کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه
سال چهارم، شمارهٔ ۱۵، پاییز ۱۳۹۳ هـ ش/ ۱٤۳٦ هـ ق/ ۲۰۱٤ م، صص ۷۵-۱۰٤

تأثیر هنر نقّاشی در «*چشم‌هایش*» بزرگ علوی و «*ذاکرة الجسد*» احلام المستغانمی[۱]

اکبر شامیان ساروکلائی[۲]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه بیرجند، ایران
احمد لامعی[۳]
استادیار گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه بیرجند، ایران
محمّدعلی بیدختی[۴]
استادیار پژوهش هنر، دانشگاه بیرجند، ایران
هاجر طلایی[۵]
دانشجوی کارشناسی‌ارشد ادبیّات تطبیقی، دانشگاه بیرجند، ایران

چکیده
بررسی تصویر هنرمند در داستان‌نویسی معاصر از منظر مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیّات تطبیقی، نشان می‌دهد که برخی از رمان‌های فارسی و عربی از جلوه‌های نقّاشی شکل گرفته است. دو رمان *چشم‌هایش* به قلم بزرگ علوی و *ذاکرة الجسد* اثر احلام مستغانمی که دربارهٔ زندگی نقّاش و ارتباط او با مدل‌های نقّاشی نوشته شده‌اند، گویای این الهام هنری‌اند. در این تحقیق به روش تحلیل سبک‌شناسی متن، ساختار هر دو رمان در سه حوزهٔ زبانی، ادبی و فکری به لحاظ نفوذ هنر نقّاشی بررسی شده است. اشاره به ابزارهای نقّاشی، نام نقّاشان مشهور و تابلوهایشان، بیان توصیف‌های قوی بسان تجسّم تصویر، استفاده از مکاتب هنری و توجّه به زندگی هنرمند، از مهم‌ترین تمهیداتی است که رمان معاصر را به منزلهٔ متن نوشتاری به حوزهٔ هنرهای دیداری نزدیک می‌کند. پژوهش حاضر با هدف شناخت تأثیر نقّاشی در رمان نوشته و کوشش شده است تا ضمن معرّفی نوع ادبی «رمان هنرمند»، دو نمونهٔ مشهور از این نوع رمان‌ها در ادبیّات معاصر فارسی و عربی ارزیابی شود. گفتنی است نویسندگان این رمان‌ها ضمن بحث از هنر، به نقد اوضاع سیاسی و اجتماعی عصر نیز پرداخته‌اند.

واژگان کلیدی: رمان، نقّاشی، ادبیّات تطبیقی، مطالعات میان‌رشته‌ای، *چشم‌هایش*، *ذاکرة الجسد*.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۵/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۹/۲۹
۲. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: ashamiyan@birjand.ac.ir
۳. رایانامه: Ahmad.lamei2@birjand.ac.ir
۴. رایانامه: mabidokhti@birjand.ac.ir
۵. رایانامه: talaiehajar@gmail.com

۱. پیشگفتار

پیوند آثار ادبی با نقّاشی را می‌توان در هنرهایی چون تذهیب و نگارگری کتاب‌ها و نسخه‌های خطی و در آثار گرافیکی و نشریات مشاهده کرد. در این هنرها، نقّاش از مضامین متنوع ادبی مایه می‌گیرد؛ اشخاص و صحنه‌های داستان‌ها را می‌نمایاند؛ و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ مجسّم می‌کند. ارتباط بنیادی بین عمل نوشتن و عمل نقش کردن آن‌چنان است که در زبان فارسی، فعل نگاریدن یا نگاشتن – و لغات و کلمات مشتق از آن‌ها – هر دو معنا را می‌رسانند. در گذشته، آثار منظوم و منثور ادبی را با خط خوش می‌نگاشتند و سپس، این وظیفه را بر عهده نقّاش می‌گذاشتند تا طبق سنّت معمول، بخش‌هایی از متن را به تصویر در آورد و بر کتاب بیفزاید. از این منظر، مشابهتی را بین هنر کتاب‌آرایی و گرافیک امروزی بازمی‌شناسیم. «اساس هنر گرافیک بر تلقین و ترکیب دو عنصر نگارش (زبان نوشتاری) و نگاره (زبان تصویری) مبتنی است» (اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۰-۱۱). مسلّماً «ارتباط ادبیّات با هنرهای زیبا از دوران باستان همواره مطرح بوده است. این ارتباط بیشتر در حوزهٔ شعر و نقّاشی جلوه یافته است و در فرهنگ‌های مختلف پیشینهٔ دیرینه دارد» (انوشیروانی، ۱۳۹۲: ۳). امّا، امروزه در نگارش رمان‌ها، نویسندگان از هنر هم‌چون موضوعی در آفرینش اثرش بهره می‌گیرند و مثلاً شخصیّت هنرمند را در مرکز داستان می‌گذارند یا تابلویی را موضوع کار قرار می‌دهند و این، یکی از گونه‌های جدید تعامل ادبیّات و هنر است.

پژوهش حاضر با هدف شناسایی کاربرد نقّاشی و مضمون هنرمند نقّاش در رمان نوشته شده است. پرسش بنیادین نگارندگان در این پژوهش این است که آیا می‌توان نمونه‌های موفّق «رمان هنرمند» را در داستان‌نویسی معاصر فارسی و عربی یافت؟ دیگر آنکه در این نوع رمان‌ها، چگونه از هنر نقّاشی در خلق داستان استفاده شده است؟

در پاسخ به این پرسش‌ها، نخست باید نوع ادبی رمان هنرمند را شناخت. استفاده از «هنرمند نقّاش» به منزلهٔ شخصیّت اصلی، روشی است که ابتدا در ادبیّات آلمان و فرانسه صورت گرفت و به تدریج به روش اصلی رمان‌نویسان قرن بیستم اروپا تبدیل شد. این نوع ادبی در آثار نویسندگان معاصر و از جمله، بزرگ علوی و احلام مستغانمی که به گونه‌ای از هنر و فرهنگ این کشورها تأثیر گرفته و حتّی برهه‌ای از زمان را در آن‌جا زیسته‌اند، راه یافته است. شخصیّت اصلی رمان‌های *چشم‌هایش* و *ذاکرة*

الجسد، نقّاشانی هستند که تحوّل روحی و کمال هنری آن‌ها محور داستان قرار گرفته است. این دو رمان تنها به سبب استفاده از تم مشترک نقّاشی مدّ نظر قرار نگرفته‌اند، بلکه نویسندگان آن‌ها با استفاده از هنر نقّاشی، دیدگاهشان را نسبت به شرایط سیاسی و اجتماعی عصر و انتقاد از آن بیان می‌کنند.

از زمینه‌هایی که مطالعات تطبیقی در آن بررسی می‌شود، جنبه‌های تشابه و تمایز تخیّل در مباحث گوناگون ادبی و هنری همچون شعر، رمان و نقّاشی است. بینش‌ها و خلاّقیت‌های هنرمند در هر یک از این شاخه‌ها بنابر عملی یکسان یا متفاوت است. این تفاوت‌ها و تشابهات یکی از زمینه‌های تحقیق در ادبیّات تطبیقی به شمار می‌رود؛ زیرا همان‌طور که ممکن است زمینهٔ ارائه در این رشته‌ها متفاوت باشد، عواملی هست که می‌تواند این آثار را به هم‌کنشی شگرفی نزدیک کند؛ چنان‌که برای نمونه، در رمان هنرمند، هم‌گرایی ادبیّات و نقّاشی را می‌توان مشاهده کرد. به باور مؤلّف کتاب *سبک‌شناسی* «باید متن را از سه دیدگاه زبان، فکر و ادبیّات بررسی کنیم تا بدین‌وسیله بتوانیم به اجزای متشکّلهٔ متن اشرافی پیدا کنیم و ساختار متن را دریابیم» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۸۳) از این روی، نگارندگان در این پژوهش برآنند تا با نقد سبک‌شناختیِ *چشم‌ها یش* و *ذاکرة الجسد* در سه سطح زبانی، ادبی و فکری، شکل‌گیری رمان معاصر را از هنر نقّاشی نشان دهند.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ ارتباط ادبیّات با هنر، به ویژه نقّاشی، کتاب‌های متعدّدی در زبان فارسی به رشتهٔ تحریر درآمده است که از آن جمله می‌توان به *همگامی نقّاشی با ادبیّات از قرن ششم تا یازدهم هجری* اثر مقدم اشرفی با ترجمهٔ رویین پاکباز و *تصاویر دنیای خیالی* از بابک احمدی اشاره کرد. در برخی مقالات نیز دربارهٔ نفوذ نقّاشی در شعر اشاراتی شده است. علی‌رضا انوشیروانی و لاله آتشی در دو مقاله با عنوان «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقّاشی در آثار سهراب سپهری» و «ادبیّات و نقّاشی: نقّاشی‌های رمانتیک بلیک از حماسهٔ میلتون»، به تعامل شعر و نقّاشی پرداخته‌اند و عمدتاً بر الهام‌پذیری و اقتباس و دریافت نقّاش از شاعر تأکید ورزیده‌اند. البتّه، این وجهی از پیوند نقّاشی و ادبیّات است که از دیرباز بدان توجّه شده است؛ امّا در پژوهش حاضر ما بیش از هر چیز به تأثیر نقّاشی بر ادبیّات به ویژه رمان پرداخته‌ایم. علی‌رضا انوشیروانی در مقالهٔ «مطالعات بینارشته‌ای ادبیّات تطبیقی» نیز به تحقیق دربارهٔ پیوند ادبیّات با سایر هنرها به ویژه نقّاشی و سینما می‌پردازد. وی در مقالهٔ دیگر با عنوان «ضرورت

ادبیّات تطبیقی در ایران» به ارتباط ادبیّات با سایر هنرها و از جمله نقّاشی اشاره می‌کند. دربارهٔ پیوند نقّاشی و رمان، مقالهٔ «هم‌کنشی ادبیّات و نقّاشی در قرن نوزده فرانسه با نگاهی به رمان مانت سالمون برادران کنگور» به قلم مهری زیبایی شایان ذکر است. در این مقاله، ضمن اشاره به نفوذ نقّاشی در داستان‌نویسی غرب به ویژه فرانسه، چگونگی استفاده از هنر نقّاشی در سطح زبانی رمان مانت سالمون بررسی شده است.

در میان شاعران و نویسندگان عرب، آثار کسانی چون بحتری، شاعر «قصیدهٔ سینیه»، یا جبران خلیل جبران که خود نقّاش و نویسنده بوده، مورد ارزیابی قرار گرفته است. منتقدان عرب کتاب‌هایی را نیز دربارهٔ پیوند ادبیّات و هنر نگاشته‌اند؛ چنان‌که محمد مندور در کتاب ***الأدب ومذاهبه*** و شوقی ضیف در کتاب ***الفن ومذاهبه في الشّعر العربي*** چنین رویکردی داشته‌اند. جهاد عطا نعیسه در مقالهٔ «**الرّواية والسّرود السمعية البصرية**» به تعامل سینما و داستان پرداخته است. در کتاب ارزشمند ***موسوعة السّرد العربي*** به قلم عبدالله ابراهیم که دربارهٔ انواع داستان‌نویسی نکاتی آمده، نویسنده با استفاده از منابع غربی از رمان تکامل شخصیّت که به زندگی هنرمند اختصاص دارد سخن گفته، امّا نامی از آثار احلام مستغانمی نبرده است. جز این‌ها، نگارندگان پژوهش مستقلی را دربارهٔ تعامل نقّاشی با داستان‌نویسی معاصر عرب به ویژه در خصوص آثار احلام مستغانمی نیافته‌اند.

