فصل‌نامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ۱۳، شمارهٔ۴۹، پاییز ۱۴۰۰، صص۶۹ -۹۴
تاریخ دریافت: ۹۸/۲/۲۲، تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۰/۲۶
(مقالهٔ پژوهشی)

بررسی مؤلفه های مکتب اکسپرسیونیسم در رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب ها

مجتبی دستجردی[۱]

چکیده

جهان‌بینی انسان در آغاز قرن بیستم، تحت تأثیر جنگ جهانی اول، دستخوش دگرگونی‌هایی می‌شود و در پی آن، هنر این عصر نیز چهره‌ای دیگرگون می‌یابد. انسان در این دوران، انسانی است مرگ‌اندیش و تلواسه و تشویش بر وجود او سایه افکنده است. رهاورد این فرایند در هنر، اکسپرسیونیسم است که به‌عنوان مکتبی هنری، به بازنمایی وضعیت یادشده می‌پردازد و آثاری را به عرصهٔ هنر عرضه می‌دارد که با آثار دوره‌های پیشین تفاوت‌هایی آشکار دارند. این مقاله کوشیده است با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و به‌روش توصیفی-تحلیلی، مؤلفه‌های مکتب اکسپرسیونیسم را در رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها، اثر رضا قاسمی، بررسی کند تا ضمن کمک به درک بهتر جنبه‌های اکسپرسیونیستی داستان، به معرفی بیشتر این اثر به‌عنوان الگویی متفاوت در زمینهٔ رمان‌نویسی فارسی بپردازد. نتایج به‌دست آمده نشان‌دهندهٔ آن است که نویسنده از مؤلفه‌هایی همچون بیان ترس، مسائل روانی، سردرگمی، اعتقادات و باورها، روابط عاشقانه و پرداختن به شگردهایی مانند پیشگویی، ایجاد بحران هویت، تحریف واقعیت، مسخ، تاکید بر درهم‌ریختن فرم و بی‌توجهی به قواعد نگارشی بهره برده است و در به‌کارگیری برخی از این مؤلفه‌ها، از بن‌مایه‌های مکتب اکسپرسیونیسم که در نمایشنامه‌نویسی و به‌ویژه سینمای اکسپرسیونیستی آلمان دیده می‌شود، متأثّر بوده است؛ ترس از مرگ، استفاده از ظرفیت فضاهای تاریک و نورپردازی، ایجاد اختلال در شخصیت راوی توسط سایهٔ او و پیامدهای آن که به مشکلاتی همچون خودویرانگری و بحران هویت منجر می‌شود، ازجملهٔ این موارد است؛ افزون بر این، ردپایی از نیم‌نگاه نویسنده به نقاشی اکسپرسیونیستی نیز در رمان به چشم می‌خورد که این ویژگی جلوه‌ای خاص به اثر قاسمی بخشیده است.

کلیدواژه‌ها: اکسپرسیونیسم، سینما، نقاشی، رضا قاسمی، همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها.

[۱]. دانشجوی دکترای گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. Mojtabadastjerdi@yahoo.com

مقدمه

هرقدر از ظهور نخستین طلیعه‌های جامعه‌شناسی ادبیات در عرصهٔ پژوهش‌های دانشگاهی زمان می‌گذرد، اعتقاد به اثرپذیری هنر و به‌ویژه ادبیات، از مسائل اجتماعی بیش‌ازپیش به باوری انکارناپذیر تبدیل می‌شود. این نگرش بیانگر آن است که هنرمند در سایهٔ همزیستی با افراد جامعه و برقراری روابط متقابل اجتماعی، از اجتماع و فرایندهای آن اثر می‌پذیرد و بی‌گمان، آفرینش هنری نیز که دست‌پروردهٔ اوست، متأثّر از اندیشه‌ها، باورها، اعتقادات و اصولی خواهد بود که نتیجهٔ کنش‌های اجتماعی وی در جامعه است.

میزان اثرپذیری آثار هنری از مسائل اجتماعی متفاوت است؛ اما، به‌طورِمعمول، در هر دورهٔ تاریخی با مجموعه‌ای از آثار مواجهیم که مشتمل بر نمودهای اجتماعی جامعهٔ معاصر خود هستند و به شکل‌گیری سبک یا مکتبی با مجموعه‌ای از ویژگی‌های کمابیش انحصاری منجر شده‌اند؛ اکسپرسیونیسم یکی از این مکاتب است که تحت تأثیر جنگ جهانی اول، در آغاز قرن بیستم، به عرصهٔ هنر پای نهاد و هنرمندان این مکتب آثار فراوانی در زمینهٔ نقاشی، سینما، موسیقی و ادبیات پدید آوردند. رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها، اثر رضا قاسمی، ازجملهٔ آثاری است که نویسندهٔ آن در بهره‌گیری از مؤلفه‌های مکتب اکسپرسیونیسم، درچارچوب جنبه‌های ادبی محدود نشده است و با رهاوردی از دانش خود در حوزهٔ سینما، تئاتر و نقاشی، توانسته است اثری بیافریند که خوانندهٔ آن، همزمان با خوانش رمانی اکسپرسیونیستی، به تماشای تئاتری ازاین‌دست نیز می‌نشیند، خود را برابر پردهٔ سینما، در حالِ تماشای فیلمی اکسپرسیونیستی می‌بیند، از موسیقی متنی متناسب با این فضا بهره‌مند می‌شود و با این همه، از دیدن نقاشی‌ای اکسپرسیونیستی نیز بی‌بهره نمی‌ماند.

با علم به آنکه رمان‌های اکسپرسیونیستی درحوزهٔ ادبیات فارسی بسیار اندک‌اند و مؤلفه‌های آنها کمتر بررسی شده است، بررسی مؤلفه‌های اکسپرسیونیسم در رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها، می‌تواند با استفاده از مثال‌های عینی، ضمن کمک به درک بهتر این مؤلفه‌ها، خواننده را از سردرگمی حاصل از رعایت برخی اصول این مکتب و اثرپذیری رمان از سینمای اکسپرسیونیستی، بیرون بیاورد و با تبیین قدرت نویسنده در بهره‌گیری از مؤلفه‌های این مکتب در حوزه‌هایی همچون سینما، تئاتر و نقاشی، این اثر را به‌عنوان الگویی

متفاوت در عرصهٔ رمان‌نویسی فارسی بیشتر معرفی کند.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهشی مستقل به منظورِ بررسی مؤلفه‌های مکتب اکسپرسیونیسم در رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها صورت نگرفته است. برخی پژوهش‌ها درزمینهٔ این رمان عبارتند از:

احدی قورتلمش، حسین. (۱۳۹۳). نقد و بررسی رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها. اردبیل: محقق اردبیلی.

حسن‌لی، کاوس و طاهره جوشکی. (۱۳۸۹). «بررسی کارکرد راوی و شیوهٔ روایتگری در رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها». ادب‌پژوهی. شمارهٔ ۱۲. ص ۳۱-۵۲.

داودی حموله، ثریا. (۱۳۸۴). «برنیامدن از پس غربت این جهان غربتی». نافه. شمارهٔ ۳۹-۴۱. ص ۲۲-۲۵.

صادقی، لیلا. (۱۳۸۳). «هم‌زمانی همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها با سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ پنج و بوف کور». کلک. شمارهٔ ۱۴۹. ص ۴۳-۴۷.

هوروش، مونا. (۱۳۸۹). «سیاره‌ای خارج از مدار، نگاهی به پسامدرنیسم در رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها». پژوهش ادبیات معاصر جهان. شمارهٔ ۵۸. ص ۱۴۹-۱۶۷.

روش پژوهش

این مقاله با روش توصیفی - تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای نگارش یافته است.

مبانی پژوهش

زمینهٔ تاریخی- اجتماعی شکل‌گیری اکسپرسیونیسم

در بازهٔ زمانی ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸ میلادی، اروپا عرصهٔ منازعهٔ بزرگی بود که دامنهٔ جغرافیایی آن، به سرعت مرزهای این قاره و آثار جبران‌ناپذیر آن، مرزهای تاریخی این دورهٔ چهارساله را درنوردید و در سراسر جهان گسترده شد. این آوردگاه عظیم که به جنگ جهانی اول شهرت یافت، زیان‌هایی فراوان بر ملل درگیر تحمیل کرد که آثار سوء اقتصادی، اجتماعی و حتی روانی آن تا مدت‌ها جبران‌پذیر نبود. این جنگ فارغ از دلایل آغاز و انگیزه‌های تداوم آن، رویدادهایی در خود داشت که برخی از آنها الاوائل محسوب می‌شوند؛ بهره‌گیری از

سلاح‌های شیمیایی و کشتار غیرِنظامیان از طریقِ بمباران هوایی، برای اولین‌بار در این جنگ انجام شد و ظرف چهار سال نزدیک به ده میلیون نفر کشته شدند؛ در این میان، روسیه و آلمان بیشترین تلفات را داشتند. از پیامدهای این رویداد دهشتناک، اثرات منفی آن بر وضعیت روانی انسان در آغاز قرن بیستم بود تا حدّی که گونه‌ای از یأس، ترس و مرگ‌اندیشی بر وجود او سایه افکند و نمود بارز آن در هنر آغاز این قرن که اکسپرسیونیسم زادهٔ آن بود قابلِ‌مشاهده است. نکتهٔ جالب‌توجه آن است که در میان کشورهای مختلف، آلمان بیشترین گرایش را به هنر اکسپرسیونیستی از خود نشان داد؛ مکتبی هنری که «تحت تأثیر رنج‌های درون و گذشتهٔ رمانتیک در آلمان، آخرین فریاد درون‌گرایی است و نیز آخرین فریاد آن فردی است که به‌گفتهٔ هوفمانشتال در سنگرهای جنگ جهانی جان داده است» (سیدحسینی، ج۲، ۱۳۸۷: ۷۰۵).

