

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۸ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲): ۷-۲۰

گذر از قصه‌ای اسطوره‌ای به خوانشی فیلمیک؛ یک بررسی تطبیقی

ایلمیرا دادور*

حمیدرضا رحمت‌جو**

چکیده

ادبیات جایگاه همیشگی اسطوره بوده است. اسطوره‌ها از لایه‌لای فرهنگ‌های کهن ملل به متون رسوخ کرده‌اند و به شکل‌های گوناگون، به زندگی خویش ادامه داده‌اند. در این میان، ادبیات کودکان که در بدو امر شامل قصه‌ها و افسانه‌هایی برای مخاطب خردسال است، بنا به ویژگی‌های ذاتی خود، همواره صورت مناسبی برای محتوای اسطوره‌ای بوده است. از این دیدگاه، قصه شئل‌قرمزی — که در ورای یک داستان ساده کودکانه، جایگاهی بوده است برای اسطوره اروپایی گرگ انسان‌نما — می‌تواند موضوع مناسبی برای یک بررسی فرهنگی و تطبیقی باشد.

بازپیدایی این قصه و این اسطوره (اسطوره گرگ انسان‌نما)، این بار در یک اثر سینمایی معاصر، باعث شده است که این مقاله نگاه دوباره‌ای به موضوع بیفکند؛ نگاهی که دربرگیرنده یک بررسی تطبیقی میان دو شیوه مختلف بیان هنری، یعنی ادبیات و سینماست؛ یعنی یکی از موضوعات به‌روز و مورد بحث در ادبیات تطبیقی.

پرسش اساسی این است که در این روند تکاملی از قصه‌ای کهن تا نسخه‌ای از هنر هفتم، سینما، چه تغییرات مضمونی و مفهومی‌ای در داستان رخ داده است؟ این دگرگونی‌ها ناشی از چیست و چگونه می‌توان آنها را دریافت؟ برای دست یافتن به پاسخی برای این پرسش‌ها، مفاهیم و داده‌های روان‌کاوی یونگ و فروید، و همچنین نظریات چند متفکر ادبیات تطبیقی به یاری ما آمده‌اند تا در نهایت، خواننده به درک گسترده‌تری از طرز تفکر پیچیده انسان مدرن امروزی دست یابد.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، اسطوره گرگ انسان‌نما، ادبیات و سینما، شئل‌قرمزی، اقتباس، روان‌کاوی.

* دانشیار ادبیات تطبیقی، دانشگاه تهران (نویسنده مسئول)

پیام‌نگار: idadvar@ut.ac.ir

** دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، دانشگاه تهران

پیام‌نگار: Hamidreza_rj@yahoo.com

۱. مقدمه و طرح مسئله

امروزه تقریباً تمامی صاحب‌نظران ادبیات تطبیقی بر این باورند که رابطه میان ادبیات و هنر، در معنای گسترده آن، رابطه‌ای است برخاسته از حوزه ادبیات تطبیقی. به نظر پی‌یر برونل،^۱ مؤلف کتاب چکیده ادبیات تطبیقی^۲ و یکی از متفکران بزرگ ادبی در قرن بیستم، ادبیات تطبیقی «هنر نزدیک کردن ادبیات به سایر زمینه‌های بیان (هنری) یا دانش و یا مسائل و متون ادبی به یکدیگر، آن هم به منظور بهتر توصیف کردن، بهتر فهمیدن و بهتر چشیدن آنهاست» (برونل و شوورل^۳ ۲۶۳). هنری رماک،^۴ از دیگر صاحب‌نظران بزرگ این حوزه، ادبیات تطبیقی را نه تنها «مطالعه ادبیات در ورای محدوده کشوری خاص» می‌داند، بلکه آن را زمینه خاص «مطالعه ارتباطات بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری» نیز در نظر می‌گیرد (به نقل از انوشیروانی ۱۵).

افزون بر این، از قرن هجدهم میلادی، قرن‌ی که تأملات در باب مسئله روابط بین ادبیات و هنرهای دیگر آغازیدن گرفت (شوورل ۱۳۳)، فکر یک ارتباط کلی بین هنرها همچنان در حال توسعه است.

