

تحلیل بینارشته‌ای شعر و سینما: بررسی تصویر قهرمان / سرباز انگلیسی در شرق با رویکرد پسااستعماری

لاله آتشی *

سارا توسلی **

چکیده

قهرمانان با تصاویری که از آنان ارائه می‌شود به قهرمان بدل می‌شوند. در این پژوهش، با رویکردی بینارشته‌ای و با توجه به نظریه‌های پسااستعماری، تصاویری را که در رسانه‌های واژگانی و تصویری قرن بیستم از قهرمان / سرباز انگلیسی در شرق ارائه شده است، بررسی می‌کنیم. تامس ادوارد لارنس در فیلم *لارنس عربستان* به کارگردانی دیوید لین به یک شوالیه قهرمان تبدیل می‌شود؛ اما شوالیه‌ای از جنس دن‌کیشوت. این قهرمان با قهرمان‌های روزگار ملکه ویکتوریا متفاوت است. اگر در تصاویر ارائه‌شده از قهرمان / سربازهای انگلیسی در ادبیات و رسانه‌های روزگار ملکه ویکتوریا هرگونه اشتراک و شباهت بین خود و دیگری انکار می‌شود، در تصاویری که در قرن بیستم از لارنس ارائه می‌شود، تعاملی دوسویه و پیچیده بین فرودست و بالادست به چشم می‌خورد: لارنس، در عین حفظ تفاوت‌ها، از نیرو و سرزندگی اعراب الهام می‌گیرد و تا حدودی با آنان درمی‌آمیزد. روند رشد شخصیت قهرمان / سرباز در این پژوهش بررسی خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: مطالعات پسااستعماری، مطالعات بینارشته‌ای، شعر و سینما، لارنس عربستان، دیوید لین.

* عضو هیئت علمی مؤسسه آموزش عالی زند (نویسنده مسئول)

پیم‌نگار: l.atashi@yahoo.com

** عضو هیئت علمی دانشگاه سمنان

پیم‌نگار: sara.tavassoli@gmail.com

۱. مقدمه

نظریه‌هایی که بر فرامتن تکیه می‌کنند در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ قرن بیستم میلادی روی کار آمدند و با ردّ رویکرد فرمالیستی، هرچه را ملت‌ها در هنر و ادبیات و سایر محصولات فرهنگی‌شان روایت کرده‌اند در بافت اجتماعی و در ظرف زمان و مکانی خاص بازخوانی و واکاوی کردند. بر اساس نظریهٔ تاریخ‌گرایی نو، سازوکارهای قدرت در درک روایت‌های فرهنگی و تاریخی و ادبی و هنری نقشی بسیار مهم ایفا می‌کنند. پس از خوانش متن، روابط قدرت و نقش گفتمان‌های غالب آشکار می‌شود. بدین‌سان منتقد نشان می‌دهد که آثار ادبی و هنری چگونه می‌توانند به نظریه‌ها و گفتمان‌های غالب قوت بخشند و یا در برابرشان مقاومت کنند و آنها را از جریان بیندازند. مطالعات فرهنگی نیز از دیگر رویکردهای نوین نقد است که بیشتر بر متونی تکیه می‌کند که در برابر قدرت و نظریهٔ حاکم مقاومت می‌کنند و به حاشیه رانده می‌شوند و در نتیجه، در گفتمان غالب، ایجاد تنش می‌کنند. نظریهٔ پسااستعماری از دیگر رویکردهای نوین نقد است که از نظریه‌های میشل فوکو^۱ و از نقد تاریخ‌گرایی نو تأثیر پذیرفته است.

بر اساس نظریه‌های نوین نقد، نه تنها متون فاخر ادبی، بلکه هرآنچه برساختهٔ فرهنگ است می‌تواند به‌عنوان یک متن بررسی شود تا نقش گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی در خلق معنا آشکار گردد. بدین ترتیب، موسیقی و نقاشی و فیلم و سایر متون غیر واژگانی، همانند متون ادبی قابل واکاوی‌اند. در این پژوهش، با اشاره به نقش رسانه در تصویرسازی و با ریشه‌یابی تصویر قهرمان/ سرباز در ادبیات و رسانه‌های عصر ویکتوریا، به تغییراتی اشاره خواهیم کرد که در گذر زمان در تصویر قهرمان/ سرباز انگلیسی ایجاد می‌شود.

۲. طرح مسئله و چارچوب نظری

این پژوهش بینارشته‌ای در حوزهٔ ادبیات تطبیقی می‌گنجد. هنری رماک در مقالهٔ خود با عنوان «ادبیات تطبیقی: تعریف و عملکرد آن»^۲، به جایگاه مطالعات بینارشته‌ای در حوزهٔ ادبیات تطبیقی اشاره می‌کند و معتقد است:

^۱ Michel Foucault

^۲ Henry Remak, "Comparative Literature: Its Definitions and Function"

ادبیات تطبیقی، ازیک‌سو، مطالعه ادبیات در وراء محدوده کشوری خاص، و از سویی دیگر، مطالعه ارتباطات بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری همچون هنرهای زیبا (مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (مانند سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی)، علوم تجربی، مذهب، و نظایر آن است (به نقل از انوشیروانی ۱۵).

تحلیل بینارشته‌ای ادبیات و سینما سیر تکاملی ادبیات تطبیقی را نشان می‌دهد. حوزه ادبیات تطبیقی در گذشته مشخصاً بررسی آثار ادبی را شامل می‌شد، اما امروزه فرامتن تاریخی و گفتمان‌ها و محصولات فرهنگی نیز در پژوهش‌های تطبیقی مورد توجه قرار می‌گیرند.^۱ برائدر^۱ معتقد است پژوهش‌های بینارشته‌ای بنا ندارد فرمالیسم و تاریخ‌گرایی، متن و فرامتن را از هم جدا کند و بدین ترتیب رویکرد فراگیر ادبیات تطبیقی را آشکار می‌کند (۱۵۵). با به کار بستن نظریه‌های گفتمان‌محور، مانند نظریه پسااستعماری، می‌توان آبخور فرهنگی متون مختلف را بررسی کرد و سیر تاریخی و فرهنگی هویت و ملیت را در ادبیات و سینما نظاره کرد. کلیفرد گرتز^۲ معتقد است که ما در عصر ژانرهای درهم‌تنیده و گفتمان‌های درهم و برهم زندگی می‌کنیم و به همین دلیل، جداسازی رشته‌های مختلف درک ما را از سازوکارهای جهان پیرامونمان محدود خواهد کرد (۲۰). با تحلیل فیلم و ادبیات، پژوهشگران تلاش خواهند کرد تا دورنمای فرهنگی دهه‌های چهل و پنجاه میلادی را بازسازی و تجلی نقطه عطف و دوران افول گفتمان استعمار را در شعر تینسن^۳ و فیلم دیوید لین^۴ تحلیل کنند.