در جنگ جهانی اول و چندین سال پس از آن، اندیشیدن به مرگ، بخشی جدایی‌ناپذیر از زندگی مردم آلمان بود و این مسئله بر هنر آن کشور تأثیری فراوان داشت؛ درزمینهٔ آثار سینمایی «سینمای کلاسیک آلمان از ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۴ تا اندازهٔ زیادی پیرو سبک و شیوه‌ای هنری بود که از نظر تئوری و عمل، ریشه در اکسپرسیونیسم شاعرانه و ادبی داشت و آنها که در شکل‌بخشیدن به سینما مؤثر بودند در این‌باره اتفاقِ‌نظر داشتند» (گرگور و پاتالاس، ۱۳۸۴: ۸۸). سینمایی اکسپرسیونیستی که از مولفه‌های مهمّ آن مرگ‌اندیشی و هراس از مرگ بود.

اکسپرسیونیسم به عنوان مکتبی هنری

«کلمهٔ اکسپرسیون Expression از دو قسمت ex، که پیشوند به‌معنی خارج است و pression، به‌معنی فشار و فشردگی تشکیل شده است. این کلمه در زبان‌های اروپایی معانی متعدد دارد: هم به معنی بیان، عبارت، اصطلاح و حالت قیافه است و هم به معنی ابراز حالات درون و بالاخره به معنی فشردن است، ازآن‌نوع که میوه‌ای را بفشارند تا آبش دربیاید. عنوان اکسپرسیونیسم درواقع ناظر به دو معنی اخیر است» (سید حسینی، ج۲، ۱۳۸۷:۲۷۰). برمبنای این تعریف می‌توان دریافت، نخستین هدف هنرمند اکسپرسیونیست، بیان تشویش و تلواسه‌های ذهن خویش است؛ در واقع «هنر اکسپرسیونیستی هنری است که

یک فشار یا ضرورت درونی را آزاد می‌کند. این فشار براثرِ عاطفه یا احساس ایجاد می‌شود و اثر هنری به‌صورتِ مفر یا دریچه‌ای درمی‌آید که به وسیلهٔ آن تأثر روانی تحمل‌ناپذیر به تعادل مبدل می‌شود» (رید، ۱۳۸۰: ۱۸۳). از سوی دیگر، باید توجه داشت، مقصود نهایی هنرمند در این مکتب، توصیف جهان واقع نیست، بلکه ارائهٔ نگرشی برمبنای عواطف و احساسات فردی نسبت به دنیای پیرامونی است؛ «اکسپرسیونیسم مکتبی است شدیداً ضدِ واقع‌گرایی و تقلید و تکرار و دوباره‌سازی واقعیت و طبیعت را رد می‌کند» (ذوالقدری، ۱۳۷۳: ۱۷). در این مکتب «کوشش هنرمند مصروف نمایش و بیان حقایقی است که برحسب احساسات و تأثیرات شخصی خود درک کرده است» (داد، ۱۳۸۷: ۴۷). هرچه هست در ذهن هنرمند است، چیزی که جدا از واقعیت نبوده اما عین واقعیت هم نیست؛ او به توصیف واقعیت می‌پردازد، اما نه از آن دست واقعیتی که در آثار هنری مکاتب کلاسیک یا رئال با آن مواجهیم؛ او واقعیت را ملاحظه می‌کند، به درک و دریافتی از آن می‌رسد، آن را به کارگاه ذهن خود می‌برد، با احساس خود می‌پالاید و بار دیگر در هیئتی متفاوت و با شمایلی برساختهٔ درک احساسی و عاطفی خویش به جهان عرضه می‌دارد. در این مکتب، اهمیت بیان احساس شخصی هنرمند نسبت به مقولهٔ هنری، تاحدّی است که گفته می‌شود «اکسپرسیونیسم در معنای وسیع آن می‌تواند به هنر هر مکان و زمانی اطلاق شود که تأکید بر واکنش حسی هنرمند، اولی‌تر از نظارهٔ دنیای خارج است» (چیلورز و دیگران، ۱۳۸۲: ۲۳). لازم به ذکر است، به‌منظور پرهیز از تکرار، مؤلفه‌های مکتب اکسپرسیونیسم در ادامه به همراه شواهد مستند از متن رمان، بررسی خواهد شد.

همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها

رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها شناخته‌شده‌ترین اثر رضا قاسمی است. این رمان نخستین‌بار در سال ۱۹۹۶ توسط نشر کتاب در آمریکا و در سال ۱۳۸۰ توسط انتشارات نیلوفر در تهران به چاپ رسید. قاسمی با نوشتن این رمان برندهٔ جایزهٔ بهترین رمان اول سال ۱۳۸۰ بنیاد گلشیری شد؛ همچنین این اثر به‌عنوان رمان تحسین‌شدهٔ سال ۱۳۸۰ جایزهٔ مهرگان ادب و بهترین رمان سال ۱۳۸۰ منتقدین مطبوعات برگزیده شد. قاسمی علاوه‌بر این رمان، آثار دیگری نیز در زمینهٔ داستان، نمایشنامه و شعر تألیف کرده است.

خلاصهٔ داستان

راوی داستان، روشنفکری تبعیدی و مقیم فرانسه است. او در طبقهٔ ششم ساختمانی زندگی می‌کند که صاحب آن مبارزی فرانسوی است؛ صاحب‌خانه، سرخورده از دست‌نیافتن به آرمان‌های حزبی، می‌کوشد جامعهٔ آرمانی خود را در این آپارتمان شش‌طبقه بازسازی کند. در همسایگی راوی چند مهاجر ایرانی و تعدادی غیرِایرانی زندگی می‌کنند.

راوی مدتی با رعنا، که او هم از مهاجران به فرانسه و بی‌خانمان است، رابطه دارد، اما، پس‌از چندی میان آن دو اختلاف درمی‌گیرد و وی می‌کوشد رابطه‌اش را با رعنا پایان بخشد؛ بدین‌منظور او را با سید که در همسایگی‌اش در همان طبقه ساکن است، آشنا می‌کند؛ در پی این آشنایی، پیوندهایی عاطفی میان آنها برقرار می‌شود که زمینه‌ساز برخی از حوادث داستان است. آرامش بر ساختمان و روابط افراد حاکم است تا آنکه مستأجری به نام پروفت به ساکنان آپارتمان می‌پیوندد. پروفت فردی مذهبی به نظر می‌رسد و البته رفتارهای مرموزی از خود نشان می‌دهد؛ شبی با کارد به سراغ سید می‌رود تا او را به قتل برساند، اما ناکام می‌ماند؛ او در توجیه کار خود مدعی است که دستور کشتن افراد از جانب خداوند به او ابلاغ می‌شود؛ پروفت اصرار دارد اتاق شمارهٔ شش و دوازده محل سکونت شیطان است و باید از وجود شیطان خالی شود؛ اتاق شش، اتاق بندیکت و اتاق دوازده، اتاق راوی است. راوی پس‌از ماجرای حملهٔ پروفت به سید و پی‌بردن به باور او مبنی بر انجام ماموریت الهی، جان خود را در خطر می‌بیند و ترس از کشته‌شدن به دست پروفت بر لحظه‌لحظهٔ زندگی او سایه می‌افکند. وی در نهایت تصمیم می‌گیرد با صاحب‌خانه دربارهٔ رفتارهای مرموز پروفت صحبت کند؛ هنگامی‌که به طبقهٔ چهارم ساختمان و محل سکونت اریک فرانسوا اشمیت می‌رود، به‌یکباره از تصمیم خود پشیمان می‌شود، می‌خواهد برگردد اما پروفت با چاقویی در دست منتظر اوست. پس از قتل راوی توسط پروفت، نکیر و منکر که یکی شبیه فاوست مورنائو و دیگری شبیه سرخ‌پوست فیلم پرواز برفراز آشیانهٔ فاخته است به‌سراغِ او می‌آیند تا او را به‌جرمِ تحریف کتابی به نام همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها، بازجویی کنند. سرانجام راوی به‌دلیل تحریف حقایق که به مرگ صاحب‌خانه و خودکشی رعنا منجر شده است، مسخ می‌شود و برخلافِ میل باطنی در شمایل سگ صاحب‌خانه به

دنیا بازمی‌گردد.

