نگاهی به شعر ژان کوکتو
به بهانه انتشار مجموعه اشعارش

شعر کسب و کار مرگ است

علیرضا امیرحاجبی

همان‌گونه که تئاتر آتونن آرتو به معنای کامل کلمه تئاتر «ناممکن» است، شعر کوکتو نیز ارجاعاتی به ناممکنیت دارد. شعر کوکتو شعری است که با شعر در تضاد است و بیش از اینکه به سنت ادبی قرن‌های ۱۸ و ۱۹ فرانسه علاقه‌مند باشد بر جوهر بی‌مکان و زمان شعر تکیه می‌کند. بوطیقا (Poesie) جان‌مایه شعر است اما از شعر فراتر می‌رود. به‌درستی نمی‌توان تعریفی مکتبی از بوطیقا ارائه داد اما هرچه هست تمامی شاعران که هیچ، تمام آنان که با زیبایی سروکار دارند را درگیر خود کرده است. ناممکن‌بودن اهداف کوکتو چیزی نیست جز زیستن شاعرانه با مرگ. این زیست‌گونه با تأکید کلامی/ مفهومی بر پدیده مرگ شکل نمی‌گیرد بلکه در تغزل و شاعرانگی کوکتو هویت خود را عرضه می‌کند.

اما مرگ‌اندیشی شاعران فرانسوی پیشینه بسیار طولانی دارد. پس آیا نمی‌توان گفت که کوکتو نیز چه خودخواسته و چه ناخواسته از این سنت پیروی می‌کند؟ پاسخ به این پرسش الزامی نیست اما طرح آن الزامی است. او آشنا با شعر رمانتیک‌ها و کلاسیک‌هاست اما خود را در مرگ تغزلی تثبیت و حاشیه‌نشین می‌کند. مرگ را به‌عنوان پدیده‌ای پیش‌رو نمی‌بیند. آینده را با مرگ نقطه‌گذاری نمی‌کند. با شعر به سراغ مرگ نمی‌رود. چاره درد و رنج را مرگ خودخواسته نمی‌بیند. بلکه سعی می‌کند هم‌جنس‌بودن مرگ و شعر را نمایان کند. فقدان و غیبت دو عنصری هستند که در مرگ و شعر وجود دارند. شاید این گزاره‌ای انتزاعی باشد که نتوان مصداق دقیقی برایش پیدا کرد. اما در یاد داشته باشیم که از همان ابتدا تأکید کردیم که شعر کوکتو ناممکن است. چشم‌انداز بوطیقایی او هم ناممکن است. مصادیق پیوند بین مرگ و شعر در آثار کوکتو مانند یافتن یا طرح پرسش از ماهیت دردناک تراژدی است. چرا تراژدی دردناک است؟ چون تراژدی دردناک است. حال به همین نوع می‌تواند پرسشی را برای فرارفتن از خود پرسش مطرح کرد: «چرا شعر و مرگ در آثار کوکتو یکی می‌شوند؟ چون شعر و مرگ در کوکتو یکی شده است». شعر و شاعر نیز یکی می‌شوند.

زیست شاعرانه کوکتو هر رسانه‌ای را برای او تبدیل به قالبی جهت بیان شعر می‌کند. چه آن زمان که نقاشی می‌کند و چه آن زمان که فیلم می‌سازد. در تئاتر هم شاعر است، در طراحی باله هم شاعر است و هنرمندانی چون پیکاسو را نیز به‌دنبال خود می‌کشاند.

طرح‌های خطی/کاغذی کوکتو شباهت‌های فراوانی به آثار خطی پیکاسو و نیز آنری ماتیس دارد. خلاصه‌نگری در آثار هر سه نقطه تلاقی

بگذار باهم بباریم
گزیده‌ای از شعرهای ژان کوکتو
ترجمه هنگامه هویدا
نشر مشکی

هنرشان است. محتوای شاعرانه برخی از آثار پیکاسو و ماتیس بی‌شک تحت‌تأثیر برخورد با ارفئوس زمانه خودشان یعنی کوکتو بوده است.