در این پژوهش به تصویری که در قرن نوزدهم در ادبیات و شرح‌حال‌ها و اخبار روزنامه‌ها از هولاک^۵ نشان داده شده است اشاره خواهیم کرد و با مقایسه آنها با تصویری که در قرن بیستم، در اثری سینمایی، از قهرمان/ سرباز انگلیسی ارائه می‌شود، روند رشد شخصیت قهرمان/ سرباز انگلیسی را در دو برهه متفاوت زمانی و با توجه به گفتمان‌های متفاوت هر روزگار بررسی خواهیم کرد. اگر هولاک در روزگار اوج

^۱ Christopher Braider

^۲ Clifford Geertz

^۳ Alfred Lord Tennyson

^۴ David Lean

^۵ Sir Henry Havelock، ژنرال انگلیسی که به جهت بازپس گرفتن کابلور از یاقیان، در شورش هند، در سال ۱۸۵۷ شهرت دارد.

امپراتوری بریتانیا به سطح قهرمانی ملی ارتقا می‌یابد، لارنس در روزگاری که امپراتوری بریتانیا منحل شده است به ضد قهرمانی شکننده تبدیل می‌شود. نامور مطلق در «درآمدی بر تصویرشناسی»، تصاویر را به دو دسته باز و بسته تقسیم می‌کند و می‌نویسد:

تصاویر بسته، تصاویری هستند که به طور متداول تکرار می‌شوند و می‌توان آنها را با توجه به طبیعتشان دسته‌بندی کرد: استروپی‌ها، کلیشه‌ها، نظرهای دریافتی، نقطه مشترک ... تصاویر باز بیشتر در مقابل تصاویر بسته تعریف می‌شود. منظور از تصاویر باز، تصاویری هستند که شکل عمومی و تکراری به خود نگرفته و شخصی یا منفرد یا دست‌کم نیمه‌شخصی و یا نیمه‌منفرد باشند (۱۳۰).

تصاویر باز و بسته را می‌توان در روند رشد شخصیت قهرمان/ سرباز انگلیسی یافت. در تحلیل فرایند قهرمان‌پردازی، محققان از نظریه‌های ادوارد سعید^۱ و هومی بابا^۲ استفاده خواهند کرد. با بررسی مسیرهای گردش نظریه‌ها و با بررسی تقابل‌های دوتایی و نیز با تحلیل فنون سینمایی دوید لین و زوایای دوربین و اجرای هنرپیشه‌ها، به دو تصویر متفاوت از قهرمان/ سرباز انگلیسی در قرن نوزدهم و قرن بیستم دست خواهیم یافت.

ادوارد سعید، بنیان‌گذار نظریه پسااستعماری، با اشاره به اینکه متون مختلف در خلأ پدید نیامده‌اند و تحت تأثیر گفتمان‌های غالب روزگار خود هستند، عینیت گفتمان شرق‌شناسی را زیر سؤال برد و ساختاری مشترک در مطالب شرق‌شناسان یافت که متشکل از تقابل‌های دوتایی بود. بنا بر تحلیل ادوارد سعید، شرق‌شناسان با منطقی مبتنی بر فلسفه مانی^۳ — یعنی تقابل خیر و شر — تصاویری را از شرق ارائه می‌کردند که بتوانند به واسطه آنها سلطه استعماری خود را بر شرق موجه سازند و رسالت تمدن‌سازی را به‌عنوان دلیل حضور غرب در شرق مطرح کنند. ادوارد سعید، با یک‌دست دانستن گفتمان شرق‌شناسی، از همان منطقی پیروی می‌کند که استعمارگران در توصیف شرق از آن بهره می‌جستند؛ یعنی اگر گفتمان شرق‌شناسی غربیان، از مردمان

^۱ Edward W. Said

^۲ Homi Bhabha

^۳ Manichean philosophy

شرق با عبارات توصیفی ساده سخن می‌گفت و هرگونه پیچیدگی را در آنها انکار می‌کرد، ادوارد سعید نیز هیچ تنشی در گفتمان شرق‌شناسی قائل نمی‌شود و با حذف آنچه هومی بابا آن را دورگه‌بودگی^۱ می‌نامد، گفتمان شرق‌شناسی را به مجموعه‌ای از تقابل‌های دوتایی تقلیل می‌دهد. نظریه‌هایی که با فرامتن سروکار دارند غالباً بر متونی همچون درس‌نامه‌ها، اسناد قضایی، روزنامه‌ها و اخبار، سفرنامه‌ها، آثار هنری و آثار فاخر ادبی تمرکز می‌کنند. بنابراین، متن ادبی بر متن غیر ادبی برتری ندارد و تمام متونی که از ژانرها و رشته‌های مختلف برگرفته شده‌اند در کنار هم مطالعه می‌شوند تا دورنمای تاریخی با جزئیات هرچه بیشتر بازسازی شود.

۳. تجزیه و تحلیل

در پاییز ۱۸۵۷، زمانی که هیجان و دلهره در انگلستان به اوج خود رسیده بود، هولاک به قهرمانی ملی تبدیل شد. قیام هندیان در دهم می ۱۸۵۷ در میروت^۲ آغاز گشت و به فتح دهلی^۳ انجامید و به سرعت فراگیر شد. نه تنها قشون متعدد، بلکه مردم کوچ و بازار هم به آن قیام پیوستند و تا ایالات شمالی هند پیشروی کردند. در انگلستان، نینا صاحب^۴ که رهبری قیام را عهده‌دار بود، به نماد جنایت و پلیدی و بی‌رحمی، و هولاک به نیروی خیر و نماد پیروزی و قدرتی شکست‌ناپذیر تبدیل شد: «در میانه خون و خشونت و مصیبت، در عمق تاریکی طوفان، هولاک دلیر با قامتی غول‌آسا بر فراز دیگر جنگجویان قد غلم کرد» (هفته‌نامه لوید،^۵ چهارم اکتبر ۱۸۵۷، به نقل از داوسن^۶ ۹۸).

در این تصویر که یادآور قهرمان‌های خارق‌العاده هومری است، هولاک نماینده خیر است که از میان تاریکی عرض اندام می‌کند. آنچه راجع به کشتار و تجاوز به زنان و

^۱ hybridity

^۲ Meerut در ایالت اوتار پرادش در کشور هند واقع شده است.