راوی در بخش‌هایی از داستان اذعان می‌کند فردی روان‌رنجور است که بر اثرِ حادثه‌ای در چهارده‌سالگی، سایه‌اش به جسم او نفوذ کرده و اکنون تحت تأثیر همین مسئله به سه بیماری خودویرانگری، وقفه‌های زمانی و آینه (ناپدیدشدن تصویرش در آینه) دچار شده است. او همچنین به رفتارهای پارانوئیک خود معترف است و بیان مجموعهٔ این مشکلات رمان را چندلایه و پیچیده می‌کند.

بحث

پیشگویی

«مثل اسبی بودم که پیشاپیش وقوع فاجعه را حس کرده باشد. دیده‌ای چه‌طور حدقه‌هاش ازهم می‌درند و خوفی را که در کاسهٔ سرش پیچیده باد می‌کند توی منخرین لرزانش؟ دیده‌ای چه‌طور شیهه می‌کشد و سُم می‌کوبد به زمین؟ نه، من هم ندیده‌ام. ولی، اگر اسبی بودم هراسِ خود را این‌طور برملا می‌کردم» (قاسمی، ۱۳۸۶: ۷).

داستان با این براعت استهلال شگرف آغاز می‌شود. مسائلی در این چند جمله مطرح می‌شود که نشان از دقت بالای نویسنده در گزینش آنها دارد. او از همین آغاز، به پیشگویی می‌پردازد و ذهن مخاطب را برای ایجاد گره و وقوع فاجعهٔ داستان آماده می‌کند، سپس از اضطراب و ترس سخن می‌گوید و آنگاه با بیان جملهٔ «نه، من هم ندیده‌ام» مبنای ذهنی داستان را به وی یادآور می‌شود؛ این تمهید تلاشی است درجهت شکل‌دهی به ساختار اکسپرسیونیستی رمان، زیرا از اساسی‌ترین اصول مکتب اکسپرسیونیسم بیان واقعیت‌های ذهنی، اضطراب‌ها و پیشگویی‌هاست (ر.ک: شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۴۱).

راوی در دیگر بخش‌های داستان نیز به پیشگویی فاجعه پرداخته است. در صحنه‌ای که او قصد دارد با صاحب‌خانه از رفتارهای مشکوک پروفت سخن بگوید، بازهم به این مسئله برمی‌خوریم:

«چرا حالا؟ درست یک ماه و دو روز پس از شبِ حادثه؟ چرا همان شب نیامده بودم؟... کاش همان روز می‌آمدم. همان روز که برای نخستین‌بار پروفت را در راه‌پله دیده بودم... شش طبقه را یک‌نفس بالا و پایین می‌رفت و هربار میزی، تختی یا تکه اثاثی گردگرفته و

مستعمل را با خود پایین می‌برد. این اثاث‌کشی، که در جهتی خلاف معمول صورت می‌گرفت، نشانه‌ای بود روشن از مصیبتی که در راه است» (قاسمی، ۱۳۸۶: ۱۶-۱۷).

ترس

از مؤلفه‌های پُربسامد در آثار اکسپرسیونیستی بیان ترس و اضطراب است (ر.ک: شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۴۱). این ترس و اضطراب بیش از هرچیز به ترس از مرگ و مسائل پیرامونی آن بازمی‌گردد.

هنگامی‌که اکسپرسیونیسم کمابیش مقارن با جنگ جهانی اول به عرصهٔ هنر گام نهاد، ذهن انسان آلمانی بیش‌از مردم دیگر نقاط جهان با آن ارتباط برقرار کرد. زندگی مردم آلمان بیش‌از دیگران با مرگ عجین شده بود و وقایع هولناک جنگ از ایشان مردمانی مرگ‌اندیش و مرگ‌هراس ساخته بود. «گوته آیزنر در کتاب پردهٔ جن‌زده، که شرحی است بر سینمای اکسپرسیونیستی آلمان، این پرسش را پیش می‌کشد که چرا اکسپرسیونیسم را هنرمند آلمانی بیش‌از هرجای دیگری از آن خود کرد، پذیرفت و شکلش داد؟ او گفتهٔ کلمانسو را دربارهٔ آدم آلمانی و در شناخت این پذیرش یادآوری می‌کند. کلمانسو می‌گوید، آنچه ملت آلمان را از دیگران جدا می‌نشاند، گرایش درونی اوست به مرگ، در حالی‌که ملت‌های دیگر به زندگی گرایش دارند. اما خود آیزنر نگاه هولدرلین را بیشتر دوست می‌دارد که می‌گفت، آلمانی‌ها آنقدر از مرگ می‌ترسند که مدام در فکرند چگونه می‌توان راه تقدیر را بست» (یزدانیان، ۱۳۸۷: ۱۲-۱۳). این هراس از مرگ، در هنر اکسپرسیونیستی، رفته‌رفته جای خود را باز کرد، به‌گونه‌ای که «احساس کلی اکسپرسیونیست‌ها در نوعی زندگی آکنده از احساسات شخصی و سرانجام در انس با مرگ خلاصه می‌شد» (زمانیان، ۱۳۸۱: ۳۶):

«از این حیرت می‌کردم که با آن همه هراسی که از مرگ داشتم چه‌طور جرأت کرده بودم بروم طرفِ پروفت؟» (قاسمی، ۱۳۸۶: ۴۵).

«حالا وقتی می‌خواستم به آشپزخانه بروم یا به دستشویی، اگر پروفت پشتِ دیوارِ راه‌پله یا توی دالانِ کوچکِ دستشویی کمین کرده بود، چه کسی نعشِ مرا برمی‌داشت؟ ناگهان احساس کردم در تله افتاده‌ام. دستی مرموز، به‌طرزی ماهرانه، اول دوروبَرم را خالی کرده بود تا فریادرسی نباشد، بعد در کمین نشسته بود تا، وقتش که رسید، چاقو را در پشتم فروکند»

(همان: ۱۱۶).

ترس اثرپذیرفته از سینمای اکسپرسیونیستی

از ویژگی‌های مهم رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها، فضای نمایشنامه‌ای آن است که در بسیاری از صحنه‌های داستان حاکمیت آن آشکار است. این مسئله به‌ویژه در گفتگوهایی که بین شخصیت‌ها برقرار می‌شود جلوهٔ بیشتری پیدا می‌کند و عرصهٔ مناسبی برای بیان حالات روانی و ذهنی آنهاست؛ گفتگوهایی که بین راوی و نکیر و منکر در رمان می‌بینیم، از موارد بارز درایـن‌زمینه است. راوی که در سراسر داستان می‌خواهد از ترس‌ها و اضطراب‌های خود سخن بگوید، این‌بار تمهید ویژه‌ای را درنظر می‌گیرد؛ پس‌از قتل راوی، نکیر و منکر در شمایل دو شخصیت سینمایی به خواننده معرفی می‌شوند که یکی از آن دو «فاوست مورنائو» است:

«چهره‌اش شباهتِ غریبی به گاری کوپر داشت. تفاوت، تنها، در موها بود که، برخلافِ موهای گاری کوپر، هم بلند بود و هم کمی آشفته. نورِ کجتابی، که نیمهٔ راستِ صورتش را روشن کرده بود، به او حالتِ وهم‌انگیزی می‌داد که، بی‌اختیار، مرا به یادِ سینمای اکسپرسیونیست‌های آلمان می‌انداخت؛ به‌خصوص فاوست مورنائو» (همان: ۱۱). حضور او برای راوی همواره با ترس همراه است:

«فاوستِ مورنائو همچنان سرش توی دفتر بود. سکوت و انتظار کلافه‌ام کرده بود. ناگهان چیزی که مدت‌ها پشتِ دندان‌های کلیدشده‌ام محبوس مانده بود مثل فنری از دهانم بیرون جست: «به من گفته بودند شما دو نفرید!« سکوتی وحشتناک‌تر بر سکوتِ پیشین انباشته شد. ناگهان حس کردم میانِ من و او چاهی دهان گشود ژرف» (همان: ۱۲).

از مهم‌ترین مسائل قابلِ‌توجه در رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها، اثرپذیری آن از سینمای اکسپرسیونیستی است. بخشی از این اثرپذیری در ظاهر کلام و اشارهٔ قاسمی به فیلم فاوست مورنائو، از آثار شاخص سینمای اکسپرسیونیستی آلمان، آشکارا دیده می‌شود. اساس کار مورنائو در این فیلم، بهره‌گیری از ترس و تخیل است، «مورنائو در صحنه‌های ترسناک مانند نوسفراتو، دوباره موفق شد که تخیلات را به‌صورتِ واقعی و واقعیات را به‌شکل تخیلی به نمایش درآورد» (گرگور و پاتالاس، ۱۳۸۴: ۹۱). اما آنچه برای ما بیش‌از این

اثرپذیری ظاهری اهمیت دارد، مسائلی است که در آن، قاسمی از شگردهای فنی سینمای اکسپرسیونیستی متأثر بوده و در دو مقولهٔ بهره‌گیری از ظرفیت فضاهای تاریک و نورپردازی در رمان مشهود است. همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، بیشترین تلاش هنرمند در مکتب اکسپرسیونیسم بیان حالات روانی، ترس‌ها و اضطراب‌ها است. از تمهیدات نویسنده برای بیان موارد یادشده، بهره‌گیری او از ظرفیت‌های سینمایی درحوزهٔ نورپردازی است:

«خواب نبودم؛ این را مطمئنم. چون کاردی را که در پشتم فرو رفته بود حس می‌کردم. بوی زُهمِ خونِ خشکیده‌ای را هم، که تمام تنم را پوشانده بود، حس می‌کردم. پس این نورِ کجتاب از کجا می‌آمد؟... نورِ کجتابی، که نیمهٔ راستِ صورتش را روشن کرده بود، به او حالتِ وهم‌انگیزی می‌داد... چیزی که پاک گیجم کرده بود وجودِ همین نورِ کجتاب بود. اگر او بیرون از این فضای تنگ و تاریکی بود که من در آن بودم پس چرا نور به‌شکلی موضعی بر او می‌تابید؛ و اگر داخلِ همین فضا بود... این دیگر با هیچ منطقی جور درنمی‌آمد. مگر می‌شود یک فضای واحد دو حجم متفاوت داشته باشد؟ تازه، یکی روشن یکی تاریک؟» (قاسمی، ۱۳۸۶: ۱۱).

