

## مقدمه

مجموعه آثار محسن مخلباف مشتمل بر رمان، داستان کوتاه، نمایشنامه، مقاله و فیلم‌نامه‌های کوتاه و بلند است. مخلباف در توضیح سابقه سینمایی خود تأکید می‌کند که فیلم‌هایش به چهار دوره مختلف تعلق دارند (منصوری، ۱۳۷۷؛ ۱۵۱؛ ۱۳۷۷): دوره اول شامل فیلم‌های «توبه نصوح»، «دو چشم بی‌سو»، «استعاده و بایکوت» است؛ این فیلم‌ها بیش از هر چیز بیان‌کننده دغدغه‌های سیاسی یا دینی مخلباف هستند. دوره دوم شامل فیلم‌هایی مانند «دستفروش» (۱۳۶۷)، «بای سیکل ران» (۱۳۶۹) و «عروسوی خوبان» (۱۳۶۹) می‌شود؛ دوره سوم نوبت عاشقی (۱۳۷۰)، «شب‌های زاینده‌رود» (۱۳۷۰)، «ناصرالدین شاه آکتور سینما» (۱۳۷۱)، «هنرپیشه» (۱۳۷۲)، «سلام سینما» (۱۳۷۴)، و «آسون و گلادون» (۱۳۷۵) است و دوره چهارم، دوره فیلم‌هایی است که صبغه سوررئالیستی دارند؛ مثل «گبه» (۱۳۷۵).<sup>۱</sup>

به نظر می‌رسد مخلباف در نیمه اول دهه ۱۳۶۰ اصول سینمایی پیشینش را کنار می‌گذارد و شروع به ساخت فیلم‌هایی می‌کند که با آثار اولیه‌اش تفاوت بسیار دارند. «دستفروش» -که نقطه عطفی در کارنامه سینمایی مخلباف محسوب می‌شود- تحسین متقدان بین‌المللی را برانگیخت و پس از آن، «بای سیکل ران» و «عروسوی خوبان» ابعاد تازه‌ای به سینمای مخلباف بخشیدند. می‌توان استدلال کرد که مخلباف در «دستفروش» و فیلم‌های بعدی‌اش، برخلاف نخستین فیلم‌هایش، دیدگاهی مدرن (هم

## مدرنیسم در سینمای محسن مخلباف

تینا رحیمی

دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی

از حیثِ مضامین و هم از حیث فنون) اتخاذ کرد. در این مقاله قصد داریم با رویکردن ادبی به بررسی ویژگی‌های مدرنیستی فیلم «دستنخوش» پردازیم.

### خلاصه داستان

فیلم «دستنخوش» مشتمل بر سه اپیزود حول مضامین تولد، زندگی و مرگ است. در داستان نخست با عنوان «بچه خوشبخت» — که برداشتی آزاد از رمان آلبرت موراویا به نام نوزاد است — زوجی بی‌چیز به تصویر کشیده شده‌اند که تلاش می‌کنند تا سرنوشت نوزادشان را تغییر دهند و موجبات خوشبختی او را فراهم کنند. پس از تولد نوزاد (فرزنده چهارم خانواده)، پدر و مادر در می‌بایند اگر کودک را به خوبی تغذیه نکنند، ممکن است همچون سه فرزند دیگر مفلوج شود؛ بنابراین در صدد بر می‌آیند تا فردی مرغه بیابند و کودک را به وی بسپارند، لیکن کسی مایل به پذیرفتن کودک نیست. آن‌ها حتی به این فکر می‌افتدند که کودک را به آسایشگاه معلولان ذهنی بسپارند؛ اما فضای رُعب‌آور آسایشگاه مانع شان می‌شود. سرانجام، پدر و مادر، کودک را بر لب استخر شنای خانه‌ای بزرگ در یکی از محله‌های مرتفع‌نشین شهر رها می‌کنند، غافل از اینکه او در نهایت سر از همان آسایشگاهی در می‌آورد که پیشتر از آن گریخته بودند.

اپیزود بعد با عنوان تولد یک پیرزن، داستان زندگی ملالتبار مردی جوان در جامعه‌ای مدرن است. مرد جوان — که ما هیچ‌گاه نامش را نمی‌فهمیم — از مادر فرتوش نگهداری می‌کند. مادر — که حتی نمی‌تواند حرف بزند — چیزی بیش از جسمی زنده نیست. مادر و پسر در آپارتمانی مملو از قاب عکس‌های کهنه، اسباب بازی‌های قدیمی و وسایل گرد و خاک گرفته زندگی می‌کنند. مرد جوان با شدت و حدت تمام کدبانوگری می‌کند، غذا می‌پزد و اتفاق‌ها را می‌روید. او که از شیوه زندگی یأس‌آورش دلزده شده، دیوانه‌وار با مادرش مکالمه‌ای یک سویه را پی‌می‌گیرد (پیرزن در تمام طول فیلم ساكت است)، غرولند می‌کند که اگر مادرش می‌مرد، او می‌توانست ازدواج کند و «خوشبخت» شود. مرد جوان که به نظر می‌رسد از مواجهه با دنیای بیرون از خانه وحشت دارد، برای دریافت حقوق ماهیانه به بانک می‌رود، اما در راه بازگشت تصادف می‌کند و وسایل شخصی و پول‌هایش را جمعی از عابران به غارت می‌برند. وقتی پسر در بیمارستان بستری است، مادر می‌میرد. پسر بازمی‌گردد و مانند گذشته به وظایفش رسیدگی می‌کند؛ پختن و رفتن و مکالمه‌های یک‌سویه همچنان ادامه می‌بایند.

اپیزود سوم با نام «دستفروش»، وجهی دیگر از دیدگاه مدرن مخملباف را به نمایش می‌گذارد: گروهی از قاچاقچیان اجناس، شخصیت اصلی داستان را به دام می‌اندازند و قصد جانش را دارند. او سعی می‌کند خود را از مهلکه نجات دهد؛ ولی فقط در تخیلش به این کار نایل می‌آید. صحنه‌های مشتمل بر واقعیت و تخیل به شکل متناوب از پی‌هم می‌آیند، بی‌آنکه از هم متمایز شوند؛ گویی تار واقعیت و پود تخیل در جهان داستانی «دستفروش» در هم تنیده شده‌اند. این اپیزود با مرگ دستفروش پایان می‌یابد و صحنه‌هایی از اپیزودهای پیشین در انتهای این بخش در هم می‌آمیزند تا سه پاره فیلم وحدت یابند.

## فنون

### طرح اپیزودیک و ساختار روایی حلقوی

بنا به نظر ت.س. الیوت<sup>۲</sup>، یکی از ویژگی‌های اصلی مدرسیم، فقدان شکل است (لونسن،<sup>۳</sup> ۱۹۹۹: ۷۰). می‌توان گفت مدرسیم نیز همواره در تلاش است آشکالی بیافریند که منعکس‌کننده این تمایل به بی‌شکلی باشد.

نگاهی کوتاه به آنچه به طور معمول در زمرة آثار مدرن یا مدرسیم قرار می‌گیرد، تنوع فنون به کاررفته برای ساخت اشکال بی‌شکل در دوران مدرن را آشکار می‌کند. مثلاً، در حیطه هنرهای تجسمی، فوتوریسم و کوبیسم و دادائیسم را می‌توان بیان‌کننده دلبستگی هنر مدرن به شکل، دستکاری کردن ظاهر چیزها و از شکل انداختن چیزها به منظور نیل به امکان دستیابی به دریافت‌هایی تازه از جهان دانست. در حیطه هنرهای نمایشی، مدرسیم عناصر صوری بدیعی با خود به صحنه آورد و رهیافت سنتی به تئاتر را به کلی دگرگون ساخت. چند نمونه از این نوآوری‌ها عبارت‌اند از: بازی با نور، استفاده از تابلوهای اعلانگر بر روی صحنه، و حتی حذف برخی عناصر نمایش نظیر گفتگوی شخصیت‌ها که سابق بر آن یکی از مهم‌ترین ارکان نمایشنامه سنتی قلمداد می‌شد. در قلمرو شعر، ازرا پاؤند<sup>۴</sup> تعلق خاطرش را به «شکل» ابراز کرد و شاعران دوره مدرن نظیر ای. کامینگز<sup>۵</sup> بر آن شدند تا در آثارشان استفاده از آشکال تازه را تجربه کنند. هرچند، ماهیت ناهمگون تجربه در دنیای مدرن، هم در شکل و هم در محتوای متون مدرسیم بازتاب یافته است. چنان‌که پیتر چایلدرز<sup>۶</sup> متذکر شده است:

مدرنیته را می‌توان توصیف روشی از زندگی دانست؛ توصیف تجربه آن زندگی که در پی تحولاتی چون صنعتی شدن، گسترش شهرنشینی و میل به دین‌گریزی به منصه ظهور رسید. خصایص مشتمل است بر ناهمگونی و میل به اصلاح طلبی، چندپارگی و تحول پُرشتاب، بی‌دومای و حس نایمی. [مدرنیته] مجموعه‌ای از ادراکات نو درباره مفهوم زمان و مکان را در بر می‌گیرد (چایلدرز، ۲۰۰۱: ۱۴-۱۵).

ادبیات دوره مدرن، مفهوم سنتی زمان را پس می‌زند تا طرحی نو در اندازد که بیشتر مشتمل بر وقوع رویدادها بر حسب تصادف است تا بر پایه نظمی زمانی. استفاده از صناعت سیلان ذهن در روایت و همچنین بازگشت ناگهانی به گذشته، از شگردهای روایی کارامد در ساخت پیرنگ داستانی مدرن هستند (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۲).

