک‌ترین جنایات متهم شده بود و به این جرم محکوم شده بود که گردن زده شود، زندانی شده در دژ به انتظار تاریخی نامعلوم؛ اما نزدیک و بی‌بروبرگرد» (ITAB 69). سینسیناتس تلاش می‌کند به کمک امی، دختر مدیر زندان، از دژ بگریزد؛ اما راه فرار هم به سلولش ختم می‌شود: «سینسیناتس دریافت که پیچ‌وخم‌های دهلیز، او را به جایی نمی‌رساند؛ بلکه چندضلعی بزرگی را تشکیل می‌دهد؛ زیرا حالا به محض اینکه پیچی را دور زد در سلولش را در فاصله‌ای دور دید» (ITAB 74). گریس هم تلاش می‌کند از داگیل که او را همچون دژی در خود اسیر کرده بگریزد؛ اما وقتی از پشت کامیونی که در لابه‌لای بار سیب آن مخفی شده است، سر بلند می‌کند، درمی‌یابد باز هم در میدان داگیل است و نه تنها به آزادی نرسیده؛ بلکه حالا تعرض جنسی (از سوی راننده کامیون و با تهدید به لودادن او) هم به مجموعه

دردهایش افزوده شده است. مفهوم تعرض حتی در میزانشن این فیلم هم به‌خوبی پرداخت شده است که نوآوری بدیع فون‌تیره 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؛ در نتیجه تأکید می‌کند که حد و مرز هر کسی تا کجاست (32)؛ اما همین حد و مرزهای خط‌کشی شده و مشخص هم به سادگی مورد تعرض قرار می‌گیرند. نبود دیوارهای فیزیکی در میزانشن 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 داگوئل را نمی‌توان به‌راحتی دید و گریس درست از همین موضع است که مورد آسیب قرار می‌گیرد.

## ۲. تهی شدن 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 صداها لگدمال‌شده قد راست می‌کردند» (ITAB 101).

در داگوئل 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 انگیزه‌های شیطانی پنهان در نهاد ساکنان داگوئل مشتعل شود و او را به

استثمار بکشانند. حاباش می گوید:

گریس آن زمان که با زنجیر به سنگی بزرگ بسته می شود و همچون برده ای، متاع جنسی ساکنان داگوایل می شود، درمی یابد که اهالی داگوایل و حتی تام، آن مردم شریفی نیستند که او در فرار از سنت ستمگرانه و تبهکارانه پدرش به آن ها پناه برده بود. پس برای اینکه شهر داگوایل که نمایی خرد از جهان است را به جایی بهتر تبدیل کند، بر خرد و کلانشان رحم نمی کند و تیر خلاص را خود بر پیشانی تام شلیک می کند (37).

با افزایش تعرض ها، گریس از خود، زبان و جهانش تهی می شود و همچون سنگی بی روح و مصلوب برجا می خشکد. گریس و سینسیناتس با مردمی که گردشان جمع شده اند متفاوتند و به جرم همین تفاوت (شبهه دیگران فکر نکردن و شبهه دیگران عمل نکردن) به ورطه درد می افتند؛ یکی در دژی وهم پرانگیز در انتظار گردن زده شدن است و دیگری در تهدید به لوداده شدن تحت استثمار جسمی و جنسی.

اسکاری می گوید ساختار درد (شکنجه)، خود را در سه پدیده هم زمان نشان می دهد: تحمیل درد، عینیت یافتن ویژگی های ذهنی درد و ترجمه ویژگی های دردناک درد به نشانگان قدرت (51). هر سه این پدیده ها در مورد سینسیناتس و گریس صدق می کند. درد همچنان که در بالا بحث شد بر هر دوی این شخصیت ها تحمیل می شود. سینسیناتس را در انتظار کشنده اعلام تاریخ اعدامش در دژی وهم آلود زندانی می کنند؛ اما در عین حال مراقب هستند مبادا در این مدت به او بد بگذرد. جلادش در لحظه های اسارت، همراه او می شود و در تلاش است همچون یک هم بندی شفیق او را به لطافت هایی در کلام و رفتار بنوازد. ساکنان داگوایل هم گریس را پناه می دهند تا از گزند تبهکارانی که به دنبالش هستند (که کسی نیست جز پدرش) در امان بماند؛ اما در عین حال او را همچون برده ای، به زنجیر و حتی به استثمار جنسی می کشند.