نورپردازی شگردی است برای القای حالتی که در لحظه بر وجود شخصیت‌ها چیره شده و علاوه‌بر ایجاد التذاذ در ذهن مخاطب، ابزار القای احساس نیز هست. «نورپردازی متشکل از سه مؤلفه است: نور اصلی (نور تندی که بر یک سوژهٔ خاص می‌تابد)، نور پُرکننده (نور اضافی برای روشن‌کردن فضای کلی درون قاب) و نور پشتی. در یک نمای نزدیک [کلوزآپ] نور اصلی بر جلوهٔ نور پُرکننده غلبه خواهد کرد» (هیوارد، ۱۳۸۱: ۴۰۶). در این رمان، نویسنده در صحنه‌های گفتگو با نکیر و منکر از نور اصلی بهره گرفته است و با تاباندن نور به‌شکل موضعی بر هریک از آن دو، چهرهٔ وهم‌آلودی از او را برای ما نمایان می‌کند:

«فاوستِ مورنائو با بی‌حوصلگی خود را کنار کشید: «من که خسته شدم، تو حالی‌اش کن!« فاوستِ مورنائو ناپدید شد و جایش سرخپوست بلندقدی ظاهر شد که در »پرواز برفراز آشیانهٔ فاخته» بازی می‌کرد. درست همان جایی ایستاد که پیش از این فاوست مورنائو ایستاده بود. نورِ کجتاب، که در تمامِ این مدت تغییری نکرده بود، سمتِ راستِ صورتش را

روشن کرد» (قاسمی، ۱۳۸۶: ۸۷).

نویسنده که تجربهٔ نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی تئاتر را دارد، در بخشی از داستان و در همان جایگاه راوی، خود را بازیگری معرفی می‌کند که در تئاتری با کارگردانی شخصی به نام قاسمی، مشغول تمرین روی صحنه است؛ در اینجا نیز اثرپذیری نویسنده از این شیوهٔ نورپردازی دیده می‌شود:

«زمانی که هنرپیشگی می‌کردم، یک‌بار که جمله‌ای را به‌طور مکانیکی ادا کرده بودم، و راهنمایی‌های متداول هم نتوانسته بود تخیلِ مرا برانگیزد، کارگردان، که شخصِ مستبد و بداخلاقی بود به نامِ قاسمی، مرا فرستاد روی صحنه، زیرِ لکه‌ای نور متمرکز و گفت: همان جمله را تا وقتی که فرمان نداده‌ام بی‌وقفه تکرار کن» (همان: ۱۸۳-۱۸۴).

«طرح اجرایی نمایشنامه‌های گزاره‌گرای [اکسپرسیونیستی]، شگفت‌آور، تلخ، ترسناک، رمزآمیز، بزرگ‌مقیاس و مشحون از نورپردازی با تمهیدات خاص و ازجمله استفادهٔ فراوان از تاریکی است» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۹: ۱۴). در بخش‌هایی از داستان تلاش نویسنده را برای توصیف تاریکی و هراس ناشی از آن ملاحظه می‌کنیم:

«ته‌ماندهٔ روشنایی هم کم‌کم دارد می‌رود. همین‌طور نشسته است روی صندلی. بی هیچ تکانی. حالا فقط طرح گنگی از صورتش را می‌بینم. هرچه غلظتِ هوا بیشتر می‌شود، این طرحِ گنگ هم بیشتر به صورتِ «میم الف ر» شبیه می‌شود» (قاسمی، ۱۳۸۶: ۱۲۵).

«نشسته‌ام روی لبهٔ تخت. غرقِ تاریکی. بی‌وقفه حرف می‌زنم. حرف می‌زنم که نترسم. مثل کسی که در تاریکی از دستش حایلی بسازد در برابرِ خطر» (همان: ۱۵۶).

ترس از صداها

از دیگر شگردهایی که نویسنده برای بیان ترس از آن بهره برده است، استفاده از صداهاست. این صداها در موقعیت‌های متفاوتی از ساختمان ایجاد می‌شوند، اما، راوی بیشتر درحالی‌که در اتاق خود حضور دارد، آنها را می‌شنود. در بیشتر موارد، صداها موجب خیال‌پردازی راوی و عامل ایجاد هراس و اضطراب برای او هستند. در مجموع می‌توان گفت، این صداهای دلهره‌آور، موسیقی متن این رمان نمایشنامه‌گونه را می‌سازند:

«تختِ پروفت چندبار به دیوار خورد و تَق‌تَق صدا کرد. گوش‌هایم را تیز کردم، صدای

ریز و پیاپیِ چیزی مثلِ افتادنِ تیله‌ای شیشه‌ای به گوش آمد. هرآن منتظرِ اتفاق ناگواری بودم» (همان: ۶۲).

«هر صدایی که از اتاقِ پروفت می‌آمد، زنگِ خطری بود که مرا در تشنج و اضطراب فرو می‌برد. همین‌که صدای تیلهٔ شیشه‌ای بلند می‌شد، منتظرِ حرکاتِ بعدیش می‌شدم تا آنچه را به او نازل می‌شد پیشاپیش حدس بزنم. با هر تکانِ تختِ ژان ژورس، که حالا محلِ نزولِ وحی شده بود، منتظر می‌شدم درِ اتاقش را باز کند. اگر باز می‌کرد نفسم در سینه حبس می‌شد و تا وقتی که صدای تیز و برندهٔ پاهایش از مقابلِ درِ اتاقم دور نمی‌شد آرام نمی‌گرفتم. هر کلیدی که در قفلی می‌چرخید، هر صدای پایی که نزدیک می‌شد، هر ضربه‌ای که به در می‌خورد، می‌توانست نشانهٔ پایانِ کار باشد. مرگی فجیع که گاه‌گاه اخگرِ کم‌سوی امیدی آن را تحمل‌پذیر می‌کرد» (همان: ۱۳۴-۱۳۵).

بیان مسائل روانی

اکسپرسیونیسم ازلحاظِ هنرهای نمایشی همچون تئاتر «واکنشی علیه رئالیسم و هدف آن نشان‌دادن واقعیت‌های روانشناختی درونی است» (کادن، ۱۳۸۶: ۱۵۵). در آثار هنری این مکتب، بیان واقعیت‌های روانشناختی، با بهره‌گیری از عنصر اغراق صورت می‌گیرد، زیرا هنرمند اکسپرسیونیست درپی آن نیست که واقعیتی بیرونی را تصویر کند، بلکه، می‌کوشد آنچه در ذهنش واقعی جلوه می‌کند، در لایه‌هایی از خیال و وهم بیاراید و ازاین‌راه، افزون‌بر القای عنصر محوری ترس به مخاطب، التذاذ او را نیز برانگیزد؛ در واقع «اکسپرسیونیسم اغراق را هدفمندانه برای انحراف از واقعیت به کار می‌گیرد» (دونیس، ۱۳۸۹: ۲۱۶). این واقعیت‌ها، مجموعه‌ای از حالات روانی و ذهنی را شامل می‌شوند که در این رمان به‌شکل چند سکانس از فیلمی روانی-تخیلی خود را آشکار می‌کنند:

«باد مثل دریایی وحشی موج برمی‌داشت و هر بار، پیچیده در صدای افتادن و صدای شکستن، به در و دیوار سر می‌کوبید. فکر کردم باد پنجرهٔ اتاقم را با خود می‌برد و لبهٔ بیرون‌زدهٔ شیشهٔ پنجره، اندکی دورتر، گردنِ عابرِ نگون‌بختی را قطع می‌کند. شیشهٔ خون‌آلود روی آسفالت هزار تکه می‌شود و سرِ بریدهٔ عابر، تا جلوی در مغازهٔ نانوایی قل می‌خورد. از تصورِ این منظره چنان به رعشه افتادم که، بی‌اختیار، به طرفِ پنجره خیز برداشتم... وقتی

میله را لمس کردم فکرِ شومی از خاطرم گذشت و مثل همیشه که تا از چیزی ترسیده‌ام همان به سرم آمده است این‌بار هم تا میله را از داخلِ زبانه آزاد کردم آن فکرِ شوم به فعلیّت درآمد: باد مهیبی که در همان لحظه هجوم آورده بود مرا پس‌زد، پنجره را با لولا از جا کند، و مثل کاغذی چرخان در هوا، با خود برد. گویی آن زبانه نه مهارِ پنجره که ضامنی بود که آن اتفاقِ شوم را آزاد می‌کرد. به انتظارِ صدای تصادمی وحشتناک بی‌حرکت ایستادم. عابر نگون‌بخت، که مردِ مستِ بی‌خانمانی بود، تلوتلوخوران در باد نزدیک می‌شد. پنجره، همین‌طور که لبهٔ شیشه‌اش از قاب بیرون زده بود، در هوا می‌چرخید. هزار بار سرِ مردِ نگون‌بخت از تن جدا شد و هزار بار صدای هزار تکه شدنِ شیشهٔ پنجره در سرم پیچید» (قاسمی، ۱۳۸۶: ۱۵۹–۱۶۰).

رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها را می‌توان ملغمهٔ توصیفات راوی از بیماری‌های روانی خود به‌حساب آورد. راوی به برخی بیماری‌های روانی‌اش این‌گونه اشاره می‌کند:

«من سه بیماری مهلک دارم: «وقفه‌های زمانی»، «خودویرانگری« و «آینه» (همان: ۳۵).

وقفه‌های زمانی «نوعی بیماری روانی است که شخص مبتلا به آن در فواصل زمانی مختلف ناگاه دچار فراموشی و انقطاع می‌شود، معمولاً به نقطه‌ای خیره می‌ماند و پس‌از چند لحظه آگاهی‌اش برمی‌گردد» (حسن‌لی و جوشکی، ۱۳۸۹: ۳۹).

خودویرانگری نیز نوعی لگدزدن به بخت یا مضمون همان بیت فردوسی است که نویسنده در صفحهٔ اول رمان خود آورده است: «چو تیره شود مرد را روزگار/ همه آن کند کش نیاید به کار» (قاسمی، ۱۳۸۶: ۷).

بیماری آینه «یک نوع بیماری هویت یا حضور است» (حسن‌لی و جوشکی، ۱۳۸۹: ۳۷)؛ «دیده‌شدن در آینه به معنی غیاب یا شیءوارگی و دیده‌نشدن به معنی حضور و زنده‌بودن است» (صادقی، ۱۳۸۳: ۴۶):

«هربار که می‌ایستم مقابل آینه، فقط سطحِ نقرهٔیِ محوی را می‌بینم که تا ابدیت تهی است» (قاسمی، ۱۳۸۶: ۴۲).

راوی اذعان می‌کند که به بیماری پارانویا مبتلاست:

«می‌دانم حالا فکر خواهید کرد مبتلا به پارانویا هستم. باشد، من که خودم به بیماری‌هایی

بدتر از آن اعتراف کرده‌ام؛ پس بگذارید تا همه چیز را بگویم. اگر همهٔ ثروتِ «عدنان خاشقچی» را به من بدهند حاضر نیستم ریشم را بدهم دستِ یک استاد سلمانی. چه تضمینی هست که دچار جنون آنی نشود و سرِ آدم را گوش‌تاگوش نبرد؟ خاصه با آن پیشبندی که دورِ گردنِ آدم می‌بندد و امکان هرگونه دفاع را هم سلب می‌کند؟» (همان: ۴۵).

شب‌بیداری بیماری دیگر اوست:

«من معمولا ساعتِ هفتِ صبح می‌خوابیدم و دوی بعدازظهر از رختخواب بیرون می‌آمدم» (همان: ۹).

همچنین، به بیماری چندشخصیتی دچار است و خود نیز بدان آگاه است:

«در حقیقت اگر او سه شخصیت داشت، تعداد شخصیت‌های من بی‌نهایت بود. من سایه‌ای بودم که نمی‌توانست قائم به ذات باشد. پس دائم به شخصیت کسی قائم می‌شدم. دامنهٔ انتخاب هم بی‌نهایت بود. گاه ماکس فن سید و می‌شدم، گاه ژرار فیلیپ، گاه ژان پل سارتر... حساب‌وکتابی هم در کار نبود» (همان: ۸۰).

سردرگمی

سردرگمی از دیگر ویژگی‌های داستان‌های اکسپرسیونیستی است (ر.ک: شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۴۱). روشن‌نبودن علت برخی وقایع در این رمان، افزون برآنکه راوی را سردرگم کرده است، این حس را به مخاطب نیز منتقل می‌کند. از عوامل ایجاد این سردرگمی، نام سگ صاحب‌خانه، گابیک، است:

«در این یک سالی که از اقامتم می‌گذشت چندین‌بار مرده بود و زنده شده بود. توضیحش کمی مشکل است ولی می‌گویم. تقریباً هربار که برای پرداختِ اجاره‌ام می‌رفتم پیش صاحب‌خانه... تصمیم می‌گرفتم برای ایجاد روابط حسنِ همجواری با گابیک، او را، که همچنان دوروبَرم می‌چرخید، نوازشی بکنم. اما هربار تا می‌گفتم: «گابیک...« زنِ صاحب‌خانه با همان لبخندِ پر از عطوفتِ همیشگی می‌گفت: «این گابیک نیست... گابیک مرده است. این اسمش مورو است.» یک بار هم گفته بود: «گابیک مرده است، این ولف است.» بارِ دیگر گفته بود: «این بوبی است.» یک بار هم گفته بود: «این روکی است...» ولی هر روز صبح که آقای اشمیت او را کشان‌کشان بیرون می‌برد من از داخلِ اتاقم صدایش را می‌شنوم که داد

می‌زند: «نه گابیک، اینجا نه!»» (قاسمی، ۱۳۸۶: ۲۸-۲۹).

این سردرگمی به شکل دیگری نیز در تحلیل راوی از موضوع محوری داستان به چشم می‌خورد:

«اگر نمی‌شد فهمید چرا پروفت چاقوش را گذاشت زیرِ گلوی سید، اگر نمی‌شد فهمید مهدی کیست و اگر رابطهٔ این دو مسئله باهم خود مجهولِ دیگری بود، دست‌کم یک چیز روشن بود: اینکه کسی به پروفت اتهام همجنس‌بازی زده است. و گرچه رابطهٔ این امر با دو مجهولِ دیگر به هیچ‌وجه قابلِ درک نبود، اما، با کمی اغماض، می‌شد چنین نتیجه گرفت که این جوانِ غیرتمندِ سنتی، بر اثر اتهام ناجوانمردانه‌ای که کسی به او زده است، خونش به جوش آمده و خواسته است حیثیتِ لکه‌دار شده‌اش را اعاده کند. در این صورت، چه کسی این اتهام را به او زده بود؟ سید؟ پس چرا سراغِ مهدی را می‌گرفت؟ من؟ پس چرا رفته بود سراغِ سید؟» (همان: ۵۶).

بحران هویت

ایجاد بحران هویت ازجمله مسائلی است که داستان را پیچیده و دیریاب کرده و آشکارکنندهٔ اثرپذیری رمان از سینمای آلمان است. «ایجاد خلل در ماهیت آدمی، تجربه‌ای است که در سینمای آلمان به‌شکل سرسام‌آوری افزایش می‌یابد؛ انسانی توسط نیروهای نامرئی هدایت می‌شود و دست به اعمالی می‌زند که خودش را برای انجام آنها مسئول احساس نمی‌کند. بدل و سایه، آشکارترین تصاویر این من دیگر هستند؛ یعنی شر در درون جان یا آن، یعنی ضمیر ناخودآگاه» (گرگور و پاتالاس، ۱۳۸۴: ۸۱).

راوی معتقد است بر اثرِ حادثه‌ای در چهارده سالگی، سایه‌اش به جسم او نفوذ کرده است و از آن‌پس بسیاری از اعمال وی نه به اختیار خود بلکه به اجبار سایه صورت می‌گیرند:

«چهارده ساله بودم. فقط. وقتی سُمیلو دستِ خالی رسید مقابلم، همان دهانِ کلیدشده‌اش و همان درخششِ خیسی که مثلِ گرداب در نی‌نیِ چشمانش می‌چرخید کافی بود تا تمام وجودم را دستخوشِ زلزله‌ای دهشتناک کند. سُمیلو گریخت؛ با بغضی که مثلِ آتشفشان دهان گشوده بود. می‌دوید و می‌گریست و منِ توفان‌زده، بی‌آنکه توانِ واکنشی داشته باشم،

به چشمِ خویش دیدم که سایه‌ام در من ماند. و مرا از زیرِ ناخنِ پاها بیرون کرد. تو حق داری برنارد که «خودویرانگر« بنامیم، اما من حق ندارم به کسی بگویم که اگر دائم با خودم می‌جنگم، که اگر هماره برخلافِ مصلحتِ خویش عمل می‌کنم، ازآن‌روست که من خودم نیستم. که این لگدها که دائم به بختِ خویش می‌زنم لگدهایی است که دارم به سایه‌ام می‌زنم. سایه‌ای که مرا بیرون کرده و سال‌هاست غاصبانه به جای من نشسته است» (قاسمی، ۱۳۸۶: ۲۰-۲۱).