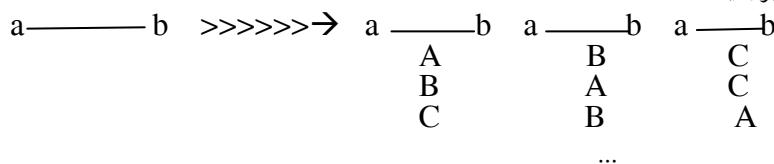
در باب فنون روایی، می‌توان گفت که راوی مدرنیست به طور معمول عاجز از نقل «داستانی سرراست» است؛ چرا که نه می‌تواند خود را بشناسد و نه می‌تواند خود باشد. به یک معنا، راوی مدرنیست «متلا به امپرسیونیسم» است (لونسن، ۱۹۹۹: ۷۱). بدینسان، می‌توان پی‌برد چرا متون نوشته‌شده در دوران مدرن، بیش از یکپارچگی به چندپارگی تمایل دارند.<sup>۷</sup>

به طریق اولی، «دستنفوش» به مثابه روایی مدرن، به جای بهره‌گیری از ساختار روایی خطی، از ساختاری اپیزودیک برخوردار است. وقایع از نقطه‌ای خاص در زمان آغاز نمی‌شوند و به نقطه‌ای خاص در زمان ختم نمی‌گردند، بلکه کل روایت به سه بخش مستقل تقسیم شده که از طریق بسته‌های فنی و مضمونی به هم متصل شده‌اند. از این رو، هر بخش (اپیزود) کارکردی دوگانه دارد: نخست اینکه هر بخش ساختاری خودبستنده است با معانی تلویحی خاص خود؛ دیگر اینکه، هر بخش با سایر بخش‌ها در ارتباط است و به واسطه این ارتباط‌ها معانی تلویحی تازه‌ای می‌یابد. بر حسب سطح ویژه‌ای که برای تحلیل فیلم بر می‌گزینیم، می‌توان معانی تلویحی گوناگونی را از مضامین غالب و یا فنون به کاررفته در «دستنفوش» افاده کرد.

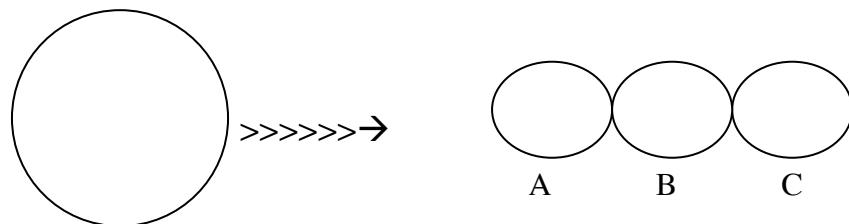
همچنین می‌توان گفت فیلم دارای ساختار روایی حلقوی است؛ چرا که از نقطه زمانی خاصی آغاز نمی‌شود، به نرمی با نظمی زمانی پیش نمی‌رود و در نقطه‌ای خاص توقف نمی‌یابد، بلکه فیلم به جایی ختم می‌شود که از آن آغاز یافته و از جایی آغاز می‌یابد که به آن ختم شده است؛ بدینسان شکل فیلم بر مضامینی مانند به دام افتادگی، تکرار و لاجرم ملالتباری و معناباختگی صحّه می‌گذارد.

می‌توان این بحث را با سود جستن از مثالی هندسی روشن‌تر کرد: اگر ساختار روایی فیلم را به دایره‌ای مانند کنیم، دایره‌ای که آغاز و انجامی ندارد، بلکه در عوض خود را در بی‌نهایت نقطه آغاز و انجامش تکرار می‌کند، می‌توان گفت هر نقطه این دایره به شکل بالقوه نقطه آغازی و در آن واحد، نقطه انجامی است. حال اگر این دایره را طوری پیچانیم که بدل به سه دایره کوچک‌تر شود، بسان حلقه‌های درون یک زنجیر، هر یک از این حلقه‌ها نیز خواص دایره را حفظ خواهد کرد (مانند سه اپیزود فیلم). ساختار روایی اپیزودیک و حلقوی را می‌توان به صورت زیر تصویر کرد.

فرم روایی اپیزودیک:



فرم روایی حلقوی:



### بچه خوشبخت: دایره معناباختگی

داستان ساده و سرراست است: کودکی در خانواده‌ای فقیر متولد می‌شود و پدر و مادر می‌کوشند از افليج شدن نجاتش دهنند. هر چه به عقلشان می‌رسد انجام می‌دهند؛ اما سرانجام کودک سر از همان آسایشگاهی در می‌آورد که بنا بود از آن بگریزد. به بیان دیگر، کودک اسیر دور باطی شده که می‌توان آن را تقدير انگاشت یا پیشانی نوشتی که به تعبیر ناتورالیستی تغییرش ممکن نیست (تدوین موازی نمایه‌ای مربوط به تولد کودک و نمایه‌ای به دنیا آمدن گوساله، بر همین مطلب تأکید می‌گذارد: سرنوشت تلخ کودک بسان گوساله از پیش رقم خورده است). همچنین می‌توان کل این قضیه را به زعم ساموئل بکت چنین تعبیر کرد: «در جهان هستی هیچ چیز از خود اراده‌ای ندارد.» (چایلدرز، ۸: ۲۰۰۱)

از سوی دیگر، کودک بسان حلقه‌ای ناقص در زنجیره مردمانی متولد می‌شود که اسیر همین دور باطل‌اند. سرنوشت تلخش از همان ابتدا رقم خورده است (وقتی پرستار آسایشگاه از همکارش می‌خواهد کودک را به «تحت شماره ۱۳» (دق ۲۸) ببرد، این امر به شکلی نمادین بر جسته می‌شود) و به احتمال زیاد زندگی‌اش نسخه‌ای بدلت از زندگی هم‌شیرهایش خواهد بود. مهم نیست که پدر و مادر چقدر تلاش کرده‌اند تا مانع بدیختی فرزندشان شوند؛ بلا به هر تقدير نازل می‌شود. در اصل، نزول بلا را می‌توان به تأخیر انداخت؛ اما نمی‌توان به کلی مانع از آن شد. آنسان که در نمایشنامه در انتظار گودو (۱۹۵۲) اثر ساموئل بکت، دو شخصیتِ ولادیمیر و استراگون هرگز نمی‌توانند از شعاعِ دایره محنتی که اسیرشان کرده، فراتر روند، که فقط می‌توانند نزول بلا را به تأخیراندازند، همواره امیدوار باشند و در انتظار فرجامی بهتر به سربرند. همان‌طور که از حضور گودو در این نمایش خبری نمی‌شود، خوشبختی نیز در «دستفروش» جایی ندارد. خوشبختی چیزی است که همه به انتظارش نشسته‌اند و بس؛ گویی شخصیت‌ها یک نفس به دنبالش می‌دوند و با خوشبینی بلاهت‌باری انتظارش را می‌کشند (دق ۱۴، ۲۳، ۲۷ در بچه خوشبخت، و ارجاعات مکرر به ازدواج کردن و خوشبخت شدن در «تولد یک پیرزن»)؛ اما هیچ گاه به آن دست نمی‌یابند.<sup>۸</sup>

انتظار ابدی در «بچه خوشبخت» از طریق نمایهای دور از ایستگاه راه‌آهن نمادین شده است: پدر و مادر نظاره‌گر قطارهایی هستند که از ایستگاه عبور می‌کنند، آمال و آرزوهایشان را بر زبان می‌آورند (دق ۱۴) و بر روی ریل‌ها می‌دونند تا کودک دزدیده شده‌شان را بازیابند (دق ۹). از سوی دیگر، گویی قطارها همواره عازم سرزمین‌های دوردست‌اند و زوج و کودک را پشت سر جا می‌گذارند. قطارهای پویا همچنین در تقابل با اتوبوس زنگزده -که این خانواده در آن ساکن‌اند- همواره در حرکت‌اند و مسافران را به جاهایی بهتر می‌برند (به گفتگوهای کنار ایستگاه دقت کنید)، حال آنکه اتوبوس اوراق‌شده تا ابد از حرکت باز ایستاده و بسان زندگی نکبت‌بار ساکنانش رو به زوال است. همین خفغان در اپیزود بعدی فیلم نیز حس می‌شود.

### تولد یک پیرزن: زمان در عصر مدرن

«هر کس حاصل جمع بدیختی‌هایش است. روزی خواهی انداشته باشد از نا بیفتاد، اما آن وقت دیگر زمان، بدیختی‌ات خواهد شد.» (سارتر<sup>۹</sup>، ۲۰۰۵)

این عنوان، «تولد یک پیرزن»، به خودی خود متناقض به نظر می‌رسد و از این رو، به یک معنا، حاکی از حضور ساختاری چرخه‌ای است: زمان. تقریباً تمام سکانس‌های این اپیزود مشحون از حضور ساعت‌های دیواری است. گاهی صدای زنگشان را که مبین گذشت زمان است می‌شنویم. این امر از زندگی شهری ملاحت‌باری حکایت دارد که زمان، نقشی حیاتی در آن ایفا می‌کند. به علاوه، شکل دوّار و نحوه عملکرد ساعت بر تکراری بی‌پایان صحّه می‌گذارد که اساس زندگی مدرن است. گویی در این فیلم زمان پیش نمی‌رود، بلکه ماهیتی آشفته دارد. زمان چندپاره، مکرر، نامنسجم و برساخته‌ای پیچیده است تا طرحی مسلم پنداشته شده، آنسان که مثلاً در رمان‌های قرن نوزدهم باب بود. در اپیزود سوم، صحنه سوررئال ساعت غول‌پیکر که اتومبیلی آن را حمل می‌کند (دق ۷۹)، بر برداشت مدرن از زمان، به مثابه مفهومی ذهنی و نه عینی، در این فیلم دلالت می‌کند.