خطوط مهم و اساسی مواجهه ادبیات/هنرهای دیگر می‌توانند بدین‌سان شکلی از [این] طرح کلی را داشته باشند: نخست، چگونه ادبیات به ارائه یک ماده اصلی برای هنرهای دیگر می‌پردازد؟ و دوم، چگونه ادبیات و دیگر هنرها به شیوه‌هایی که الزاماً متفاوت، لیکن قیاسی، مشابه و برابر هم هستند، متوسل شده‌اند؟ (۱۳۵-۱۳۶)

حسن فروغی در مقدمه کتاب سیمون ژون^۵ با عنوان ادبیات عمومی و ادبیات تطبیقی، رساله راهبردی، تطبیق دادن را نوعی سنجیدن و تعریف کردن و فهمیدن متون ادبی از خلال یکدیگر می‌داند و می‌نویسد:

مطالعات تطبیقی گرچه از نظر ادبی غیر قابل اغماض‌اند، از نظر بررسی تاریخ آداب و سنن و تاریخ آرا و اندیشه‌ها نیز از اهمیت زیادی برخوردارند. این مطالعات از سویی ما را به سمت

^۱ Pierre Brunel

^۲ *Précis de littérature comparée*. P.U.F: Paris, 1989

^۳ Yves Chevrel

^۴ Henry Remak

^۵ Simone Jeune

جامعه‌شناسی سوق می‌دهند و از سوی دیگر به سمت روان‌شناسی جوامع و ملت‌ها (فروغی، مقدمه مترجم در کتاب سیمون ژون ۲).

از این دیدگاه، بررسی بازپیدایی‌های گوناگون داستان کودکانه/ عامیانه شئل قرمزی^۱ در ادبیات مکتوب و یا در سایر شیوه‌های بیان هنری، نه تنها در زمره مطالعات ادبیات تطبیقی خواهد گنجید، بلکه حتی با فراتر رفتن از مرز مطالعات ادبی، به یک مطالعه برای شناخت بهتر و یا شاید متفاوت تاریخ اندیشه‌ها و آداب اجتماعی - سیاسی تبدیل خواهد شد.

داستان شئل قرمزی، همانند بسیاری از افسانه‌ها و داستان‌های معروف در فرهنگ ملل، در طول سالیان دراز دستخوش دگرگونی‌های بسیاری شده، اما به شکل‌ها و صورت‌های گوناگون به حیات خود ادامه داده است.

نخستین بار شارل پرو^۲ در فرانسه قرن هفدهم میلادی بود که این افسانه عامیانه را به صورت مکتوب مدون کرد. سپس دو قرن بعد، در آلمان، برادران گریم^۳ ضمن نگاه داشتن شالوده اصلی داستان، صورت نسبتاً تازه‌ای بدان بخشیدند. این صورت تازه که از یک سو نشان از گذشت زمان داشت و از دیگر سو، از جابه‌جایی مکانی روایت‌کننده و مخاطب متأثر بود، در لایه‌ای ژرف‌تر، ترجمان دگرگونی‌هایی ساختاری نیز هست؛ دگرگونی‌هایی جامعه‌شناختی، ارزشی، زیباشناختی، و فکری - فلسفی.

دو قرن پس از برادران گریم و این بار در زمانه ما، نسخه دیگری از این افسانه معروف به شکلی جدید ارائه شده است: یک اثر سینمایی با عنوان شئل قرمزی^۴ که اقتباسی کم‌ویش وفادار و درعین حال بسیار متفاوت از نسخه‌های مکتوب این داستان است.

هرچند داستان شئل قرمزی در زیرمجموعه ادبیات کودک تقسیم‌بندی می‌شود، چیزی از ارزش ادبی آن، چه از نظر زیباشناختی و چه از نظر جامعه‌شناختی و یا روان‌شناختی کاسته نمی‌شود؛ چرا که این داستان یک برون ساده‌انگارانه دارد و یک درون قابل تأمل.

^۱ در فارسی به کلاه قرمزی هم ترجمه شده است.

^۲ Charles Perrault
^۳ Les frères Grimm
^۴ Red riding hood

به دیگر سخن، ادبیات کودک به‌هیچ‌روی نوع کهنتری از ادبیات نیست، بلکه حتی زبان ساده و آزادی نویسنده از التزام به هنجارهای گاه دشوار گونه‌های بزرگ ادبی، باعث می‌شود که تخیل بتواند به‌راحتی خودنمایی کند. این نه تنها همان چیزی است که کودک می‌خواهد، بلکه همان چیزی است که ظهور و خلوص آن، در سایر آثار ادبی، ستوده و بررسی می‌شود. حتی در سطحی بالاتر می‌توان گفت که مسئله‌ی شر که در این قصه عامیانه در چهارچوب حضور گرگ انسان‌نما وجود دارد، به‌هیچ‌روی نشانی از سادگی مفاهیم کودکانه ندارد. گرگ انسان‌نما یک ترس و یک باور به‌شدت عمیق و رایج در اروپای قرون پانزده تا هفده بوده است و ریشه‌شناسی این باور می‌تواند گوشه‌ی تاریکی از این فرهنگ کهن را بر ما آشکار کند.^۱