کوکتو مستقل و خودرأی بود. نیازی نمی‌دید تا با گانگسترهای سوسیال/ سوررئالیست در ارتباط باشد. نیازی نداشت تا بی‌جهت در خیابانی پرازدحام به مردم شلیک کند. او مذهب خودش را داشت. مذهبی تلفیقی و اسطوره‌ای و هدفی ناممکن که برایش تلاش می‌کرد و چه‌چیز والاتر از آنکه هدف نهایی هنرمندان و شاعران رسیدن به بوطیقای مرگ باشد. شاید این رسیدن به شاعرانگی مرگ با نانوشتن ممکن شود. مگر نه‌اینکه خود کوکتو در ارفئوس می‌گوید که: «شاعر همان نویسنده‌ایست که نمی‌نویسد». این جمله اوج نگاه انتزاعی به شعر است.

پیوند مرگ و شعر در ذهن کوکتو عنصر سومی را هم به میان می‌آورد و آن چیزی نیست جز اسطوره. در اینجا می‌توان خطی ناپیدا و ظریف بین روان‌کاوی و بوطیقای کوکتو کشید. البته خود شاعر (برعکس سوررئالیست‌ها) هیچ‌گاه از روان‌کاوی و تحلیل‌های مربوط به آن بهره نگرفته است اما آنگاه که تمایلات شاعری به سمت اسطوره معطوف می‌شود می‌توان ارجاعاتی روان‌کاوانه نیز بر آثارش داشت. دو متن موردعلاقه کوکتو؛ ادیپ شهریار و ارفئوس مصادیق خوبی برای ایجاد این پیوند هستند. اما در نگاهی کلی‌تر با تمایل شدید کوکتو به اسطوره و شکلی ملایم از بیان آرزوهای جمعی و فردی شاعر مواجه می‌شویم. ارجاعات کوکتو تصاویری تحقق‌نیافته از آن چیزهایی است که او نمی‌تواند بیان کند. ساحت این بیان ناممکن همان ساحت مرگ است که ارفئوس برایش سر و دست می‌شکند. در اسطوره‌هایی که با مفهوم بازگشت جاودان سروکار داریم نوعی اشتیاق نهفته است. میلی که نمی‌دانیم چیست ولی می‌دانیم که این میل تحقق‌ناپذیر است و لذت‌بخش. هرچند تمدن خواستار سرکوب این میل شدید است اما نفس انسانی راهی برای بازتولید هرچند ناموفق این میل پیدا می‌کند. نوعی ارضای ناقص که با بازگشت و دوباره آمدن‌ورفتن یعنی نوعی تکرار ایجاد لذت می‌کند. منطق بازگشت جاویدان در همین تکرار است. ادیپ همواره بازمی‌گردد. ارفئوس غیب می‌شود و دوباره ظاهر خواهد شد. اسطوره فضا را برای همذات‌پنداری باز می‌گذارد تا هر لحظه خواننده/ مخاطب بتواند وارد و پس از مدتی از داستان خارج شود.

اسطوره‌ها، خواب‌ها و آرزوهای تحقق‌نیافته انسان هستند که در قالب روایت‌هایی ناتمام و بازگشت‌پذیر منتظر تفسیر و بازخوانش خواهند ماند. کوکتو نیز درست و به‌موقع دست به همین بازخوانی می‌زند.

«بگذار باهم بباریم» گزیده‌ای است جالب‌توجه از اشعار ژان کوکتو با ترجمه هنگامه هویدا که نشر مشکی در مجموعه کتاب ماه منتشر کرده است. ۲۸ شعر از دوران مختلف کاری کوکتو در این مجموعه کوچک گردهم آمده است که خود تلاش خوبی برای معرفی اجمالی این نابغه قرن بیستم به‌شمار می‌آید.