چنین به نظر می‌رسد که زمان در زندگی مدرن همواره به منزله عاملی نظام‌دهنده از اهمیتی ویژه برخوردار بوده است. از منظری سنتی می‌توان گفت زمان «تجربه آگاهانه از استمرار چیزی» است یا (بازی‌ای که در طی آن عمل یا واقعه‌ای حادث می‌شود) (Time)؛ لیکن زمان مفهومی نیست که به سادگی به تعریف آید. نخستین کوشش برای مطالعه زمان از دیدگاه علمی مربوط به قرن شانزدهم است (نظرات گالیله) که بعدها در قرن هفدهم ادامه یافت (نظرات نیوتون). با این همه، در اوایل قرن بیستم آبرت اینشتین تعریفی جدید از زمان به مثابه بُعد چهارم از جهانی چهار بُعدی (طول و عرض و ارتفاع سه بُعد پیشین بودند) ارائه داد و به این ترتیب زمان نه فقط مفهومی ریاضی، که یکی از ارکان ضروری جهانی قلمداد شد که فیزیک نوین آن را به مثابه طیفی زمانی- مکانی تعریف می‌کرد.

وانگهی، گسترش روابط اجتماعی به سبب رشد شهرنشینی و صنعتی شدن در عصر مدرن، متضمن ورود شهروندان به شبکه پیچیده‌تری از روابط بود که در غیاب عاملی نظام‌دهنده به هرج و مرج می‌انجامید. از این رو، ساعت، که نقشی حیاتی در سامان بخشیدن به جنبه‌های آشفته زندگی پُر‌شتاب شهری در جوامع مدرن ایفا می‌کرد، بیش از پیش اهمیت یافت.

به طریق اولی، به نظر می‌رسد ادبیات مدرنیستی بسیار تحت تأثیر مفهوم زمان و جنبه‌های مختلف آن به منزله عنصری مبهم، ولی قدرتمند در زندگی مدرن است؛ مثلاً

در اشعار ت.س. الیوت یا رمان‌های ویرجینیا ول夫، زمان و دلالت‌های فلسفی آن مشغله دائمی ذهن است؛ لیکن بارزتر از همه، زمان در رمان **خشم و هیاهو** اثر نام‌آشنای ویلیام فاکنر به تفصیل حلاجی می‌شود و کارکردهای سنتی آن مورد تردید قرار می‌گیرند.

ژان پل سارتر در مقاله‌ای با عنوان «در باب خشم و هیاهو: زمان در آثار فاکنر» می‌نویسد: «اینکه کوئتین ساعتش را می‌شکند واجد ارزشی نمادین است. این امر سبب می‌شود به زمان قادر ساعت دست یابیم. زمان در نظر بتجی که عقل و شعور درست و حسابی ندارد و نمی‌تواند ساعت را بخواند نیز بی‌ساعت است». این جنبه از زمان که به‌ویژه تناقض‌آمیز به نظر می‌رسد، سرچشمۀ احساس «معناباختگی» است؛ چرا که به زعم سارتر به ماهیت «زمان حال» نه به مثابه «چیزی که بسیار شسته‌رفته بین گذشته و آینده قرار گرفته»، بلکه به منزله رخدادی «مصبیت‌بار» که به وصف نمی‌آید و چیزی فراسویش نیست اشاره دارد؛ زیرا «آینده‌ای در کار نیست». بر همین منوال، «پیشرفتی» در این رمان به چشم نمی‌خورد؛ زیرا نه چیزی به سمت جلو میل می‌کند، نه چیزی از سمت آینده می‌آید. یگانه واقعیت موجود پایا و مطمئن، ضربات بی‌وقفه ساعت است که هر چند متناقض می‌نماید، زمان را می‌کشد و اضطراب به بار می‌آورد. به همین دلیل، پیش از آنکه ساعتها کوئتین را از پای درآورند، وی قصد خودکشی می‌کند (لاری). کوئتین در سرتاسر رمان نومیدانه می‌کوشد فراموش کند که در دام جسمیت زمان (آنچه با ساعت سنجش‌شدنی است) گرفتار آمده و مغبون آن شده است؛ از این رو، برای نائل آمدن به آزادی قصد می‌کند طرح خودکشی‌اش را بریزد تا زمان درگذر نتواند مرگ را بر وی تحمیل کند. به بیان دیگر گویی کوئتین قادر است زمان را با خارج شدن از آن به یوغ کشد و این امر بیش از پیش بر ماهیت تناقض‌آمیز زمان صحّه می‌گذارد.

در اینجا بد نیست در باب صحنه‌هایی که در آن‌ها زمان معانی نمادین متفاوتی در دو اپیزود نخست فیلم «دستفروش» یافته است، بحث کنیم. یگانه لحظه‌ای که واجد تصویر تمام و کمال ساعت در «بچه خوشبخت» است، مربوط می‌شود به جایی که پدر و مادر می‌خواهند کودکشان را در صحن امامزاده‌ای رها کنند، اما مردم مانعشان می‌شوند و ایشان را به دلیل سر راه گذاشتن کودک «حلال‌زاده» شان نکوهش می‌کنند (دق ۲۵). در این لحظه، ساعت بزرگ‌ی صحن دو بار می‌زند. این صحنه یادآور سخن

مایکل ورتن<sup>۱۰</sup> در باب جذبه ریاضیات در نظر ساموئل بکت است. ورتن در مقاله‌ای با عنوان «در انتظار گودو و آخر بازی: نمایش به مثابة متن» خاطر نشان می‌کند که «[بکت] می‌دانست در نظریه ریاضی، گذار از <sup>۰</sup> به <sup>۱</sup> نماد تغییر وضعیتی اساسی و واقعی است، و گذار از <sup>۱</sup> به <sup>۲</sup> بر امکان نامتناهی بودن دلالت می‌کند.» (پیلینگ<sup>۱۱</sup>: ۷۰) به طریق اولی، می‌توان ادعا کرد تصویر ساعتی که درست سر بر زنگاه سرنوشت دو بار می‌زند، حاکی از «امکان نامتناهی بودن» موقعیت به زعم مخملباف است؛ به این معنا که واپسین تلاش والدین برای رقم زدن سرنوشت نوزادشان محکوم به شکستی ابدی است.

بر همین منوال، بازی با ارقام در اپیزود دوم فیلم تکرار می‌شود. ساعت درست سر بر زنگاه یک بار (دق ۳۵) و دو بار (دق ۵۰) به صدا در می‌آید. این امر را می‌توان حاکی از ناممکن بودن گریز از وضع موجود دانست و نیز حاکی از اینکه قرار نیست چیزی تغییر کند. گذر زمان فقط امکان تغییری سطحی یا وقت را فراهم می‌کند که واقعی یا دائمی نیست. از سوی دیگر، «تغییر وضعیتی اساسی» وقتی رخ می‌دهد که پیروز درست نیمه‌شب، یعنی در لحظه <sup>۰</sup> دار فانی را وداع می‌گوید. به زبان ریاضی، سیر قهقهایی از <sup>۱</sup> (۲) به <sup>۰</sup> دال بر تغییر وضعیتی چشمگیر است. این به واقع چیزی است که مرگ برای پیروز به ارمغان می‌آورد: «تغییر وضعیتی اساسی و واقعی» که هنگام خروج وی از چارچوب زمان با بازگشت به نقطه <sup>۰</sup> حادث می‌شود.

اگر سطح تحلیل را عمیق‌تر کنیم و اپیزود دوم را به اپیزود نخست مربوط سازیم، درک خواهیم کرد که چرا دو بار ضربه‌زدن ساعت در دقیقه پنجاه فیلم ممکن است واجد معانی تلویحی بیشتری باشد: درست زمانی که پدر و مادر پس از تلاش ناکامشان برای رها کردن کودک امامزاده را ترک می‌کنند و در خیابان‌ها سرگردان می‌شوند، مرد جوان اپیزود دوم در راه بازگشت به خانه است که تصادف می‌کند و رهگذران وسایلش را به غارت می‌برند. شخصیت‌های اپیزود نخست او را در این صحنه ملاقات می‌کنند و پس‌مانده دستبرد رهگذران را جمع می‌کنند (دق ۵۰). مخملباف این همزمانی را پُررنگ می‌کند و بدین ترتیب دو اپیزود را با تمرکز بر زمان (ساعت ۲ در هر دو اپیزود) مرتبط می‌سازد. به واسطه این توازنی صوری، بین دو اپیزود فیلم از نظرضمونی نیز ارتباطی برقرار می‌شود: کودک نخستین اپیزود آینده‌ای درخشان‌تر از پیروز یا مرد جوان اپیزود دوم نخواهد داشت. آسایشگاه روانی همان دیوانگی و

مصيبت و فلاكتی را که وجه بارز زندگی شخصیت‌های اپیزود دوم است، برای کودک به ارمنان خواهد آورد. بسته فنی که از طریق به کارگیری صدای ناهمزمان مردمی که فریاد می‌زنند «دیوونه هه رو، هو هو» در انتقال از آخرین نمای اپیزود نخست به نخستین نمای اپیزود دوم ایجادشده، مؤید این فرضیه است. صدای گریه کودک با صدای مردمی که بر دیوانگی مردی گواهی می‌دهند در می‌آمیزد. هرچند «تولد یک پیرزن» از نظر صوری به موازات اپیزود نخست است، از حیث مضمون در امتداد آن قرار می‌گیرد. ساختار روایی مدرن فیلم چنین کارکردی دارد: همزمانی<sup>۱۲</sup> و درزمانی<sup>۱۳</sup> را با هم امکان‌پذیر می‌سازد.