^۳ Delhi

^۴ Nina Sahib متولد ۱۸۲۴ در خانواده متمول هندی، سرکرده قیام کانپور. وی در سال ۱۸۵۷، یعنی همان زمانی که قیام سرکوب شد، ناپدید گشت.

^۵ Lloyd's Weekly

^۶ Graham Dawson

کودکان انگلیسی به دست نینا صاحب و افرادش در محافل نقل می‌شد، بستری را فراهم می‌کند تا هولاک به قهرمان خونخواهی تبدیل شود که قرار است غرور و آبروی ازدست‌رفته انگلیس را بازپس ستاند. در روزنامه تایمز پیروزی هولاک این‌گونه روایت شد:

هندوستان بریتانیایی خواهد شد، و بریتانیایی‌ها، با قدرت و شرافتی عظیم‌تر از همیشه، رهبران هندوستان خواهند شد. اینکه ما همان ملتی هستیم که در گذشته بودیم به همگان ثابت شده است. برتری نسبی نژاد ما، همان اندازه که یک قرن پیش بدیهی بود، و حتی شاید با قطعیت بیشتر، به اثبات رسیده است. ژنرال هولاک نمود جایگاه ما در هندوستان است. او پیش می‌رود، می‌جنگد، شکست می‌دهد — همه چیز در برابر او سر فرومی‌آورد (تایمز، ۲۱ سپتامبر ۱۸۵۷، به نقل از داوسن ۹۹).

پیروزی هولاک یک پیروزی جمعی است و برتری نژاد سفیدپوست را به اثبات می‌رساند و با استفاده از ضمیر اول‌شخص جمع، یعنی ما، روایت می‌شود. هولاک به جایگاه قهرمان ملی ارتقا می‌یابد تا تصویر خدشه‌دارشده بریتانیا از خود را ترمیم کند و دیگری یاغی را به جایگاه فرودست پس براند. هولاک در شعر تنیسن نیز هویتی اجتماعی و غیر فردی دارد:

گوش کنید! صدای رگبار و خمپاره می‌آید! دیده‌بان راست می‌گوید؟
آترم^۱ و هولاک راه خود را در میان یاغیان درهم‌شکسته باز کردند؟
آری، شیپورهای اروپا در گوش‌هایمان طنین انداخته
ناگهان سربازی در دژ فریاد شادی سر می‌دهد
سپاهیان سربلند هولاک با نوید شادی بخش پیروزی فریاد او را پاسخ می‌دهند
بیماران در بیمارستان با آنان هم‌صدا می‌شوند، زنان و کودکان بیرون می‌آیند
و چهره‌های سپید تفنگ‌داران هولاک را دعا می‌کنند و بر دستان زبر و زخمی‌شان بوسه
می‌زنند و اشک می‌ریزند
نجات یافتیم با رشادت هولاک و به یاری خدا
بنا بود ۱۵ روز تاب آوریم و ما ۸۷ روز بیرق را نگه داشتیم
و پرچم انگلستان تمام این مدت بر سقف قصر در اهتزاز بود

^۱ Sir James Outram، سرباز انگلیسی که در آزادسازی لکنهو شرکت داشت.

تنیسن در شعری روایی از پیروزی نیروهای انگلیسی در لکنهو^۱ سخن می‌گوید و در پایان تمام بندهای شعر به پرچم انگلستان اشاره می‌کند که به‌رغم تمام دشواری‌ها، بر فراز قصر در اهتزاز بود. شعر با صحنه‌های نبرد و محاصره و رگبار تیر و خمپاره آغاز می‌شود و با وصف مشقت‌ها و مقاومت قوای انگلیس ادامه پیدا می‌کند و در بند آخر، با پیروزی انگلیس به پایان می‌رسد. نام هولاک سه بار در آخرین بند شعر تکرار شده است، اما در شعر تنیسن این پرچم انگلستان است که به قهرمان تبدیل می‌شود، نه شخص هولاک. جنگاوری هولاک انکار نمی‌شود، اما همان گونه که در روزنامه تایمز پیروزی هولاک، پیروزی نژاد سپید بر سیاه بود و برتری خود بر دیگری را ثابت می‌کرد، در اینجا هم داستان با ضمائر و شناسه‌های اول شخص جمع روایت می‌شود و پیروزی هولاک به مثابه پیروزی ما اروپایی‌ها بر دیگری غیر اروپایی است. تنیسن در بند سوم شعر می‌گوید «بگذار سپه‌چردگان به جزایشان برسند» و در بند پایانی شعر می‌گوید «زنان چهره سپید سپاهیان هولاک را دعا کردند». در این قطعه ادبی می‌توان درهم‌تنیدگی گفتمان‌های نژادی و علمی (نظریه بقای اصلح داروین) و گفتمان استعمار را دید. هولاک نماد خیر و سپیدی است، پس زنده می‌ماند و پیروز می‌شود و هندیان نماد شر و سیاهی‌اند، پس شکست می‌خورند و نابود می‌شوند.

در سال ۱۸۵۷ میلادی انقلابی در صنعت خبررسانی و چاپ و انتشار روزنامه‌ها و خبرنامه‌ها به وقوع پیوست؛ کنترل دولتی از اخبار برداشته شد و روزنامه‌های ارزان‌قیمت که اخبار محلی را انتشار می‌دادند مخاطبان وسیعی یافتند. خوانندگان روزنامه‌های محلی از طبقات متوسط و طبقه کارگر بودند و علاقه چندانی به سیاست نداشتند. آنان توان پرداختن بهای سنگین روزنامه‌های منتشرشده در پایتخت را نیز نداشتند؛ بدین‌سان، خواندن روزنامه طبقات مختلف اجتماع را به هم پیوند می‌زد و در شکل دادن به علایق و دغدغه‌ها و ترس‌ها و شادی‌های مشترک نقشی مهم ایفا می‌کرد (اندرسن^۲ ۳۰-۳۱).