دربارهٔ رمان *چشم‌هایش*، پژوهش‌های زیادی صورت گرفته که از آن میان می‌توان به کتاب‌های *داستان‌نویس‌های نام‌آور معاصر ایران* از جمال میرصادقی، *پایه‌گذاران نثر جدید فارسی* از حسن کامشاد و *صدسال داستان‌نویسی ایران* از حسن میرعابدینی اشاره کرد. در خصوص آثار مستغانمی در ایران، تحقیق چندانی صورت نگرفته است. با جست‌وجو در منابع الکترونیکی، پایان‌نامه‌ای با عنوان *بررسی و تحلیل داستان‌های «ذاکرة الجسد، فوضی الحواس، عابر سریر» از احلام مستغانمی* به قلم زهرا ناظمی یافت شده است. وی در این رساله به بررسی عشق، مرگ و وطن که از بارزترین موضوعات رمان‌های مستغانمی است، می‌پردازد. امّا، در میان اعراب، پژوهش‌هایی دربارهٔ احلام مستغانمی به ویژه رمان ***ذاكرة الجسد*** – که برندهٔ جایزهٔ ادبی نجیب محفوظ شده – صورت گرفته است. عبدالرّحمن یاغی در کتاب ***في النّقد التطبيقي*** در خصوص رمان ذاکره الجسد و گفتمان سیاسی و مبارزاتی نویسندهٔ آن سخن گفته است. احمد دوغان هم در کتاب ***في الأدب الجزايري الحديث*** به این امر اشاره دارد که در

رمان‌های احلام مستغانمی اغلب نمودی از مقاومت الجزایر دیده می‌شود. مقاله‌ای با عنوان «**الدرّاسات والبحوث: رواية *ذاكرة الجسد* لأحلام مستغانمي و الأفق المفتوح**» اثر عاطف البطرس در مجلّهٔ **المعرفة** به چاپ رسیده که در آن، رابطهٔ نویسنده و اثر هنری‌اش و نیز شخصیّت‌های داستان *ذاکرة الجسد* بررسی شده است. پایان‌نامه‌ای با عنوان «**شعرية النّص الرّوائي في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي**» از سامیه حامدی در دانشگاه الجزایر نوشته شده که نویسنده عمدتاً به نقد شعرگونگی فضای داستان *ذاکرة الجسد* پرداخته است. با این حال، تا آن‌جا که نگارندگان جست‌وجو کرده‌اند، این پژوهش‌ها دربارهٔ احلام مستغانمی و نوگرایی وی در روایت تبیین گشته؛ امّا دربارهٔ نفوذ هنر نقّاشی در ساختار *ذاکرة الجسد* و مقایسهٔ آن با رمان *چشم‌هایش* پژوهشی به ثبت نرسیده است.

۱-۲. روش تحقیق

تحقیق در ادبیّات ملل جهان و بررسی تشابهات و تغایرات آن‌ها در دو مکتب شناخته‌شده (فرانسوی و امریکایی) از شاخه‌های مهم تحقیقات تطبیقی است. روش این مقاله بر مبنای شاخهٔ امریکایی چنین پژوهش‌های استوار است. آن‌دسته از منتقدان غربی و ایرانی و عرب که پیرو این شاخهٔ تطبیقی به شمار می‌روند، عمدتاً به نزدیکی پژوهش‌های تطبیقی و مطالعات میان‌رشته‌ای اشارات مکرّری دارند. «بر اساس دیدگاه منتقد مشهور و از پیشروان مکتب آمریکایی، هنری رماک[1]، منتقدان می‌توانند به تحلیل ادبیّات ملل جهان - فارغ از معیار اختلاف زبان و خارج از مرزهای قومی و نژادی [چیزی که در شاخهٔ فرانسوی ملاک عمل است] - بپردازند. همچنین، می‌توان به مطالعهٔ تطبیقی ادبیّات با سایر حوزه‌های علوم انسانی و زمینه‌ها و تعابیر مشترک آن‌ها اقدام کرد» (الخطیب، ۱۹۹۹: ۵۰). در نحله‌های نوین ادبیّات تطبیقی نیز به ایجاد رشتهٔ جدید علمی چون مطالعات تطبیقی ادبیّات و فرهنگ روی آورده‌اند. در این رویکرد، «منتقدان متن را فقط به متن نوشتاری و ادبیّات را فقط به ادبیّات معیار و معتبر محدود نمی‌کنند و حیطهٔ مطالعات خود را به سینما و نقّاشی و ادبیّات عامه‌پسند نیز می‌گسترانند» (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۱۵). بر همین اساس، برخی منتقدان عرب نیز بر این باورند که «هرگاه بخواهیم در بیان افکار و اندیشه‌ها از زبان مشترک کلام و تصویر و صدا سخن بگوییم و این زبان‌ها را باهم نقد و بررسی کنیم، وارد ادبیّات تطبیقی شده‌ایم» (عطا نعیسه، ۲۰۰۰: ۱۶۵). از این روی، آنچه در این پژوهش بر آن تکیه می‌شود تأثیر و تأثر دو نویسندهٔ معاصر فارسی و عربی نیست؛ بلکه درک جلوه‌های نقّاشی در ساخت

1. H.H.Remak

رمان *چشم‌هایش* و *ذاکرةالجسد* و نحوهٔ برخورد دو نویسنده با این هنر تصویری، اساس تحقیق است. بدیهی است این بررسی می‌تواند زمینه‌های مشترک و بین‌رشته‌ای ادبیّات و نقّاشی را در رمان‌نویسی معاصر فارسی و عربی نشان دهد و به هم‌گرایی عمیق‌تر هنر و ادبیّات یاری برساند.

در پژوهش حاضر با استفاده از تحلیل سبک‌شناسیِ متن، سبک هر دو رمان در سه سطح زبانی، ادبی و فکری بررسی شده و تأثیر هنر نقّاشی در هر یک تبیین شده است. شایان یادآوری است که نگارندگان ترجمهٔ نمونه‌ها و عبارات عربی رمان *ذاکرة الجسد* را با اصلاحاتی در پی‌نوشت آورده‌اند.

۱-۳. چارچوب نظری

مطالعات ادبیّات جهان از نگاه منتقدان عمدتاً به روشی گفته می‌شود که به بررسی و معرّفی آثار ادبی و حسن خوانش آن آثار مربوط می‌شود و «می‌کوشد تا ارزش، کارکرد و تغییرات اثر ادبی را در خارج از موطن آن نشان دهد» (Damrosch, 2009: 5). اصطلاح ادبیّات جهان یا ادبیّات همگانی، چنان که وان تیگم بیان کرده، «آن جنبش‌ها و شیوه‌های ادبی را که از مرزهای ملی فراتر می‌رود مطالعه می‌کند و در این صورت باید اصطلاح «ادبیّات» را کلّیتی بدانیم که می‌توان رشد و پرورش آن را صرف‌نظر از تمایزات زبانی بررسی کرد» (ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۴۴-۴۵). نکتهٔ دیگری که باید بدان توجّه داشت آن است که یکی از راه‌های جهانی شدن آثار ادبی، ارتباط و تعاملی است که این آثار با سایر هنرها دارند. در این‌جاست که با استفاده از نقد تطبیقی و به دو شیوه می‌توان از پویایی و پیوند ادبیّات و هنر سخن گفت: «اوّل اینکه چگونه مفهوم یا نمادی مشخّص از متن نوشتاری به حوزهٔ هنرهای دیداری وارد می‌شود که در این‌جا پژوهش‌گر به دنبال کشف فرایند اقتباس است. نویسنده با کلمه؛ یعنی زبان نوشتاری‌اش و هنرمند با استفاده از ابزار هنری خاص خودش مانند خط و رنگ، صوت و آوا، سنگ و چوب و با دوربین فیلم‌برداری همان مفهوم را بیان می‌کند. در این‌جا پیرنگ واحدی در قالب رسانهٔ متفاوت بیان می‌شود که با توجّه به اینکه سازوکارهای خاص خود را برای بیان مفاهیم دارد، ناگزیر تغییراتی در داستان را در پی دارد. اقتباس‌های سینمایی و نمایشی یا نقّاشی‌ها و موسیقی‌های برگرفته از آثار ادبی در زمرهٔ چنین پژوهش‌هایی می‌گنجند. دوّم، چگونه مفهوم انتزاعی واحدی چون مرگ یا شفقت یا ناامیدی در ادبیّات و سایر هنرها متجلی می‌شود؟ شاعر با کلمات و مجسّمه‌ساز با تراشیدن سنگ احساس خود را از همان مفهوم بیان کرده است. تنها تشابه بین شاعر، پیکرتراش، نقّاش و موسیقی‌دان وجود مضمونی یکسان نزد آنان است که در قالب هنرهای متفاوت بیان می‌شود. در چنین

پژوهشی وظیفهٔ پژوهش‌گر ادبیّات تطبیقی بررسی تأثیر و تأثر نیست، بلکه پی‌بردن به روش‌های متفاوت بیان ادبی و هنری است که در یکی از کلمه و در دیگری از ابزارهای هنری استفاده شده است» (انوشیروانی، ۱۳۹۲: ۳). از این روی، بررسی نقش هنر در خلق و نگارش داستان معاصر به ویژه نوع رمان هنرمند، در حوزهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیّات تطبیقی قرار می‌گیرد. مسلّماً توجّه به پیوند ادبیّات و نقّاشی که برپایهٔ مباحث بینارشته‌ای است، می‌تواند پژوهشگر ادبی را از ابعاد گوناگون شکل و ساختار اثر و تعاملش با سایر هنرها آگاه سازد.

برخی رمان‌ها که زندگی هنرمندی را شرح می‌دهند، Kunstlerroman (واژهٔ Künstler به معنی هنرمند و اصطلاحی آلمانی است) یا «رمان هنرمند» خوانده می‌شوند. در فرهنگ‌های اصطلاحات تخصّصی، رمان هنرمند را یکی از انواع رمان رشد و کمال دانسته و از نمونه‌های درخشان آن به *تصویر مرد هنرمند در جوانی*[1] اثر جیمز جویس[2] و برخی از آثار توماس مان[3] و سامرست موام[4] اشاره کرده‌اند. در این نوع رمان، نویسنده تحوّلات و مناسبت‌های ذهنی و عاطفی خود را به سیاق زندگی‌نامه‌ای شخصی و به زبانی شاعرانه شرح می‌دهد و نیز دیدگاهش را در خصوص هستی و البتّه زیبایی‌شناسی هنر بیان می‌کند. در این بازگویی، مراحل مختلف زندگی عاطفی و تکوینی هنرمند از زمان طفولیت تا دستیابی به بلوغ فکری و کمال هنری وی تصویر می‌شود (ر.ک: داد، ۱۳۸۵: ۱۵۱؛ میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۳۶-۱۳۷؛ Abrams, 2009: 229). موضوع این‌گونه رمان‌ها تکامل ذهن و شخصیّت هنرمند، در حکم قهرمان داستان، است. هنرمند قهرمان، تجربیات مختلفی را پشت سر می‌گذارد و معمولاً بعد از سپری کردن بحران روحی ناشی از رابطهٔ عاشقانه با مدلش و نیز میل به کمال‌طلبی، نهایتاً به ماهیّت، نقش و وظیفهٔ خود در جهان پی می‌برد. در کتاب ***معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب***، رمان هنرمند را «**رواية قطاع الطُرُق**» نامیده‌اند: «نوعی از داستان که به توصیف دگرگونی شخصیّت هنرمندی از دوران طفولیت تا هنگام پختگی و کمال می‌پردازد» (وهبه و المهندس، ۱۹۸۴: ۱۸۶). همچنین، در ***معجم المصطلحات الادبية*** اثر ابراهیم فتحی و ***معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة*** نوشتهٔ سعید علوش، این نوع رمان زیرمجموعهٔ

1. A portrait of the artist as a young man
2. James joiyce
3. Thomas Mann
4. Somerset Maugham

رمان رشد و کمال آمده و با نام «**روایة الفنّان**» از آن یاد شده است. متأسّفانه در این کتاب‌ها تنها به معرّفی رمان هنرمند مطابق ادبیّات غرب پرداخته‌اند و نمونه‌ای از ادبیّات عربی معرّفی نشده است. در فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی فارسی هم به تعریف رمان رشد و کمال بسنده شده، امّا در *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی* در مدخل رمان رشد و کمال به نمونه‌هایی از این نوع رمان در ادبیّات معاصر فارسی چون *همسایه‌ها* اثر احمد محمود و *مادرم بی‌بی جان* اثر اصغر الهی (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۳۶) اشاره شده است. البتّه، در این کتاب از رمان *چشم‌هایش* سخن به میان نیامده است. در ادبیّات معاصر ایران، نمونه‌های دیگری از رمان هنرمند را می‌توان نام برد، چنان‌که *جزیرهٔ سرگردانی* اثر سیمین دانشور و *آینه‌های دردار* اثر هوشنگ گلشیری از جمله این رمان‌ها به شمار می‌روند. بررسی مسألهٔ رمان هنرمند در ادبیّات ایران، باید در جستاری دیگر به طور مستقل پی‌گرفته شود.