همان‌گونه که پیشتر در این بخش به اختصار بحث شد، زمان در بطن متناقض‌نمای محوری «تولد یک پیرزن» نیز حضور دارد: پیرزن در دم مرگ تولد می‌یابد. این امر از طریق پرداخت سوررئالیستی داستان در نمایانی پایانی این سکانس به تصویر درآمده است. کالسکه‌ای ظاهر می‌شود (بسیار شبیه به کالسکه‌هایی که در قصه‌های پریان ناگه از غیب ظاهر می‌شوند) و دختر بچه‌ای زیبارو در آن نشسته است. پیرزن، جوانی از دست‌رفته‌اش را در دم مرگ باز می‌یابد و درست در همان دم، زنگ ساعت نیمه‌شب را اعلام می‌کند (درست مانند قصه سیندلرلا) و از کار می‌افتد.

اینکه ساعت رأس ۱۲ یا ۰۰ از کار می‌افتد، کاملاً نمادین است. آن را می‌توان به پایان یا مرگ (۱۲) تعبیر کرد و در عین حال، می‌توان گفت نماد آغاز یا تولد (۰۰) است. وقتی عقربه‌های ساعت یکی می‌شوند و صفحه ساعت به تمامی قابل رؤیت است، می‌توان گفت هم چیزی پایان یافته، و هم چیزی در شرف آغاز است. نیمه‌شب که پایان چرخه‌ای و آغاز چرخه‌ای دیگر است، لحظه خوشبختی است (دمی پیش از آن، پیرزن صدای پرسش را می‌شنود که با شعف فریاد می‌زنند: ماما! من خوشبخت شدم) (دق ۵۳). پیرزن زمانی به خوشبختی نائل می‌شود که دار فانی را هنگام نیمه‌شب وداع می‌گوید و ساعت پس از آن از کار می‌افتد. «تا آن هنگام که چرخک‌های ساعت تیک‌تاك می‌کنند، زمان مرده است؛ فقط وقتی که ساعت از کار می‌افتد، زمان پای به هستی می‌نهد.» (سارتر، ۲۰۰۵)

همزمانی خوشبختی و نیمه‌شب، معانی تلویجی استعاری نیز دارد. همان‌گونه که پیشتر ذکر شد، نیمه‌شب همان دم بسیار کوتاه بین لحظه پایان و لحظه آغاز است، آن‌گاه که نه روز است و نه شب یا هم روز است و هم شب. به طریق اولی، ممکن

است نهشروع باشد و نه پایان، ممکن است به یک معنا هر دوی آنها باشد. اصولاً این امر متناقض می‌نماید؛ نیمه‌شب که ماهیتی مبهم دارد، لحظه‌بسیار کوتاهی خارج از زمان است، خارج از جهان چرخه‌ها که گویی یگانه لحظه‌ای است که حدوث خلسه را ممکن می‌سازد. این قضیه همچنین یادآور تأملات میلان کوندرا<sup>۱۴</sup> در باب معانی مختلف واژه خلسه در اثر نام‌آشنایش، وصیت خیانت شده، است. کوندرا چنین استدلال می‌کند که خلسه<sup>۱۵</sup> مبین خارج از خود ایستادن است، به معنای فراموش کردن زمان حال نیست؛ بر عکس، معنایش فراموش کردن گذشته و آینده و یکی شدن با زمان حال است. به طریق اولی، زمان حال را می‌توان چیزی تعریف کرد که در فضایی خالی رخ می‌دهد؛ یعنی خارج از زمان یا هر نظم حاکی از توالی رویدادها که ممکن است به آن الحاق شده باشد. زمان حال خارج از زمان و مستقل از آن است؛ بنابراین همچنان که «خلسه» به معنای ایستادن خارج از خود است، لحظه حاضر به معنای ایستادن خارج از زمان است و از این حیث، همان‌گونه که کوندرا بحث می‌کند، لحظه حاضر و بی‌نهایت را می‌توان هم‌معنا انگاشت (کوندرا، ۱۳۷۷: ۶۹-۷۰)، درست همان‌طور که ۱۲ و ۰۰ در ساعت یکسان‌اند.

از این رو، «خلسه‌ای» که پیرزن و پسرش در لحظه بسیار کوتاه نیمه‌شب تجربه می‌کنند، پیامد ایستادن خارج از زمان به شکل مرگ (ابدیت) است یا به شکل تثیت‌کردن حال حاضر (ساعت درست در نیمه‌شب از کار می‌افتد). هر کدام که باشد، امکان فرار از ملالت چرخه زمان را، آن سان که کوئتین فرض کرده بود، فراهم می‌سازد.

جالب است که مرد جوان با وجود وسوسی بیمارگونه‌اش در مورد وقت‌شناختی: «ساعت دو امامان، وقت دستشویی‌یه» (دق ۳۸)، درک درستی از مفهوم زمان ندارد و از این نظر، معصومیتی بنجی‌وار از خود بروز می‌دهد. او که انسانی مدرن و شهروند جامعه‌ای مدرن است باید بر اهمیت تقویم و ساعت واقف باشد تا بتواند گلیم خود را از آب بپرون کشد، لیکن قادر نیست همچون سایر شهروندان مفهوم زمان را درک کند. وی در تاریخ رفتن به بانک اشتباه می‌کند (دق ۴۷)، با این استدلال که «اول برج‌ها شببه است دیگه» (دق ۴۹) و ساعت مچی‌اش اصلاً کار نمی‌کند (دق ۵۱). به طریق اولی، وقتی بهبود می‌یابد به خانه بازمی‌گردد، نمی‌تواند درک کند که مادرش دیگر زنده نیست، از این رو همچنان به مکالمه یک‌سویه‌اش با مادر ادامه می‌دهد.

در سکانس پایانی این اپیزود، مرد جوان ساعت از کار افتاده را دوباره به کار می‌اندازد. گویی بناست بار دیگر در دام چرخه تکرار و بیهودگی که زاده «عصر جدید» است، گرفتار آید (توجه کنید که نام روزنامه‌ای که پسر در یکی از سکانس‌های فیلم به دست گرفته، همین است: عصر جدید).

### دستفروش: چرخه‌های زندگی و مرگ

دستفروش (اپیزود سوم) را می‌توان نقطه اوج هنر محملباف در خلق متون مدرنیستی دانست. این روایت با بهره‌گیری از برخی فنون سینمایی که به ساخت روایتی مدرنیستی کمک می‌کنند، به دقت طرح‌ریزی شده است؛ مثلاً تدوین موازی نماهای بریده شدن گلوی گوسفند و محصور شدن دستفروش در میان جمعیت (دق ۵۸)، یادآور تدوین موازی نماهای به دنیا آمدن گوساله و تولد کودک فقیر در اپیزود نخست فیلم است. همان‌طور که در بچه خوشبخت این نحوه تدوین دال بر شbahت بین دو رخدادی داشت که در سکانس‌های موازی حادث می‌شدند (اینکه کودک تولدی گوساله‌وار دارد) در دستفروش نیز شخصیت اصلی داستان مرگی گوسفندوار را تجربه می‌کند.<sup>۱۶</sup>

از سوی دیگر، مرگ در لحظه تولد در این اپیزود، بسیار شبیه متناقض‌نمای زندگی/مرگ در تولد یک پیززن است که ساختاری حلقوی دارد: وقتی دستفروش در آستانه مرگ قرار می‌گیرد، صدای ناهمزمان گریه کودکی شنیده می‌شود و در همین حین چهره شخصیت اصلی را در چارچوبی تنگ می‌بینیم که حکایت از به دام افتادنش دارد. این قضیه ارتباط بین کودک در اپیزود اول و دستفروش در اپیزود آخر را روشن می‌سازد و به این ترتیب فرجام داستان را به آغازش پیوند می‌زند. از این رو، روایت نیز ساختاری حلقوی می‌یابد که در جای خود سبب می‌شود مفاهیمی همچون گیجی، ابهام، بی‌فرحامی، تکرار، به دام افتادگی، رکود، تصادفی بودن، خودبسندگی و خودارجاعی تقویت شوند.

سکانس‌های پایانی این اپیزود، به نوعی جمع‌بندی و نقطه ارتباط اپیزودهای پیشین هستند. عناصر تصادفی از اپیزودهای پیشین گرد هم می‌آیند (بینامتنیت)<sup>۱۷</sup> و حلقه‌های ارتباطی بین سه اپیزود فیلم را پُررنگ‌تر می‌کنند.

هرچند دستفروش بین مرگ و زندگی دست و پا می‌زند، سرانجام پس از جد و جهد بسیار برای فرار از تقدير با آن مواجه می‌شود. این امر، به زعم کارفرمایش، به این دلیل رخ می‌دهد که دستفروش آدم بدیختی است و نمی‌داند می‌خواهد چه کند و تکلیفیش با خودش معلوم نیست (دق ۷۵). بار دیگر، شخصیت اصلی اپیزود سوم همچون مرد جوان «تلول یک پیرزن»، مرد معلقی<sup>۱۸</sup> است که نمی‌تواند با خود یا با دنیایی که در آن می‌زید، کنار آید.