ایزابل ژان^۲ در کتاب خود تحت عنوان *ادبیات کودکانه*^۳ می‌نویسد:

محققان با کندوکاو در ذات و دلیل تأثیرگذاری ادبیات کودکانه، خود را ناچار به پاسخ دادن به پرسش‌هایی از جنس زیبایی‌شناختی، آموزشی و نهایتاً ایدئولوژیک می‌بینند. پرسش‌هایی از قبیل اینکه «آیا آثار حوزه ادبیات کودکانه، همانند تمام دیگر شکل‌های بیان ادبی، می‌توانند به‌عنوان اثر هنری در نظر گرفته شوند؟ آیا این آثار شامل امیال و اهداف جامعه‌ی مبدأ خود نیستند؟» (ژان ۱۰)

وی در ادامه می‌نویسد: «پاسخ این سؤالات بی‌شک مثبت است».

مقاله حاضر، از آن‌جهت در زمره بررسی‌های تطبیقی قرار می‌گیرد که سعی می‌کند با موضوع قرار دادن این افسانه عامیانه، تحولات تاریخی و ادبی و انتقال آن را از یک شیوه بیان هنری (ادبیات) به یک شیوه دیگر (سینما)، و رابطه بین ادبیات و سینما را با استفاده از یک مثال و مورد عینی، مطالعه کند.

^۱ «گرگ حیوانی است که عمدتاً شهرت بدی دارد. در تمثیلات غربی نشان پرخوری و خشم و تجسم دو گناه از هفت گناه بزرگ است. در هنر عیسوی مربوط به فرقه دومینیکن و نشانه ارتداد است. رومیان به گرگ ماده احترام می‌گذاشتند، زیرا که به روملوس و رموس، بنیان‌گذاران افسانه‌ای شهر روم، شیر داده بود. آنها کودکان مارس، خدای جنگ نزد رومیان، بودند که گرگ برای او مقدس بود. تصویر گرگ روی پرچم‌های جنگی رومیان دیده می‌شد. گاهی گرگ نشانه آپولوست» (هال ۹۰).

^۲ Isabelle Jean

^۳ *La Littérature enfantine*

در اینجا این رابطه در دو سطح بررسی شده است: سطح نخست که بیشتر به یک تحلیل فرمی - ساختاری نزدیک است، به بررسی مسئله انتقال و اقتباس می‌پردازد و در این میان، مشکلات احتمالی و فرصت‌های ممکن و تغییرات ضروری مطالعه می‌شوند. در سطح دوم که به یک تحلیل محتوایی نزدیک است، سعی می‌شود تغییرات محتوایی در مهم‌ترین سه نسخه این قصه و از دیدگاهی روان‌شناسانه بررسی شوند: از نسخه اول به نسخه دوم و، در سطحی بالاتر، از این دو نسخه مکتوب به نسخه سینمایی.

۲. شنل قرمزی: امکان یک اقتباس

در تاریخ سینما، اقتباس از موضوعات ادبی یکی از روش‌های متداول بوده است.

این روش سینمایی باعث می‌شود تا بتوان مسائل و مشکلاتی را که انتقال از یک سیستم نشانه‌شناختی به یک سیستم نشانه‌شناختی دیگر ایجاد می‌کند، برجسته کرد و مورد مطالعه قرار داد (آکت^۱ ۱۷۴).

در مورد امکان بررسی چنین موضوعی در حوزه ادبیات تطبیقی باید گفت که اگر «ادبیات تطبیقی را هنر نزدیک کردن ادبیات به سایر شیوه‌های بیان (هنری) و یا به متون ادبی دیگر در نظر بگیریم، آن هم به‌منظور بهتر توصیف کردن، بهتر فهمیدن و بهتر چشیدن آنها، آن‌گاه دیگر نمی‌توان منکر یک جایگاه مهم در تفکر تطبیقی برای سینما و برای فناوری‌های تصویر شد» (برونل و شوورل ۲۶۳).

در واقع، امروزه اقتباس‌های سینمایی یکی از جنبه‌های اساسی (اما معمولاً مورد غفلت واقع‌شده)، ارزش متون ادبی را شکل می‌دهند و حتی به نظر می‌رسد که بایستی این اقتباس‌ها را همانند و هم‌سنگ ترجمه‌های یک متن ادبی دانست (۲۷۴).