شکل‌های زندگی: استاندال و امر سیاسی

نیمی اراده، نیمی بخت

نادر شهریوری (صدقی)

«پشه یک‌روزه ساعت ۹ صبح روزهای بلند تابستان زاییده می‌شود و ساعت پنج عصر می‌میرد، چطور می‌تواند معنی کلمه شب را بفهمد؟»[1]

ژولین سورل در زندان درمی‌یابد که گذشته‌اش را هدر داده زیرا آن را وقف جاه‌طلبی‌اش کرده است، مقصود از جاه‌طلبی آینده‌نگری است، او حتی در عشق که ارتباط مستقیم به «لحظه» دارد نیز به‌دنبال پیشرفت ناپلئون‌وار در زندگی بود، اما اکنون که در یک قدمی به دار آویخته‌شدن قرار دارد به خود می‌گوید: عجیب است که من تنها از هنگامی با لذت زندگی آشنا شده‌ام که زندگی من پایان می‌گیرد، ژولین به یاد می‌آورد که در هنگام گردش با خانم دوره نال در جنگل‌های ورژی می‌توانست بیشتر خوش باشد، اما جاه‌طلبی‌اش او را مجبور کرد به آینده فکر کند تا ثروتی کلان فراهم آورد و این مانع از «درک لحظه» شده بود. او در زندان درمی‌یابد که وجود جاه‌طلبش که همچون وجود هر جاه‌طلبی معطوف به آینده است وجود عاشق‌پیشه‌اش را که همچون وجود هر عاشق‌پیشه‌ای معطوف به لحظه است را نابود کرده است. او که در ۲۳سالگی می‌میرد، می‌گوید: «عمرم را پنج سال بیشتر کنید»[2] تا این‌بار زندگی را بفهمم، اما بااین‌حال درخواست تجدیدنظر را رد می‌کند، زیرا این شهامت را در خود می‌بیند که بمیرد، مرگ او لحظه‌ای کامل و سرشار است.

در استاندال آگاهی از لحظه با آگاهی از خوشبختی پیوند می‌خورد؛ ممکن است این درک از لحظه با خوش‌باشی‌های متداول زیستن در لحظه بی‌ارتباط نباشد که نیست، اما درک استاندال از زمان، درک عمیق‌تری است که به خاطره، اراده، کنش، خوشبختی و البته سیاست گره می‌خورد. استاندال لحظات گذشته را ناگهانی به یاد می‌آورد یعنی تنها آن لحظه‌هایی را به یاد می‌آورد که بر وی تأثیری روحی گذارده باشد. به بیانی دیگر استاندال به‌جای آنکه سیر وقایع را مسلسل‌وار کنار هم بچیند و سپس همچون مورخی بی‌طرف تلاش کند تا در دل آن سلسله‌حوادث، واقعیت را بیان کند تنها آن تأثیری را توصیف می‌کند که چیزها یا اتفاقات یا خاطره‌ها در «لحظه» بر او گذارده‌اند. درک استاندال از زمان، درکی لحظه‌ای اما با تمام احساس و انرژی است. این درک را استاندال در فصل‌های آخر سرخ و سیاه در شخصیت ژولین به نمایش می‌گذارد. آن هنگام که ژولین روزهای آخر زندگی‌اش را می‌گذراند.