نمای نزدیک میانه<sup>۱۹</sup> از چهره دستفروش پشت سر چرخی که به آرامی می‌چرخد (دق ۷۴)، حاکی از این است که وی در نهایت، تسلیم سرنوشتش می‌شود. در این صحنه، بار دیگر جهان همچون گویی متشكل از دوایر رقصندۀ به تصویر کشیده می‌شود و ما ناگزیر از تلاشی همه‌جانبه برای همگام شدن با این آشکال چرخان هستیم. تصویر دایره در بای‌سیکلران (دوچرخه، چاه، حوض کوچکی که نسیم به دور آن می‌چرخد) و در عروسی خوبان (صندلی چرخدار، حباب‌های صابون، چرخ دوّاری که از پشت آن مرد همسایه را می‌بینیم که زنش را شلاق می‌زند) تکرار می‌شود.

پیزندگ رمان مدرن ممکن است علاوه بر ساختار روایی اپیزودیک / حلقوی، واجد ویژگی‌های صوری دیگری نیز باشد که در چارچوب مدرسیسم معنا می‌یابند. از آن جمله است تغییر متناوب زاویه دید، محدودش شدن تفاوت بین ژانرها و بهره‌گیری از صناعت «سیلان ذهن». به نظر می‌رسد «دستفروش» که متنی مدرسیستی است واجد خصایص صوری مشابهی باشد. این موضوع را در بخش زیر به‌طور خاص بررسی می‌کیم.

### ۱. زاویه دید انعطاف‌پذیر

همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، جهان‌بینی عصر مدرن، مبحث حضور حقیقتی عینی را که بتوان تبیینش کرد و درباره‌اش نظراتی مشابه ابراز داشت به چالش می‌کشد. رمان‌های مدرسیستی به جای استفاده از راوی دانای کل-که در ادبیات قرن نوزدهم حضوری چشمگیر داشت- به برساختن «هسته‌های آگاهی که وقایع از صافی آن‌ها عبور می‌کنند تا به ادراک آیند» پرداخت (لونسن، ۱۹۹۹: ۷۱). کثرت زاویه دید موجب کثرت ادراک در روایت مدرسیستی است.

در «دستپرداز» نیز مثال‌های بی‌شماری از زاویه دید متغیر وجود دارد. هر چند این امر کاملاً هدفمند است؛ مثلاً تماشاگران می‌توانند فقط از طریق تغییر زاویه دید به شکلی بی‌واسطه با پیرزن اپیزود دوم ارتباط برقرار کنند: پیرزن، به واقع لاشه‌ای زنده است که کلامی بر زبان نمی‌آورد و در تمام طول فیلم خاموش بر روی صندلی چرخدارش نشسته است. درک ما از این شخصیت منوط به سخنان جسته‌گریخته پسر است که بخش اعظم آن فرافکنی احساسات خود اوست. از این رو، زندگی پیرزن به واسطه زاویه دیدی ذهنی بر ساخته می‌شود. هرگز نمی‌توانیم دریابیم اظهارات پسر درباره مادرش تا چه حد صحّت دارد، به خصوص وقتی به شواهدی دال بر عدم تعادل روانی پسر در فیلم برمی‌خوریم. یگانه زمانی که می‌توانیم با پیرزن به واقع ارتباط برقرار کنیم، وقتی است که تغییری لحظه‌ای در زاویه دید ایجاد می‌شود: آن‌گاه که پلک‌های وی پس از نشان دادن نمایی نزدیک از چهره‌اش بسته می‌شوند، دوربین به ما فرصت می‌دهد جهان را از دریچه چشم او نظاره کنیم (دق ۳۷).

در اپیزود نخست، وقتی زن وارد آسایشگاه می‌شود، می‌توانیم همه چیز را از دریچه چشم کودکان معلول ذهنی مشاهده کنیم (دق ۱۳). دوربین با تعدادی نمای زاویه‌بسته زن را همچون مزاحمی به تصویر می‌کشد؛ این امر سبب عطف توجه بیننده به دورافتادگی و رهاشدنگی کودکان بستری در آسایشگاه است و به یک معنا، حس خصومت و باخودبیگانگی آنان را به شکلی مضاعف به تماشاگر انتقال می‌دهد.

از این رو، دوربین با انعطاف‌پذیری اش در انتخاب زاویه دید، چشم‌اندازهای متعددی برای ما خلق می‌کند تا هر موقعیت را از زوایای مختلف تحلیل کنیم و در عین حال سبب همذات‌پنداری ما با قهرمان روایت می‌شود. شاید به این دلیل است که قادریم در عین آگاه بودن از آنچه سایر شخصیت‌ها از سر می‌گذرانند، با قهرمان داستان نیز صمیمانه ارتباط برقرار کنیم.

## ۲. مخدوش شدن مرز بین ژانرهای

یکی از ویژگی‌های مدرنیسم، سهل‌گیری آن در مورد مفهوم ژانر است. شاید بتوان گفت این تساهل ناشی از اکراه مدرنیسم نسبت به مفهوم سنتی شکل است. اگر بخواهیم مشخص کنیم هر متن به چه ژانری تعلق دارد، باید ابتدا تصریح کنیم هر متن واجد کدام ویژگی‌های خاص صوری است. برای روشن کردن این امر که هر متن

واجد کدام ویژگی‌های خاص صوری است، ممکن است به درشت‌نمایی نکات فرعی پپردازیم یا پاره‌ای از جذاب‌ترین کیفیات متن را از قلم بیندازیم تا شاید بتوانیم متن را در ژانری خاص بگنجانیم. در هر صورت، تلاش برای طبقه‌بندی آثار متعلق به فلان ژانر ممکن است سبب شود متن بی‌همتایی خود را از دست بدهد.

مدرسیم به چشم‌پوشی از ملزومات سفت و سخت صوری متمایل است و ناگزیر در پی نادیده‌گرفتن مفهوم ژانر-که مقوله‌ای صوری است- برمی‌آید. به بیان دیگر، متن مدرسیستی معمولاً به هیچ ژانر خاصی تعلق ندارد، بلکه اغلب آمیزه‌ای از ویژگی‌های صوری متفاوت است که به دشواری می‌توان به ژانر خاصی نسبتشان داد.

در «دستفروش» وجه تمایز دو ژانر سینمایی مخدوش شده است. فیلم داستانی و مستند در سکانس معروف آسایشگاه در «بچه خوشبخت» در هم می‌آمیزند. دوربین در میانه فیلمی داستانی به آسایشگاهی واقعی می‌رود. کودکان مغلول در آسایشگاه بازیگر نیستند. آنان مردمان دنیای واقعی‌اند. در این سکانس دوربین روی دست حمل می‌شود که سبک فیلم مستند را به ذهن متبار می‌سازد. در طرفه‌العنی فیلم مستند با فیلم داستانی در می‌آمیزد تا شکلی را خلق کند که به هیچ‌یک از این دو ژانر متعلق نیست. جنبه دیگر پرداخت مدرسیستی پیرنگ داستان در «دستفروش» همین بود که ذکر شد.<sup>۲۰</sup>

### ۳. سیلان ذهن

اصطلاح سیلان ذهن<sup>۲۱</sup> را نخستین بار فیلسوف آمریکایی، ویلیام جیمز،<sup>۲۲</sup> (۱۸۴۲-۱۹۱۰) برای اشاره به «جريان و آمیزه موجود در ذهن، مشتمل بر همه تجربیات گذشته و حال» باب کرد (چايلدز، ۲۰۰۱: ۲۱). در ادبیات، سیلان ذهن به شکل اخُص، به صناعتی اطلاق می‌شود که حاکی از بازنمایی اندیشه‌ها و تأثرات به مجرد جریان یافتن آن‌ها در ذهن شخصیتی داستانی است. نویسنده می‌تواند با بهره جستن از این صناعت، بی‌واسطه به ثبت انگیزه‌های آنی شخصیت‌ها پردازد، بی‌آنکه ناگزیر از رعایت کردن قواعد دستور زبان یا علایم سجاوندی باشد.

همان‌گونه که ذیل عنوان «زاویه دید انعطاف‌پذیر» شرح داده شد، گویی رمان مدرسیستی، در تقابل مستقیم با رمان‌های قرن نوزدهم، گرایش به تمرکز بر ذهنیت فرد دارد و نه ثبت خشک و خالی وقایع جهان خارج. همچنین، محبوبیت صناعت «سیلان ذهن» نزد نویسنده‌گان مدرسیست حاکی از آن است که مدرسیم مفتون شیوه

ذهنی پردازش یا فرافکنی واقعیتی است که فرد را احاطه کرده، لیکن اغلب منجر به بیگانگی و سرکوب فرد می‌شود.

به همان نسبت، در «دستپرسی» امور آنگونه که هستند (به راستی چگونه هستند؟)، ادراک نمی‌شوند، بلکه از صافی ذهن شخصیت‌ها می‌گذرند و ناگزیر به مثابه تجربیات دست دوم در اختیار ما قرار می‌گیرند. بهترین نمونه کاربرد این صناعت در «دستپرسی»، اپیزود سوم فیلم است. در این اپیزود، ما قادر به تشخیص واقعیت از خیال نیستیم؛ چرا که گزینه دیگری جز تماشی امور از دریچه چشم شخصیت اصلی نداریم. فارغ از اینکه اشیاء و رویدادها واقعاً چگونه هستند، واقعیت در «دستپرسی» از طریق دریافت‌های محدود و جانبدارانه فردی که به شدت درگیر آن واقعیت است برساخته می‌شوند، نه به واسطه دیدگاه به اصطلاح عینی ناظری بی‌طرف.