بی‌شک نمی‌توان منکر نقش مردمی‌کننده اقتباس‌های سینمایی شد. این اقتباس‌ها - همان‌گونه که از ابتدای امر این‌گونه بوده است - آثار ادبی‌ای را که برای عده کمی در دسترس بودند، در اختیار جامعه گسترده‌تری از مخاطبان می‌گذاشتند و «حتی مردم‌گاه

^۱ Jean Louis Haquette

عادت پیدا کرده بودند که فیلم اقتباس‌شده را به‌عنوان نسخه اصلی و ابتدایی در نظر بگیرند و خود اثر قدیمی را به‌عنوان یک اثر دست‌دوم» (۲۷۵).

این موضوع به‌ویژه در مورد داستان *شنل قرمزی* صادق است؛ چرا که برای نسل جدید و جوانی که محروم از قصه‌های آشنای مادر بزرگ‌ها زندگی می‌کنند و در نتیجه افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه کمتری را می‌شناسند، نسخه اقتباس‌شده *شنل قرمزی* به‌عنوان یک اثر اصلی و نوظهور جلوه خواهد کرد.

آندره مالرو،^۱ نویسنده فرانسوی میانه قرن بیستم — که چندین کار سینمایی را نیز در کارنامه خود دارد — در مورد تجربه اقتباس و گذر از متن ادبی به فیلم می‌نویسد:

امروزه می‌توان سه مرحله را در [پیدایش و تحول] یک اثر ادبی از یکدیگر متمایز کرد: نخست اثر هنری ناب [و تازه آفریده‌شده]، دوم بازخوانی آن، و سوم مرحله فیلم. در این مرحله، بازتولیدشده، با از بین بردن اثر اصلی، خود به یک هنر اصلی تبدیل می‌شود. این هنر، به‌قصد [جذب] توده‌های مردم تولید شده و [در ضمن] از این توده‌ها [به نفع خود] به‌خوبی استفاده می‌کند (۱۷۶).

در اینجا در مقابل یک طرز تفکر قدیمی [و پرطرفدار نزد ستایش‌کنندگان سینمای صامت مثل رومن رولان]^۲ قرار می‌گیریم که قائل به این بودند که سینما برترین و مناسب‌ترین هنر برای پرداختن به توده‌های مردم است. [امروزه] این نوع تفکر، پس از پشت سر گذاشتن تجربه‌های مختلف و با پشتیبانی جهش‌های عظیم فناوری سینمایی، توانسته است از هنر مردمی سینما، هنر هفتم و یا هنر توده‌ها را بسازد (۱۷۷).

تفکر مالرو در باب سینما را در دو بخش اصلی می‌توان تقسیم‌بندی کرد: نخست تحلیل و بررسی تکنیک‌های بازتولید و دوم تفکر در خصوص نتایج این بازتولیدات بر روی تصورات جمعی (۲۷۷).

آندره مالرو درواقع از نخستین کسانی است که توانست در پی مد نظر قرار دادن مفهوم پیچیده تخیل و تصورات جمعی، آن را به مفهوم اسطوره نزدیک کند. او می‌نویسد: «سینما مخاطب توده‌هاست و توده‌های مردم هم اسطوره را می‌پسندند» (۲۷۷).

^۱ André Malraux

^۲ Romain Rolland

از این دیدگاه، و از نظر مالرو، سینما و اسطوره می‌توانند در یک گفت‌وگوی نزدیک، یکدیگر را بسیار پشتیبانی کنند؛ چرا که از یک سو اسطوره هماهنگ‌کننده‌ای مشترک است که انسان‌ها را، در ورای تفاوت‌ها و اختلافاتشان، یکسان و همگون می‌سازد (۲۷۷) و از سوی دیگر، نیروی عظیمی در تصویر نهفته است که در ورای اختلافات زبان‌شناختی، انسان‌ها را به طور یکسان مخاطب خود قرار می‌دهد.

از این دیدگاه، شنل‌قرمزی، نسخه فیلمیک داستان عامیانه شنل‌قرمزی، توانسته است هرچه بیشتر از تنگنای دال و مدلولی کلمات و دنیای انتزاعی آنها فاصله بگیرد و با استفاده از برتری خصوصیات ذاتی تصویر، به بیشتر عامیانه کردن این داستان کهن و به نزدیک‌تر کردن آن به یک اسطوره کمک کند. مالرو می‌نویسد: «اقتباس در سینما هیچ‌گاه دارای یک ارزش مستقل نخواهد بود مگر وقتی که از [سیطره] قصه آزاد و به فرمان اسطوره باشد» (۲۷۸).