^۱ Lucknow شهر مرکزی ایالت اوتار پرادش در هند

^۲ Benedict Anderson

قدرت لزوماً نیرویی سرکوب‌کننده نیست، بلکه در شبکه‌ای از روابط چندسویه شکل می‌گیرد و بقای آن در گرو گردش و چرخش گفتمان‌هایی است که می‌توانند نظریه‌ها را در لایه‌های مختلف جامعه به جریان اندازند یا از اعتبار ساقط کنند. روزنامه‌خوانی، به‌عنوان تجربه‌ای مشترک میان طبقات مختلف اجتماع، هم روابط قدرت را شکل می‌دهد و هم توسط آن شکل می‌گیرد. تشویق سربازان به خدمت به امپراتوری بریتانیا در نقل قول زیر که در روزنامه *تایمز* چاپ شده است، به چشم می‌خورد:

(هولاک) اسم‌ورسم را در غروب زندگی‌اش به دست آورد، نه در اول جوانی. داستان زندگی هولاک به سربازان می‌آموزد که چون ارتقا یافتن و گرفتن امتیاز روندی تدریجی دارد از حرفه خود مأیوس نشوند و گمان نکنند که اگر پیر شدند و به شهرت نرسیدند خدماتشان بی‌ارزش و بی‌فایده بوده است (*تایمز*، هشتم ژانویه ۱۸۵۸، به نقل از داوسن ۱۲۲).

هولاک سالخورده به الگوی سربازان جوان تبدیل می‌شود تا بیاموزند بی هیچ چشمداشتی، و با صبوری و مقاومت و بردباری، باید به وطن خدمت کنند. انکار سختی‌های سربازان انگلیسی و به حاشیه راندن سرخوردگی‌های آنان، آگاهی سیاست‌مردان از تنش‌های موجود در گفتمان استعمار را بازتاب می‌دهد. شعارهای وطن‌پرستانه باید مرتب تکرار و توجیه می‌شد. نیاز به تکرار و اثبات آنچه سیاست‌مردان بدیهی جلوه می‌دادند — در مثل، رفتن به هندوستان و رشادت ورزیدن در راه وطن — نشان‌دهنده ناامنی مستتر در گفتمان استعمار است. نکته دیگر، سالخوردگی هولاک است. او در ۶۲ سالگی به شهرت می‌رسد. هولاک فرتوت و بیمار که به‌رغم تمام دشواری‌ها مقاومت می‌کند تا سرانجام پیروز شود، باید برای سربازان جوان الگو باشد. گفتمان پدرسالاری با گفتمان استعمار در هم می‌آمیزد تا جوانان با تمکین از فرمانده سالخورده خود، از امپراتوری پیر بریتانیا نیز تمکین کنند. تمکین سرباز جوان از فرمانده پیر، برتری پدر (قوانین کهن) بر پسر (قوانین نو) است. امپراتوری بریتانیا که بقایش در گرو تفکر سنتی و محافظه‌کارانه است، کهنه‌سربازان بی‌توقع را در جایگاه مهتر و سربازان جوان جویای نام را در جایگاه کهنتر قرار داده، چنین موضعی را بدیهی جلوه

می‌دهد. این موضع در فیلم *لارنس عربستان*^۱ واژگون می‌شود. لارنس، جوان سپیدروی و بلوند و چشم‌آبی و ظریف‌اندام انگلیسی، فرماندهان خود را دست می‌اندازد و آنان را جدّی نمی‌گیرد.

در شرح حالی که رید^۲ (۱۱) راجع به هولاک نوشته است، قهرمان/ سرباز انگلیسی را با ویژگی‌های خاصی به تصویر می‌کشد:

از هولاک بی‌باک‌تر کیست؟ با قوای کم، با ضعف و بیماری، در اقلیمی سوزان، در شرایطی نابرابر و باورنکردنی در قرارگاهش خود را به آب و آتش می‌زد، درحالی‌که تعداد زیادی از افراد دشمن محاصره‌اش کرده بودند، بر او هجوم می‌آوردند، به خونس تشنه و از ضعف بنیه و قوای او آگاه بودند و می‌دانستند او ناچار است تاوانی سنگین دهد. بدون شک زمزمه احتیاط در گوشش می‌پیچید: مراقب باش تا نابود نشوی و از دیدن انگلستان و خانه خود محروم نشوی، اما فریاد مأیوسانه زن و فرزند در گوش سربازان بود و او اگر می‌توانست باید نجاتشان می‌داد.

رید با نفوذ به ناخودآگاه هولاک از آنچه در ذهن او می‌گذشته خبر می‌دهد. او سخن خود را با پرسش تأکیدی آغاز می‌کند و پس از آن با خلق تصاویر و فضاسازی و زبانی شاعرانه، به توصیف مصائبی می‌پردازد که هولاک در آن گرفتار است. زمانی که رید به ناخودآگاه هولاک نفوذ می‌کند زمزمه احتیاط را که در گوش هولاک پیچیده است می‌شنود. بدین‌سان، هزم و احتیاط هولاک به اندازه بی‌باکی و کنش قهرمانی او اهمیت دارد.

کهنه‌سرباز محافظه‌کار و دوراندیش روزگار ملکه ویکتوریا، در قرن بیستم جای خود را به لارنس جوان و لابلای می‌دهد که به خطر کردن و ابتکار عمل خود می‌بالد. در تصویرسازی از هولاک سلسله‌مراتب قدرت ترسیم می‌شود و هولاک به قهرمانی تبدیل می‌شود که در قبال خدا و مردم وظایفی دارد که باید بدانها عمل کند. در این تفکر تکلیف‌محور، قهرمان/ سرباز فردیتی ندارد و هویت او زمانی شکل می‌گیرد که به وظایف خود در قبال خدا و مسیحیت و مردم عمل کرده باشد و این شاید مهم‌ترین تفاوت هولاک با لارنس است. لارنس شخصیتی خودشیفته دارد و رویارویی‌اش با

^۱ *Lawrence of Arabia*

^۲ Reed

چالش‌ها زمانی اهمیت می‌یابد که شکل‌گیری و رشد هویت فردی او را نمایان می‌سازد. اگر احترام به سلسله‌مراتب قدرت و عمل به تکالیف و تعهدات مذهبی و اجتماعی در شرح حال‌های هولاک، از او قهرمانی ملی می‌سازد، در فیلم *لارنس عربستان*، سلسله‌مراتب قدرت در نگاه‌ها و سخنانی خلاصه می‌شود که دور از چشم لارنس بین فرماندهان او رد و بدل می‌شود و از لارنس خودشیفته قهرمانی شکننده و زودباور می‌سازد که از نقشه‌های فرماندهان سیاسی خود بی‌خبر است.