به طریق اولی، آنچه معمولاً در رمان‌های مدرن به تصویر کشیده می‌شود، «فقط و فقط در ارتباط با ذهنی ادراک‌کننده توصیف‌پذیر است» (لوئیس، ۱۹۹۹: ۷۱). می‌توان این موضوع را با بحث درباره پس‌زمینه فلسفی یا علمی مدرنیسم روشن‌تر ساخت. آبرت اینشتاین، به زعم چایلدز، تصریح کرد که «هیچ قانون فیزیکی وحی مُنزل نیست، بلکه ... موقعیت ناظر همواره بر نتایج حاصل تأثیر می‌گذارد». (چایلدز، ۲۰۰۱: ۶۶) فیزیک نوین این تصور نیوتینی را که هر کمیت ریاضی به شکلی عینی قابل اندازه‌گیری است، مورد تردید قرار داد و به این ترتیب صحّت و دقت نتایج قطعی و عینی پیشین را به نقد کشید. بر همین منوال، برای آنکه فرضیه‌ای از نظر علمی معتبر باشد، باید چارچوب ارجاع‌دهی<sup>۳۳</sup> آن مشخص باشد و هر چارچوب ارجاع‌دهی ممکن است بر حسب قوانین خودش یا بر مبنای ماهیت ویژه خودش عمل کند. ممکن است چارچوب‌های ارجاع‌دهی بسیاری برای بحث در باب فرضیه‌ای واحد شناسایی شوند و هر فرضیه واحد ممکن است بر حسب قرار گرفتن در چارچوب‌های ارجاع‌دهی متعدد، معانی چندگانه‌ای یابد.

رمان‌نویسان مدرنیست -که از رهیافت‌های نوین در قلمرو علم و فلسفه تأثیر گرفته بودند- بیشتر به ارائه تفاسیر ذهنی از هستی گرایش پیدا کردند تا توصیف وقایع عینی جهان بیرونی به سبک و سیاق رمان‌های واقعگرایی قرن نوزدهم. از آین رو، فن «سیلان ذهن» به نویسنده مدرنیست یاری می‌رساند تا شرحی ذهنی از واقعیتی (به

ظاهر) عینی ارائه دهد و در نتیجه تصویری چند بعدی از دنیای پیرامون آن سان که به واقعیت زمانه ما نزدیک‌تر است - خلق کند.

«دستنفوش» قصه‌ای است که از زبان راویان مختلف بازگو می‌شود و از این رو بیش از آنکه وصفی روان و گویا از واقعیت‌های به اصطلاح عینی روزمره ارائه دهد، نشان‌دهنده دریافت افراد مختلف از دنیاهای خصوصی خودشان است.

خلاصه کلام آنکه مخملباف در «دستنفوش» از برخی فنون مدرن یا مدرنسیستی بهره گرفته است؛ لذا این فیلم را می‌توان از این دیدگاه مورد بررسی قرار داد. در بخشی که به دنبال می‌آید، آن دسته از مضامین فیلم را که ممکن است واجد بارقه‌های مدرن یا مدرنسیستی باشند، بررسی می‌کنیم.

### ۱. باخودبیگانگی

با مراجعه به فرهنگ‌واژه‌ها می‌توان دریافت «باخودبیگانگی»<sup>۲۴</sup> به معنای بیزاری، نارضایتی، خصومت و دورافتادگی است که دلالت بر جدایی، فاصله و عدم حس تعلق دارد. هر چند، باخودبیگانگی در حیطه مدرسیسم، معانی وسیع‌تری دارد؛ به زعم فریتز پانهایم<sup>۲۵</sup> (پانهایم، ۱۹۵۹: ۱۴) این اصطلاح را نخستین بار فیخته و هگل در ابتدای قرن نوزدهم به کار برداشت، سپس از آنجا وارد حیطه جامعه‌شناسی شد و بعد از آن در نظرات مارکس انعکاس یافت. کاربرد آن در قلمرو نقد ادبی مدرن به نقد مارکسیستی معروف است.

می‌توان باخودبیگانگی را از منظر معانی تلویحی این اصطلاح در قلمرو جسم، روان، دین، سیاست، اجتماع و اقتصاد نیز مورد بحث قرار داد. باخودبیگانگی از مفاهیم بنیادین مدرسیسم با تاریخچه رنگارانگش است. در این بخش، مثال‌هایی موجز در باب مفهوم باخودبیگانگی در ادبیات مدرن ارائه می‌کنیم تا حلقه‌های ارتباطی بین مفاهیم بحث شده و دستنفوش مشخص تر شوند. با این همه، قصد نداریم به معانی تلویحی خاصی که این اصطلاح در چارچوب نقد مارکسیستی به ذهن متبار می‌کند بپردازیم. بحث ما بیشتر در باب معانی ضمنی باخودبیگانگی در جهان‌بینی عصر مدرن است.

### باخودبیگانگی و ادبیات مدرن

مدرسیسم که نگرشی انتقادی درباره مدرنیته دارد، گسیختگی ذهنی انسان مدرن را با بهره‌گیری از برخی مضامین و فنون در ادبیات مدرن به تصویر می‌کشد. رمان مسخر

(۱۹۱۵) اثر کافکا نمونه‌ای عالی از دغدغه‌ادیبات مدرنیستی نسبت به از شکل افتادگی چندجانبه انسان در عصر مدرن است: روزی قهرمان داستان از خواب بر می‌خیزد و درمی‌باید که به حشره‌ای بدل شده است و چنان تغییر کرده که دیگر شیوه انسان نیست. این امر چیزی بیش از تغییر، یعنی نوعی مسخ است. گرگور سامسا همراه با تغییرات جسمانی، از نظر روانی نیز تغییر ماهیت می‌دهد و سرانجام به تمامی از اجتماع و اطرافیان دور می‌افتد. به بیان دیگر، در هر دو سطح جسمی و روانی دچار بیگانگی با خود می‌شود. بی‌قوارگی تنش و گسیختگی نامرئی روانش همزمان حادث می‌شوند و او نه فقط از دیگران جدا می‌افتد، بلکه به لحاظ عاطفی نیز با جهان خارج قطع ارتباط می‌کند و چون بیمار است از جمع مردمان سالم تبعید می‌شود و از نظر اجتماعی نیز کُنج گُزلت می‌گزیند.

تبعید یکی از مضامین غالب در ادبیات مدرن نیمه نخست قرن بیستم است. می‌توان گفت این مضمون تقریباً همیشه در آثار آلبر کامو<sup>۶۶</sup> که بهترین نمونه‌اش رمان بیگانه است، در نمایشنامه‌های برتولت برشت<sup>۷۷</sup> نظیر دایره گچی قفقازی، در اشعار ازرا پاوند که خود شاعری تبعیدی بود، و ت.س. الیوت رخ می‌دهد. این اصطلاح معانی تلویحی متفاوتی را نیز در بر می‌گیرد: تبعید ممکن است در پی تسلیم شدن به خویشتن خویش آن‌گونه که در جهان‌بینی اگریستانسیالیستی مطرح شده (همان، ۲۴) باشد، یا ناتوانی در تطبیق دادن خویش با تقاضاهای نظامی ساماندهنده نظیر اجتماع رخ دهد، یا به سادگی نتیجه بلافصل اسیر شدن در موقعیتی ناخواسته باشد؛ مثل نقص عضو مادرزادی یا متولد شدن در خانواده‌ای بی‌چیز.

به طریق اولی، انزوای جسمانی، روانی و اجتماعی در «دستپروش» با هم مرتبط‌اند؛ مثلاً کودکان افليچ اپیزود نخست، مطرودشدن اجتماعی نیز هستند؛ به یک معنا از سایر مردمان بریده‌اند. در اپیزود دوم، عدم تعادل روانی مرد جوان وی را از نظر اجتماعی نیز دچار مشکل کرده است و ناگزیر سبب انزوای بیشترش می‌شود (او نمی‌تواند بدون کمک گرفتن از دیگران از عرض خیابان عبور کند، یا در تشکیلاتی مدرن نظیر بانک درست عمل کند، یا حتی نمی‌تواند دختر مورد نظرش را بیابد و با او عروسی کند). از این حیث، مرد جوان به شکلی مضاعف دچار باخود بیگانگی است. وی با جامعه‌ای که در آن می‌زید قطع ارتباط کرده و در همین حال از خود نیز دور افتاده است.

همان‌گونه که پاپنهایم توضیح می‌دهد، در جهان مدرن «ما نه با تمامیت شخص دیگر یا تمامیت حادثه‌ای، که با آن جزء که برایمان مهم است و از کل جدایش ساخته‌ایم ارتباط برقرار می‌کنیم و با بی‌اعتنایی نظاره‌گر آنچه باقی مانده هستیم». (همان، ۱۲، گرایش ادبیات مدرن به آفرینشِ آشکال گسیخته و تکه‌تکه نظری روایت اپیزودیک را می‌توان از همین منظر توجیه کرد. پاپنهایم می‌افزاید که انسان مدرن پس از ایجاد چنین شکافی در جهان بیرونی، در درون خویش نیز احساس گستنگی می‌کند و «با خود بیگانه می‌شود».