چشم‌هایش اثر بزرگ علوی و ***ذاکرة الجسد*** به قلم احلام مستغانمی از نمونه‌های رمان هنرمند در ادبیّات معاصر فارسی و عربی به شمار می‌روند که از تعامل نقّاشی و ادبیّات به وجود آمده‌اند. شخصیّت اصلی رمان *چشم‌هایش*، استاد ماکان، بزرگ‌ترین نقّاش و مبارز ایرانی است. او در تبعید تابلویی با نام چشم‌هایش می‌کشد که تصویر آن، چشم‌های زنی اغواگر را به بیننده القا می‌کند. بخش نخست روایت داستان در پی یافتن صاحب چشم‌ها است تا ارتباط استاد ماکان با این زن (نقّاش با مدلش) و علّت تبعید استاد مشخّص شود. در بخش دوّم و پایانی، راوی داستان با فرنگیس، صاحب چشم‌ها، آشنا می‌شود و ادامهٔ داستان از زبان او نقل می‌گردد (ر.ک: کامشاد، ۱۳۸۴: ۱۷۷-۱۸۲). امّا، رمان ***ذاکرة الجسد*** که جایزهٔ ادبی نجیب محفوظ[۱] - موسوم به گنکور[۲] عربی - را دریافت کرده، دربارهٔ نقّاشی به نام خالد است. خالد، مبارزی است که بعدها به نقّاشی روی می‌آورد. هنگامی‌که وی به عنوان نقّاشی معروف در فرانسه نمایشگاهی دایر کرده، به طور اتّفاقی با احلام، دختر سی‌طاهر (فرماندهٔ او در جنگ الجزایر)، روبه‌رو می‌شود. پس از این، داستان به شرح عشق خالد به احلام (نقّاش و مدلش) مربوط می‌شود (ر.ک: غزای عمران، ۱۳۴۲: ۴۳۳-۴۴۳). رمان ***ذاکرة الجسد*** از زبان شخصیّت‌ها روایت می‌شود. شخصیّت‌های مرکزی این داستان، سی‌طاهر، خالد، زیاد و **حیاة** و شخصیّت‌های ثانوی، ناصر، همسر **حیاة** به عنوان یک ارتشی، مادر که جایگاه خاصی به او داده شده، کاترین، حسّان تنها برادر خالد که به گونه‌ای اشتباه کشته می‌شود و چندتن دیگرند. «خالد، یک شخصیّت محوری است که حامل پیام

داستان است. او در تقابل با سی‌طاهر، زیاد و ناصر قرار دارد. **حیاة**، نویسنده‌ای است که به پدر و خانواده‌اش خیانت می‌ورزد و با یکی از مخالفان انقلاب ازدواج می‌کند. شخصیّت زیاد نیز اساسی نیست و البتّه می‌توان فصل چهارم را که بیشتر مربوط به زیاد است حذف کرد، امّا مهارت نویسنده در ربط این شخصیّت با دیگر شخصیّت‌ها و تکیه نویسنده بر نقد گفتمان سیاسی حاکم، به گونه‌ای است که مانع حذف آن می‌شود. شخصیّت **حیاة** در این داستان، کنایه از وطن است و در واقع همان قُسَنطینه[۳] است که خالد به آنجا تعلّق دارد. امّا مشکل خالد، چندبُعدی است: هم شخصی، هم اجتماعی و هم وطنی است... شخصیّت خالد و **حیاة** به گونه‌ای با هم تداخل دارند که جدا کردن آن‌ها مشکل به نظر می‌رسد» (البطرس، ۲۰۰۴: ۱۰۷).

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. تحلیل سبکی *چشم‌هایش* و *ذاکرة الجسد*

رمان *چشم‌هایش* از نقّاشی ایرانی به نام ماکان سخن می‌گوید که آثارش در اروپا مشتری دارد و مجلات هنری اروپا و امریکا پرده‌های او را به چاپ می‌رسانند. او شاگرد «استفانو» ایتالیایی، یکی از بزرگ‌ترین نقّاشان دنیاست. ماکان در فرانسه و ایتالیا نقّاشی آموخته است و اهل هنر به او احترام می‌گذارند. مدل نقّاشی استاد ماکان، فرنگیس، نیز ابتدا به نقّاشی علاقمند است. او برای آموختن نقّاشی به دانشکدهٔ هنرهای زیبا در فرانسه می‌رود، امّا درگیر سبکسری‌های زندگی پاریسی می‌شود. در میان محصلین، دانشجویی ایتالیائی به نام «دوناتللو» هست که به فرنگیس علاقه‌مند می‌شود. جالب است که مشهورترین پیکرتراش نیمهٔ اوّل قرن پانزدهم در ایتالیا نیز دوناتللو نام دارد. در این رمان اشاره به نام نقّاشان، تابلوها، اصطلاحات، ابزارهای و واژگان نقّاشی به چشم می‌خورد. گاهی توصیف‌هایی نیز به مثابهٔ تابلوی نقّاشی به نظر می‌رسد. از خلال توصیف‌ها و سبک نویسندگی بزرگ علوی، می‌توان مکاتب هنری به کار رفته در رمان را نیز مورد مطالعه قرار داد. همچنین، شخصیّت‌های رمان همگی به نوعی با هنر نقّاشی پیوند دارند.

رمان *ذاکرة الجسد* نیز دربارهٔ سرگذشت خالد، هنرمند نقّاش، است. او در جنگ آزادی‌بخش الجزایر یک دستش را از دست می‌دهد. دکتر وی که تأثیر روانی این فقدان را در خالد می‌بیند، برای ارتباط خالد با محیط اطراف به وی پیشنهاد می‌کند که نزدیک‌ترین چیز به خودش را نقّاشی کند. خالد با

آنکه فلسفه و ادبیّات فرانسه خوانده است و استادانش به آیندهٔ درخشان او در ادبیّات اشاره داشته‌اند، نقّاشی را برمی‌گزیند. مهم‌ترین موضوع نقّاشی‌های او، براساس آنچه در رمان آمده، پل‌های معلّق شهر قُسَنطینه است. شخصیّت‌های اصلی این داستان، احلام و خالد، یکی به عنوان نقّاش و دیگری به عنوان نویسنده، گفت‌وگوهایی دارند که گاه دربارهٔ نقّاشی، تابلوها، نقّاشان و نویسندگی است. در این رمان نیز شاهد اسامی تعدادی از نقّاشان معروف دنیا و تابلوهایشان هستیم.

مکاتب هنری هم‌چون رئالیسم[1] و سمبولیسم[2] به نوعی در سبک نگارش رمان‌ها مؤثّر بوده است. ضمناً، استفاده از هنر نقّاشی در این رمان‌ها، نه‌تنها در الگوهای زبانی و ادبی، بلکه با هدف انتقاد از اوضاع جامعه نیز صورت گرفته است، چنان‌که تابلوهای ماکان و خالد، به روشنی شرایط اجتماعی عصر و جو سیاسی حاکم بر آن را نشان می‌دهند؛ بنابراین، بررسی سبک‌شناختی متن دو رمان به دقّت می‌تواند چند و چون تأثیر نقّاشی بر این رمان‌ها را نشان دهد. پس اینک بررسی متن دو اثر را در سه قسمت زبانی، ادبی و فکری پی می‌گیریم.

۲-۱-۱. سطح زبانی

سطح زبانی دو رمان از نظر لغات و اصطلاحات فنی نقّاشی، اسامی نقّاشان و نام تابلوهایشان، اشاره به مکتب‌ها و سبک‌های ادبی و هنری و تأثیر از آن‌ها بسیار غنی است.

۲-۱-۱-۱. واژه‌ها و اصطلاحات فنی نقّاشی

عنصر رنگ با مقولهٔ هنر، نقّاشی و ادبیّات پیوند تنگاتنگی دارد. رنگ‌ها در شیوهٔ زندگی، نگرش‌ها و حالات روحی انسان تأثیر فراوانی دارند. در ادبیّات نیز رنگ‌ها احساسات و مفاهیم گوناگونی را القا می‌کنند. بحث رنگ و مفاهیم مربوط به آن در هر دو رمان مشهود است، با این تفاوت که بزرگ علوی با هیجان بیشتر و متنوع‌تری از رنگ‌ها سخن می‌گوید. در تحلیل معنای رنگ می‌توان نظریهٔ رمزگشایی کرس و ون‌لیون را مدنظر قرار داد. بر مبنای این دیدگاه «خصوصیات مختلف رنگ‌ها و مثلاً غلظت آن ممکن است نشان انرژی، زندگی، ماجراجویی و تازه به دوران رسیدگی باشد؛ [در حالی‌که] رنگ رقیق می‌تواند نشانهٔ ظرافت و شکنندگی، سردی و افسردگی، تفکّر و ژرف‌نگری باشد... . رنگ‌های خالص و ترکیب‌نشده نیز ایدئولوژی مدرنیسم را بازتاب می‌دهد و رنگ‌های دورگه و ترکیبی ایدئولوژی پسامدرنیسم را» (انوشیروانی و آتشی، ۱۳۹۱: ۵).

1. Realism
2. symbolism

در رمان *چشم‌هایش* اشاره‌های مکرّر و پیاپی به رنگ‌هایی مانند آبی، سبز، مشکی (و سیاه)، قرمز، سفید، عنابی، سرمه‌ای، سرخ و طلایی دیده می‌شود. هنگام اشاره به رنگ‌ها، گویی تابلویی از نقّاشی به نمایش درمی‌آید: «رنگ آبی و درخشان کاشی‌ها مدتی توجّه او را جلب می‌کرد... آن‌گاه برگشت و به درخت کاج زیبائی که برف، نقره‌اندود کرده بود نگاه کرد» (بزرگ علوی، ۱۳۷۲: ۴۴-۴۵). شخصیّت متلون و ماجراجویانهٔ فرنگیس از این نوع رنگ‌پردازی‌ها به خوبی آشکار می‌شود. بحث قابل توجّه دیگر، نام ابزارهای نقّاشی است که در رمان به وفور آمده، مانند تخته‌شستی، آب‌رنگ، رنگ روغن، قلم‌مو، مداد، سه‌پایه، چارچوب، مقوا، پرده، تابلو، کاردک، آتلیه، قاب و اصطلاحاتی مانند توال[۴] (بوم نقّاشی)، پرتره[۱] (عکس صورت)، ایلوستراسیون[۲] (تصویرسازی) و نظایر آن که در مجموع، وجوه کلامی رمان را به فضایی تصویری نزدیک کرده است. یکی از همین اصطلاحات فنی نقّاشی، آبستره[۳] است. «آبستره یا هنر انتزاعی به هنر تجسّم بخشیدن به خصوصیات بنیادی و کلّی اشیاء و موجودات و نادیده گرفتن عوارض ظاهری و جزئیات خاص هر یک از آن‌ها اطلاق می‌شود؛ مثل تصویر انتزاعی درختی که هیئت و خصوصیات بنیادی عموم درختان را در برداشته باشد، بدون شباهت جزئیات با هیچ درخت خاص» (مرزبان و معروف، ۱۳۷۱: ۴۸۲). در رمان *چشم‌هایش* وصف تابلویی را به همین منوال شاهدیم: «استاد سبزه و سرشاخ درختان و سنگ و خاشاک را به شکل سر و صورت انسان ساخته بود و در یکی از این صورت‌ها، آثاری که بی‌شباهت به عکس خانم شکوه‌السّلطنه در سنین ۱۷ یا ۱۸ سالگی نیست، دیده می‌شد» (بزرگ علوی، ۱۳۷۲: ۱۵). این توصیف‌ها از تابلوی مدنظر، بسیار شبیه به نوعی نقّاشی به نام simulacra یا نقّاشی‌های دوگانه است؛ «عنصری که به دو چیز متفاوت شباهت داشته باشد، مثلاً درختی که به دست شبیه باشد و یا ابری که به چشم ماند» (کرامتی، ۱۳۷۰: ۱۲۶).

در رمان ***ذاکرة الجسد*** نیز جلوه‌های هنر نقّاشی را می‌توان در استفاده از واژگان فنی نقّاشی مانند رنگ، سایه، قلم‌مو، تابلو، چهارپایه، تخته رنگ، چارچوب، پلان رنگ، نقش، نقّاش، کارگاه هنری، سیاه و سفید، نمایشگاه، آخرین پرده، منظره یا چشم‌انداز، هالهٔ نور، مدل، هنرهای زیبا و غیره مشاهده کرد. پرتره از اصطلاحاتی است که در این رمان آمده و در سخنان خالد نقّاش به آن اشاره شده است: «**كنت في فترة أرسم وجوهاً ثم انتقلت إلى موضوعات أخرى. في الرسم، كلما تقدم عمر الفنان وتجربته، ضاقت به**

1. Portrait
2. Illustration
3. Abstract art

المساحات الصغيره وبحث عن طرق أخرى للتعبير»[۵] (مستغانمی، ۱۹۹۳: ۶۶). احلام، از شخصیّت‌های رمان و مدل نقّاش، از خالد می‌خواهد که او را نقّاشی کند: «**إن أی امرأه تتعرف علی رسام، تحلم في سرّها أن يخلّدها، أن يرسمها هي**»[۶] (همان: ۱۲۹). تابلوی «پوزش» نیز پرتره‌ای از صورت کاترین، زن فرانسوی که پیش از احلام مدل نقّاشی خالد بوده را نشان می‌دهد.