جالب آن است که ژولین تازه در زندان درمی‌یابد که آزاد شده است و این آزادی خوش‌ترین دوره زندگی‌اش را رقم زده است. «ژولین با شادمانی گفت: خوش‌ترین... خدا می‌داند که اغراق نمی‌کنم»[3] البته ژولین اغراق نمی‌کند، زیرا چنان در لحظه غرق است که هر تصوری از آینده نزدیک را نیز پس می‌زند. آیا چنین درکی از لحظه ممکن است؟ استاندال می‌گوید ممکن است و با توصیف خود از لحظات پایانی عمر ژولین، بر ممکن‌بودن نظر خود تأکید می‌کند: «خوشبختانه روزی که خبر آمد باید بمیرد خورشید درخشانی همه طبیعت را شاد می‌کرد. و ژولین قویدل بوده، راه‌رفتن در هوای آزاد حس دل‌انگیزی به او می‌داد همچون حس ملاحی که پس از سفر درازی در دریا در خشکی قدم بزند».[4] سپس استاندال چنان غرق در زیبایی رمانتیک موضوع خود می‌شود که موضوع از موضوعیتش جدا می‌شود و وجهی «زیبا»* پیدا می‌کند «هرگز آن سر به شاعرانگی لحظه‌هایی نبود که می‌رفت تا از تنش جدا بشود، انبوه شیرین‌ترین خاطره‌ها... با نیرویی بی‌کران در ذهنش نقش می‌بست».[5] هنگامی که استاندال می‌گوید آن سر هرگز به شاعرانگی لحظه‌هایی نبود که می‌رفت تا از تنش جدا شود، درواقع بر احساسات شدید خود و سوژه داستانش تأکید می‌کند. استاندال کلمه حس را در یکی، دو خط چند بار تکرار می‌کند تا بر حس سرشار و شور ژولین تأکید کرده باشد. ژولین آن‌قدر در هیجان و به‌تعبیری در خودشیفتگی غرق است که جز به «لحظه» توجهی نمی‌کند. در اینجا ژولین احساساتش نسبت به چیزهای پیرامون به کمترین حد و نسبت به خودش به بیشترین حد ممکن می‌رسد و دقیقا در این لحظه نهایی است که او دیگر به تبعات «عمل» خود بی‌توجه می‌ماند.** حس و شور اگر شدید باشد به همان میزان از درک آنچه دیگران درکی عقلانی و خردورزانه می‌دانند، غافل می‌ماند. قهرمان - ژولین بی‌تردید در لحظات آخر خود را قهرمان می‌پنداشت- باز هم بنا بر حس و شور درمی‌یابد که هرچقدر کمتر به تبعات کاری که می‌کند توجه کند به همان میزان مصمم‌تر می‌ماند، علاوه بر آن هرگونه توجه به، تعبیری پیش‌بینی سیر کار از انرژی و نیرو می‌کاهد و آن را سست می‌کند. در اینجا به استنتاج مهم دیگری می‌رسیم: لحظه‌ای که مملو از «حس» و «شور» باشد آن لحظه‌ای است که ممکن نیست به عمل منتهی نشود.

ممکن است ادبیات استاندال چنان که لازمه هر ادبیاتی است عرصه کنش‌های فردی در جامعه باشد که هست، اما هرگاه به مضامین مهمی که او آنها را در قالب قهرمانانش به نمایش درمی‌آورد، توجه کنیم به مجموعه کاملی از ادبیات دست می‌یابیم که علی‌رغم نظر و زندگی استاندال مملو از سیاست است: «درک لحظه»، «احساسات و یا شوری که منجر به کنش می‌شود» و آن «عواملی که اراده را برای کنش سست می‌کنند» و... .

بالزاک گفته بود اگر ماکیاولی می‌خواست رمان بنویسد، صومعه پارم - نام رمانی از استاندال- را می‌نوشت درواقع نیز همین‌طور است، تصوری که ماکیاولی از شهریار دارد شاید مشابه همان تصوری باشد که استاندال از شخصیت‌های داستان‌های خود دارد؛ در این صورت آیا استاندال را می‌توان نویسنده‌ای سیاسی به حساب آورد؟ نویسنده‌ای که در زندگی یا در نوشته‌های خود به مضامین سیاسی پرداخته باشد؟ کاری که مثلا نویسندگان بزرگ هم‌عصرش مانند داستایفسکی، تولستوی، کنراد، بالزاک، زولا و... انجام داده‌اند؟ پاسخ درهرحال منفی است. استاندال نویسنده‌ای سیاسی نیست، اما بااین‌حال کمتر نویسنده‌ای را می‌توان همچون استاندال یافت که با تعابیری که پیوسته از سیاست می‌گریزند پیوسته به سیاست پرداخته باشد.

آنچه استاندال را مستعد آن می‌کند که با وجود آن که می‌خواهد از سیاست بگریزد همواره رو به سیاست آورد و مضامین مهم آن را لحاظ کند آن عرصه و جولانگاهی است که او برای سیاست قائل می‌شود. به‌نظر می‌رسد استاندال، دامنه سیاست را بسیار وسیع‌تر می‌بیند و همین‌طور رخدادهایی که از سیاست تفکیک‌ناپذیرند همچون انقلاب فرانسه، ظهور ناپلئون و حوادث بعد از آن. به نظر استاندال دامنه سیاست تا به آن حد وسیع است که رد پای آن را می‌توان در غیرسیاسی‌ترین و شخصی‌ترین موقعیت و مکان‌های حتی دورافتاده از مرکز نیز مشاهده کرد. مکان‌هایی مانند صومعه و زندان، مثل زندانی که ژولین سورل در آن زندانی بود.