در مرحله دوم (عینیت یافتن ویژگی های ذهنی درد) نیز می توان نمود آن را در این دو شخصیت دید. سینسیناتس، نادان بودن و در نادانی شبهه دیگران ماندن را درد می داند؛ اما همین تفکر ذهنی در جهانش عینیت می یابد و به همین جرم محاکمه هم می شود و در انتظار مبهم ندانستن تاریخ اعدامش زجر می کشد و بدین سان، درد ندانستن در جهانش عینیت می یابد. گریس نیز از پدرش و اصول تبهکارانه زندگی او می گریزد و آن گاه که به داگوایل پناه می آورد، در ذهن خود مردم داگوایل را مردمی شریف در نظر می گیرد؛ اما با پیشرفت داستان درمی یابد که تفکر / رفتار آن ها دست کمی از پدر و گروه تبهکارش ندارد؛ پس دردش به عینیت می رسد.

سیمون می‌گوید: «گریس در داگیویل شهرنشینی متفکر است که کاملاً به ناآگاهی ساکنان فقیر جامعه کوچک و منزوی داگیویل در دامنه کوه‌های راکی بی‌توجه است و سرسختانه آن‌ها را مردم خوب و صادق داگیویل در نظر می‌گیرد» (2017: 107). 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 داگیویل 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 دربر گرفته متجلی می‌کند (55). و شاید به همین دلیل است که زندانبانان همه در هیئت خدمه سیرک بر او ظاهر می‌شوند تا او را همچون حیوانی مصلوب در نمایش خود نشان دهند. در صحنه‌ای مسیو پی‌یر 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 در جهان 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 تصور شده می‌تواند همان ابژه‌ای باشد که برای درد وجود ندارد تا به‌واسطه منتسب کردن خود به آن توان بیان شدن بیابد؛ پس همچنان که از یک سو فرایند تخریب فرد و تهی شدن 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 دیدگاه می‌توان درد را دارای ماهیتی دگرگون‌کننده دانست که می‌تواند دارای حداقل چهار کارکرد باشد:

۱. مختل کردن روال‌های عادی: درد روال عادی و روزمره فرد را مختل و انتظارات متداول او از زندگی را دچار تغییر می‌کند. در نتیجه 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 داگیویل (روزانه یک ساعت کمک صمیمانه به ساکنان شهر در ازای اجازه ماندن در شهر) مختل می‌شود. او دیگر نمی‌تواند همچون قبل با آن‌ها صمیمانه به گفت‌وگو و همکاری پردازد. سینسیناتس

نیز در پی درد نفهمیدن تاریخ اجرای حکم، روال عادی انتظارش مختل می‌شود. او دیگر مجدانه در پی گفت‌وگو با زندانبانان و متقاعد کردن آنها به گفتن تاریخ اجرای حکم نیست. او دیگر به حرف‌های آنها گوش نمی‌سپارد؛ چون چیزی بیش از وراجی مضحک نیست.

۲. شکستن مرزها: فرد در تجربه درد به درکی جدید از مرزهایش در احساسات، روابط، اجتماع و قدرت می‌رسد که می‌تواند او را در بازنگری آنها یاری دهد. گریس بعد از اینکه تام به او می‌گوید بهتر است مدت زمان بیشتری را برای کار در خانه ساکنان اختصاص دهد، بعد از اینکه رفتار تعرض‌آمیز چاک را پشت سر می‌گذارد و هنگامی که از سوی تام؛ تنها کسی که پناه خود می‌داند، نزد ساکنین داگیل به‌عنوان دزد معرفی می‌شود، تمام مرزهای احساسی و رفتاری‌اش مورد تعرض قرار می‌گیرد. او درمی‌یابد اعتماد او به ساکنان داگیل نمی‌تواند ادامه پیدا کند؛ پس در سکوتی معنادار فرومی‌رود و به زنجیره اتفاقاتی که رخ داده است، می‌اندیشد. سینسیناتس نیز در پی تلاش‌های بی‌ثمرش برای یافتن تاریخ اعدام که برای او به‌منزله یافتن حقیقت است متوجه می‌شود تلاشش برای دانستن تاریخ، تنها به بیشتر مضحکه‌شدنش در زندانی که برای او تدارک دیده‌اند می‌انجامد و او را بیشتر در بازی دلک‌مآب آنها غرق می‌کند؛ پس رفته‌رفته از دامنه مکالماتش با زندانبانانش می‌کاهد و به نوشتن در تنهایی پناه می‌برد. او دیگر حاضر نیست بخشی از نمایش مضحکی باشد که برایش تدارک دیده‌اند.