آوردن نام رنگ‌ها و تأکید ویژهٔ مستغانمی بر دو رنگ سیاه و سفید، بسیار جلب نظر می‌کند. «اگرچه در فرهنگ عامه، رنگ سفید به معنای طهارت و پاکی و سعادت و راستی آمده، امّا در این داستان در بعضی موارد حالات و خصوصیات متضاد با معنی اصلی را توصیف می‌کند و مثلاً به معنای مرگ آمده است. رنگ دیگر مورد استفاده، سیاه است که نویسنده در این داستان توانسته یک امتزاج بین این رنگ‌های متضاد به وجود آورد و مفاهیم مورد نظر خود را بیان کند. همان‌طور که در داستان *ذاکرة الجسد* ملاحظه می‌شود رنگ‌ها به طور وسیع و گسترده برای ارائهٔ مفاهیم مختلف به کار گرفته شده‌اند امّا رنگ سفید به گفتمان غالب شخصیّت اوّل داستان، خالد، تبدیل شده است» (حامدی، ۱۴۲۹: ۱۸۵). خالد نقّاش از رنگ سفید واهمه دارد: سفیدی تابلوهای نقّاشی، سفیدی لباس محبوبه‌اش، سفیدی کاغذهای نانوشته. سفید برای خالد رنگ هراس‌آوری است که می‌خواهد خود را از قید آن برهاند. گاه سفید نشانی از باکرگی معشوق و مدل نقّاش است. در برابر این طیف رنگ، راوی داستان از رنگ سیاه بیشتر برای خود استفاده می‌کند و در جدال با این دو رنگ قرار دارد: «**لعرسک لبست بدلتی السوداء. مدهش هذا اللون. يمكن أن يلبس للأفراح... وللمآتم!**»[۷] (مستغانمی، ۱۹۹۳: ۲۸۱). این تقابل رنگ، تقابل مفهومی است، چنان‌که در ذهن و زبان وتابلوهای خالد وقتی رنگ سفید که در سنّت ادبی به معنای مثبت است در برابر رنگ سیاه قرار می‌گیرد، بیانگر آن است که بین «**لا**» و «**نعم**» و بین این دو رنگ حالات مختلف شخصیّتی مثل خالد بیان می‌شود؛ گاه به سفید پاسخ می‌دهد و گاه به سیاه تا سرانجام رنگ سیاه بر او غلبه می‌یابد که هم نشانه‌ای از حزن و رنج است و هم بر ترس از نیستی دلالت دارد. همچنین، «تقابل‌های دوتایی [مانند دو رنگ سیاه و سفید] بر ناهمدلی دنیای پیرامون صحه می‌گذارد» (انوشیروانی و آتشی، ۱۳۹۱: ۱۴). رنگ‌های بنفش، آبی و خاکستری را که به سیاه نزدیک است در لحظات یأس می‌توان مشاهده کرد؛ مثلاً در صحنه‌ای که خالد با دست بریده در مقابل احلام می‌ایستد و یا در صحنه‌ای که چمدان زیاد را در مقابلش باز شده می‌بینند. این سیاه و سفیدی رنگ‌ها و دورگه شدن توصیف‌ها و مناظر، بیانگر افسردگی شخصیّت هنرمند و اشاره به فضای پسامدرنیستی رمان است.

۲-۱-۱-۲. نام نقّاشان و تابلوهایشان

آوردن نام‌های نقّاشان و تابلوهای آنان در دو رمان، به ایجاد فضای هنری در داستان کمک کرده است. اشاره به نام نقّاشان در رمان *چشم‌هایش* کمتر مشهود است: استفانو، دوناتللو، لئوناردو داوینچی، دوره، رافائل و رامبراند از نقّاشان بنامی هستند که نامشان در این رمان آمده است (بزرگ علوی، ۱۳۷۲: ۱۹۳). تابلوی «چشم‌هایش» که نام کتاب برگرفته از آن است، نه به گونهٔ چشم‌ها بلکه «چشم‌هایش» آمده است تا صبغهٔ هنری و فضای عاطفی داستان را پررنگ‌تر نشان دهد. این تابلو معمّای ناگشودهٔ داستان است و سراسر رمان بر محور آن روایت می‌شود. نام تابلوهایی مانند «دوره‌گردها»، «جشن کشف حجاب»، «خانه‌های رعیتی»، «منظرهٔ جماران» و همچنین، پرتره‌هایی از سیمای استاد ماکان و دیگران، بر وجه هنری رمان افزوده است.

در *ذاکرة الجسد* نام نقّاشان و تابلوهایشان به وفور دیده می‌شود که می‌تواند نشان‌دهندهٔ آشنایی وسیع نویسنده با هنر نقّاشی باشد. برای نمونه، می‌توان به لبخند ژوکوند (داوینچی)، گل‌های آفتاب‌گردان (ون‌گوگ)، بازیکنان ورق (سزان)، پیکاسو، سالوادر دالی، دولاکروا، گوگن، شاگال و نیز اطلان، نقّاش مشهور الجزایری، اشاره نمود. در قسمتی از رمان، نویسنده از زبان یکی از شخصیّت‌های داستان (احلام) می‌گوید که خواندن زندگی‌نامهٔ نقّاشان را همواره مدنظر داشته است: «**كنت أحلم أن يحبّني رسّام. قرأت عن الرسامين قصصاً مدهشة. إنهم الأكثر جنوناً بين كلّ المبدعين. أنّ جنونهم متطرف... مفاجئ ومخيف. لايشبه في شيء ما يُقال عن الشّعراء مثلاً أو عن الموسيقيين. لقد قرأت حياة فان غوغ... دولاكروا... غوغان... دالي... سيزان... بيكاسو وآخرين كثيرين لم يبلغوا هذه الشهرة. أنا لا أتعب من قراءة سيرةٌ الرسّامين**»[۸] (مستغانمی، ۱۹۹۳: ۱۰۷).

مستغانمی در رمان خود در خصوص زندگی‌نامهٔ نقّاشان مشهور توضیحاتی می‌دهد که به نظر نگارندگان مقاله، انتخاب هر بخش از زندگی آن‌ها با زندگی و حالات روحی شخصیّت اصلی رمان، خالد، هماهنگی دارد. نویسنده دربارهٔ لئوناردو داوینچی می‌گوید: «**أتذكر وسط ارتباكي ليوناردو دافنشي، ذلك الرّسام العجيب الّذي كان قادراً على أن يرسم بيده اليمنى ويده اليسرى بالإتقان نفسه. بأي يد تراه رسم الجوكندا ليمنحها الخلود والشّهرة؟ وبأي يد يجب أن أرسمك أنا**»[۹] (همان: ۱۴۳). آوردن این قسمت از زندگی داوینچی، هم بر توانایی خالد در خلق تابلوهایش دلالت دارد و هم اشاره‌ای به دست نداشتهٔ اوست؛ چنان‌که وی آرزو می‌کند که بتواند محبوبه‌اش را با همان دست نداشته‌اش به تصویر بکشد. نویسنده در اشاره به نام ون‌گوگ چنین آورده است: «**وفان غوغ... تراه فهم حقاره العالم وساديّته، عندما كان يجلس محموماً معصوب الرّأس**

أمام تلک النافذة الّتي لم یکن یری منها... غیر حقول عبّاد الشّمس الشّاسعه قلا یملک أمام إرهاقه إلا أن یرسم أکثر من لوحه للمنظر نفسه؟ ... ألم یقل لأخیه تلک النبوءة الّتي حطمت بعدها کلّ الأرقام القیاسیه في ثمن لوحه (عباد الشّمس): سیأتی یوم یفوق فیه ثمن لوحاتی... ثمن حیاتي»[۱۰] (همان: ۱۶۲). خالد نیز همانند ون‌گوگ از پنجره به رود سن و پل میرابو خیره می‌شود، امّا در نهایت چیزی جز پل‌های قسنطینه را نمی‌کشد. دربارهٔ شاگال آمده است: «**لم یقضِ شاغال خمس عشرة سنة في رسم إحدی لوحاته؟ کان یعود إلیها بین لوحه وأخری لیضیف شیئاً أو وجهاً جدیداً علیها، بعدما أصرَّ علی أن یجمع فیها کلّ الوجوه والأشیاء الّتي أحبها منذ طفولته؟**»[۱۱] (همان: ۹۸). پس از این اشارهٔ صریح است که خالد تصمیم می‌گیرد تا تابلوی «اشتیاق» را که اوّلین تابلوی او با موضوع پل معلّق است، اصلاح کند. در جای دیگر این رمان، ضمن اشاره به دولاکروا چنین آمده است: «**لا... لدننا لا نرسم بالضّرورة ما نری... وإنما ما رأیناه یوماً ونخاف ألا نراه بعد ذلک أبداً. وهکذا دولاکروا عمره في الرّسم مدن مغربیه لم یسکنها سوی أیام، وقضی (أطلان) عمره في رسم مدینة واحده... هي قسنطینه**»[۱۲] (همان: ۱۲۳). اغلب تابلوهای خالد نیز از قسنطینه و پل‌هایش است. نویسنده در وصف عشق مشترک خالد (نقّاش) و زیاد (نویسنده) به احلام، از اشاره به زندگی دالی نقّاش و الوار شاعر استفاده کرده است تا لزوم وفاداری احلام به خالد را تبیین کند: «**ألم یحب سلفادور دالی وبول إیلوار المرأه نفسها؟ ... ولکنها فضّلت جنون دالی المجهول آنذاک... علی قوافي بول إیلوار. وظلّت حتّی موتها منحازه لریشه دالی فقط الّذي تزوجها أکثر من مرة بأکثر من طقس، ولم یرسم امرأه غیرها طوال حیاته**»[۱۳] (همان: ۱۷۰-۱۷۱). از ژان کوکتو و پیکاسو نیز چنین یاد شده است: «**تذکّرت وقتها تلک المقولة الرائعة للشاعر والرّسام جان کوکتو الّذي کتب یوماً سیناریو فیلم یتصوّر فیه موته مسبقاً، فتوجّه إلی پیکاسو وإلی أصدقائه القلائل الّذین وقفوا یبکونه، لیقول لهم بتلک السخریة الموجعة الّتي کان یتقنها**»[۱۴] (همان: ۱۹۷).

۲-۱-۱-۳. مکتب‌ها و سبک‌های نقّاشی

در رمان *چشم‌هایش*، نویسنده هرگاه دربارهٔ اوضاع و احوال اجتماعی سخن گفته، به سبک رئالیسم گرایش پیدا کرده است. همچنین، بزرگ علوی از سبک نویسندگان واقع‌گرای روس تأثیر پذیرفته است: «اغلب آثار علوی با کیفیت واقع‌گرایی انتقادی نوشته شده است... از سردمدارهای بزرگ این مکتب ماکسیم گورکی[1] نویسندهٔ روسی و رمان *کلیم سامگین*[2] از این نویسنده نمونهٔ بارز این نوع واقع‌گرایی است که بر حکومت خودکامهٔ تزارها می‌تازد. علوی با پیروی از این شیوه، با نشان دادن واقعیّت‌های تلخ و ناهنجار موجود در ایران و تحلیل وضعیّت و موقعیت‌های طبقه‌ها و گروه‌ها و

1. Maxim Gorky
2. Chris Samgyn

قشرهای جامعه، می‌کوشد مستقیم یا غیر مستقیم راهکارهایی برای تعدیل ناروایی‌ها و نابسامانی‌های اجتماعی و سیاسی ارائه کند» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۶۲). این رئالیستی بودن در تابلوها و آثار استاد ماکان نیز راه یافته است؛ چنان‌که موضوع آن‌ها اغلب توجّه به اقشار محروم و کم‌درآمد جامعه و پرداختن به رنج و مصیبت زندگی مردم است. این امر، حتّی در نام برخی تابلوها مانند «خانه‌های رعیتی» و «دوره‌گردها» هم به چشم می‌خورد.

با بررسی بخش‌هایی از رمان، مکاتب دیگری نیز به ذهن متبادر می‌شود. نویسنده در بیان حالات و احساسات فرنگیس نسبت به ماکان و صحنهٔ قدم زدن آن‌ها کنار رودخانه، می‌کوشد با توصیف محیط پیرامون آن‌ها به مکتب رمانتیسم نزدیک شود. همچنین، فرنگیس در قسمتی از داستان، زندگی خود را همانند چشمهٔ آب زلالی می‌داند که در گوشه‌ای از کوهستان از زمین می‌جوشد. نویسنده با استفاده از این تشبیه سعی کرده است تا همان‌گونه که نقّاشان رمانتیک برای خلق تصاویرشان از طبیعت الهام می‌گیرند و در پی ایجاد فضایی خلوت و وهم‌انگیز در آثارشان هستند، ویژگی‌های این مکتب را نشان دهد (ر. ک: بزرگ علوی، ۱۳۷۲: ۱۴۰).