از این نظر می‌توان استاندال را نویسنده‌ای کماکان امروزی و حتی بسیار معاصر درنظر آورد. درک موقعیت لحظه، جنگ اراده‌ها، احساسات و شوری که منتهی به عمل می‌شود و... همچنان مضامینی‌اند که در دنیای فعلی قابل مشاهده‌اند، اما ردپای آن را می‌تواند در سرخ و سیاه و صومعه پارم یافت.

به سرخ و سیاه بازگردیم اما نه این‌بار به داستان و ماجراهای ژولین بلکه به خود رنگ‌ها، به اسمی که استاندال برای رمانش انتخاب کرده بود، غالبا گفته می‌شود رنگ سرخ نشانه رنگ غالب در اوینفورم نظامیان و رنگ سیاه رنگ ردای کشیشان است: دو نیرویی که بر جامعه فرانسه حاکم بوده‌اند، اما تعبیر تازه‌ای نیز مطرح است و آن به «بازی» اشاره دارد؛ بازیگران حرفه‌ای بر بالای گردونه‌ای ایستاده‌اند و به دو رنگ سرخ و سیاه نظر دارند. اضطراب موج می‌زند، اما بازیگران تصمیم خود را گرفته‌اند، باقی‌اش به لبخند بخت نیاز است، دقیقا به همان تعبیری که ماکیاولی از بخت نظر دارد: نیمی بخت، نیمی اراده. اما ژولین در لحظات آخر سراپا اراده بود. پس بخت چه می‌شود؟

پی‌نوشت‌ها:

* نیچه می‌گوید زیبایی از محتوا و مضمون جداست.

** به‌نظر می‌رسد سر فصل‌های بزرگ تاریخی معمولا بر اثر اعمالی شکل گرفته که به تبعات آن کمتر اندیشه شده، مانند اقدامات ناپلئون

۱، ۲، ۳، ۴، ۵- سرخ و سیاه، استاندال، ترجمه مهدی سحابی

ادامه از صفحه ۹

زیباترین شش‌دقیقه

ولی آیا وقتی سارتر برای نمایشگاه مجسمه‌های جکومتی کاتالوگ می‌نوشت، هیچ فکرش را می‌کرد که در دوران احمدی‌نژاد پاهای این مجسمه‌های دیلاق در موزه هنرهای معاصر کشوری آسیب ببیند و چه کسی می‌توانست تصور کند این تن‌هایی که به‌زعم سارتر از بمباران اتمی هیروشیما جان سالم به‌در برده بودند، از پا بیفتند و این‌چنین زمین‌گیر شوند.

ژاک رانسیر در فصل آغازین کتاب «فابل‌های سینما» میان دو مقوله «تکمیل» و «اتمام» تمایز قائل می‌شود. برای روشن‌ترشدن این تمایز او به تفاوت سریال‌های تلویزیونی و فیلم‌های وسترن اشاره می‌کند. در سریال‌های تلویزیونی شاهد تکمیل ماجراهای روایی هستیم. سریال‌ها با آن‌که کامل می‌شوند، تمام نمی‌شوند. این است که سریال‌بین‌های حرفه‌ای بلافاصله پس از آخرین قسمت هر سریالی به فکر سریال بعدی هستند. حال آن‌که در فیلم‌های وسترن هالیوود پس از جنگ دوم، با آن‌که قهرمان، روایت را به کمال نمی‌رساند، ماجرا تمام می‌شود. به همین قیاس رانسیر دامنه بحث خود را وسعت می‌دهد و از دو کشتی سینمایی اسم می‌برد: اولی «پوتمکین» آیزنشتاین است و دومی «تایتانیک». چشم‌پوشی از اتمام و دل‌بستن به کامل‌کردن اثر، در نظر رانسیر مستلزم آن است که از پوتمکین پیاده شده باشیم و در جمع مسافران تایتانیک قرار بگیریم.