بدین‌گونه است که می‌توان تفاوت‌های بسیار زیاد فیلم شنل‌قرمزی را با دو نسخه مکتوب داستان توجیه کرد: در فیلم، کارگردان دیگر پایبند قصه نیست و جز چند سکانس کوتاه — که درواقع یادآوری‌هایی از نسخه قدیمی شنل‌قرمزی هستند — مراجعه دیگری به داستان ندارد. درعین‌حال (همان‌طور که مالرو می‌خواهد)، او توانسته است با یاری گرفتن از قدرت تصاویر (تصاویر نسبت به کلمات به‌صورت عینی‌تری نزد انسان به ادراک درمی‌آیند)، تداعی موفق‌تری از اسطوره گرگ انسان‌نما داشته باشد.

کارگردان در اثر خود تنها به تفسیرهایی از داستان شنل‌قرمزی توجه می‌کند و درواقع پیرو خط روایتی نسخه‌های کلاسیک نیست، اما درعین‌حال، فیلم او بدون اضافه کردن چیز زیادی به نسخه اصلی، از گذر بازی کردن با تصاویر، موفق می‌شود خوانش جدیدی از این افسانه به دست بدهد (این خوانش جدید در بخش دوم این مقاله، بخش تحلیل محتوایی، بررسی شده است).

درواقع، اقتباس سینمایی با بهره جستن از استقلال تکنیکی سینما (۲۷۹) و خصوصیات منحصربه‌فرد آن، می‌تواند در به تصویر کشیدن و تداعی امر ناپیدا (و یا نامحسوس)، به آن رنگ و بویی اسطوره‌ای ببخشد؛ رنگ و بوی اسطوره‌ای «نواحی

میانه‌ای در ذهن که مابین رؤیا و واقعیت قرار می‌گیرند و از تقسیم‌بندی‌های منطق می‌گریزند، اما همیشه حقیقی‌اند» (۲۷۸).

این امر ناپیدا در مورد داستان شئل قرمزی، به طور ویژه‌ای عبارت است از یک باور عمیق مردمی در اروپای قرن شانزدهم و هفدهم درباره‌ی حضور و تأثیر موجوداتی نیمه‌انسان - نیمه‌گرگ که قدرت‌هایی فرانسانی دارند. این باور، و یا شاید ترس، چنان در بین مردم رسوخ کرده بود که آن‌چنان که می‌خوانیم، در فاصله‌ای صدساله، تنها در فرانسه حدود سی‌هزار مورد از انسان‌هایی که تحت تأثیر شیطان به گرگ تبدیل شده بودند گزارش شده است.^۱

به دیگر سخن، امروزه به یاری تصاویر و قدرت خارق‌العاده‌ی آنها «این دیدگاه رایج شده است که مرز بین امر واقع و امر خیالی دیگر چندان محکم نیست و این دو می‌توانند به راحتی در یکدیگر تنیده شوند» (۲۹۴).

از این دیدگاه، نسخه‌ی فیلمیک شئل قرمزی تجربه‌ی نسبتاً موفقی در عینی‌تر جلوه دادن افسانه‌ی گرگِ انسان‌نماست. گرگِ انسان‌نما در فیلم، در دنیای واقعی یک روستای دورافتاده و در تار و پود زندگی روزمره‌ی انسان‌های این روستا کاملاً احساس می‌شود و قدرت مخرب و ترسناکش، از طریق جادوی تصاویر، به صورتی کاملاً عینی (و درعین حال خیالی)، به ادراک درمی‌آید و حضور او دیگر محدود به انتزاع کلمات و مفاهیم نیست، بلکه ملموس و محسوس یکی از حواس پنج‌گانه‌ی انسانی، یعنی قوه‌ی بینایی است.

فناوری‌های تصویر در دنیای مفاهیم و تصورات استدلالی - منطقی ما توانسته‌اند یک آشوب [قابل توجه] برپا کنند. آنها به ما دنیایی را ارائه می‌دهند که دیگر [مانند دنیای ساخته‌شده توسط کلمات] انتزاعی نیست، بلکه توسط حواس ما درک می‌شود، درحالی‌که وجود ندارد (۲۹۴).

از این دیدگاه، اقتباس یک هنر است؛ زیرا «مکاشفه در سالن تاریک، نیازمند اتکا به منطق نیرومندی است که رؤیا را در حکم حقیقت درآورد» (گرشاسبی و بیات ۱۸).

^۱ برگرفته از "http://www.dinosoria.com/loup_garou.htm" (دیده‌شده در ۱۴ فوریه ۲۰۱۳).