در شعر تنیسن، خود اروپایی نماد خیر و دیگری غیر اروپایی نماد شر بود. در قرن نوزدهم گفتمان استعمار با استفاده از تقابل‌های دوتایی، مرزی مشخص بین شرقی و غربی ترسیم کرده بود و با تکرار تصاویر سیاه و سفید و نقل قول‌های پیاپی، دنیایی دوقطبی ایجاد می‌کرد. پس از قیام هندوستان، رسانه‌ها و ادیبان و هنرمندان و زندگی‌نامه‌نویسان انگلیسی برای ترمیم غرور و هویت خدشه‌دارشده امپراتوری بریتانیا از هیچ کوششی فروگذار نکردند. نیمه دوم قرن نوزدهم نقطه عطف قدرت استعماری انگلستان بود و تعجبی ندارد که بریتانیا در آن دوره برای حفظ وجهه قدرتمند خود آنچه را در توان دارد انجام دهد. دیوید لین فیلم *لارنس عربستان* را پس از جنگ جهانی دوم و در روزگاری که امپراتوری بریتانیا بسیاری از مستعمرات خود را از دست داده بود و در قضیه کانال سوئز و در عرصه دیپلماسی شکست سختی متحمل شده بود (کیتن^۱ ۱۹۹)، کارگردانی کرد. تصویری که در این فیلم از لارنس ارائه می‌شود با قهرمان/سرباز دلاور و ازخودگذشته روزگار ملکه ویکتوریا تفاوت بسیار دارد. در این فیلم، تصویر ارائه‌شده از غربیان و شرقیان، سیاه و سفید نیست و هرکدام از آنها ترکیبی از خیر و شر را نشان می‌دهند.

داستان سرباز انگلیسی‌ای که در میان اعراب بدوی زیست، فرمانده سپاه آنها شد و در نبردی شرکت کرد که به استقلال اعراب از امپراتوری عثمانی انجامید، به یکی از اسطوره‌های ماندگار استعمار در قرن بیستم تبدیل شده است. فیلم *لارنس عربستان* نه تنها مورد پسند مخاطبان بسیاری در غرب، بلکه در سراسر جهان واقع شد. این فیلم

^۱ Steven C. Caton

تصاویر بحث‌برانگیزی را از اعراب و سفیدپوستان و ترک‌های عثمانی نشان می‌دهد. در این بخش از مقاله به بررسی این تصویرها، به‌ویژه تصویر قهرمان انگلیسی در قرن بیستم می‌پردازیم. در این رهگذار، ارتباط استعمارگر/ استعمارشده و نتیجهٔ تقابل این دو با هم بررسی خواهد شد. رابطهٔ میان استعمارگر و استعمارشده یک رابطهٔ دوسویه است که می‌توان تأثیر آن را در شکل‌گیری هویت و ذهنیت و شخصیت لارنس دید. به بیان دیگر، رابطهٔ خود و دیگری دستخوش تحولاتی می‌شود که طی آن تفکر دوقطبی رنگ می‌بازد و مرز میان سرور و برده، امپراتوری و مستعمره، مرکز و حاشیه از میان می‌رود و فضای سومی پدید می‌آید که در آن تعامل میان خود و دیگری به زایش هویتی نو می‌انجامد. هومی بابا در جایگاه فرهنگ^۱ این هویت را که محلولی از خود و دیگری است دورگه^۲ توصیف می‌کند. بابا معتقد است که تعامل استعماری میان غرب و شرق را نمی‌توان به تقابل دوقطبی استعمارگر و استعمارشده تقلیل داد. ناگفته نماند که بابا روابط نابرابر قدرت بین غرب و شرق را انکار نمی‌کند، بلکه می‌کوشد با نگاهی نو، نقد پسااستعماری را از بند تفکر دوقطبی رها سازد و مباحث جامعه‌شناختی را وارد مرحلهٔ جدیدی کند. دورگه‌بودگی عبارت است از فرایند خلق هویتی که نه این است و نه آن؛ هویتی که در مرز این و آن زاده می‌شود و نشانه‌اش آشنایی در غربت، و غربت در وطن است (بابا ۱۳۱). به بیان دیگر، آنچه پیش‌تر آشنا بود، اکنون بیگانه می‌نماید و آنچه ناشناخته جلوه می‌کرد، حال آشنا می‌شود. آشکرافت^۳ و دیگران (۲۰۰۰) همین مفهوم را با واژه‌هایی دیگر بیان می‌کنند، بدین ترتیب که هویت دورگه را شکل‌های فرافرنگی‌ای^۴ می‌خوانند که در فرایند استعمار، در منطقهٔ تماس^۵ — یا فضای سوم هومی بابا — به وجود می‌آیند.

این فیلم تجربهٔ یک سرباز انگلیسی را به اسم لارنس را در عربستان، در طی جنگ جهانی اول و به‌ویژه حملهٔ آنها به عقبه و دمشق و به عضویت درآمدن او در شورای ملی اعراب، روایت می‌کند. شورش اعراب علیه سلطهٔ عثمانی در سال ۱۹۱۶ میلادی

^۱ Location of Culture

^۲ Hybrid identity

^۳ Ashcroft

^۴ Transcultural forms

^۵ contact zone

آغاز شد. ارتش عثمانی در یمن مستقر شده بود. سیاست انگلستان کمک به اعراب بود تا بتوانند حقوق ملی و حق ادارهٔ مملکت خود را طلب کنند: در اجلاس صلح پاریس در ژانویهٔ ۱۹۱۹، لارنس به‌عنوان نمایندهٔ اعراب بدوی ظاهر شد. لارنس که با عناوین مختلفی چون شاهزادهٔ مکه، پادشاه بدون تاج عربستان و لارنس عربستان از او یاد می‌شد، نقش امپریالیسم انگلیس را برای همیشه در تاریخ مبارزات آزادی‌خواهانهٔ اعراب ثبت کرد.