برخلاف علوی که نامی از مکتب‌های هنری در داستانش وجود ندارد، مستغانمی از بعضی مکتب‌ها مانند هنر برای هنر[1] نام می‌برد و حتّی به رد یا قبول و نقد برخی مکاتب می‌پردازد: «**الفن للفن لایقنعنی، والجوکندة المحترمة لا تهزّني. أحب الفن الّذي يضعني في مواجهة وجودية مع نفسي، ولهذا أعجبت بلوحات خالد الأخيرة**»[(۱۵)] (مستغانمی، ۱۹۹۳: ۱۶۰). نویسنده از مکتب هنر برای هنر نام می‌برد و به نوعی مخالفت خود را با آن بیان می‌کند. از نظر پیروان این مکتب، هنر را باید فقط برای خودش تحسین نمود: «این مکتب برداشتی هنری در نیمهٔ دوّم سدهٔ نوزدهم است که هنر را در هر زمینه آزاد و نامتعهد و رها از بند مقررات اجتماعی می‌دانست، مگر در وابستگیش به ارزش‌های هنری» (مرزبان و معروف، ۱۳۷۱: ۴۶۴). همچنین، نویسنده از زبان راوی مخالفت خود را با مکاتبی مثل رئالیسم به این شکل بیان می‌کند: «**فالرّسام ليس مصوراً فوتوغرافياً يطارد الواقع... انّ آله تصويره توجد داخله، مخفيه في مكان يجهله هو نفسه، ولهذا هو لا يرسم بعينيه، وانما بذاكرته وخياله... وبأشياء أخرى**»[(۱۶)] (مستغانمی، ۱۹۹۳: ۶۶). در توضیح این نکته باید گفت، واقع‌گرایی یا رئالیسم در هنرهای تصویری و ادبیّات، در مفهوم کلّی به معنای نمایش چیزها به طور دقیق و عینی است. مخالفت راوی داستان ***ذاکرة الجسد*** با این مکتب، شاید به این معنی باشد که اثر هنری

1. Art for art's sake

بخشی از بازتاب ناخودآگاه هنرمند در اثر وی است و لزوماً هر هنرمند برداشت کاملی از واقعیّت ندارد و هر چه را می‌بیند، مانند عکاس ثبت نمی‌کند؛ بلکه دیدگاه خود را نسبت به موضوع مدّنظر، نقّاشی می‌کند. تابلوهای خالد، برداشتِ صرف از واقعیّت نیست، بلکه از دیدگاه وی نسبت به پیرامونش نشأت یافته است. مثلاً اغلب نقّاشی‌هایِ خالد از پل‌هاست. پل می‌تواند نمادی از وضعیّت همیشه معلّق خالد تعبیر شود یا نمادی از آرزوی وصال باشد که نقّاش با کشیدن پل، آن را تداعی می‌کند.

مستغانمی گاه از زبان خالد به نارسایی شیوهای رئالیستی اشاره دارد: «**في الحقيقة أنا لا أرسم الوجوه الّتي أحبها حقاً... بل أرسم فقط شيئاً يوحي بها... تماوج شعرها... طرفاً من ثوب امرأه... أو قطعة من حليّا. تلك التّفاصيل الّتي تعلّق في الذاكرة بعد ما نفارقها**»[۱۷] (همان: ۶۶). همان‌گونه که مستغانمی مکتب رئالیسم و واقعیّت صرف را نفی می‌کند، پیروان مکتب سمبولیسم نیز با زبان خشک نویسندگان واقع‌گرا مخالفت می‌کنند: «مکتب سمبولیسم که برای نخستین بار در پاریس ایجاد شد و در توصیف نقّاشی‌های گوگن و وان‌گوگ به کار رفت، واقعیّت صرف را به عنوان چیزی پیش پا افتاده و خوار می‌شمارد و ادعا می‌کند که واقعیّت باید به صورت سمبل یا نمادی از تجربهٔ درونی آن واقعیّت تغییر شکل یابد» (کمره‌ای، ۱۳۸۹: ۹۶). آنان بر این باورند که اثر هنری باید تا حد ممکن از بیان مستقیم مفاهیم فرار کند و به نمادها و نشانه‌ها پناه آورد. نقّاشان سمبولیست نیز معتقدند که نقّاش نباید تنها آنچه را که با چشم می‌بیند، روی صفحهٔ کاغذ بیاورد، بلکه باید جهان را در ذهن خود حلاجی کند و در نهایت برداشت‌های شخصی خود را به تصویر کشد. نمونه‌ای از تعامل رمان و نقّاشی که در آن تلفیق سبک سمبولیستی را می‌توان مشاهده کرد، رمان *چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی* اثر جیمز جویس است (ر. ک: ویکی‌پدیا).

توصیف تابلوهای خالد، ما را به برخی دیگر از مکتب‌های هنری، نزدیک می‌کند. در توصیف یکی از تابلوهای خالد چنین آمده است: «**في اللوحة الأخيرة لا يظل بادياً من الجسر سوى شبحة البعيد تحت خيط من الضّوء. كلّ شيء حوله يختفي تحت الباب فيبدو الجسر مضيئاً، علامه استفهام معلّقة إلى السّماء. لا ركائز تشدّ أعمدته إلى أسفل، لا شيء يحدّه على يمينه ولا على يساره، وكأنه فقد فجأه وظيفته الأولى كجسر!**»[۱۸] (مستغانمی، ۱۹۹۳: ۱۶۱). این تابلو تا حدودی به مکتب امپرسیونیسم نزدیک شده است. هنرمندان این مکتب از ارائهٔ اشکال با خطوط واضح سرباز می‌زنند و به بازی نور معتقدند، چنان‌که خالد در توصیف آپارتمانش این‌گونه می‌گوید: «**لست في حاجة إلى أسكن شقة مغبّرة، بأشياء لأون فنّاناً. إنها فكرة أخرى خاطئه عن الرسّامين**»[۱۹]

(مستغانمی، ۱۹۹۳: ۱۲۰). یا «**فاللوحة مساحة لا تؤثث بالفوضى وإنما بالضوء ولعبة الظل والألوان**»[۲۰] (همان: ۱۲۰). آنچه در این صحنه به چشم می‌آید، بازی رنگ و نور است که گویی بخشی از کارگاه نقّاشی و متن رمان را نشان می‌دهد.

۲-۱-۲. سطح ادبی

پرداختن به برخی ویژگی‌های ساختاری متن مانند توجّه به آرایه‌های بیان و بدیع و معانی، به منزلهٔ مطالعهٔ سطح ادبی به شمار می‌آید: «مسائل علم بیان از قبیل تشبیه و استعاره، مسائل بدیع لفظی و معنوی از قبیل سجع و جناس و تناسب، مسائل علم معانی از قبیل ایجاز و اطناب، همگی از مختصات ادبی متن شمرده می‌شود» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۸۶). غیر از صنایع ادبی، شگردهای نگارش هم‌چون توصیف نیز در زمرهٔ ویژگی‌های ادبی متن محسوب می‌شود. امّا، باید توجّه داشت که برخی مختصات ادبی در ساختار رمان و داستان مهم‌ترند.

۲-۱-۲-۱. توصیف و تجسّم

تصویرپردازی‌ها و توصیف‌های مکرّر نویسندگان به ایجاد فضای هنری در دو رمان مذکور کمک کرده است. توصیف‌های فراوان از تابلوی چشم‌هایش، توصیف چهره فرنگیس و نحوهٔ پوشش او، وصف خانهٔ اعیانی فرنگیس و وصف‌های متعدّد از چهرهٔ افراد و حالاتشان، شواهدی از تأثیر نقّاشی بر رمان *چشم‌هایش* به شمار می‌آید. این توصیف‌ها گاه تا حدّ تصویری از یک تابلوی جدید در ذهن مخاطب پیش می‌روند. در بخشی از رمان، این نکته به ذهن متبادر می‌شود که نویسنده همان نکاتی را که در برداشت از تابلوی لبخند ژوکوند مد نظر بوده، در حالت و توصیف چشم‌های فرنگیس هم به کار گرفته است (ر.ک: بزرگ علوی، ۱۳۷۲: ۳۸). نمونه‌ای از توصیف‌های نویسنده چنین است: «بالای اتاق میز تحریر کوچکی بود و روی آن چند کتاب و مقداری کاغذ مرتب چیده شده بود. یک چراغ پایه‌دار بلند با حباب سبز آن‌جا را روشن می‌کرد. طرف راست نیز قفسهٔ کوچکی بود پر از کتاب به زبان فرانسه. روی میز عکسی از استاد دیده می‌شد. قاب منبت‌کاری داشت. پرده‌های اتاق به رنگ سرمه‌ای بود. روی کمدی که دیوارهای آن از شیشهٔ سنگی کدر بود، چند مجسّمهٔ قدیمی چیده بودند. منظرهٔ جماران بر جلوهٔ اتاق می‌افزود. دو صندلی راحت دیگر و یک مبل بزرگ اثاثیهٔ اتاق را تکمیل می‌کرد» (همان: ۷۶). این صحنه که گزارشی از چیدمان خانهٔ فرنگیس است، به ایجاد تصویر و تابلویی نو در ذهن مخاطب می‌انجامد.

تصویر روی جلد[۲۱] آثار، ضمن آنکه حضور هنر نقّاشی و گرافیک را در همان آغاز متن نشان می‌دهد، طبیعتاً می‌تواند بخشی از درون‌مایهٔ آن را آشکار کند. تصویر بزرگ علوی با چشم‌هایی نگران بر روی جلد، جالب توجّه است. مسلّماً نگاه مبهوت و سؤال برانگیز علوی با تابلوی چشم‌هایش که رازی در خود پنهان کرده، هماهنگی دارد. تصویر نقش‌بسته بر روی جلد رمان *ذاکرة الجسد* (ترجمهٔ فارسی آن)، در بخش آغازینِ رمان توصیف شده و شرح آن به زیبایی در روی جلد نقش بسته است: «**فتنسحب لتعود بعد لحظات، بصينيه قهوه نحاسيه كبيره عليها إبريق، وفناجين وسكريه ومرشّ لماء الزهر، وصحن للحلويات**»[۲۲] (مستغانمی، ۱۹۹۳: ۳).

از نمونه‌های توصیف در *ذاکرة الجسد* که در حد تجسّم تصویر بیان شده و به تابلوی نقّاشی شبیه است، وصف بوتهٔ گل یاسی است که نویسنده با استفاده از آرایهٔ تشبیه و تشخیص آن را آویزان بر روی دیوار نشان داده است: «**شجرة الاسمين الّتي ترقى وتطلّ من السّور الخارجي، كامرأة فضولية ضاقت ذرعاً بجدران بيتها، وراحت تتفرج على ما يحدث في الخارج، لتغرى المارة بقطف زهرها... أو جمع ما تبعثر من الياسمين أرضاً...**»[۲۳] (همان: ۸۲). این نوع توصیف‌ها در *ذاکرة الجسد* فراوان است و مسلّماً از قدرت تصویرپردازی نویسنده و توجّه او به هنر نقّاشی حکایت دارد.

۲-۱-۲-۲. صنایع ادبی

صنایع ادبی به کار رفته در دو رمان گاه به دیدگاه نویسندگان نسبت به هنر مربوط می‌شود، گاه در پی نزدیک شدن به سبک‌های هنری است و حتّی فضای شعرگونه‌ای را در داستان‌ها ایجاد می‌کند. به این نمونه دقّت کنید: «زلف‌هایش مانند قاب سیاهی بود که پوست سفیدش را سفیدتر جلوه دهد» (همان: ۴۵). در این تشبیه که زلف، قابی برای چهره در نظر گرفته شده، علاوه بر اینکه مشبه‌به از ابزارهای نقّاشی است، کارکرد زلف و قاب برای صورت فرد زیبایی خاصی در متن ایجاد می‌کند. قرار گرفتن دو رنگ سیاه و سفید در کنار هم و نیز برجستگی رنگ سفید داخل تابلو نیز به این زیبایی می‌افزاید. از دیگر صنایعی که در متن وجود دارد جان‌بخشی و حسّ‌آمیزی است که با استعاره نیز همراه شده است، مانند: «دماوند با شبکلاه سفیدش از دور جلوه می‌فروخت» (همان: ۲۱۴). در این‌جا، شبکلاهِ سفید، استعاره از برف است و نویسنده تصویر دماوند را با این آرایه زینت بخشیده است. دیدگاه بزرگ علوی نسبت به هنر و تابلوهای نقّاشی از خلال رمان وی به خوبی آشکار است. علوی به هنگام قضاوت دربارهٔ

ماکان و دیگر شخصیّت‌های رمان که به نوعی با هنر سر و کار دارند، اغلب هنر را به شعلهٔ آتش یا سنگلاخ پر خطر یا نردبانی بلند تشبیه می‌کند: «برای او هنرش بیان تمام توقّعات وجودش بود. آنچه او روی پرده می‌آورد، آن چیزی بود که از ته دل و از لابه‌لای روح بلندش شعله‌وار زبانه می‌کشید» (همان: ۱۶۹). یا: «برای بالا رفتن از نردبان بلند هنر، سر نترس و پشتکار لازم بود که من در خود سراغ نداشتم» (همان: ۱۰۶). راوی *ذاکرة الجسد* نیز تابلوها را دارای شخصیّت و روح می‌داند و با تابلوهایش گفت‌وگو می‌کند.