بازمی‌گردیم به مطلب کوتاه آگامبن. در پس‌زمینه ابراز علاقه به شش‌دقیقه از «دن‌کیشوت» اورسن ولز دو نکته نهفته است: نخست این‌که اتمام اثر هنری هنگامی رقم می‌خورد که تخیل با واحدی «موسوم» به حقیقت برخورد کند. حقیقتی که نه در ماجراها یا سیر روایت، بلکه در مکث‌ها و وقفه‌ها بروز می‌یابد. حقیقتی که مثل شمشیر دن‌کیشوت پرده سینما را پاره می‌کند و به‌تعبیر کلر کلبروک «با پاره‌کردن پرده سینما بر پرده سینما، به همه نشان می‌دهد که سینما، حریف ادبیات نیست». چندان که دیوید فاستر والاس هم در رمان «مضحکه بی‌پایان» به مخاطبان خود اثبات می‌کند که ادبیات از پس سینما برنمی‌آید. دیوید فاستر والاس در این رمان عکس مسیر اورسن ولز را می‌پیماید، فیلمی که قرار است توأمان «سرگرمی» و «سامیزدات» باشد، به مستمسکی برای تروریست‌های افراطی و تجزیه‌طلبانِ کبک کانادا تبدیل می‌شود.

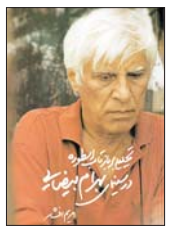
دوم این‌که تخیلات ما به شکل توانایی یا استعداد بروز نمی‌کند. تخیل، قبل از هرچیز ناتوانی از تداوم زیستن در ناواقعیت است. این ناتوانی تنها در صورتی ظهوری خلاقانه پیدا می‌کند، که از توانمندی بازنمایانه صرف‌نظر کرده باشیم. درست مثل دن‌کیشوت که با تماشای صحنه‌ای شبیه به جهان پیرامونش برمی‌آشوبد و راه را بر بازنمایی سد می‌کند.

امر تخیلی در مقصد نهایی «تمام» می‌شود و نه «کامل». تمام‌شدن در این معنی همان بیرون‌زدن از ساختارهای حاضر-آماده است. چیزی مترادف با رفتار دن‌کیشوت. این درست که دن‌کیشوت و اورسن ولز هر دو موفق می‌شوند بر فانتزی خود غلبه کنند، اما در نهایت در جلب رضایت دولسینا شکست می‌خورند. قبل از پایان مسیر تغییر می‌کند. همین تغییرمسیر است که ادبیات ما به‌شدت از آن می‌هراسد و به هزار ترفند می‌کوشد به شیوه‌های کاذبی بر آن سرپوش بگذارد. دن‌کیشوت مأموریتش را کامل نمی‌کند. نمی‌تواند زن هراسان آن فیلم سینمایی را از شر شوالیه‌های مزاحم نجات بدهد. فقط در پایان درمی‌یابد که دولسینا از این عملیات نجات ناراضی است و سرگرمی‌اش از بین رفته است.