فیلم *لارنس عربستان* نگاهی است ظریف، از منظر غربیان، به تقابل قهرمان دانا و متمدن غربی و اعراب بدوی و غیر متمدن، که برای به دست آوردن آزادی و استقلال خود نیازمند راهنمایی و هدایت غربیان هستند. اولین تفاوت جالب توجهی که در مقایسهٔ شخصیت لارنس عربستان به‌عنوان سرباز/ قهرمان غربی قرن بیستم با همتای قرن نوزدهم او دیده می‌شود، ظاهر اوست. *لارنس عربستان* در ردیف فیلم‌های حماسی^۱ می‌گنجد. فیلم حماسی، ژانری سینمایی بود که حوزهٔ زمانی و مکانی وسیعی را پوشش می‌داد و داستانش معمولاً موضوعی تاریخی یا مذهبی و یا اسطوره‌ای داشت. ساختن این فیلم‌ها بسیار پرخرج بود؛ چون تهیهٔ لباس‌های تاریخی و صحنه‌های فیلم‌برداری که بازسازی مناظر و قصرهای تاریخی بودند به بودجه‌های کلان نیاز داشت. در دههٔ ۵۰ میلادی بسیاری از این فیلم‌ها در هالیوود ساخته شد که در آنها هنرپیشه‌های خوش‌چهره و شناخته‌شدهٔ آن زمان ایفای نقش می‌کردند. از جملهٔ این فیلم‌ها می‌توان به *بن‌هور* (۱۹۵۹) با بازی چارلتن هستون،^۲ *سلیمان و سبا* (۱۹۵۹) با بازی یول براینر،^۳ و *سامسون و دليلة* (۱۹۴۹) با بازی دیوید میچور^۴ اشاره کرد. هنرپیشه‌های مذکور همه با اندام‌هایی عضلانی و چهره‌هایی پرجذبه، از نمادهای مردانگی در سینمای هالیوود به شمار می‌رفتند. پیترو اوتول، ایفاگر نقش لارنس، با اندامی لاغر و استخوانی، موهای بلوند و چشمانی آبی و چهره‌ای که در آن زمان کمتر شناخته‌شده بود، با نمادهای مردانگی هالیوود فاصلهٔ بسیار داشت. ظاهر پیترو اوتول

^۱ epic movie

^۲ Ben-Hur, starring Charlton Heston

^۳ Solomon and Sheba, starring Yul Brynner

^۴ Samson and Dalilah starring David Mature

جوان با قهرمان/ سرباز روزگار ملکه ویکتوریا هم که تصویر یک پدرسالار را برای مخاطب تداعی می‌کرد، مطابقت نداشت. برخلاف انتظار، این قهرمان از ظاهری چندان مردانه برخوردار نبود و با پوست لطیف و سفید و اندامی نه‌چندان درشت، با توقع بیننده از یک قهرمان تفاوت زیادی داشت.

ظاهر لارنس که پیتر اوتول نقشش را ایفا می‌کند زمانی اهمیت می‌یابد که در کنار علی (عمر شریف) قرار می‌گیرد. شکل‌گیری شخصیت لارنس با حضور علی که با ظاهر متفاوت و لباس سیاه و سؤال‌هایش لارنس را به چالش می‌کشد، به‌خوبی و با ظرافت به تصویر کشیده می‌شود (سانتاس^۱ ۳۷). لارنس معمولاً لباس سفید به تن دارد و علی سیاه، ولی این رنگ‌های نمادین را نمی‌توان نشانگر خیر و شر دانست؛ چون زمانی که لارنس باستان‌شناس دست به کشتار ترک‌ها می‌زند، لباس سفیدش به خون آغشته می‌شود و هویتش عمیقاً تحت تأثیر این کشتار قرار می‌گیرد (ناتینگ^۲ ۱۶۲-۱۶۳). بنابراین، نمادها ثابت نمی‌مانند و با رشد شخصیت‌ها تغییر می‌کنند. نکته دیگر درباره‌ی ظاهر این دو، نحوه‌ی ایستادن و راه رفتن و قرار گرفتن بدن آنهاست. لارنس در هنگام راه رفتن و نشستن قوز می‌کند. پیز^۳، متخصص زبان بدن، اظهار می‌کند که شانه‌های قوزکرده حالتی دفاعی به بدن می‌دهد تا از خشونت، هجوم و یا ضربه ناگهانی در امان بماند (۱۷۸). شانه‌های قوزکرده لارنس، نمایانگر محافظه‌کاری و پنهان‌کاری و ناامنی و عدم اطمینان اوست، درحالی‌که علی سینه را سپر می‌کند و با قامتی راست و حالتی موقر راه می‌رود که این نشان از صداقت و اعتمادبه‌نفس او دارد. این تفاوت، گفته‌ی ادوارد سعید را در کتاب شرق‌شناسی که می‌گوید «غربی‌ها با دیدگاهی مردانه قصد داشتند شرقی‌های زن‌مآب را مطیع قوانین خود سازند» نقض می‌کند، چراکه لارنس به‌عنوان قهرمان متمدن و شهرنشین قرن بیستم فاقد قاطعیت و تهوری است که در اعراب بدوی به چشم می‌خورد.

اگر هولاک همه چیز را تحت کنترل خود داشت و مانند قهرمانان هومری سپاه دشمن را در هم می‌شکست، به نظر می‌رسد لارنس از همان ابتدای فیلم تحت کنترل

^۱ Constantine Santas

^۲ Anthony Nutting

^۳ Allan and Barbara Pease

نیروهای دیگری است. فیلم این‌گونه آغاز می‌شود که دوربین فیلم‌برداری از بالا لارنس را درحالی‌که سوار موتور می‌شود به تصویر می‌کشد. این زاویه زمانی استفاده می‌شود که ضعف و اسارت سوژه مدّ نظر باشد. لارنس، سوار بر موتور، در مسیری هموار و به‌آرامی می‌راند، ناگهان موتورش چپ و از جاده خارج می‌شود و او می‌میرد. شرایط مرگ لارنس درخور یک قهرمان ملی نیست و بیشتر ضدّ قهرمان‌های بی‌دغدغه و جوانان خشمگین و یاغی همچون جیمز دین^۱ را به ذهن متبادر می‌سازد. داستان فیلم از مرگ لارنس شروع می‌شود و سپس به گذشته می‌رود و لارنس را در قاهره به تصویر می‌کشد. صحنه‌هایی که از بیابان و کویر می‌بینیم همان صحنه‌هایی است که در آثار نقاشی بسیاری از هنرمندان اروپایی که به شرق سفر می‌کردند، به چشم می‌خورد. پاکی و خلوص کویر برای اروپائیان شهرنشین که از جامعه صنعتی و هوای آلوده و تاریک لندن به شرق می‌رفتند، آرامشی رمانتیک و زیبایی‌ای اگزوتیک به همراه داشت.