۳. تغییر نوع نگاه: درد می‌تواند نوع نگاه فرد به زندگی را تغییر دهد و از این طریق ارزش‌ها، اولویت‌ها و روابطش را دوباره تعریف کند. درد، فرد را از آسیب‌پذیربودنش آگاه می‌کند و نگاه او به انواع تجاربی را که می‌تواند داشته باشد، تغییر می‌دهد. گریس درمی‌یابد ادامه اعتماد به مردم داگیل؛ یعنی افزوده‌شدن بر دامنه دردی که بر او تحمیل شده است؛ یا باید با همان تفکر (مردم داگیل انسان‌های شریفی هستند) به زیست خود ادامه دهد که نتیجه‌ای جز ویرانی و زجر برای او نخواهد داشت؛ یا باید نگاه و تفکر خود را تغییر دهد. در اولین اقدام برای تغییر، تصمیم می‌گیرد از شهر فرار کند و در اقدام دوم تصمیم می‌گیرد کل شهر و ساکنانش را از بین ببرد تا جهان جایی بهتر برای زیستن شود. سینسیناتس نیز درمی‌یابد واقعیت آن چیزی نیست که گرد او را گرفته؛ بلکه آنچه او را احاطه کرده؛ وهمی آزاردهنده و کشنده است که اعتبارش را از ذهنیت او می‌گیرد؛ پس یا باید خود را از این نمایش وهم‌انگیز بیرون بکشد و ناجی خود از درد باشد یا همچنان مضحکه دست زندانبانانش در درد و زجر باقی بماند.

۴. کسب دانش تجربی (زیسته): فرد با تجربه مستقیم درد، شکلی منحصر به فرد

از دانش را به دست می‌آورد که فرای آموزه‌های فکری است. این دانش تجربی می‌تواند مفاهیم از پیش تعیین‌شده 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 تجربه زیسته آن‌هاست. اکنون که تمام مفروضات فکری آن‌ها به چالش کشیده شده است (گریس فهمیده که مردم داگوبیل نه تنها 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)، تجربه زیسته‌شان زمینه‌ساز رشد و گذرشان از درد می‌شود. گریس بعد از پشت‌سر گذاشتن تجربه درد به دانش زیسته 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). پifer<sup>1</sup> 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 نیمه داستان به بعد کم‌کم نسبت به انقیادش در هجوی که او را در بر گرفته، از خیال به عنوان امید نجاتش نام می‌برد» (113). او خیال را ناجی‌ای می‌داند که به واسطه 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 به مثابه نفی انقیاد معنا و پذیرش آزاد تجارب

همچنان که پیشتر نیز مطرح شد، نابوکوف به‌وضوح در انواع نوشته‌ها و سخنرانی‌هایش از اعمال 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 دست‌مایه 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 «ارزش جمعی آگاهی هنر طنزآمیز به‌عنوان ابزاری برای تسریع تکامل ذهن انسان آگاه بود» (Fitzsimmon: 2001: 55).