۳. شنل قرمزی: اسطوره در گذر زمان

بازآفرینی یک اثر ادبی، صرف‌نظر از چرایی پیدایش و صورت‌ها و شکل‌های گوناگون آن و حتی جدا از گونه‌های متفاوت بیان هنری آن (تئاتر، سینما، پویانمایی و...)، قبل از هر چیز توجه را به تغییرات محتوایی این نسخه‌های مختلف جلب می‌کند و در این میان، از محتوا گرفته تا شکل و قالب، همه دستخوش تغییر می‌شوند.

تغییرات محتوایی نسخه‌های مختلف یک داستان واحد که بی‌شک خود ریشه در تغییرات جامعه‌شناختی و فلسفی و زیبایی‌شناختی و گاه حتی سیاسی دارند، می‌تواند منبع مناسبی برای بررسی‌هایی از این دست باشد.

در این مقاله از میان تمام نسخه‌های موجود قصه شنل قرمزی، سه نسخه شارل پرو و برادران گریم و دیوید لزلئی جانسون^۱ را که هاردویک^۲ آن را کارگردانی کرده است، به دلیل اقبال مخاطبان زمان خود، بررسی می‌کنیم.

هرچند پرو، در دنیایی تاریک‌تر، شنل قرمزی داستان خود را طعمه گرگ قرار می‌دهد و علی‌رغم اینکه برادران گریم، با وارد کردن شخصیتی جدید، یعنی شکارچی، دست‌آخر دخترک کوچک داستان را از شکم گرگ بیرون می‌کشند، این تغییر محتوایی بزرگ موضوع بررسی ما نخواهد بود (یکی از نکات مهم در این باره، از یک سو نقش باورهای قوی مذهبی در قرن هفدهم میلادی و یکی از نتایج مستقیم آن، یعنی تنبیه شدید خطاکار، و از دیگر سو، کم‌رنگ شدن چنین باورهایی بعد از قرن هجدهم، قرن روشنگری، و تغییر پایان داستان است).

در اینجا سعی شده است که این هر دو نسخه قدیمی را، صرف‌نظر از تفاوت‌ها، به عنوان یک نمونه کلاسیک در نظر بگیریم و آن‌گاه شالوده و پیام اصلی آنها را با نسخه لزلئی جانسون مقایسه کنیم.

پیش‌تر گفته شد که هاردویک، با تفسیر داستان اصلی و با بازی کردن با تصاویر، توانست خوانش جدیدی را از این افسانه قدیمی ارائه دهد. این خوانش جدید که

^۱ David leslie Johnson

^۲ Catherine Hardwicke

محصول نوع دیدگاه کارگردان است، همان قدر تأثیرات تحولات دنیای جدید را در خود دارد که تلاش در جهت آموزش و انتقال آنها را.

مهم‌ترین این تحولات در حوزه علوم انسانی و ادبیات، از قرن نوزدهم میلادی به این سو، بی‌شک کشف روان ناخودآگاه بشر بوده است؛ کشفی که سومین جراحی را بر پیکر ساده‌اندیشی انسان، پس از انقلاب کپرنیک و پس از انقلاب داروین،^۱ وارد آورد و دگرگونی‌های عظیمی را در بسیاری از زمینه‌های مربوط به زندگی انسانی موجب شد.

از این دیدگاه، بررسی نسخه‌های کلاسیک داستان شئل قرمزی و نسخه‌های مدرن آن از دریچه‌ای روان‌شناسانه، بازگوکننده نکته‌های قابل تأملی خواهد بود.

نخستین نشانه از تأثیر انقلاب فرویدی بر نویسندگان مدرن، در داستان مورد مطالعه این مقاله، تغییر زاویه دید راوی است. در هر دو نسخه کلاسیک داستان، سوم شخص دانای کل، خواننده را، در یک سیر روایی نسبتاً بی‌روح، متوجه داستان دخترکی می‌کند که در پی نافرمانی از راهنمایی‌های مادر، گرفتار عقوبتی سخت می‌شود. اما در نسخه فیلمیک این قصه کهن، آنچه در ابتدای فیلم بیش از هر چیز جلب توجه می‌کند، استفاده از ضمیر فاعلی من توسط دخترک داستان است (دقیقه دوم). این ساختار زبانی، در کنار صحنه‌ای که یک یادآوری از کودکی قهرمان داستان است، بلافاصله مخاطب را در یک فضای آشنایی و هم‌احساسی نزدیک با شئل قرمزی قرار می‌دهد و افزون بر این، او را آماده پذیرش پیچیدگی‌های روانی و احساسی این شخصیت می‌کند.

درواقع، پس از این رجوع به خود و پس از این یادآوری گذشته، با حرکت آرام دوربین که سعی در نشان دادن روستا، جامعه محل زندگی شئل قرمزی، می‌کند (دقیقه دوم)، سه عنصر کلیدی مفاهیم فرویدی، یعنی کودکی و من و جامعه، به طور کامل به مخاطب عرضه می‌شود.