نوعی دیگر از بحران هویت، در مفهوم عام آن، بحران هویت اجتماعی و ملی است که سید با آن مواجه است:

«او عظمت را نه فقط در خود که در همه‌کس می‌دید. و نه فقط برای خود، که برای همه‌کس می‌خواست. با این حساب طبیعی بود مرا که یک نقاشِ سادهٔ ساختمان بودم به دیگران بزرگ‌ترین نقاشِ وطن معرفی کند و خودش را، که از اهالی قم بود، به لهجهٔ فرانسویانی که «ر» را «غ» تلفظ می‌کنند، متولد رُم. این‌طور بود که روزی که ملیّت‌اش را عوض کرد بر خود نامِ الکساندر نهاد؛ و رفته‌رفته هم در ماترکِ پدری شجره‌نامه‌ای پیدا کرد که نشان می‌داد اجدادش از اهالیِ شریفِ ایتالیا بودند» (همان: ۳۲-۳۳).

تحریف واقعیت

«هرنوع تحریف و تغییر شکل عمدی از واقعیت را در ادبیات جدید می‌توان نمونه‌هایی از روش اکسپرسیونیستی به‌حساب آورد... در آثار اکسپرسیونیستی، واقعیت به همان شکل تحریف‌شده‌ای که به نظر نویسنده و شاعر می‌رسد بیان می‌شود» (داد، ۱۳۸۷: ۴۷). در نتیجه، هنرمند به «ارائهٔ تصویری تحریف‌شده از واقعیات بیرونی که معمولاً رؤیایی درهم و بسیار احساسی است» (همان)، دست می‌یابد.

در رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها، نویسنده آشکارا بیان می‌دارد به تحریف واقعیت پرداخته است:

«کتاب «همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها« را من سال‌ها پیش نوشته بودم، خیلی پیش‌تر از آنکه همهٔ آن اتفاقات رخ بدهد... پس‌از حملهٔ پروفت طوری شده بود که دیگر سرِ کار نمی‌رفتم. در نتیجه، دیگر رنگی هم توی دست‌وبالم نبود. می‌گفتم نقاشی می‌کنم اما،

درواقع، بیشترِ شب‌ها این کتاب را بازنویسی می‌کردم. به دو علت: نخست اینکه، می‌خواستم با تغییرِ ماجراها سرنوشتی را که در انتظارم بود عوض کنم... دوم اینکه سید و رعنا که به نحوی از ماجرای این کتاب بو برده بودند، هربار که دیداری دست می‌داد، از یک‌سو، می‌کوشیدند بفهمند چه نوشته‌ام و ازسوی‌دیگر، به نوعی غیرِمستقیم سعی می‌کردند ماجراهای گذشته را توجیه یا تحریف کنند تا من در قضاوتم تجدیدنظر کنم» (قاسمی، ۱۳۸۶: ۱۴۲).

مسخ

شاید هیچ‌یک از مؤلفه‌های ادبیات اکسپرسیونیستی به‌اندازهٔ مسخ، هیجان‌انگیز و جذاب نباشد. «در نمایشنامه‌های گزاره‌گرای شخصیت اصلی به چنان مسائل و بلاهای ذهنی و خارجی (درونی و بیرونی) دچار می‌شود که به‌تدریج هویت و فردیت انسانی خود را ازدست داده و گاهی علی‌رغم تلاش جان‌فرسا و محنت‌بارِ خود، به‌صورت حیوان یا شیء درمی‌آید و جان می‌بازد» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۹: ۳۴).

راوی علاوه‌بر تحریف واقعیت، گناهان دیگری مانند فریب، دروغ و قتل نیز در پروندهٔ خود می‌بیند و به‌همین‌علت، پس از محاکمه توسط نکیر و منکر، به دنیا بازگردانده می‌شود:

«باورم نمی‌شد. این بدترین عذابی بود که می‌شد برایم درنظر گرفت. گفتم: شوخی می‌کنید. فاوستِ مورنائو گفت: «شوخی‌یی در کار نیست! شما را برمی‌گردانند به همان جهنم دره!»» (قاسمی، ۱۳۸۶: ۴۷). پس از این، راوی در هیئت سگ صاحب‌خانه، گابیک، مسخ می‌شود و به دنیا بازمی‌گردد:

«در آستانهٔ در، تعادل اریک فرانسوا اشمیت به‌هم می‌خورد. دستش را به دستهٔ صندلی می‌گیرد که نیفتد، صندلی برمی‌گردد و او نعش زمین می‌شود. به‌جست خودم را از لای پایهٔ صندلی‌ها به او می‌رسانم... در چهره‌اش آرامشی است عمیق... خیالم راحت می‌شود فردا شلاقی در کار نخواهد بود... به‌سرعت خود را به اتاق خواب می‌رسانم و شروع می‌کنم به جست‌وخیزکردن روی تختخواب. ماتیلد سرش را برمی‌گرداند: «گابیک پنجره را ببند، هوا سرد است»» (همان: ۲۰۵-۲۰۶).

بیان اعتقادات و باورها

«از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار اکسپرسیونیستی، بیان عقاید مذهبی و اخلاقی است» (حسن‌زاده میرعلی، ۱۳۹۴: ۲۴). در رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها کمابیش با بیان عقاید، باورها و خرافاتی مواجهیم که همواره نوعی طنز در اشاره بدان‌ها مشاهده می‌شود. در این میان بیشترین سهم در پرداختن به عناصر اعتقادی، مربوط به نکیر و منکر است. این دو در چهرهٔ فاوست مورنائو و سرخ‌پوست فیلم پرواز برفراز آشیانهٔ فاخته، به خواننده معرفی می‌شوند و پیشتر نیز به نقش ویژهٔ آنها اشاراتی شد. راوی گاه با همان نگاه طنزآمیز آنها را دست می‌اندازد:

«آدم واقعاً تعجب می‌کند. شما که همهٔ امکانات در اختیارتان است... تازه، برای چنین کاری چه نیازی هست دو نفر باشید؟» (قاسمی، ۱۳۸۶: ۱۴). باور به نجس‌بودن سگ، طلسم و حلول نیز در رمان ملاحظه می‌شود:

«در فرهنگی که با آن بار آمده بودم، سگ موجودی بود نجس که کمترین تماس با او باعث آلودگی می‌شد و تا غسل نمی‌کردی برای خودت هم قابلِ‌تحمل نبودی. از این گذشته، سگ موجودی بود که اگر کسی را می‌خواستند طلسم کنند به قالب او درش می‌آوردند. اشخاصی هم بودند، البته، که از بسیاریِ گناه، پس‌از مرگ، روحشان به‌عقوبت در بدن سگ حلول می‌کرد« (همان: ۲۷–۲۸).

بیان روابط عاشقانه

برقراری روابط عاشقانه، گاه در زمینهٔ اصلی و گاه نیز به‌شکل اپیزودیک مبنای برخی وقایع داستانی قرار می‌گیرد، اما، آنچه به این نوع از روابط در داستان‌های اکسپرسیونیستی جلوه‌ای خاص می‌بخشد، آن است که عشق در این مکتب بیش‌از هرچیز احساس گناه، تحمل و تحمیل رنج و محنت است (ر.ک: زمانیان، ۱۳۸۱: ۳۹). نمونهٔ چنین عشقی را در رابطهٔ راوی با «میم الف ر» می‌توان دید. هنگامی‌که نکیر و منکر به تفهیم اتهام راوی می‌پردازند و او از ارتکاب قتل آگاه می‌شود، بی‌درنگ در ذهن خود مقتول را می‌جوید تا سرانجام به «میم الف ر» می‌رسد:

«در این لحظه، ناگهان، ذهنم کشیده شد به «میم الف ر». یعنی ممکن است او را کشته باشم؟ او تنها کسی بود که روزی آن‌چنان به عذابم آورد که کارد آشپزخانه را برداشتم و

درحالی‌که خون جلوی چشمانم را گرفته بود سرش داد کشیدم که اگر فوراً بـه حـال خـود رهایم نکند او را خواهم کشت» (قاسمی، ۱۳۸۶: ۴۸).

در رابطهٔ راوی و رعنا این رنج و محنت ازگونه‌ای‌دیگر دیده می‌شود:

»هربار که باهم می‌خوابیدیم، من از خودم می‌پرسیدم: «نکند به‌جـای کـس دیگـری مـثلا کاساویتس یا ماکس فن‌سیدو، با من عشـق‌بـازی مـی‌کنـد نـه خـودم» و او هـم از خـودش می‌پرسید: «نکند به‌خاطر امکاناتی که به من می‌دهد با او عشـق‌بـازی مـی‌کـنم و نـه تمایـل شخصی خودم» (همان: ۸۳-۸۴).

عشق رعنا به سید نیز از این ویژگی برخوردار است:

«روز بعد هم که به آشپزخانه رفتم، باز، روی تخت دراز کشـیده بـود و بـه سـقف نگـاه می‌کرد... دلم نیامد بیش‌ازاین دست‌وپا بزند. همین‌طور که وانمـود مـی‌کـردم بـه آینـه نگـاه می‌کنم، گفتم: «خودت هم به عمق دوستی مـن و او آگـاهی. او اگـرهـم بخواهـد، از تـرس خدشه‌دارشدن این دوستی، اقدامی نخواهد کرد. ولی اگر متقاعدش کنم ممکن اسـت وضـع فرق بکند. می‌خواهی یا نه؟«... ساعدش را روی پیشانی گذاشت، طـوری کـه چشـمانش را بپوشاند: «خودت هرطور صلاح می‌دانی عمل کن. اما از جانب مـن چیـزی نگـو!»» (همـان: ۱۰۹).