او در این اثر، سینسیناتس را در قالب متفکری خلق می‌کند که به جرم متفاوت‌اندیشیدن از دیگران محکوم به اعدام شده و در دژی گروتسک با زندانبانان و جلادی هجوآمیز محبوس و مجبور به تحمل انتظار برای فرارسیدن زمان موعود است. تنها دغدغه زندانبانان او این است که به تمام و کمال، زمان بر او شیرین بگذرد؛ تناقضی که در همان اولین لایه‌های داستان جلب توجه می‌کند. در تمام داستان در ذهن سینسیناتس دغدغه رسیدن به تاریخ گردن‌زنی وجود دارد؛ گویی با دانستن زمان اجرای حکم مجالی برای گریز برای او فراهم خواهد شد؛ غافل از اینکه فقط در داستان‌های پریان است که می‌شود از زندان گریخت (Pifer: 48). در بخش‌های مختلفی از روایت، او را می‌بینیم که در تلاش است قدرت خیال خود را با نوشتن و رجوع به خاطراتش زنده نگه دارد. او مدام موج عطری را که از باغ‌های تامارا می‌رسد در ذهن خود مرور می‌کند. در تلاش برای فرار از سلولش همراه با دخترک مدیر زندان، امی، به کودکی‌اش بازمی‌گردد تا به معنا برگردد و از شر مضحکه‌ای که در آن گرفتار آمده است، برهد. ناجی او از مکالمات بی‌سروته با هم‌بندی جلاد و زندانبان گروتسکش، کتاب‌هایی است که از کتابدار زندان به امانت می‌گیرد. همین خرده‌تلاش‌های اوست که در پایان آن را به او می‌دهد که به خیال خودش رنگ واقعیت بزند، نه به توهمی که از تفکر و ذهنش اعتبار گرفته است. سینسیناتس را زجری که زندانبانانش از انتظار برای اعلام تاریخ برای او ساخته‌اند، می‌فرساید؛ اما آن‌گاه که به خاطرات و خیال خود، قدرت پرواز می‌دهد، درمی‌یابد آنچه ناجی اوست آزادی خیال است و ایمان آوردن به اینکه هرچیزی جز آگاهی و خیال او هجوی بیش نیست (Barabtarlo: 390). پیفر نیز می‌گوید:

سینسیناتس درمی‌یابد به جای آنکه در طرح داستانی که برای او چیده شده پیش برود و نهایتاً سرش را از دست بدهد، بهتر است اعتباری را که به واقعیت اطرافش می‌دهد رها کند و خود را از جهان صوری داستان بیرون بکشد (52).

درواقع ما با یک داستان در درون داستانی دیگر مواجهیم. خواننده بی‌توجه به جزئیات نمی‌تواند دریابد جز سینسیناتس هیچ‌چیز دیگری در جهان گردن‌زنی واقعی نیست و آنچه در حال خواندن آن است، زائیده جولان ادراک سینسیناتس است. سینسیناتس نیز می‌داند اگر به این طرح داستانی که برای او تدارک دیده شده است، گردن نهد، آنچه در پایان انتظارش را می‌کشد، چیزی جز یک اعدام مضحک همگام با معیارهای سنتی داستان‌گویی نیست؛ پس با نهیب خالقش، اعتبار ادراکی‌ای را که به دژ و میزبانانش داده است، بازپس می‌گیرد و در آخرین لحظه، صحنه مضحک گردن‌زنی را همچون صحنه یک تئاتر مضحک ترک می‌کند:

سینسیناتس با روانی و وضوحی که پیش از این هرگز در خود ندیده بود، فکر

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

نابوکوف با طراحی هجوگونه 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 دیگر سو سینسیناتس را درگیر درک اشتباهش از واقعیت پیرامونش می‌کند. باراب تارلو<sup>۱</sup> می‌گوید که ارجاعات هستی‌شناسانه 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 کلمه 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 بدانند، به آن‌ها قدرت عمل می‌دهد و پیامد چنین کاری از دست‌دادن 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 قصه متوسط باشد؛ پس خود را بیرون می‌کشد و بدین ترتیب تمام صحنه فرو می‌ریزد (Pifer: 52).

مک‌کارتی<sup>۲</sup> معتقد است شهروند خوب از نظر نابوکوف، نه هنرمند حساس و نه زیبایی‌شناس منزجر از سیاست است؛ بلکه خواننده دقیق است که مدل او برای چنین ایدئالی می‌شود (755). در این دیدگاه، فرد به‌مثابه یک اثر هنری با ویژگی‌های خاص خودش به‌عنوان یک دنیای جدید و منحصر به فرد دیده می‌شود با تجاربی خاص و پروازی خاص از خیال. به‌همین دلیل می‌توان گفت گناه سینسیناتس آن‌گونه که در رمان ذکر می‌شود، وهم عرفانی<sup>۳</sup> نیست؛ بلکه در واقع او به خاطر هستی‌شناسی غلط و قراردادن خود ذیل تفکرات کلی‌نگر، محکوم به تحمل درد اسارت می‌شود.