از این حیث، مرد جوان «تولد یک پیرزن»، شخصیتی گستته دارد. وی آن بخش از جهان را می‌بیند که می‌پسندد؛ زندگی اش نه منبعث از واقعیت، بلکه همچون قصه‌های پریان مشحون از توهّم است. این وضع یادآور گفته کافکا در یکی از نامه‌هایش است: «همه چیز توهّم است: خانواده، اداره، دوستان، خیابان، زن، همه و همه و همی بیش نیست ... لیکن ملموس‌ترین حقیقت صرفاً این است که سرم را به دیوار سلوی می‌کویم که در و پنجره ندارد». (گری، ۱۹۶۲<sup>۳۸</sup>: ۱۰۰) در جهان «تولد یک پیرزن»، پنجره‌ها با وجود حضورشان همواره بسته می‌مانند. مرد جوان چنین می‌پسندد تا شاید به شکلی نمادین قطع ارتباطش را با جهان خارج اعلام کند. به بیان دیگر، او نمی‌تواند با موقعیتش به مثابه فردی بالغ که در اجتماعی مدرن می‌زید، کنار آید. در عوض، ترجیح می‌دهد کودکی بماند که دنیا را از دریچه چشمان کودکانه‌اش نظاره می‌کند. نشانه‌های بسیاری دال بر حضور چنین گرایشی در وی می‌بینیم: خانه پُر از عروسک و ماشین‌های اسباب‌بازی است؛ او برای رفتن به بانک کیف مدرسه‌اش را به دست می‌گیرد و مانند پسرمدرساهای بازیگوش در خیابان‌ها می‌دود؛ در بانک امضایی کودکانه دارد و امضایش را مدام عوض می‌کند، زیرا درک درستی از هویت خویش به مثابه انسانی بالغ ندارد. از سوی دیگر، می‌خواهد انسانی بالغ باشد؛ پیش از رفتن به بانک لباس‌های پدر مرحومش را می‌پوشد؛ می‌خواهد ثابت کند می‌تواند از مادر افليجش پرستاری کند؛ در عین حال، میلی شدید به ازدواج کردن و خوشبخت شدن در او موج می‌زند. از این رو، شخصیتی دوپاره دارد و این پاره‌ها با هم در تضادند. این از هم گسیختگی روانی آنجا که مرد جوان احساس دونیمه‌شدگی خویش را به مادر پیرش فرافکنی می‌کند، بارزتر می‌شود: «پاک داری یه بچه می‌شی؛ انگار از بچگی‌ات

بزرگ نشدی؛ نه بچه موندی، نه بزرگ می‌شی.» (دق ۳۳) شکاف شخصیتی مرد جوان چنان عمیق است که در نهایت سبب فقدان هویت در وی می‌شود.

به اعتقاد پاپنهایم، کافکا در رمان‌های محکمه و قصر به وصف باخودبیگانگی انسان معاصر از طریق شخصیت‌زدایی شخصیت‌ها و فروکاهیدن آنان به «نقاب‌هایی صرف» پرداخته است (پاپنهایم، ۱۹۵۹: ۲۴). فقدان هویت در شخصیت‌های آثار کافکا به شکلی نمادین «به واسطه بی‌نام بودنشان و اینکه صرفاً با استفاده از حرفی از حروف الفبا مشخص می‌شوند» به تصویر درآمده است. بیش از آن، فضای کابوس‌وار و مرعوب‌کننده رمان‌ها، ناتوانی شخصیت اصلی در غلبه بر شر با وجود همه تلاش‌هایش، کیفیت سوررئال زمان و مکان به سبب دل‌نگرانی مفرط شخصیت اصلی و عدم تعادل ذهنی و عاطفی او، همگی از وجود بارزِ رهیافت «کافکایی» نسبت به جهان هستند (پاینده، ۱۳۸۴).

آلبر کامو-که به تجزیه و تحلیل برخی گرایش‌های غالب فلسفی در عصر مدرن پرداخته است- روشن می‌کند که در جهان کافکا گویی جدالی دائمی بین فرد و جهانی که در آن می‌زید وجود دارد. وی توضیح می‌دهد که دل‌مشغول بودن با «زمان» و آثار مخربش، دال بر موقعیت معناباخته انسان مدرن است که در جای خود سبب حسن بیگانگی به دنیای پیرامون می‌شود.

«دستفروش» نیز، کم و بیش بر همین منوال، مبین دنیایی تیره و تار و مشحون از شخصیت‌هایی سرگشته و باخودبیگانه است که به ضرب‌هانگ یکنواخت زندگی ماشینی عادت کرده و به دام موقعیتی چاره‌ناپذیر افتاده‌اند (از همین منظر دقت کنید به دل‌مشغولی عبت با زمان در اپیزود دوم و همچنین در اپیزود سوم به پرداخت سوررئالیستی زمان به مثابه ساعتی غول‌پیکر که به آرامی حمل می‌شود). چنین می‌نماید که شخصیت‌های این فیلم با دلزدگی هر چه تمام‌تر سعی می‌کنند ادای زندگی‌کردن را در بیاورند. کورسویی از امید در دلشان است که شاید سرانجام بتوانند روزی به جد زندگی کنند، لیکن آن روز هرگز از راه نمی‌رسد و آنان بر جای می‌مانند و انتظار می‌کشند (اپیزود نخست)، به انتظار کشیدن عادت می‌کنند (اپیزود دوم)، بیشتر انتظار می‌کشند و می‌میرند (اپیزود سوم).

مرد جوان «تولد یک پیزون»- که بی‌نام است- فقط «نقابی» است شکل‌پذیر که دمادم دگرگون می‌شود؛ هرچند شخصیت جیوه‌سانش هیچ‌گاه تعریفی دقیق از هویتش

به دست نمی‌دهد؛ وی به قالب مادرش درمی‌آید تا دلسوزی و توجهی را که همواره محتاجش بوده، نثار خویش کند؛ به قالب پدر مرحومش درمی‌آید تا با وی یکی شود، عقدۀ اودیپ و خیمۀ را التیام بخشد و سرانجام، به پسرپچه‌ای بدل می‌شود تا از رویه‌رو شدن با خشونت دنیای بزرگسالان دوری جوید. به واقع وی حادثه‌ای نامیمون است که بدون سن و جنس در فضای مه‌آلود جهانی بی‌اعتنا رها شده است. فیلم واجد نشانه‌هایی چند، دال بر فقدان هویّت جنسی این شخصیت است: «اگه به هم فرصت بدی به هت ثابت می‌کنم که من از تو زن‌ترم!» (دق ۳۱). علاوه بر این، او را می‌بینیم که چارقد به سر، در سکانس آغازین و پایانی این اپیزود اتاق‌ها را می‌روید. خلاصه کلام آنکه این شخصیت مجموعه‌ای از قلب ماهیت‌هاست. در یکی از سکانس‌های فیلم، به شکل اخص، وی را می‌بینیم که به کاریکاتور کافکا می‌خنده (دق ۴۹). نقطه ارتباط ادبیات مدرنیستی و «دستفروش» از طریق گفتمان بصری که دوربین در این نما پی‌می‌ریزد، برجسته‌تر می‌شود.

علاوه بر این، نابرابری بین آنچه شخص می‌پسندد و آنچه مجبور است به آن تظاهرکند تا از مزایای زندگی اجتماعی برخوردار شود، سبب دامن زدن به احساس باخودبیگانگی می‌شود. چنان‌که که پیشتر ذکر شد، انسان مدرن نوعاً از اجتماع رانده شده؛ چرا که جامعه خواهان همشکلی<sup>۲۹</sup> است، نه کژشکلی<sup>۳۰</sup> و انسان مدرن نمی‌تواند تسليم‌آشکال شود، چرا که زندگی مدرنش «با اصل شکل ضدیت دارد» (پنهایم، ۱۹۵۹: ۲۱). این امر ممکن است به تضاد بین فرد و جامعه‌ای که در آن می‌زید، دامن بزنند.

بنابر آنچه گفتیم، یکی از اصلی‌ترین مضامین ادبیات مدرن، تعامل بین هویّت فردی و جامعه‌ای بی‌اعتنا نظری کلان‌شهری است که به ندرت از سوگنامه شخصی کسانی که ساکنش هستند، تأثیر می‌پذیرد. ساختار همسان‌کننده جامعه به گونه‌ای است که فقط مجالی اندک به دغدغه‌های شخصی می‌دهد، چرا که در پی ثبات و بقاء است. مثلاً در «دستفروش» در اپیزود نخست، خانواده مرفه‌ی کوک فقیر نزد آنان رها می‌شود، به وضع سوگناک کودک بی‌اعتنا هستند، سپس در اپیزود دوم، مرد جوان -که بعد از تصادف زخمی و تنها در خیابان رها شده است- به چنگ عابرانی می‌افتد که جیب‌هایش را خالی می‌کنند. هر چه باشد، جهان مدرن را سر همدردی با انسان زاده این عصر نیست: اتومبیلی ممکن است وی را زیر بگیرد؛ جیب‌هایش را خالی کنند،

سپس در هزار توی کلان شهری ره گم کند؛ تنها رها شود تا به ملاقات سرنوشت رود، چه بسا حتی پس از محکمه شدن به دلیل ارتکاب جرمی خیالی، درست مثل شخصیت اصلی رمان محکمه اثر کافکا.

با این قیاس، نقطه ارتباط ادبیات مدرنیستی و «دستفروش» روشن‌تر می‌شود. در محکمه، دو مأمور ژوفز ک. را به سبب جرم مرتكب‌نشده‌ای بازداشت می‌کنند و دو مأمور وی را به هلاکت می‌رسانند، بی‌آنکه کسی شاهد ماجرا باشد. کم و بیش به همین منوال، دو مرد، دستفروش جوان را می‌ربایند تا وی را پس از حضور در دادگاهی بی‌معنا که در آن فرجام کار وی از پیش تعیین شده است، به قتل برسانند. پاتوق زیرزمینی دستفروش به اندازه دادگاهی که در آن ک. محکمه می‌شود، تاریک است. کسی شاهد مرگ دستفروش نیست، همان‌گونه که کسی نمی‌بیند ک. چگونه با تقدیرش موواجه می‌شود. به بیان دیگر، مخلباف در این فیلم فضایی خفقان‌آور خلق کرده که بسیار شبیه به فضای حاکم بر آثار کافکاست.