در ابتدای فیلم، زمانی‌که لارنس به‌همراه راهنمای بدوی خود به اتراقگاه شاهزاده فیصل می‌رود، می‌گوید که او با هم‌وطنان چاقش فرق دارد، دنیای کوچک و ایستای آنها را دوست ندارد، می‌تواند به دل کویر برود و از زیبایی‌های آن لذت ببرد. از همان ابتدا به نظر می‌رسد لارنس زیبایی‌های کویر را به مأموریت سیاسی ترجیح می‌دهد. لارنس شخصیتی رمانتیک دارد؛ شعر و فلسفه خوانده است و از حرفه نظامی‌اش خوشش نمی‌آید و کویر برایش منبع الهام و آرامش است. این آرامش در همان ابتدای فیلم به تصویر کشیده می‌شود، اما زمانی‌که شاهزاده فیصل و قبیله‌اش مورد حمله هواپیمای جنگی قرار می‌گیرند، توهّم بیننده اروپائی زدوده می‌شود و حضور ویرانگر فناوری مدرن را در کویر می‌بیند. شاهزاده فیصل که شمشیر به دست و سوار بر اسب زیر تیرباران هواپیماها جولان می‌دهد، بیگانگی بدوی‌ها از محیط زندگی‌شان را در برابر چشم بیننده به نمایش می‌گذارد. بدین ترتیب، شرق مسحورکننده، کویر دوردست و پر از آرامش، توهّم از آب در می‌آیند و نماهای دور^۲ کویر وسیع و آرام، جای خود را به نماهای دور کشتار و نابودی می‌دهد و از آن پس تصاویر به نمای نزدیک^۳ از چهره

^۱ James Dean

^۲ Long shot

^۳ Close up

شاهزاده فیصل و لارنس و فرمانده انگلیسی‌اش تقلیل می‌یابد. نمای نزدیک چهره شخصیت‌ها حائز اهمیت است؛ چراکه بیننده باید شکل‌گیری هویت فردی اشخاص و به‌ویژه لارنس را شاهد باشد.

پس از آنکه لارنس قاسم را از مردن زیر آفتاب کویر نجات می‌دهد و او را بازمی‌گرداند، علی یونیفرم او را می‌سوزاند و یک دست لباس سپید عربی به او می‌دهد و او را **اللارنس** می‌خواند. علی با اضافه کردن «ال» به ابتدای نام لارنس، نام او را معرفه می‌سازد و لارنس را از خود می‌داند و با او پیوند برادری می‌بندد. واکنش لارنس در این مقطع حائز اهمیت است. لارنس چندان تحت تأثیر این پیوند برادری قرار نمی‌گیرد و محو تماشای لباس‌های جدید خود، سوار بر شتر، به پشت تپه‌ها می‌رود و زمانی که از چشم علی و دیگران محو می‌شود با سرخوشی کودکانه‌ای دور خود می‌چرخد، یکی دو بار در برابر دشمن فرضی خنجرش را می‌کشد و چند بار در برابر مخاطبی نامرئی تعظیم می‌کند. زمانی که لارنس خود را تنها می‌پندارد، صدایی می‌پرسد: «چیکار داری می‌کنی انگلیسی؟!». و سپس دوربین چهره غدی را نشان می‌دهد که سوار بر اسب است و از بالا لارنس را نظاره می‌کند. نقش غدی را آنتونی کوین^۱ ایفا می‌کند. غدی با ناباوری و تعجب نظاره‌گر حرکات نمایشی لارنس بوده است. لارنس خود را نامرئی می‌داند، اما زاویه دید غدی — زمانی که لارنس را غافلگیر می‌کند — با زاویه دید بینندگان فیلم یکی است و انگار سؤال غدی سؤالی است که دوربین فیلم‌برداری و بینندگان فیلم از لارنس می‌کنند. این زاویه دید به این نکته اشاره می‌کند که نقطه‌ضعف‌های لارنس نه تنها برای بینندگان و فرماندهانش، که برای اعراب بدوی هم مرئی است و او هیچ‌گاه شرایط را آن‌گونه که خود می‌پندارد تحت کنترل ندارد.

گیر افتادن لارنس توسط ترک‌ها را می‌توان نقطه عطف داستان دانست. بی‌نام بودن فرمانده ترک حائز اهمیت است. او فقط با عنوان **بی** که در ترکی به معنای آقا است، نامیده می‌شود. چنین به نظر می‌رسد که از دیدگاه غربی فیلمنامه‌نویس و کارگردان، این فرد شخصیت و هویت انسانی ندارد. تصویری که در این فیلم از ترک‌ها ارائه می‌شود

^۱ Anthony Quinn

چنان منفی است که دولت ترکیه رسماً از تصویر ارائه‌شده از سربازان ترک شکایت کرد (رؤ^۱ ۲۵۸). ظاهر فیزیکی و رفتار او هم بیشتر مبین جنبه‌های حیوانی شخصیت اوست: تصویر او با یک نمای نزدیک از چکمه‌های براقش دیده می‌شود. سپس همانند حیوانی خونخوار که با طعمه روبه‌رو شده است، لارنس را مورد معاینه قرار می‌دهد. هنگامی که او دستکش راست خود را درمی‌آورد ماهیچه‌های لارنس را بین دست‌هایش واری می‌کند و می‌گوید: «عجب پوست روشنی!»، بیننده و لارنس متوجه می‌شوند که باید در انتظار خشونت‌های فاجعه‌آمیزی باشند.

در صحنه بعدی نمای قهرمان فرهیخته و ازخودگذشته غربی را که چندی پیش با اطمینان خود را نامرئی می‌پنداشت، در حالی دیده می‌شود که قربانی شکنجه و احتمالاً تجاوز سربازهای ترک شده است. لبان مرطوب بی و چشمان ترسان لارنس شاهد دیگری بر بی‌رحمی ترک‌هاست. صحنه شکنجه لارنس که پس از واکنش و مقاومت او در برابر بی‌اتفاق می‌افتد به طور مستقیم نمایش داده نمی‌شود، ولی کارگردان هنرمندانه موفق می‌شود بار عاطفی صحنه را با در تضاد قرار دادن پوزخند سربازان ترک و چهره وحشت‌زده و دردمند لارنس که بر روی نیمکت افقی به‌صورت دمر خوابانده شده است، به بیننده انتقال دهد. بلافاصله پس از شکنجه لارنس، قهرمان عرب، علی (عمر شریف) دیده می‌شود که پشت یک ستون مخفی شده است و به آنچه در جریان است گوش می‌دهد. واکنش او با یک نمای نیمه‌نزدیک^۲ تصویر برداری شده است که شفقت و ناراحتی را او از شکنجه لارنس به نمایش می‌گذارد.