مشابه همین نظر را می‌توان در مورد گریس نیز بیان کرد. او به‌واسطه پذیرفتن نگاه کلی «اهالی داگوئل، انسان‌های شریفی هستند که به من پناه داده‌اند» (Simon: 107). خود را در معرض تعرض و آسیبی قرار می‌دهد که منشأ آن، هستی‌شناسی 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 جزئیات و پی‌بردن به ساختار پیچیده روایت را بیابد (McCarthy: 764).

لارس فون‌تریه با برداشتی مینی‌مالیستی و برشتی به پرداخت شخصیت گریس می‌پردازد. حباباش می‌گوید فون‌تریه ایده اصلی این فیلم را از ترانه *راهزن جنی*<sup>۱</sup> برتولت برشت گرفته است؛ هرچند تفاوت‌هایی اساسی میان گریس و جنی وجود دارد. جنی از همان اولین خطوط ترانه می‌داند که در صدد انتقام است؛ درست عکس گریس که تا آخرین لحظه ایمان خود را به خوب‌بودن مردم داگوئل 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). داگوئل به‌واقع آرمان‌شهری است که هیچ‌گاه به ثمر 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 هر چیزی، زیبایی آن را می‌بیند و تصور می‌کند. او به‌واسطه ظرافت خیالش توان آن را دارد که با بوته‌های انگور به گفت‌وگو بنشیند، صدای خزیدن شاخه‌رز را بر پنجره خانه‌اش در داگوئل 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 و آموزش دهد. او آموزه‌های رواقیون<sup>۲</sup> 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 دره کانیون است می‌نشیند و در رؤیاهایش سیر می‌کند.

او جای تاییدن آفتاب بر خانه 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 داگوویل است که هفت مجسمه کوچک رنگی فراموش شده پشت ویتترین تنها مغازه 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 داگوویل برای مأمّن جدیدش در این شهر می‌داند. همه 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 همه تلاشش را برای درک رفتارهای نادرست و خصمانه مردم شرور آن شهر به کار گیرد و آن زمان که به اوج درد می‌رسد و درمی‌یابد بودن آن‌ها نه تنها 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 ادراک 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 داگوویل انسان‌هایی شریف هستند، به آن‌ها اجازه 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 نهب 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 اعتبار حیات می‌گیرد و مادامی که به آن اجازه حضور بدهد، زندگی و مرگ او در دست آن است؛ همچنان که گریس نیز درمی‌یابد اهالی داگوویل به‌واسطه تفکر و ادراک ساده‌اندیشانه اوست که مجال آزار او را می‌یابند؛ پس به توصیه پدرش عمل می‌کند و داگوویل و ساکنانش را از بین می‌برد.

## نتیجه

رمان دعوت به مراسم گردن‌زنی و فیلم داگوویل 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 لایه سطحی

اثر گذر کنند. مقایسه این دو اثر به معنای تصدیق شباهت کامل در مضمون و ساختارشان نیست؛ اما هر کدام به شیوه خود و به‌واسطه پرداختن به مضمون آزادی خیال، اشاره‌ای مشابه به یک مفهوم واحد دارند: آنچه که واقعی می‌پنداریم، برخاسته از ذهن و نگرش ما به پیرامونمان است. در ادامه و برای جمع‌بندی بحث، نتایج حاصل از این تحلیل مقایسه‌ای ارائه می‌شود:

۱. زمان و مکان در هر دو داستان به‌واسطه استفاده از فاصله‌گذاری برشتی، به زمان و مکانی نامعین اشاره دارد. نامعین بودن زمان و مکان، عنصر خیال در داستان را تقویت می‌کند و اثر را از قید معنای عام‌نگر و محدود رها می‌کند.

۲. نبود امکان هم‌ذات‌پنداری به دلیل انتخاب آگاهانه عناصر اثر توسط نویسنده / فیلمساز سبب می‌شود رمزگشایی از معنا تنوع بیشتری به خود بگیرد. به همین دلیل بازخورد مخاطبان به هر دو اثر، طیف گسترده و متناقضی را شامل می‌شود.