درهم‌ریختن فرم داستان و بی‌توجهی به قواعد نگارشی

اثر ادبی در مکتب اکسپرسیونیسم ساختاری ویژه دارد به‌گونه‌ای که «اکسپرسـیون (بیـان) شکل و قالب (فرم) را و بنابراین صور خیال، نقطه‌گذاری، جمله‌بندی و دستورزبان را تعیین می‌کند» (کادن، ۱۳۸۶: ۱۵۵). برخی معتقدند «این ترفندها به‌منظورِ انعکاس فرایندهای ذهنی و نزدیک‌کردن زبان داستان‌ها به زبان ذهن به کار می‌روند» (حسن‌زاده میرعلی، ۱۳۹۴: ۳۴).

رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها در پنج فصل نگارش یافتـه و هـر فصـل آن نیـز از چند بخش تشکیل شده است، اما هیچ‌یک از این بخش‌ها ادامـهٔ بخـش قبـل یـا پـیش‌زمینـهٔ بخش بعد نیست. این ترتیب نامنظم بخش‌های رمان، متأثر از نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی است که «با الهام از نمایشنامه‌های قرون وسطایی، روایت را به‌شکل فصل‌هـای بریـده‌بریـده ارائه می‌کنند» (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۲۰۸).

رعایت‌نکردن برخی قواعد نگارشی مانند، اصول نقطه‌گذاری و جمله‌بندی نیز مسئله‌ای است که در شواهد مثال این مقاله برای مؤلفه‌های پیشین، کمابیش مشهود است.

اثرپذیری از نقاشی اکسپرسیونیستی

اکسپرسیونیسم در هنر نقاشی «اشاره به جنبشی در قرن بیستم در آلمان دارد که تعدادی از نقاشان بر آن شدند تا از نمایش واقعیت خارجی دوری کرده و به‌جای آن، خود و نگرشی بسیار شخصی به جهان را مطرح کنند» (کادن، ۱۳۸۶: ۱۵۵). در آثار نقاشان اکسپرسیونیست «تأکید بیشتری بر ایجاد اعوجاج و اغراق در شکل و رنگ به‌جهت بیان فوری احساس هنرمند وجود دارد» (چیلورز و دیگران، ۱۳۸۲: ۲۳). درواقع، رنگ در نقاشی این مکتب بیش‌از هرچیز بیانگر تشویش‌های ذهنی هنرمند است. او می‌کوشد بی‌قراری درونی خود را با رنگ که دست‌مایهٔ اصلی کار اوست به تصویر بکشد. «اکسپرسیونیست‌ها برخلاف معاصرین فرانسوی خود (فووها) که از رنگ به‌گونه‌ای استفاده می‌کردند که نقاشی‌هایشان آرامش و نشاط می‌بخشید، برخی آثارشان آنچنان تأثیرگذارند که موجب می‌شوند از ناآرامی به خود بلرزیم» (همان: ۲۲). ون‌سان ونگوک، بزرگ‌ترین نقاش مکتب اکسپرسیونیسم، دربارهٔ اثر معروف خود «کافهٔ شب» می‌گوید: «می‌خواستم کافه را همچون جایی نشان دهم که فرد می‌تواند در آنجا خود را ویران کند، دیوانه شود یا جرمی مرتکب شود... می‌خواستم احساسات وحشتناک انسان را با رنگ‌های سرخ و سبز نشان دهم» (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۲۰۷).

بهره‌گیری از ظرفیت خطوط و ترسیمی غیرِمعمول و اغراق‌آمیز از آن، هنگامی که با رنگ‌آمیزی ویژهٔ اکسپرسیونیستی همراه می‌شود، گونه‌ای خاص از نقاشی را که در نوع خود تفاوت‌هایی چشمگیر با آثار پیشین دارد به نمایش می‌گذارد؛ در این مکتب «برای ترسیم اشیاء و اشکال کج‌ومعوج، از خطوط دندانه‌دار و رنگ‌های دلخواه که غالباً تیره هستند به‌جای رنگ‌های طبیعی استفاده می‌شود» (داد، ۱۳۸۷: ۴۷).

راوی نقاشی می‌کشد و ضمن داستان بدین مطلب اشاره کرده است:

«سید شب‌ها به قصه‌ای می‌پرداخت، که قهرمان اصلی‌اش من بودم؛ و من به پرتره‌ای که غیاباً از اریک فرانسوا اشمیت می‌کشیدم. شغل من البته نقاشی نبود. شب‌ها خوابم نمی‌برد؛ و

اگر سر را به کاری گرم نمی‌کردم دیوانه می‌شدم» (قاسمی، ۱۳۸۶: ۲۳).

اولین و بیرونی‌ترین جلوهٔ اثرپذیری رمان از این هنر، در نقاشی روی جلد رمان ملاحظه می‌شود که هرچند در ساختار رمان جایی ندارد، اما، گویا برای استفاده از آن تعمّدی وجود داشته است:

نقاشی‌ای که در تصویر روی جلد رمان دیده می‌شود «نوازندگان موسیقی جاز» نام دارد. این نقاشی را نیکلاس دُاستال، نقاش اکسپرسیونیست روسی، در سال ۱۹۵۲ خلق کرده است. دُاستال در سال ۱۹۱۴ در پتروگراد روسیه به دنیا آمد و در سال ۱۹۵۵ در فرانسه درگذشت (ر.ک: سعیدیان، ۱۳۷۶: ۶۳۹). همان‌گونه که از نام اثر برمی‌آید و در تصویر نیز مشخص است، چند نوازنده، مشغول همنوازی‌اند و پیوند نقاشی با نام رمان (همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها) به توضیح نیاز ندارد؛ نقاشی‌ای که در آن از رنگ‌های تند و خطوط دندانه‌دار استفاده شده است. اما، بُعد دیگری از اثرپذیری قاسمی از نقاشی اکسپرسیونیستی زمانی آشکار می‌شود که او تلاش می‌کند خمیازهٔ برنارد را نقاشی کند و موفق نمی‌شود:

«به‌شدت عصبی بودم؛ ازبس هی کشیده بودم و بعد رویش رنگ مالیده بودم. آخر هرچه می‌کردم خمیازهٔ برنارد درنمی‌آمد. خمیازه‌ای که نه یک حرکت طبیعی بدن که یک رعشهٔ اتفاقی روح بود... حالا، این خمیازه، که در تاریخ روابط من و برنارد نقطهٔ عطفی بود، هرچه می‌کردم در نمی‌آمد» (قاسمی، ۱۳۸۶: ۹۲-۹۳).

اکنون به آنچه راوی می‌خواهد تصویر کند دقت کنید: ۱-موضوع نقاشی خمیازه است، امری که فقط بخشی از آن، یعنی تغییر در حالت دهان و چهره، دیده می‌شود؛ ۲-حرکت

طبیعی بدن نیست؛ ۳-رعشه است؛ ۴-یک اتفاق روحی است. با تأمل در این چهار ویژگی، برخی مؤلفه‌های نقاشی اکسپرسیونیستی را که در آغاز این مبحث بدان اشاره کردیم، می‌توان در تصویر مدّنظرِ راوی مشاهده کرد؛ این نقاشی بیان حالتی روحی به‌منظور بیان فوری احساس هنرمند با تأکید بر اعوجاج (رعشه) است و بدیهی است که ترسیم آن بسیار سخت است، مگر برای یک نقاش اکسپرسیونیست.

نتیجه‌گیری

برمبنای یافته‌های این پژوهش می‌توان گفت، رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها در حوزهٔ عناصری همچون شخصیت‌پردازی و فضاسازی، اقتباسی آگاهانه از سینمای اکسپرسیونیستی آلمان است و با دربرداشتن مجموعه‌ای از ویژگی‌های مکتب اکسپرسیونیسم، نمونه‌ای کامل از ادبیات اکسپرسیونیستی به‌شمار می‌رود.