عنصر جامعه و ارزش‌های حاکم بر آن، با ظهور عنصر مذهب، نقش پررنگ‌تری در داستان به خود می‌گیرد. پدر سالامون^۲ و کاروان همراه او — که برای مقابله با تهدید

^۱ Darwin^۲ Le père Salamon

دوباره زنده‌شده گرگ در روستا، توسط اهالی به آنجا فراخوانده شده‌اند — به شدت با نمادها و نشانه‌های مذهبی همراهی می‌شوند و کارگردان نیز، شاید برای برجسته کردن این حضور و این تأثیر، ابایی از برجسته کردن این نشانه‌ها ندارد (دقیقه ۲۵ تا ۲۷).

خطابه پدر سالامون، در بدو ورودش به روستا، خالی از این نشانه‌شناسی زیرکانه نیست. او با در خطر دانستن روح تمام افراد جامعه و نیز با متقاعد کردن آنها از طریق وسایل و تفاسیری غریب، به آنها می‌گوید که گرگ انسان‌نما ممکن است در وجود هریک از آنها و یا یکی از نزدیکانشان نهفته باشد (دقیقه ۳۱ تا ۳۳).

این خطابه از نقاط عطف نسخه فیلمیک این افسانه است؛ چرا که با به سخره گرفتن واقعیت ملموس روستائیان (که قبلاً یک گرگ معمولی را کشته بودند)، آنها را وارد سطح بالاتر و پیچیده‌تری از امور می‌کند؛ سطحی به شدت نمادین که حاصل افق دید متفاوت و گسترده‌تر لژلی جانسون نسبت به پرو و برادران گریم است.

این دیدگاه تازه نسبت به مسئله شر، به عنوان یکی از مضامین اصلی داستان شنل قرمزی — که پرورده شده در منظومه فکری انسان مدرن امروزی است — جز با بازگشت به نظریات ساختاری عصر جدید و از جمله آنها روان‌کاوی، قابل تفسیر و دریافت نخواهد بود.

با توجه به آموزه‌های فروید می‌دانیم که من درواقع برآیند مبارزه دائمی روان ناخودآگاه و روان خودآگاه بشر است. این مبارزه، نوعی درگیری میان امیال جسمانی انسان و مجموعه‌ای از ارزش‌های ذهنی لازم و مورد نیاز برای زندگی اجتماعی است. از دیگر سو، با توجه به آموزه‌های یکی دیگر از روان‌کاوان بزرگ اروپایی، یعنی یونگ، می‌دانیم که انسان برای رسیدن به درک جامعی از هستی خویش، به شناختن و اهمیت دادن به روان ناخودآگاه خود نیاز دارد. این هر دو آموزه می‌توانند در تفسیر نسخه مدرن شنل قرمزی بسیار مفید و راهگشا باشند.

در این نسخه گرگ انسان‌نما الزاماً معادل شر در نظر گرفته نشده است. در ۴۴امین دقیقه فیلم و در یک گفت‌وگوی کاملاً معنادار میان شنل قرمزی و گرگ انسان‌نما، گرگ ضمن حرف زدن از رؤیاها، به شنل قرمزی پیشنهاد می‌کند که با او در سفری به بیرون از روستا همراه شود. سکانس میانه‌ای که تصویری از شنل قرمزی و همراهی ناشناس در

بلندای سپید یک قله نشان می‌دهد، بلافاصله این احساس را به بیننده القا می‌کند که این بیرون از روستا به هیچ وجه جای بدی نخواهد بود. افزون بر این، در دومین گفت‌وگوی شنل‌قرمزی با گرگ، در فاصله ۸۶ تا ۸۸ امین دقیقه فیلم، گرگ که این بار در هیئت انسانی خود دیده می‌شود، گرگ بودن را یک نعمت می‌داند؛ یک امتیاز که باعث عمر بی‌پایان و قدرت فراوان و خصوصیات آبرانسانی دیگر می‌شود.

گرگ انسان‌نمای لزلّی جانسون، دیگر نه مادر بزرگ را می‌بلعد و نه شنل‌قرمزی را. او تنها دعوت‌کننده است؛ دعوت‌کننده به سطح دیگری از انسان بودن، سطحی که هم می‌تواند خوب باشد و هم بد و شیطانی.