مرور

نقد و نظر

اسطوره و آیین در سینمای بیضایی



بهرام بیضایی در آثار مختلفی که در طول این سال‌ها تولید کرده همواره نگاهی ویژه به اسطوره‌ها داشته و این ویژگی هم در آثار سینمایی او دیده می‌شود هم در نمایش‌نامه‌ها و پژوهش‌های او. به‌تازگی کتابی با عنوان «تحلیلی بر بازتاب اسطوره در سینمای بهرام بیضایی» نوشته مریم افشار در نشر روشنگران و مطالعات زنان منتشر شده که کوشیده حضور اسطوره‌ها در سینمای بیضایی را بررسی کند. این کتاب در چهار فصل تدوین شده و به ترتیب به این موضوعات پرداخته است: کلیات و تعریف، اسطوره‌ای‌شدن زمان در سینمای بیضایی، قهرمان اسطوره‌ای و آیین در سینمای بیضایی. این کتاب در اصل پژوهشی دانشگاهی است و تلاش کرده با رویکردی بینارشته‌ای به مطالعه پیوند اسطوره، آیین و سینما بپردازد. ابراهیم محمدی، عضو هیأت‌علمی دانشگاه بیرجند که این پژوهش زیر نظر او صورت گرفته در درآمد کتاب به پیوندها و مشابهت‌های گوناگون سینما و ادبیات اشاره کرده و یکی از نمودهای مهم این مشابهت را بهره‌گیری هر دو هنر از بن‌مایه‌های اسطوره‌ای و آیینی دانسته است. او درباره حضور اسطوره در سینمای بیضایی نوشته: «برخی از ساخته‌های بهرام بیضایی همه و همه با اسطوره در تعامل‌اند و سرشار از بینامتنیت اسطوره و ادبیات و سینما، به‌ویژه آثار بیضایی که خود هنرمندی است آشنا با رازهای اساطیر و قصه‌ها و متون بسیار کهن و پژوهشگری است دقیق و نکته‌سنج که در آثار تحقیقی روش‌مندی، ازجمله ریشه‌یابی درخت کهن و هزارافسان کجاست؟، حضور ناپیدای اسطوره در نهان قصه‌های هزارویکشب و داستان‌های حماسی فارسی را به نیکی بر رسیده و تحلیل و تبیین کرده و در آثار نمایشی متعددش، از جادوی اساطیر به هنرمندانه‌ترین وجه بهره برده است». پژوهش فوق کوشیده تا ضمن اشاره به اساطیر و آیین‌های به‌کاررفته در پنج فیلم بیضایی، «غریبه و مه»، «چریکه تارا»، «مرگ یزدگرد»، «شاید وقتی دیگر» و «مسافران»، چگونگی بازتاب ساختاری آنها را براساس نظریات ساختارگرایان مطرحی چون لوی استروس، رولان بارت، کلود برمون و غیره بررسی کند. در واقع این پژوهش به بازتاب ساختاری و محتوایی اسطوره و آیین در فیلم‌های مورد اشاره توجه داشته است. کتاب در فصل اولش به تعریف اسطوره، آیین و نمایش براساس دیدگاه‌های مختلف پرداخته و در فصل دوم به تحلیل ساختاری سینمای بیضایی بر اساس الگوی کلود برمن پرداخته و بعد، اسطوره‌ای‌شدن زمان در سینمای بیضایی براساس الگوی منتقدان ساختارگرا بررسی شده است. در فصل سوم کتاب، دگردیسی اسطوره و پس از آن تقدس‌زدایی از اسطوره قهرمان در سینمای بیضایی بررسی شده و همچنین در همین فصل نقش اسطوره‌ای قهرمان زن و مراحل سفر ده‌گانه در سینمای بیضایی براساس الگوی جوزف کمبل بررسی شده است. در فصل چهارم به بررسی چگونگی بازتاب آیین در پنج فیلم مورد نظر پژوهش پرداخته شده و سرانجام در قسمت پایانی کتاب و در بخش پیوست‌ها تصاویر پنج فیلم مورد نظر به همراه جمله کلیدی و پیام مهم هر فیلم، از دیالوگ‌های فیلم‌ها انتخاب و آورده شده است. در بخشی از فصل سوم کتاب درباره دگردیسی اسطوره در آثار بیضایی آمده: «بیضایی انسان مدرنی است که با تفکر اسطوره‌ای در نمایش‌نامه‌ها و آثار سینمایی‌اش دست به روشی نو می‌زند و همین امر باعث می‌شود که مخاطبان آثارش به اندیشیدن دعوت شوند. او در امروزی‌کردن اسطوره و آیین‌های باستانی روش منحصربه‌فرد خود را دارد، آنها را تغییر می‌دهد و تفسیری جدید به نمایش می‌گذارد».