تضاد میان تیرگی و روشنی در هنر نقّاشی و متن ادبی باعث زیبا شدن تصویر و کلام می‌شود. از جمله تضادهایی که در داستان *چشم‌هایش* مطرح شده است می‌توان به این نمونه اشاره کرد: «مناظر تیره‌اش، روشن و زنده از جلو چشم‌هایش رد می‌شوند» (همان: ۱۷۵). در رمان *ذاکرة الجسد* نیز دو رنگ سیاه و سفید در تضاد و تقابل یکدیگر به کار رفته‌اند و باعث ایجاد فضای شعرگونه در متن شده‌اند. شاعرانگی متن جز با کمک صنایع ادبی و توصیف‌های زیبا پدیدار نمی‌شود. تکرار واژه‌ها و توصیف تابلوهای نقّاشی از شاخص‌ترین ویژگی‌های ادبی هر دو رمان می‌باشد. مستغانمی غیر از وصف‌های پیاپی در خصوص ابزار نقّاشی و نام نقّاشان، برخی عبارات را چندبار در رمانش آورده، مانند این عبارت که معشوق (مدل نقّاش) مانند نسخهٔ اصلی است و نقّاش نسخه‌ای دیگر از آن می‌کشد: «**نسخة طبق الأصل. أرسم نسخة أخرى عنک أکثر نضجاً**»[۲۴] (مستغانمی، ۱۹۹۳: ۱۰۱).

صنایع ادبی به کار رفته در دو رمان، علاوه بر اینکه هر کدام در موقعیت خاصی بیان شده، به خوبی سبک هر نویسنده را روشن می‌کند. همان‌طور که بزرگ علوی سبکی رئالیستی دارد، توصیف‌ها و تشبیه‌ها و استعاره‌های او هم کمتر است و هم وضوح بیشتری دارد؛ امّا سبک مستغانمی، در بسیاری مواقع به تأثیر از قلم رمانتیستی و سمبولیکی وی سبب گستردگی آرایه‌ها می‌شود و متن رمان را بسیار خیال‌انگیز و مبهم می‌کند.

۲-۱-۳. سطح محتوایی

رمان‌نویسان با محور قرار دادن زندگی هنرمند نقّاش، به منزلهٔ شخصیّت اصلی داستان، هرآینه در خصوص ادبیّات و هنر داوری کرده و سخنانی را بیان کرده‌اند. غیر از این، شاید در نگاه نخست کمتر خواننده‌ای توقّع داشته باشد که موضوعات دیگری که اتّفاقاً هدف اصلی نویسندگان بوده، در رمان‌ها مطرح شده باشد. امّا، با دقّت در متن دو رمان مذکور به روشنی پیداست که نقد اوضاع اجتماعی و

سیاسی عصر نیز مورد توجّه و تحلیل بزرگ علوی و مستغانمی قرار داشته، گرچه میزان این امر در دو رمان یکسان نیست.

۲-۱-۳-۱. مضامین اجتماعی و سیاسی

با آنکه بزرگ علوی از هنر نقّاشی در حکم موضوعی برای خلق اثرش بهره می‌گیرد، تفکّرات و دیدگاه‌هایش را از شرایط جامعه بیان می‌کند و حتّی با وصف تابلوهایی نظیر «خانهٔ رعیتی» و «جشن کشف حجاب»، علیه نابسامانی‌های اجتماع فریاد برمی‌آورد. خالد در گفت‌وگو با یک روزنامه‌نگار به انتقاد از شرایط اجتماعی جامعه‌اش می‌پردازد و بیان می‌کند که غرورش باعث حفظ مقام هنری و آفرینشگری‌اش شده است، زیرا جامعه و حتّی مجلاّت هنری، آثارش را نادیده می‌گیرند. او حتّی دستگاه‌های حکومتی را به پنهان‌کاری و محافظه‌کاری متّهم می‌کند. مضامین سیاسی در تابلوهای ماکان روشنی بیشتری نسبت به تابلوهای خالد دارد؛ زیرا خالد، تنها در تابلویی هیجانات انقلابی زنی را را به صورت مختصر بیان می‌کند.

از جملهٔ انتقادات مشترک دو نویسنده، نقد برخی صاحب‌منصبان جامعه است که می‌خواهند با خریداری کارهای هنری، نوعی انتساب به نخبگان و روشن‌فکران را برای خود فراهم کنند و بدان فخر بفروشند، بی‌آنکه این تفاخرها سودی برای مردم داشته باشد: «در آن زمان بسیاری از رجال و اعیان تهران فخر و مباهات می‌کردند به اینکه یکی از تابلوهای او و یا اقلاً کپیه‌ای را که شاگردان از کار استاد ساخته بودند در خانه داشته باشند» (بزرگ علوی، ۱۳۷۲: ۱۷). همین مضمون را مستغانمی چنین می‌آورد: «**مثل بعض السياسيين والأثرياء الجزائريين الجدد الّذين شاعت وسطهم عدوى افتناء اللوحات الفنيه، لأسباب لاعلاقه لها غالباً بالفنّ، وإنما بعقليه جديده للنهب الفنيّ أيضاً... وبهاجس الانتساب للنخبه**»[۲۵] (مستغانمی، ۱۹۹۳: ۵۷). این دیدگاه انتقادی مشترک دربارهٔ فریب‌کاری متمولان جامعه، از روحیهٔ انقلابی دو نویسنده حکایت دارد.

نقّاشی ابزاری برای فعالیّت‌های سیاسی استاد ماکان است. از اقدامات سیاسی ماکان می‌توان به نقش او در فرار خداداد از دست شهربانی، دادن شب‌نامه‌های سیاسی به فرنگیس جهت ماشین‌نویسی و... اشاره کرد (بزرگ علوی: ۳۳ و ۱۲۳ و ۱۵۵). خداداد، هنرمند نقّاش و از شاگردان ماکان، مدیر روزنامهٔ ضداستبدادی «پیکار» است که در فرانسه چاپ می‌شود و هدفش انتشار تصاویر و کاریکاتورهائی

دربارهٔ اوضاع ایران به زبان فارسی است. خداداد خود نیز درگفت‌وگوهای سیاسی شرکت می‌کند: «مدتی دربارهٔ اوضاع ایران گفت‌وگو کرد. از جنایاتی که مرتکب می‌شوند، از فساد و رشوه‌خواری حرف زد... از نفوذ انگلیسی‌ها که تمام این رجال خیمه‌شب‌بازی را به بازی می‌گیرند» (همان: ۱۱۹). خالد، قهرمان داستان *ذاکرة الجسد* نیز در گذشته با شرکت در حزب «**الشّعب**»، دیدار با رهبران سیاسی و شرکت در تظاهرات علیه فرانسوی‌ها، مبارزی فعال بوده است (مستغانمی، ۱۹۹۳: ۳۱۸-۳۱۹). تجربهٔ زندانی شدن خالد به مدت بیش از شش ماه در زندان کُدیا، قرار گرفتن در کنار سی‌طاهر به عنوان فرماندهٔ جنگ، شرکت در جبههٔ الجزایر و حتّی جانباز شدنش، از او چهره‌ای مبارز ساخته است (همان: ۳۱-۳۲). زیاد، شخصیّت دیگر رمان، شاعری فلسطینی و از مبارزانی است که حرف‌هایش در نهایت به فلسطین و شرح اختلاف‌ها و جنگ‌هایی که میان طرفدارانش در لبنان اتّفاق افتاده، ختم می‌شود (همان: ۲۰۰). استاد ماکان، با نقّاشی به مبارزه نیز می‌پردازد؛ چنان‌که هم تابلوهایش نشان از تفکّر استبدادستیز او دارند و هم خود در فعالیّت‌های سیاسی از هنرش بهره می‌برد و مثلاً در شناسایی یکی از زندانیان سیاسی، صورت آن فرد را نقّاشی می‌کند. در رمان *ذاکرة الجسد*، قطع ارتباط خالد با گذشته‌اش میسر نمی‌شود. او درگیر خاطرات مبارزه در کنار افرادی مثل سی طاهر است و به تبع، همین گذشته به نوعی در آثار هنری او و در تابلوهایی که از پل‌های معلّق شهرش می‌کشد، نمود پیدا می‌کند. او قالب مبارزه‌اش را عوض کرده، با کشیدن پل‌ها یاد وطن را در دل نگاه می‌دارد. بخش دوّم رمان *ذاکرة الجسد* از حیث مضامین سیاسی و انتقاد از سردمداران امور کشور، قابل توجّه است. مقایسهٔ میان زیاد و خداداد، دیگر شخصیّت‌های هنرمند و مبارز داستان، این نکته را روشن می‌کند که هر دو سرانجام مبارزه را بر هنر ترجیح می‌دهند و در راه دفاع از میهن، زندگی ابدی می‌یابند. استاد ماکان و خالد، نقّاشان بزرگی هستند که از تلفیق هنر با زندگی شخصی خود ناتوانند. در رمان *چشم‌هایش*، ماکان از عشق ورزیدن به فرنگیس می‌پرهیزد و این علاقه را سدی در راه رسیدن به مبارزه‌اش می‌دانند. در مقابل، خالد نیز بیان عشق به احلام را نوعی تابوشکنی و خیانت به دوست همرزمش، پدر احلام، می‌داند؛ بنابراین، هر دو در مواجهه با زن داستان ناتوانند. راهی که این هنرمندان در پیش می‌گیرند، والاتر از عشق مادی است و نهایتاً به ظلم‌ستیزی و پایداری می‌انجامد.

با دقّت در اندیشه‌ها و افکار دو نویسنده، به روشنی می‌توان دریافت که بزرگ علوی در گفتمان سیاسی، راه افراط پیموده و رمانش را تا حدّی به رمان تبلیغاتی و شعاری تبدیل کرده و حتّی تصویر زندگی هنرمند را همواره با سیاست درآمیخته است؛ حال آن که مستغانمی به ساخت زبان و وجوه ادبی رمان خود عمیقاً توجّه داشته و کمتر وارد مسائل اجتماعی و سیاسی شده است و آن‌جا هم که انتقاداتی داشته، بیشتر بیان خاطرات ذهنی و دغدغه‌های شخصیّت داستان منظور بوده است. در *چشم‌ها یش* نقد دستگاه حاکم و ابعاد مبارزات زیرزمینی بیش از هرچیز مطرح می‌شود، امّا موضوع محوری رمان *ذاکرة الجسد* همانا وطن، عشق و آزادی زن است.

۲-۱-۳-۲. دیدگاه‌های زیبایی‌شناسی

روابط مبهم و پیچیدهٔ میان نقّاش با مدلش، مضمون اصلی دو رمان *چشم‌ها یش* و *ذاکرة الجسد* به شمار می‌رود. «ارتباط نقّاش با مدلش از تم‌های رایج ادبیّات قرن نوزدهم است. در رمان هنرمند یا رمان نقّاش تنها یک مضمون و تم اصلی را در کل داستان می‌پرورانند: هنرمند بزرگ. این خالق و شیفتهٔ کمال، قادر نیست به یک‌باره خود را وقف دو عشق نماید، عشق به هنر و عشق به همسر و زندگی خانوادگی. هنر خواهان آن است که هنرمند همهٔ زندگی‌اش را وقف او کند... این همان مضمون قدیمی و رومانتیک است که بالزاک، گوتیه و بعد هم برادران گنکور از آن استفاده کردند» (زیبایی، ۱۳۹۰: ۵۹-۶۰). مسلّماً هم بزرگ علوی و هم مستغانمی به دلیل محیط زندگی و آشنایی با ادبیّات فرانسه، از این نوع ادبی آگاهی یافته و در خلق رمان‌های خود از آن متأثّر شده‌اند.

از دغدغه‌های دو نویسنده، اشاره به مخاطره‌آمیز بودن ادبیّات و هنر است و این مسأله که هنر ابزاری برای تجارت و کسب درآمد نیست؛ بلکه هنرمند، وارسته و شیفتهٔ هنر است. نویسنده اشاره می‌کند که راه رسیدن به هنر، راهی سخت و پرمصیبت است: «بیشتر کسانی که به شکار این مرغ خوش بال و پر می‌روند و راه پر مصیبت هنرمند را پیش می‌گیرند، وسط راه وامی‌زنند. از صد تا نود نفر، وازَده هستند و بقیهٔ ده درصد، آن‌قدر خودخواهند که دست آدم به دامن آن‌ها نمی‌رسد. امّا هنرمند واقعی آن کسی است که شخصیّت خود را در هنرش کوفته و آمیخته باشد؛ بنابراین، هنرمند در وهلهٔ اوّل باید انسان باشد» (بزرگ علوی، ۱۳۷۲: ۱۰۲). نویسنده از شرایط موجود در جامعهٔ هنری پیرامونش انتقاد می‌کند: «کسانی که در E. D. B. A. دور و بر من بودند، اغلب با هنر بیشتر تفریح می‌کردند و آن‌قدر دل به کار

نمی‌دادند که زجر ناکامی را تحمل کنند تا بتوانند لذّت موفّقیت را دریابند. زندگی بیشتر آن‌ها تأمین بود. نقّاشی می‌کردند برای آنکه آسان‌تر از هر کاری به نظر آن‌ها می‌آمد. این‌ها را پدران ثروتمندشان وادار کرده بودند که برای خود مشغولیتی برگزینند. سالی هزاران نفر از این نقّاشان از این مدارس بیرون آمده‌اند، امّا در هر قرنی دو سه تا نقّاش هنرمند زندگی اجتماعی به بشریت می‌بخشد» (همان). با این حال، از خلال توضیحاتی که از زبان شخصیّت‌ها نقل می‌شود، علوی هنر را ابزاری برای تسلّط بر ارواح مردم می‌داند و معتقد است که نام هنرمندان همیشه جاودان خواهد ماند.