نویسنده با بهره‌گیری از مؤلفه‌هایی همچون بیان ترس و اضطراب، مسائل روانی، سردرگمی، اعتقادات و باورها، روابط عاشقانه و پرداختن به شگردهایی مانند پیشگویی، ایجاد بحران هویت، تحریف واقعیت، مسخ، تاکید بر درهم‌ریختن فرم و بی‌توجهی به قواعد نگارشی؛ توانسته است ضمن رعایت اصول و قواعد اکسپرسیونیسم، از برخی مؤلفه‌های این مکتب که شاید نمونه‌های مشابه آن درحوزهٔ داستان‌نویسی فارسی کمتر دیده شده است، جلوه‌هایی ویژه را به تصویر بکشد. قاسمی در نگارش اثر خود، بیش و پیش‌از هرچیز، از سینمای اکسپرسیونیستی آلمان متأثر بوده است. محور اصلی داستان بیان اضطراب‌های راوی و ترس از فاجعه‌ای است که برای او رخ خواهد داد. نویسنده با اثرپذیری از مسئلهٔ یادشده و بهره‌گیری از توانایی‌ها و تجربهٔ خود در نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی تئاتر، به‌شکلی کاملاً حرفه‌ای از نورپردازی و ایجاد تاریکی به‌منظورِ القای این ترس استفاده می‌کند. همچنین، فضای نمایشنامه‌ای رمان از یک موسیقی متن زنده برخوردار است که هدف نویسنده از به‌کارگیری آن، القای همین ترس به مخاطب است. مسائل روانی در این رمان، بیشتر متأثر از ماجرای نفوذ سایهٔ راوی به جسم اوست؛ سایه‌ای که ابزاری برای ایجاد اختلال در شخصیت، ایجاد بحران هویت و شگردی برگرفته از سینمای آلمان است. در این رمان، بیان اعتقادات و باورها شکل معمول ادبیات اکسپرسیونیستی را ندارد و نویسنده

همواره از زاویهٔ دیدی متفاوت بدین مسائل نگریسته است. در روابط عاشقانه نیز جنبهٔ اکسپرسیونیستی فروگذار نشده و این روابط مبتنی‌بر احساس گناه، تحمل و تحمیل رنج و محنت است. اثرپذیری از مکتب نقاشی اکسپرسیونیستی، جلوهٔ ویژهٔ دیگری در رمان قاسمی است که آن را از دیگر نمونه‌های ادبیات مکتب اکسپرسیونیسم متمایز می‌کند.

منابع

کتاب‌ها

چیلورز، ایان و دیگران (۱۳۸۲) **سبک‌ها و مکتب‌های هنری**، ترجمهٔ فرهاد گشایش، تهران: عفاف.

داد، سیما (۱۳۸۷) **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.

دونیس، دونیس ا (۱۳۸۹) **مبادی سواد بصری**، ترجمهٔ نسیم منوچهرآبادی، تهران: خانهٔ هنرمندان.

ذوالقدری (میرصادقی)، میمنت (۱۳۷۳) **واژه‌نامهٔ هنر شاعری**، تهران: کتاب مهناز.

رید، هربرت (۱۳۸۰) **معنی هنر**، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: علمی و فرهنگی.

سبزیان مرادآبادی، سعید و میرجلال‌الدین کزازی (۱۳۸۸) **فرهنگ نظریه و نقد ادبی**، تهران: مروارید.

سعیدیان، عبدالحسین (۱۳۷۶) **فرهنگ مصور مختصر چهارزبانهٔ هنر نقاشی و آثار نقاشان جهان**، تالیف و ترجمهٔ عبدالحسین سعیدیان، تهران: علم و زندگی و پیکان.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷) **مکتب‌های ادبی**، جلد ۲، تهران: نگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۴) **مکتب‌های ادبی**، تهران: قطره.

قاسمی، رضا (۱۳۸۶) **همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها**، تهران: نیلوفر.

کادن، جان آنتونی (۱۳۸۶) **فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد**، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.

گرگور، اولریش و انو پاتالاس (۱۳۸۴) **تاریخ سینمای هنری**، ترجمهٔ هوشنگ طاهری، تهران: ماهور.

ناظرزادۀ کرمانی، فرهاد (۱۳۸۹) **گزاره‌گرایی (اکسپرسیونیسم) در ادبیات نمایشی**، تهران: سروش.

هیوارد، سوزان (۱۳۸۱) **مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی**، ترجمۀ فتاح محمدی، زنجان: هزارۀ سوم.

مقالات

حسن‌زاده میرعلی، عبدالله (۱۳۹۴) **بررسی و تحلیل مکتب اکسپرسیونیسم در ارمیا از رضا امیرخانی**، مطالعات داستانی، دورۀ چهارم، شمارۀ ۱، صص ۲۰-۳۶.

حسن‌لی، کاوس و طاهره جوشکی (۱۳۸۹) **بررسی کارکرد راوی و شیوۀ روایتگری در رمان همنوایی شبانۀ ارکستر چوب‌ها**، ادب‌پژوهی، شمارۀ ۱۲، صص ۳۱-۵۲.

زمانیان، مهدی (۱۳۸۱) **اکسپرسیونیسم در ادبیات**، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شمارۀ ۵۴ و ۵۵، صص ۴۳-۴۷.

صادقی، لیلا (۱۳۸۳) **هم‌زمانی همنوایی شبانۀ ارکستر چوب‌ها با سلاخ‌خانۀ شمارۀ پنج و بوف کور**، کِلک، شمارۀ ۱۴۹، صص ۴۳-۴۷.

یزدانیان، صفی (۱۳۸۷) **خبر بد روی پل**، سینما و ادبیات، شمارۀ ۱۸، صص ۱۲-۱۳.

References:

Book

Chilorze, Ian et al. (2003) **Art styles and schools**, Translated by Farhad Geshaish, Tehran: Afaf.

Dada, Sima (2008) **Dictionary of Literary Terms**, Tehran: Morvarid.

Donis, Donis A. (2010) **Principles of Visual Literacy**, Translated by Nasim Manouchehrabadi, Tehran: Artists House.

Zolghadri (Mir Sadeghi), Meymant (1994) **Dictionary of Poetic Art**, Tehran: Mahnaz Book.

Reed, Herbert (2001) **The Meaning of Art**, translated by Najaf Daryabandari, Tehran: Scientific and Cultural.

Sabzian Moradabadi, Saeed and Mir Jalaluddin Kazazi (2009) **Culture of Literary Theory and Criticism**, Tehran: Morvarid.

Saeidian, Abdolhossein (1997) **A brief illustrated four-language illustrated**

culture of the art of painting and the works of world painters, written and translated by Abdolhossein Saeidian, Tehran: Science and Life and Peykan.

Seyed Hosseini, Reza (2008) **Literary Schools**, Vol. 2, Tehran: Negah.

Shamisa, Sirus (2015) **Literary Schools**, Tehran: Qatreh.

Ghasemi, Reza (2007) **Night accompaniment of the Wood Orchestra**, Tehran: Niloufar.

Kaden, John Anthony (2007) **Descriptive Culture of Literature and Criticism**, translated by Kazem Firoozmand, Tehran: Shadegan.

Gregor, Ulrich and Ano Patalas (2005) **History of Art Cinema**, translated by Houshang Taheri, Tehran: Mahour.

Nazerzadeh Kermani, Farhad (2010) **Expressionism in Dramatic Literature**, Tehran: Soroush.

Hayward, Susan (2002) **Key Concepts in Cinematic Studies**, translated by Fattah Mohammadi, Zanjan: Third Millennium.

Articles

Hassanzadeh Mir Ali, Abdullah (2015) **A Study and Analysis of the School of Expressionism in Jeremiah by Reza Amirkhani, Fiction Studies**, Volume 4, Number 1, pp. 20-36.

Hassanli, Kaus and Tahereh Joshki (2010) **A Study of the Narrator's Function and Narrative Method in the Night owl Orchestra of the Woods Orchestra**, Literature Research, No. 12, pp. 31-52.

Zamanian, Mehdi (2002) **Expressionism in Literature**, Book of the Month of Literature and Philosophy, Nos. 54 and 55, pp. 43-47.

Sadeghi, Leila (2004) **Simultaneous harmony of the night orchestra of woods with the slaughterhouse number five and the blind owl,** Kelk, number 149, pp. 43-47.

Yazdanian, Safi (2008) **Bad News on the Bridge**, Cinema and Literature, No. 18, pp. 12-13.

Components of the Expressionism School in the Novel of Hamnavayi-e Shabane-ye Orkestr-e Chubha

Mojtaba Dastjerdi[1]

Abstract

At the beginning of the twentieth century, the human worldview is undergoing transformations under the influence of the First World War, and subsequently the art of this age is also transformed. Human in this era, the human being is the dying and the mutilation and the anxiety in his being shadowed. This process in art is Expressionism, which, as an artistic school, represents the state of the art and presents works of art that reveal differences with the works of earlier periods. This article attempts to explore the components of Expressionism school in romania in Hamnavayi-e Shabane-ye Orkestr-e Chubha by Reza Qasemi using library resources and descriptive-analytic methods to help better understand the expressive aspects of the story. Introducing more of this work as a different model in Persian novels. The results show that the author is from factors such as expression of fear, psychological problems, confusion, faiths and beliefs, Romance and dealing with such puzzles as prediction, creating a crisis of identity, distortion of reality, seduction, emphasis on dismembering the form, and neglecting the rules of writing, and using some of these components of the teachings of the expressionism school which has been implicated in playwriting, and in particular the expressionist cinema of Germany; The fear of death, the use of the capacity of dark spaces and lighting, the disturbance of the narrator's personality by his shadow, and its consequences that lead to problems such as self-destruction and the identity crisis; In addition, the footprint of the writer's half-way to the expressionist painting is also evident in the novel, which has a special effect on Qasemi's work.

Keywords: Expressionism; Cinema; Painting; Reza Qasemi; Hamnavayi-e Shabane-ye Orkestr-e Chubha.

[1]. PhD student, Department of Persian Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran. Mojtabadastjerdi@yahoo.com