می‌توان نتیجه گرفت که مخلباف با مرتبط ساختن مراحل مختلف زندگی انسان در دنیای مدرن «دستفروش»، به ما بینشی نسبت به ماهیت هنر عرضه می‌کند که خاص فیلمسازی مدرن است.

## ۲. معانی تلویحی فلچ شدگی

ایماث‌های فلچ شدگی به وفور در «دستفروش» یافت می‌شوند. در «بچه خوشبخت»، کودکان افليج، پيرزن افليج داخل امامزاده، مرد سیگارفروش افليج، و در «تولد يك پيرزن»، مادر روی صندلی چرخدار بیانگر فلچ شدگی جسمانی است، حال آنکه فلچ شدگی ذهنی از طریق تصویر کودکان معلول بستره در آسایشگاه در اپیزود نخست فیلم و مرد مجذونی که جمعیت دوره‌اش کرده‌اند در نخستین نمای اپیزود دوم فیلم به نمایش گذاشته شده است.

فلچ شدگی در «دستفروش» صرفاً جسمانی و ذهنی نیست، بلکه جنبه اجتماعی نیز دارد، از این حیث که شخصیت‌ها قادر نیستند اوضاع اجتماعی را که اسیر آن شده‌اند تغییر دهند. از این رو، شخصیت‌ها، همچون (ضد) قهرمانان نمایشنامه‌های معناباخته، از جنبه‌های مختلفی به دام افتاده‌اند و قادر به تغییر سرنوشت خود نیستند.

مفهوم فلچ شدگی در فیلم «بای سیکل ران» و «عروسوی خوبیان» نیز به چشم می خورد. در «بای سیکل ران» مردان و زنان بی چیز حاضر در صحنه نمایش نسیم از نظر جسمی معلوم‌اند. در عروسوی خوبیان، برادر نامزد حاجی معلوم ذهنی است. شاید بتوان گفت غلبۀ ایماژه‌ای مرتبط با معلولیت چندبعدی در فیلم‌های مخملباف دلالت بر این امر دارد که وضعیت انسان در جهان مدرن تغییرناپذیر است. شخصیت‌های آثار دهه ۱۳۶۰ مخملباف عاجز از انطباق با مقتضیات زمانه، ناتوان در تغییر شرایط موجود، و مقهور سرنوشت نهایی خویش هستند. این روال در فیلم‌های بعدی مخملباف، «بای سیکل ران» (۱۳۶۹) و «عروسوی خوبیان» (۱۳۶۹) نیز ادامه می‌یابد.

### پی‌نوشت‌ها

۱. سایر فیلم‌های مخملباف عبارت‌اند از: «سکوت» (۱۳۷۶)، «سفر قندھار» (۱۳۷۹)، و...

2. T. S. Eliot
3. Levenson
4. Ezra Pound
5. E. E. Cummings
6. Peter Childs

۷. ویرجینیا وولف (Virginia Woolf) در نخستین مقاله‌اش، «داستان مدرن» (۱۹۱۹)، با واقعگرایی رمان‌نویسانی چون آرنولد بنیت (Arnold Bennett) (۱۸۶۷ - ۱۹۳۱) و ه. ج. ولز (H. G. Wells) (۱۸۶۶ - ۱۹۴۶) که «جزئیات بی‌شماری» را در اترشان گرد می‌آورندند تا این شبهه را ایجاد کنند که امر «گذرا»، صبغه‌ای «پایا و بالهمیت» دارد، مخالفت کرد (چایلز، ۲۰۰۱: ۸۰). ول夫 به جای عطف توجه به «جزئیات بیرونی» مانند ظاهر یک شخص، شغل، خانه و خانواده‌اش، ترجیح می‌داد رمان‌نویسان افکار و امیال و خاطرات یک شخصیت داستانی را مورد مذاقه قرار دهنده. از این رو، گرایش رمان مدرن به چندپارگی را می‌توان به این امر نسبت داد که رمان‌نویسان مدرن، آنسان که ول夫 اظهار می‌دارد، بیشتر به کشف «نقاط تاریک روان» علاقه‌مند هستند تا ثبت «چیزهای بی‌اهمیت»: زندگی لامپ‌های چراغانی نیست که به طور منظم در کنار هم چیده شده باشند، بلکه هاله‌ای درخششده است؛ لفافی نیمه‌شفاف که از آغاز آگاهی تا پایان آن ما را دربرگرفته است. آیا رمان‌نویس وظیفه ندارد که این شیع دگرگون‌شونده، ناشناخته و محیط‌ناشده را با همه نقص‌ها و پیچیدگی‌هایش، با کمترین آمیزه توصیف‌های غریب و بیرونی به خواننده نشان دهد؟ (پاینده، ۱۳۸۳: ۶۱).

۸. به نظر می‌رسد که «خوشبختی» از فرهنگ واژه‌های عصر مدرن خط خورده است. شاید این امر ناشی از این حقیقت باشد که انسان مدرن عاجز از دستیابی به هر نوع غایت در جهانی است که وجه بارز آن «عدم قطعیت» و «نسبیت» است. از این رو، می‌توان تلاش برای نیل به «خوشبختی» را به مثابه

دستاوردهای غایی به شکلی استعاری با تلاش برای یافتن «مدلول استعلایی» که طبق نظریه‌های پسامدرنیستی تلاشی بی‌حاصل است، یکی دانست. برای خواندن شرح و تفسیری موجز، اما سودمند درباره «مدلول استعلایی» مراجعه کنید به:

*Stanford Presidential Lectures and Symposia in the Humanities and Arts.* 21 Sept. 2005 <<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/derrida/rorty.html>>.

9. Sartre
10. Michael worthon
11. Pilling
12. Synchrony
13. Diachrony
14. Milan Kundera

۱۵. *ecstasy*, در لغت ریشه ex به معنای خارج و histanai به معنای ایستاندن.

۱۶. یادآور جان دادن ژوزف ک. در رمان محاکمه اثر کافکا: «عین سگ».

#### 17. Intratextuality

۱۸. تلمیحی به رمان *Danghing man* به قلم سال بلو (saul Bellow) (۱۹۱۵-۲۰۰۵) رمان‌نویس امریکایی دارد.

#### 19. Medium close - up

۲۰. می‌توان به پدیده‌ای مشابه، شامل درآمیختن ژانرهای مختلف در پسامدرنیسم نیز اشاره کرد: «رمان مستند» (documentary novel) که از اقسام ژانرهای ادبی پسامدرن است، یا «فراداستان تاریخ‌نگارانه» (historiographic metafiction) که به قول لیندا هاچن (Linda Hutcheon) در مقوله داستان پسامدرن می‌گنجد، نمونه‌هایی هستند که بر انعطاف‌پذیری پسامدرنیستی بر مفهوم ژانر صحّه می‌گذارند. شاید بتوان این امر را با استناد به جهان‌بینی پسامدرنیستی که تاریخ را چیزی بیش از «برساخته‌ای» داستانی نمی‌انگارد، توجیه کرد؛ از این رو، طبق فرضیه‌های پسامدرنیستی، آنچه مستند است ممکن است از حیث سندیت چندان تفاوتی با داستان نداشته باشد. توجیهی دیگر این است که ماهیت «بینامتنی» (intertextual) فیلم و ادبیات مدرن/پسامدرن که سبب مخدوش شدن مرزهای بین م-tone می‌شود، بالطبع مفهوم «ژانر» را نیز مورد تردید قرار می‌دهد.

21. "Stream of consciousness"
22. William James
23. Frame of reference
24. Alienation
25. Fritz Pappenheim
26. Albert Camus
27. Bertolt Brecht
28. Gray
29. Uniformity
30. Deformity

## منابع

- پاینده، حسین. (۱۳۸۲). *گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی*. تهران: روزنگار.
- . (متترجم). (۱۳۸۳). *مدرسیسم و پسامدرسیسم در رمان*. تهران: روزنگار.
- . «نقد و بررسی کتاب سیری در جهان کافکا». *خانه کتاب ایران*, ۱۰ خرداد ۱۳۸۴.
- بکت. سمیوئل. (۱۳۸۰). در انتظار گودو. ترجمه اصغر رستگار. اصفهان: نقش خورشید.
- کوندرا، میلان. (۱۳۷۷). وصیت خیانت شده. فروغ پوریاوردی. تهران: فرزان.
- لاری، پرین. (۱۳۷۶). *مفاهیم زمان در خشم و هیاهو*. ترجمه صالح حسینی. تهران: نیلوفر.
- منصوری، مسلم. (۱۳۷۷). *سینما و ادبیات: چهارده گفتگو*. تهران: نشر علم.
- Childs, Peter. (2001). *Modernism*. London: Routledge.
- Gray, Ronald, ed.(1962). *Kafka: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice.
- Hutcheon, Linda.(1996) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. (1988). London: Routledge.
- Levenson, Michael, ed. (1999). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge.
- Makhmalbaf Film House*. 8 Dec. 2004  
[<http://www.makhmalbaf.com/persons.asp?p=mo>](http://www.makhmalbaf.com/persons.asp?p=mo).
- Pappenheim, Fritz. (1959). *The Alienation of Modern Man: An Interpretation Based on Marx and Tonnies*. New York: Monthly Review P.
- Pilling, John, ed.(1995). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sartre, Jean-Paul. "On *The Sound and the Fury*: Time in the Work of Faulkner." *University of Saskatchewan*. 28 Sept. 2005  
[<http://www.usask.ca/english/faulkner/main/criticism/sartre.html>](http://www.usask.ca/english/faulkner/main/criticism/sartre.html).
- "Time." Microsoft Encarta Encyclopedia. CD-ROM, 2002.