تحلیلی بر بازتاب اسطوره در سینمای بهرام بیضایی/ مریم افشار/ نشر روشنگران و مطالعات زنان/ چاپ اول ۱۳۹۴

داستان‌نویسی زنان ایرانی

به‌تازگی کتابی با نام «گفتمان زنانه» با عنوان فرعی روند تکوین گفتمان زنانه در آثار نویسندگان زن ایرانی، نوشته سیدعلی سراج در نشر روشنگران و مطالعات زنان منتشر شده است. این کتاب در اصل رساله دکترای نویسنده‌اش بوده که در دانشگاه تربیت‌مدرس از آن دفاع شده است. این پژوهش در سه فصل تدوین شده و عناوین فصل‌هایش عبارت‌اند از: بازنمایی جنسیت در آثار نویسندگان زن، جایگاه زنان در تاریخ ادبیات فارسی و تحلیل آثار برگزیده. نویسنده در بخشی از پیشگفتار کتاب آورده: «از مشروطه به این‌طرف، محققان و روشنفکران زیادی بر مسئله آموزش زنان و فعالیت‌های ادبی آنان تأکید کردند که نتیجه آن تا امروز تولید و انتشار آثار فراوانی از شعر و داستان و نمایش‌نامه از سوی نویسندگان و شاعران زن است به‌گونه‌ای که بسیاری از محققان از شکل‌گیری ادبیاتی جدید با ویژگی‌ها و ساختاری متفاوت با ادبیات مردان، تحت عنوان ادبیات زنانه در ایران سخن می‌گویند. بر پایه این دیدگاه‌ها، در این پژوهش هدف اصلی، واکاوی و کشف ویژگی‌های ساختاری و محتوایی آثار داستانی زنان است. از زمان نوشتن مجموعه داستان کوتاه آتش خاموش (دانشور، ۱۳۲۷) که نخستین مجموعه داستانی است که به قلم زنی ایرانی چاپ شده است، تا امروز، آثار داستانی زیادی از زنان چاپ شده است. در پژوهش حاضر از میان آثار داستانی زنان ده اثر انتخاب شد و بر مبنای تلفیق دیدگاه‌های جامعه‌شناسی زبان، زبان‌شناسی رمان و نظریه زبان به مثابه نظامی نشانه‌شناختی اجتماعی هلیدی و رویکرد سبک‌شناسی آثار زنان، به بررسی سیر تحول گفتمان زنانه در این آثار پرداخته شده است». ده اثری که این پژوهش مدنظر داشته عبارت‌اند از: «سووشون» سیمین دانشور، «خواب زمستانی» گلی ترقی، «کنیزو» منیرو روانی‌پور، «زنان بدون مردان» شهرنوش پارسی‌پور، «خانه‌ی ادریسی‌ها» غزاله علیزاده، «انگار گفته بودی لیلی» سپیده شاملو، «پرنده‌ی من» فریبا وفی، «آفتاب مهتاب» شیوا ارسطویی، «عادت می‌کنیم» زویا پیرزاد و «از شیطان آموخت و سوزاند» فرخنده آقایی. کتاب در قسمتی از فصل سومش نوشته: «با وقوع انقلاب و افزایش نقش زنان و اهمیت‌دادن به ارزش‌های آنان، هم بر تعداد زنان نویسنده افزوده شد و هم بر آفرینش آثار داستانی خلاق و هنرمندانه؛ نکته‌ای که نشان‌دهنده آگاهی جامعه زنان، از مسائل زنان و مناسبات اجتماعی است. این ویژگی به‌ویژه هم‌زمان با ورود برخی اندیشه‌های زن‌محورانه (فمینیسم) غربی، تقویت و رشد می‌یابد؛ چنان‌که آثار نویسندگانی چون شهرنوش پارسی‌پور و منیرو روانی‌پور این دگرگونی‌ها را به‌خوبی نشان می‌دهد. علاوه‌براین، در مقایسه کارهای پس از انقلاب سیمین دانشور با کارهای پیشین وی، تغییرات گفتمانی ادبی زنان را بهتر درک خواهیم کرد».

گفتمان زنانه/ سیدعلی سراج/ نشر روشنگران و مطالعات زنان/ چاپ اول ۱۳۹۴