۳. داستان در هر دو اثر حول شخصیت اصلی می‌گردد که تجربه عمیقی از درد دارد. تجربه درد گریس بیشتر وجه فیزیکی دارد و به‌واسطه بازنمایی تصویری چندان نیازمند قدرت خیال‌پردازی مخاطب نیست؛ در حالی که دردی که سینسیناتس تجربه می‌کند، دردی فلسفی است و زجرش هم به‌واسطه روایت چندلایه، به‌راحتی قابل تجسم نیست؛ بنابراین نیازمند تعامل مداوم خواننده با روایت داستان و ایماژپردازی‌های آن است.

۴. در هر دو اثر، راوی دانای کل است که روایتش به‌واسطه تکنیک فاصله‌گذاری برشتی<sup>۱</sup> هیچ حسی از همدردی در خواننده یا بیننده برنمی‌انگیزد. فاصله احساسی پدیدآمده در کنار عمق دردی که بیان و نشان داده می‌شود، مخاطب را به سمت تجربه‌ای متفاوت می‌برد.

۵. وجود عنصر هجو در جزئیات داستان (شخصیت‌پردازی، اتفاقات، نحوه روایت...) در ترکیب با دو عنصر دیگر؛ یعنی زمان و مکان نامعین و فاصله‌گذاری، سبب می‌شود عامل خیال و قدرت پنهان در آن بیشتر از دیگر معنای مستتر در اثر خودنمایی کند.

۶. در هر دو داستان، شخصیت اصلی از زندانی که در آن گرفتار آمده است، به شیوه‌ای خود را می‌رهاند. در *داگویل*، این رهایی، تجسم مادی بیشتری دارد (گریس تصمیم می‌گیرد به گروه تبهکاران پدرش بپیوندد و با کشتن تک‌تک مردم داگویل از آن‌ها انتقام بگیرد) و حیطه معنا محدودتر می‌شود؛ در نتیجه مخاطب به دالان محدودتری از معنا هدایت می‌شود. رهایی در دعوت به مراسم گردن‌زنی، جایی اتفاق می‌افتد که خواننده انتظار ندارد. سینسیناتس که قرار است تا ده بشمارد تا گردنش زده شود به ناگاه از خود می‌پرسد چرا اینجا هستم، چرا چنین دراز کشیده‌ام و در پاسخ

به این سؤال‌ها سر از چوبه دار برمی‌دارد و می‌فهمد تماشاچیان اعدامش چیزی جز ردیف‌هایی از نقاشی‌های شفاف ولی باطله نیستند، صحنه 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، اعتبار وجود می‌گیرد و آن‌گاه که شخصیت این اعتبار را پس می‌گیرد، موفق می‌شود بر درد 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 دست‌مایه هنرمند برای نشان‌دادن مفهوم درد هستند و پرداخت نهایی معنایی که از ترکیب این عناصر به دست می‌آید، بر عهده خواننده است. این بدان معنا نیست که سینما مجال دریافت معنا را به مخاطب واگذار نمی‌کند؛ عناصری همچون میزانشن، فیلم‌برداری، انواع نماها و... عناصری هستند که به فیلمساز کمک می‌کنند از دام تعیین 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؛ در نتیجه دنیایی از نشانه‌ها و نمادها هستند که می‌توانند به انتخاب هنرمند، نشانه یا بیان درد باشند. از دیگر سو، خیال حوزه‌ای است گسترده که دامنه 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:

<sup>(۱)</sup> 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 Consciousness*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1999.

Geniusas, Saulius. *The Phenomenology of Pain (Series 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.

<sup>(۲)</sup> جنبش داگما ۹۵ در سال ۱۹۹۵ و در قالب بیانیه‌ای تعدادی از سینماگران دانمارکی (فون‌تریه، ویتتر 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 صحنه فیلمبرداری در واقع موجود و امکان‌پذیر است، محدود کند. فقدان وجود نورهای شدید، عدم استفاده از چهره‌پردازی، عدم استفاده از لباس‌های غیرمعمول، میزانشن، منشی صحنه و طراحی صحنه دست و پاگیر و تأکید بر صدای سر صحنه از جمله اصول آن است.

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](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: (Priglasenie 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](http://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.

## 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<sup>1</sup>

Kian Soheil<sup>2</sup>

### 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

<sup>1</sup> 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](mailto:l.kafi@iau-tnb.ac.ir)

<sup>2</sup> Assistant Professor of English Literature, Department of English Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran (Corresponding Author) [k-soheil@sbu.ac.ir](mailto: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/>).