علاوه بر نام هنرمندان و نقّاشان معروف، نام بسیاری از شاعران و نویسندگان نیز در رمان ***ذاکرة الجسد*** آورده شده است که از آن جمله می‌توان به مارسل پانیول[1] نویسنده، نمایش‌نامه‌نویس و فیلم‌ساز فرانسوی، گیوم آپولینر[2] شاعر، ادیب و دوست شاگال، ارنست همینگوی[3]، لورکا[4] شاعر و نویسنده اسپانیایی، هنری میلر[5] نویسندهٔ آمریکایی، شارل بودلر[6] از مطرح‌ترین ادیبان مکتب سمبولیسم، مونترلان[7] نویسندهٔ فرانسوی و آلبرتو موراویا[8] رمان‌نویس برجستهٔ ایتالیایی اشاره کرد. اشاره به نام ادیبان معروف و نام نقّاشان برجسته در رمان ***ذاکرة الجسد*** فراوان است که خود از آشنایی دقیق و وقوف و اصرار مستغانمی در خصوص تعامل ادبیّات و نقّاشی حکایت دارد.

آوردن اصطلاح نقّاش و نویسنده در کنار هم و شبیه دانستن این دو هنر، از مضامین بارز در رمان ***ذاکرة الجسد*** است.: «**نحن لانشفى من ذاكرتنا. لهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضاً**»(۲۶) (مستغانمی، ۱۹۹۳: ۱۵۵). تلاش مستغانمی برای نزدیک کردن و همراه دانستن این دو هنر قابل توجّه است. در بخش نخست داستان، ذکر حجم وسیعی از نام نقّاشان و زندگی‌شان غلبهٔ هنر نقّاشی مشهود است، امّا در بخش دوّم کمتر از نقّاشی نام برده می‌شود و غلبه با نویسندگی است؛ چنان‌که خالد، هنرمند نقّاش، نهایتاً تمام تابلوهایش را به کاترین می‌سپارد و می‌کوشد تا داستان عشقش را بنگارد.

1. Marcel Pagnol
2. Guillaume Apollinaire
3. Ernest Hemingway
4. Lorca
5. Henry Miller
6. Charles Baudelaire
7. Montherlant
8. Alberto Moravia

نتیجه

مطالعات بینارشته‌ای، به ویژه بررسی پیوند ادبیّات و هنر، از حوزه‌های رو به رشد ادبیّات تطبیقی است. روابط دوسویهٔ ادبیّات با هنرهای زیبا و به ویژه نقّاشی از دیرباز وجود داشته، امّا امروزه نفوذ نقّاشی در ساخت رمان بسیار چشمگیرتر است. گاهی ادبیّات می‌کوشد تا تأثیری چون نقّاشی ایجاد کند و این منظور از طریق نگارش هنری و ادبی میسر می‌شود. دو رمان مشهور *چشم‌هایش* و *ذاکرة الجسد* از نمونه‌های موفّق رمان هنرمند در ادبیّات معاصر فارسی و عربی است که نویسندگان آن‌ها از هنر نقّاشی در خلق رمان خود سود جسته‌اند. ذکر نام نقّاشان و تابلوهایشان، اشاره‌های مکرّر به ابزارهای نقّاشی، تأثیرپذیری از اصطلاحات و مکاتب هنری، بیان توصیف‌ها و آرایه‌های ادبی که ساختارشان برگرفته از هنر نقّاشی است و همچنین، استفاده از تم هنرمند نقّاش، از موارد کاربرد جلوه‌های نقّاشی در سبک نگارش دو رمان مذکور است. نویسندگان این رمان‌ها ضمن بیان دیدگاه‌های زیبایی‌شناسی خود از زبان هنرمند نقّاش، کم و بیش درصدد رویارویی با جهان واقع و انتقاد از اوضاع و احوال اجتماعی و سیاسی عصر نیز برآمده‌اند. بزرگ علوی در رمان خود عمدتاً گفتمان انتقادی و سیاسی دارد و وجه ادبی اثرش کمتر تحت تأثیر هنر نقّاشی یا اصالت نویسندگی است، امّا احلام مستغانمی ضمن بیان مفاهیمی چون وطن، عشق و آزادی زن، بیش از هرچیز به شاعرانگی رمان خود اندیشیده و برای این منظور از هنر نقّاشی به خوبی سود جسته است. اگرچه در نوع ادبی رمان هنرمند، غالباً باید به نفوذ نقّاشی در ادبیّات اذعان کرد، در دو رمان بررسی شده گاه به آشنایی شخصیّت هنرمند با متون ادبی (مانند رباعیات خیام) و خلق تابلو و اثر هنری به تبع همین آشنایی اشاراتی شده است. این امر می‌تواند تأکیدی بر لزوم هم‌گامی و همراهی هرچه عمیق‌تر دوسویه ادبیّات و نقّاشی در عصر جدید باشد.

پی‌نوشت‌ها

(۱) جایزهٔ نجیب محفوظ، جایزه‌ای ادبی است که در سال ۱۹۹۶ شکل گرفته و دانشگاه تمریکن قاهره آن را اهدا می کند. برندگان این جایزه براساس برتری ادبی نویسندگان و با نظر هیأت داوران، روز یازدهم دسامبر معرّفی می‌شوند. این جایزه به یاد و نام نجیب محفوظ، نویسنده و نمایشنامه‌نویس مصری، اهدا می شود. وی ۳۰ عنوان کتاب داستانی نوشت و در سال ۱۹۸۸ برندهٔ جایزه نوبل در ادبیّات شد و نام خود را به عنوان اوّلین نویسندهٔ عرب که این جایزه را دریافت کرد، ثبت نمود. این جایزه موسوم به گنکور عربی است.

(۲) جایزهٔ ادبی گنکور (prix Goncourt) معتبرترین، قدیمی‌ترین و بحث برانگیزترین جایزهٔ ادبی کشور فرانسه است. این جایزه در پی وصیت ادموند دو گنکور، نویسنده و مورخ فرانسوی در سال ۱۸۹۶ برای یادبود برادرش ژول، بنیان گذاشته شد. مجمع ادبی گنکور در سال ۱۹۰۲ به طور رسمی تأسیس و نخستین دورهٔ این جایزه در روز ۲۱ دسامبر سال

۱۹۰۳ اهدا شد. جایزهٔ گنکور هر سال نصیب بهترین کتاب داستانی می‌شود که در طول همان سال منتشر شده باشد. جالب است که رمان مانت سالمون برادران گنکور نمونهٔ بارز حضور نقّاشی در ساخت رمان محسوب می‌شود.

(۳) قُسَنطینه نام استان بیست و پنجم در کشور الجزایر است. این شهر پایتخت فرهنگی جهان عرب محسوب می‌شود. این شهر به خاطر وجود پل‌های متعدّدی که دو طرف آن را به هم مرتبط می‌کند، به شهر پل‌های معلّق (**مدینة الجسور المعلّق**) مشهور است. گفتنی است که خالد، شخصیّت اصلی رمان، اغلب تابلوهایش مربوط به پل‌های این شهر است و نام بعضی از پل‌ها در رمان آمده است.

(۴) Toile کلمه‌ای فرانسوی است با تلفظ twal (توال) به معنی بوم نقّاشی که معادل انگلیسی آن، Canvas است.

(۵) «در دوره‌ای پرتره می‌کشیدم، اما بعد به طرف موضوعات دیگری کشیده شدم. در نقّاشی، هر چه عمر و تجربهٔ نقّاش بیشتر می‌شود، مساحت‌های کوچک برایش بازدارنده‌تر می‌شوند و ناچار به سوی یافتن راه‌های دیگری برای تعبیرهای خود می‌رود» (عامری، ۱۳۹۰: ۹۲).

(۶) «هر وقت زنی با نقّاشی آشنا می‌شود، در رؤیای این است که آن نقّاش، جاودانه‌اش کند و خودِ او را نقّاشی کند» (همان: ۱۱۶-۱۶۷).

(۷) «برای مراسم عروسیت کت و شلوار سیاهم را پوشیدم. سیاه رنگ عجیبی است. هم می‌توان برای عروسی پوشیدش... و هم برای عزا!» (همان: ۳۴۷).

(۸) «آرزویم بود که یک نقّاش عاشقم شود. دربارهٔ نقّاشان قصه‌های عجیبی خوانده‌ام. نقّاشان در میان هنرمندان از جنون بیشتری برخوردارند. در جنونشان هم بسیار افراطی هستند... جنونشان غیرمنتظره و وحشتناک است. شبیه آنچه دربارهٔ شاعران یا نوازندگان می‌گویند نیست،... زندگی ونگوگ را خوانده‌ام... دولاکروا... گوگن... دالی... سزان... پیکاسو و دیگرانی که این قدر مشهور نبوده‌اند. من از خواندن زندگی‌نامه نقّاشان خسته نمی‌شوم» (همان: ۱۴۱).

(۹) «در بین پریشانی‌هایم «لئوناردو داوینچی» را به یاد می‌آورم؛ نقّاش عجیبی که می‌توانست هم با دست چپ و هم با دست راستش به خوبی نقّاشی کند. داوینچی با کدام دستش «ژوکوند» را کشیده است که چنین جاودانگی و شهرتی به او داده؟ من باید با کدام دست تو را بکشم» (همان: ۱۸۳).

(۱۰) «و «ون‌گوگ»... آیا او حقارت و سادیسم عالم را وقتی شناخت که تب‌زده و دستمال به سربسته مقابل آن پنجره می‌نشست که از پشت آن چیزی نمی‌دید جز کشت‌زارهای وسیع گل‌های آفتاب‌گردان و در مقابل این فشارها و خستگی چیزی نمی‌توانست انجام دهد جز نقّاشی چندین تابلو از همان منظره؟ ... مگر به برادرش چنان پیش‌گویانه نگفته بود روزی می‌رسد که قیمت تابلوهایم از قیمت زندگی‌ام بیشتر خواهد شد؟ و بعدها، به آن‌جا رسید که تابلوی «گل‌های آفتاب‌گردان» رکورد قیمت همهٔ تابلوها را شکست» (همان: ۲۰۵).

(۱۱) «مگر کسی مانند شاگال نزدیک بیست و پنج سال بر روی یکی ازتابلوهای خودش کار نکرده بود؟ مگر همیشه آثارش را برای تجدیدنظر و اضافه کردن چیزی یا چهره‌ای بازبینی نمی‌کرد، مگر یک روز تصمیم نگرفت تا همهٔ چهره‌ها و اشیایی را که در کودکی دوست می‌داشت به تابلوهایش اضافه کند؟» (همان: ۱۳۱).

(۱۲) «شاید فقط چیزی را نقّاشی می‌کنیم که روزی دیده باشیم و می‌ترسیم دیگر هیچ‌گاه آن را نبینیم. این چنین بود که «دولاکروا» همهٔ عمر خود را به نقّاشی شهرهای مراکش گذراند که جز چند روزی را در آن‌ها نگذرانده بود و یا «اطلان» همهٔ عمر را فقط به نقّاشی یک شهر گذراند: قسنطینه» (همان: ۱۵۹-۱۶۰).

(۱۳) «مگر «سالوادور دالی» و «پل الوار» با هم، یک زن را دوست نداشته‌اند؟ ... آن زن، جنون دالی را بر قافیه‌های پل الوار ترجیح داده بود و تا زمان مرگ پایبند قلم‌موی دالی ماند که در شرایط مختلفی با او چند بار ازدواج کرد و در طول حیاتش هیچ زنی را غیر از او نقّاشی نکرد» (همان: ۲۱۵ ـ ۲۱۶).

(۱۴) «به یاد گفته زیبای «ژان کوکتو» شاعر و نقّاش معروف افتادم، او در سناریوی فیلمی، پیشاپیش مرگ خود را حدس زده بود، سناریویی که وقتی پیکاسو و دوستانش آن را خواندند، شروع به گریه کردند» (همان: ۲۴۴).

(۱۵) «هنر برای هنر مرا اقناع نمی‌کند؛ ژوکوند محترم مرا تکان نمی‌دهد. هنری را دوست دارم که مرا رویاروی هستی‌ام قرار می‌دهد، به این خاطر از تابلوهای اخیر خالد خوشم آمد» (همان: ۲۰۳).

(۱۶) «نقّاش، عکاس نیست که به دنبال بازآفرینی واقع باشد... دوربینش در اعماق اوست و در جایی که حتّی خود او نمی‌داند مخفی است، لذا او با چشمان دوربینش نقّاشی نمی‌کند، بلکه با خاطره و حافظه‌اش... و با چیزهای دیگر نقّاشی می‌کند» (همان: ۹۲).