لارنس که پیش از فتح عقبه، با عصبانیت، جبر و قضا و قدر را رد می‌کرد، پس از آنکه به دست ترک‌ها شکنجه می‌شود به علی می‌گوید که پوست سفید او مانع رسیدن او به اهدافشان می‌شود و از آرزوها و امیالی سخن می‌گوید که تحقق یافتن یا نیافتنشان در گرو عواملی است که از کنترل انسان خارج است. این تغییر چشمگیر در شخصیت لارنس پیش از این نیز رخ داده بود. پس از فتح عقبه، زمانی که لارنس به قاهره بازمی‌گردد تا خبر پیروزی‌اش را به فرماندهان برساند، اعتراف می‌کند که دو عرب را

^۱ Laurence Raw^۲ medium close shot

کشته و از کشتن آنها لذت برده است و به همین دلیل دیگر برای ادامه این مأموریت شایستگی ندارد. در هر دو مورد النبی که از نقطه ضعف لارنس آگاه است و می‌داند که با تأیید لارنس و دادن وعده‌های بزرگ و البته غیر عملی به او، می‌تواند او را به بازی بازگرداند، به آسانی لارنس را به انجام مأموریت‌هایی وامی‌دارد که از انجام آنها سر باز می‌زد. لارنس چغیۀ عربی خود را دور گردنش می‌اندازد و مرتب می‌کند و بیننده با دیدن این حرکت متوجه می‌شود لارنس قانع شده است و می‌خواهد به بالماسکه بازگردد. شخصیت متغیر لارنس از دیگر تفاوت‌های او با قهرمان/ سربازهای روزگار ملکه و ویکتوریاست. قهرمان‌های قرن نوزدهم فرصت تردید نداشتند و اصولاً تغییر آرا و تصمیمشان برای انگلیسی‌های مضطرب جالب نبود؛ بنابراین آنچه در رسانه‌ها و آثار ادبی از هولاک روایت می‌شد بیشتر به کنش قهرمانی و نتیجه عمل او و پیروزی‌اش اشاره می‌کرد تا روند رشد شخصیت و درگیری‌های ذهنی او. در پایان فیلم، لارنس با همان لباس عربی به یک بیمارستان محلی در دمشق می‌رود و با دیدن شرایط نابسامان بیماران و زخمی‌های جنگ و خشک بودن شیرهای آب دچار خنده‌های هیستریک می‌شود و از یک افسر انگلیسی که او را نشناخته سیلی محکمی می‌خورد و به زمین می‌افتد. این افسر همان کسی است که در آغاز فیلم با خبرنگاری که لارنس را نقد می‌کند درگیر می‌شود و بی‌آنکه بداند خود روزگاری سیلی محکمی به لارنس زده، از او با شور و هیجان دفاع می‌کند. در صحنه آخر فیلم، لارنس را با یونیفرم نظامی انگلیسی، سوار بر ماشینی می‌بینیم که از کنار اعراب سوار بر شتر رد می‌شود. لارنس را هیچ‌یک از اعراب نمی‌شناسند. راننده از لارنس می‌پرسد «قربان به خانه می‌روید؟» این سؤال بی‌پاسخ می‌ماند. سکوت لارنس به تعریف خانه و ملیت و هویت اشاره می‌کند که لارنس پس از مأموریت در عربستان آن را گم کرده است.

۴. پایان سخن

شعر روایی تنیس با وصف سختی‌ها آغاز و به پیروزی و سرفرازی انگلستان ختم می‌شد و در پایان آن، قدرت و برتری ملیت و هویت انگلیسی به اثبات می‌رسید. فیلم

لارنس عربستان حول محور هویت فردی لارنس می‌چرخد و تعاریف ناسیونالیستی هویت و ملیت در پایان دچار تزلزل می‌شود و مفهوم پیروزی و مقصد و هدف به مفاهیمی گنگ و نامعلوم تبدیل می‌شوند. در قرن نوزدهم و زمانی که امپراتوری بریتانیا در اوج قدرت بود، به تقابل‌های دوتایی بین خودی و دیگری برمی‌خوریم، اما در فیلم لارنس عربستان که در روزگار انحلال امپراتوری ساخته شد، مرز میان سیاه و سپید از میان می‌رود و فضایی خاکستری به وجود می‌آید که در آن به مسئله هویت و ملیت نمی‌توان پاسخ قاطعی داد. به عبارت دیگر، تصاویر ارائه‌شده از سرباز/ قهرمان در این دو برهه تاریخی، با تعاریف طرح‌شده از تصاویر باز و بسته توسط بهمن نامور مطلق، منطبق‌اند. برطبق این دسته‌بندی، تصویر هولاک در قرن نوزده تصویری بسته و کلیشه‌ای است، حال‌آنکه تصویر لارنس تصویری باز و نامأنوس است.

منابع

- انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». ویژه‌نامه ادبیات تطبیقی. ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ۶-۳۸.
- نامور مطلق، بهمن. «درآمدی بر تصویرشناسی: معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی». مطالعات ادبیات تطبیقی. ۱۲/۳ (زمستان ۱۳۸۸): ۱۱۹-۱۳۸.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Verso, 1983.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2000.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. NY: Routledge, 1994.
- Caton, Steven C. *Lawrence of Arabia: A Film's Anthropology*. Berkeley: U of California P, 1999.
- Braider, Christopher. "Of monuments and documents: comparative literature and the visual arts in early modern studies, or the art of historical tact". *Comparative Literature in an Age of Globalization*. (Ed.) Haun Saussy. Baltimore: John Hopkins University Press, 2006.
- Dawson, Graham. *Soldier Heroes: British Adventure, Empire and the Imagining of Masculinities*. London and New York: Routledge, 2005.

- Geertz, Clifford. *Local Knowledge: Further Essays on Interpretive Anthropology*, New York: Basic Books, 1983.
- Lawrence of Arabia*. Dir. David Lean. Horizon Pictures, 1962.
- Nutting, Anthony. *Lawrence of Arabia: The Man and the Motive*. London: Hollis, 1961.
- Pease, Allan and Barbara. *Definitive Book of Body Language*. Buderim: Pease International, 2004.
- Raw, Laurence. T. E. "Lawrence, the Turks, and the Arab Revolt in the Cinema: Anglo-American and Turkish Representations". *Literature/Film Quarterly* 4/33 (2005): 252-261.
- Reed, Revd A. *A Good Soldier: A Sermon Preached on the Death of Major-General Sir Henry Havelock Bart*. KCB, Ward&Co., 1858.
- Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin. 1977.
- Santas, Constantine. *The Epic Films of David Lean*. Plymouth: The Scarecrow Press. Inc., 2012.
- Tennyson. Lord Alfred. "The Defence of Lucknow". 1858. (22 September 2012): <<http://www.poemhunter.com/poem/the-defence-of-lucknow/>>.