بی‌شک تردید شنل‌قرمزی در قبول این دعوت می‌تواند تصویرگر درگیری‌های روانی یک انسان در هنگام ورود به دوره بلوغ فکری - روانی‌اش باشد. ترس‌ها و خرافات مردم روستا هنوز همراه اوست. در گفت‌وگوی دقیقه ۴۴، شنل‌قرمزی گرگ را قاتل، و در گفت‌وگوی دقیقه ۸۸ او را شیطان می‌نامد، اما در آخرین صحنه فیلم - که یکی از پرمعناترین و تعیین‌کننده‌ترین صحنه‌هاست - شنل‌قرمزی که گویی منتظر گرگ بوده است، از او با لبخند پذیرایی می‌کند.

این آشتی پایانی با گرگ که با فاصله گرفتن شنل‌قرمزی داستان از اجتماع روستا و استقلال او در خانه‌ای تک‌افتاده در جنگل همراه شده است، تداعی‌کننده نوعی کمال در شخصیت دخترک کوچک داستان نیز هست. همان کمالی که یونگ آن را در کهن‌الگوی خود نتیجه شناختن نیروهای درونی روان و پیوند خوردن با طبیعت کامل درونی و بیرونی می‌داند.

۴. نتیجه‌گیری

بررسی رابطه میان ادبیات و سایر شیوه‌های بیان هنری، از دیرباز از جمله دل‌مشغولی‌های متفکران حوزه علوم انسانی بوده است. امروزه این مطالعات با قرار گرفتن در زیرشاخه مطالعات ادبی - تطبیقی، صورت مدون‌تری به خود گرفته‌اند.

انسان مدرن امروز هم‌چنان متأثر از ارزش‌ها و ترس‌ها و باورهای کهن فرهنگ نیاکان خود است. گرگ انسان‌نما هنوز هم برای او جذاب است و گاه حتی او را به فکر

وامی دارد و می‌ترساند. ترسی که پس از خواندن و یا گوش کردن به یک افسانه شاید حتی تخیلی، در وجود انسان قرون وسطایی رخنه می‌کرد، امروز برای انسان معاصر، نه تنها کم‌رنگ‌تر نشده، بلکه به یاری جادوی تصویر در هنر هفتم، به مراتب سنگین‌تر و رخنه‌کننده‌تر هم شده است. به دیگر سخن، هنر به‌خوبی خود را با پیشرفت‌های فکری و روانی انسان منطبق کرده است.

تحول شیوه‌های بیان هنری، از متون شفاهی به متون نوشتاری و از متون نوشتاری به تصاویر سینمایی، یک تحول ساختاری مثبت بوده است؛ چرا که به‌خوبی مشاهده می‌شود که انسان هنرمند توانسته است از انتزاع کم‌رنگ کلمات به حضور محسوس تصاویر دست یابد و بدین‌گونه در نگاهداری و انتقال ارزش‌های فرهنگی‌اش بهتر بکوشد.

بی‌شک بقای این ارزش‌ها در نزد انسان امروزی و بیان آنها به روش‌های نو، رگه‌ای از دگرگونی‌ها و پیشرفت‌ها (و شاید پسرفت‌ها)ی فکری - روانی او را نیز در خود دارد. این دگرگونی‌ها نشان از دنیای جدید انسان امروز دارند؛ دنیایی که تعاریف در آن تغییر یافته‌اند و مرزهای خوبی و بدی درهم‌تنیده‌تر و مسائل دشوارتر شده‌اند. اما آیا این موضوع به‌راستی نشانی از گستره‌تر شدن آگاهی انسان نیست؟

منابع

- انوشیروانی، علیرضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». *ادبیات تطبیقی*. ویژه‌نامه نامه فرهنگستان. ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ۶-۳۶.
- شوورل، ایو. *ادبیات تطبیقی*. ترجمه طهمورث ساجدی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۶.

ژون، سیمون. *ادبیات عمومی و تطبیقی، رساله راهبردی*. ترجمه حسن فروغی. تهران: سمت، ۱۳۹۰.

گرشاسبی، حمید. *درآمدی بر اقتباس‌های سینمایی*. تهران: نامبروان، ۱۳۸۳.
هال، جیمز. *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۳.

Brunel, Pierre et Yves Chevrel. *Précis de littérature comparée*. Paris: P.U.F, 1989.
Grimm, Jacob et Wilhelm Grimm. *Contes d'enfants et du Foyer*. Berlin: «inconnue», 1812.
Haquette, Jean Louis. *Lectures européennes: introduction à la pratique de la littérature comparée*. Paris: Bréal, 2005.
Jan, Isabelle. *La Littérature enfantine*. Paris: Ouvriers, 1969.
Perrault, Charles. *Les Contes de ma mère l'oye*. Paris: Claude Barbin, «inconnue».