(۱۷) «در حقیقت من چهره‌هایی را که واقعاً دوست دارم، نقّاشی نمی‌کنم... فقط آنچه را که به آن چهره اشاره داشته باشد، می‌کشم... گوشه‌ای از پیراهن زن یا تکه‌ای از جواهراتش را. آن مشخّصه‌هایی که پس از رفتنش در خاطره می‌ماند» (همان: ۹۲).

(۱۸) «در آخرین تابلویش، نخست جز شبحی دور از پل در زیر خطی از نور، چیزی نمی‌بینیم. همهٔ اشیای اطراف در زیر لایه‌ای از مه پنهان شده و به نظر می‌رسد پل نورانی به شکل علامت استفهامی درآمده که در فضا معلّق است. چیزی پایه پل را به پایین وصل نکرده و هیچ چیزی، سمت راست یا چپش را محاط نکرده است، انگار به شکلی ناگهانی، کارکرد اصلی خودش را به عنوان یک پل از دست داده است!» (همان: ۲۰۳).

(۱۹) «نیازی ندارم تا در اتاقی غبار گرفته، با اشیایی زیاد و درهم زندگی کنم تا هنرمند باشم این اندیشهٔ نادرست دربارهٔ نقّاشان است» (همان: ۱۵۷)

(۲۰) «تابلو، فضایی است که با عصیان پر نمی‌شود، بلکه با نور و بازی سایه‌ها و رنگ‌ها سروسامان می‌گیرد» (همان: ۱۵۷).

(۲۱) بررسی تصاویرگرافیکی نقش بسته بر روی جلد رمان‌ها و هماهنگی آن با متن اثر نیز می‌تواند از موضوعات قابل بحث باشد. فقدان تصویر گرافیکی مناسب بر روی جلد رمان چشم‌هایش (انتشارات نگاه) احساس می‌شود.

(۲۲) «لحظه‌ای بعد، با سینی مسی بزرگی که روی آن یک قوری و دو فنجان و یک شکرپاش و گلابدان و ظرف شیرینی گذاشته، بازمی‌گردد» (عامری، ۱۳۹۰: ۸).

(۲۳) «بوتهٔ گل یاسی که از دیوارهای بیرونی پیدا بود، به زن کنجکاوی می‌مانست که از دیوارهای خانه‌اش خسته شده و در حال نگاه کردن به اتفاقات بیرون از خانه است تا عابران را برای چیدن گل‌هایش بفریبد... یا به جمع کردن گل‌های دعوت کند که روی زمین افتاده بود» (عامری، ۱۳۹۰: ۱۱۲).

(۲۴) «نسخهٔ دیگری از تو نقّاشی می‌کنم با پختگی بیشتر» (همان: ۱۳۵).

(۲۵) «مثل خیلی از سیاستمداران و ثروتمندان الجزایری تازه به دوران رسیده، نوعی علاقه به جمع‌آوری کارهای هنری پیدا کرده، به عللی که اغلب بی‌ارتباط با هنرند، شاید هم به عقلانیتی جدید برای غارت کارهای هنری مربوط است... و با دغدغه‌هایی از این دست که تابلو داشتن می‌تواند نوعی انتساب به نخبگان و روشن‌فکران را نشان دهد» (همان: ۸۲-۸۳).

(۲۶) «بانوی من، ما از خاطراتمان شفا پیدا نمی‌کنیم. بدین سبب نقّاشی می‌کنیم، از این روی است که می‌نویسیم و به همین خاطر است که برخی‌هامان می‌میریم» (همان: ۱۹۶).

کتابنامه

الف: کتاب‌ها

۱. اشرفی، مقدمه مختاروونا (۱۳۶۷)؛ **همگامی نقّاشی با ادبیّات در ایران از سدهٔ ششم تا یازدهم هجری قمری**، ترجمهٔ رویین پاکباز، تهران: نگاه.

۲. بزرگ علوی، مجتبی (۱۳۷۲)؛ **چشم‌هایش**، چاپ دوازدهم، تهران: نگاه.

۳. الخطیب، حسام (۱۹۹۹)؛ **آفاق الأدب المقارن**، بیروت: دار الفکر المعاصر.

۴. داد، سیما (۱۳۸۵)؛ **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.

۵. دوغان، احمد (۱۹۹۷)؛ **في الأدب الجزایری الحدیث**، دمشق: اتّحاد الکتّاب العرب.

۶. شمیسا، سیروس (۱۳۷۲)؛ **سبک شناسی**، چاپ سوم، تهران: دانشگاه پیام نور.

۷. ضیف، شوقی (۱۹۴۶)؛ **الفن ومذاهبه في الشّعر العربي**، طبعه الحادیه عشره، قاهره: دار المعارف.

۸. عامری، رضا (۱۳۹۰)؛ **خاطرات تن**، تهران: نشر افراز.

۹. علوش، سعید (۱۹۸۵)؛ **معجم المصطلحات الأدبیة المعاصرة**، بیروت: دار الکتب.

۱۰. غزای عمران، سعدی (۱۴۳۲)؛ **کُتّاب المعاصرون: من أعلام النثر العربي المعاصر**، بیروت: دارالکاتب العربی.

۱۱. کامشاد، حسن (۱۳۸۴)؛ **پایه‌گذاران نثر جدید فارسی**، تهران: نشر نی.

۱۲. کرامتی، محسن (۱۳۷۰)؛ **فرهنگ اصطلاحات و واژگان هنرهای تجسّمی**، تهران: نشر چکامه.

۱۳. کمره‌ای، محمدرضا (۱۳۸۹)؛ **تاریخ هنر نقّاشی ایران**، تهران: مشق هنر.

۱۴. مرزبان، پرویز و حبیب معروف (۱۳۷۱)؛ **فرهنگ مصوّر هنرهای تجسّمی**، چاپ دوّم، تهران: سروش.

۱۵. مستغانمی، احلام (۱۹۹۳)؛ **ذاکرة الجسد**، بیروت: دار الآداب.

۱۶. مندور، محمد (۱۹۹۷)؛ **الأدب ومذاهبه**، قاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنّشر والتوزیع.

۱۷. میرصادقی، جمال (۱۳۸۲)؛ **داستان‌نویس‌های نام‌آور معاصرایران**، تهران: نشر اشاره.

۱۸. ---------- و میمنت میرصادقی (۱۳۷۷)؛ **واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی**، تهران: کتاب مهناز.

۱۹. میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰)؛ **صد سال داستان‌نویسیِ ایران**، چاپ دوّم، ویراست دوّم، تهران: چشمه.

۲۰. ولک، رنه و آوستن وارن (۱۳۸۲)؛ **نظریهٔ ادبیّات**، ترجمهٔ ضیاء موحّد و پرویز مهاجر، چاپ دوّم، تهران: علمی و فرهنگی.

۲۱. وهبه، مجدی و کامل مهندس (۱۹۸۴)؛ **معجم المصطلحات العربیة فی اللغة و الأدب**، الطّبعة الثانیة، بیروت: مکتبة لبنان.

۲۲. یاغی، عبدالرّحمن (۱۹۹۹)؛ **فی النقد التطبیقی**، عمان: دار الشرق.

ب: پایان‌نامه‌ها

۲۳. حامدی، سامیه (۱۴۲۹)؛ **شعریة النّص الروائي في روایة ذاکرة الجسد لأحلام مستغانمي**، رسالة ماجستیر، الحاج لخضر باتنه، جامعة الجزایر.

۲۴. ناظمی، زهرا (۱۳۹۰)؛ **بررسی و تحلیل داستان‌های «ذاکرة الجسد، فوضي الحواس، عابر سریر» از احلام مستغانمی**، (پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد)، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه یزد.

ج: مجلّه‌ها

۲۵. انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۸۹)؛ «ضرورت ادبیّات تطبیقی در ایران»، **ویژه‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی**، شمارهٔ ۱، صص ۶-۳۸.

۲۶. ---------- (۱۳۹۲)؛ «مطالعات بینارشته‌ای ادبیّات تطبیقی»، **ویژه‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی**، شمارهٔ ۷، صص ۳-۹.

۲۷. ---------- و آتشی، لاله (۱۳۹۱)؛ «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقّاشی در آثار سهراب سپهری»، **پژوهش‌های زبان و ادبیّات تطبیقی**، دانشگاه تربیت مدرس، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۹)، صص ۱-۲۴.

۲۸. البطرس، عاطف (۲۰۰۴)؛ «روایة ذاکرة الجسد لأحلام مستغانمي والأفق المفتوح»، **الدراسات والبحوث**، رقم ۴۹۳، صص ۱۰۲-۱۱۰.

۲۹. زیبایی، مهری (۱۳۹۰)؛ «هم‌کنشی ادبیّات و نقّاشی در قرن نوزده فرانسه با نگاهی به رمان مانت سالمون برادران گنکور»، **پژوهش ادبیّات معاصر جهان**، شمارهٔ ۶۲، صص ۵۷-۷۵.

۳۰. عطا نعیسه، جهاد (۲۰۰۴)؛ «الروایة والسّرود السّمعیة البصریة»، **الروایة العربیة... ممکنات السرد**: ندوة مهرجان القرین الثقافي الحادي عشر، ۱۱-۱۳ دسامبر، کویت: المجلس الوطني للثقافي والفنون والآداب، صص ۱۶۳-۱۹۲.

د: منابع مجازی

31. www.mosteghanami.com

Refferens

32. Abrams, M.H. (2009), **a Glossary of Literary Terms**, Ninth Edition, Boston: Wadsworth.
33. Damrosch, David. (2009), **How to Read World Literature**.UK: Weily-Blackwell Ltd.

أثر فنّ الرّسم على *الرّوايتين «چشم‌هايش»* لبزرگ علوي و *«ذاكرة الجسد»* لأحلام المستغانمي *(دراسة مقارنة)*[۱]

اكبر شاميان ساروكلائي[۲]

أستاذ مشارک في قسم اللّغة الفارسية وآدابها، جامعة بيرجند، ايران

احمد لامعي[۳]

أستاذ مساعد في قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة بيرجند، ايران

محمدعلى بيدختي[۴]

أستاذ مساعد في جامعة بيرجند، ايران

هاجر طلائي[۵]

طالبة في مرحلة الماجيستر فى فرع الأدب المقارن، جامعة بيرجند، ايران

الملخّص

إنّ التفاعل بين الأدب والفنّ ظاهرة قديمة جدّاً وأدّت هذه العلاقة إلى ظهور أعمال الأدبية تتميّز بميزة الفنّ والأدب. من أبرز نماذج اندماج الفن مع الأدب التّقارب في الرّواية والرّسم وهو ملحوظ في الادب العالميّ المعاصر. أفادت الدّراسات في الرّوايات الفنّية ودور صورة الفنّان فيها، أنّ بعض الرّوايات في الأدب الفارسي والعربي تأثّرت بالرّسم. *«چشم‌هايش»* لبزرگ علوى و *«ذاكرة الجسد»* لِاحلام مستغانمى، روايتان قَد كُتِبَتا في حياة الرَّسّام وعلاقته مع لوحاته الفنّية. يكون الغرض من هذه الدراسة، هو تحديد أمثلة لتأثير الرّسم على الرّواية والسّؤال الأساسي، هو كيفية هذا التّأثير على الرّواية في الأدب الفارسي والعربي المعاصرين. في هذه الدّراسة المقارنة الّتي تعتمد على التّحليل الأسلوبي للنّصّ، تمّ البحث عن أسلوب الرّوايتين في مجالات اللّغوية والأدبية والفكرية وعن تأثير الرّسم في جميع المستويات الثلاثة. قد حاول الكاتبان للكشف عن هذا التأثير في خلق الروايات مِن خلال الإشارة إلى أدوات الرّسم وأسماء الرّسّامين الشّهيرة ولوحاتِهم وعن طريق الأوصاف الّتي تجسّم التصاوير واستخدام المدارس الفنّية في أسلوب الكتابة وغيرها من الآليات البيانية ومن ثمّ سلّطنا الأضواء على آرائهم وافكارهم في الادب والفن في ضوء الرّسم، كما انتقدا الوضع السّياسي والاجتماعي.

الكلمات الدّليليّة: الرّواية، الرّسم، الأدب المقارن، دراسات بين الفروع، *چشم‌هايش*، *ذاكرة الجسد*.

---

۱. تاريخ الوصول: ۱۳۹۳/۵/۱۸ تاريخ القبول: ۱۳۹۳/۹/۲۹
۲. العنوان الإلكتروني للكاتب المسئول: ashamiyan@birjand.ac.ir
۳. العنوان الإلكتروني: Ahmad.lamei2@birjand.ac.ir
٤. العنوان الإلكتروني: mabidokhti@birjand.ac.ir
٥. العنوان الإلكتروني: talaiehajar@gmail.com