تحلیل تصویر «دیگری» در داستان «سفر بزرگ امینه» اثر گلی ترقی

محمدرضا حاجی‌آقابابایی *
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی
نرگس صالحی
دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی، دانشگاه علامه طباطبایی

چکیده

یکی از مهم‌ترین عوامل اثرگذار در روابط انسانی تصویری است که انسان‌ها از یکدیگر در ذهن خود می‌سازند و بر اساس آن، دیگران را درک و قضاوت می‌کنند. در پژوهش حاضر، داستان «سفر بزرگ امینه»، از مجموعه‌داستان *جایی دیگر*، از منظر تصویرشناسی بررسی شده است. مکان‌های موجود در این داستان عمدتاً دلالتمند هستند و در شکل‌گیری و جهت‌دهی به تصاویر ارائه‌شده در آن اهمیت دارند. تصاویری که در تهران از امینه نشان داده شده، تصاویری بسته‌اند؛ زیرا اغلب حاصل تصاویر گذشتگان دربارهٔ زنان بنگالی است. در بخش دوم که امینه در پاریس است، تصاویر از حالت بسته به باز تبدیل می‌شوند و او دیگر بر اساس ظاهر توصیف نمی‌شود؛ بلکه بیشتر به تغییرات رفتاری او پرداخته شده است. راوی در پاریس درمی‌یابد که خودش «دیگریِ» منفی است؛ یعنی مردم اروپا خوانشی منفی از او به‌عنوان فردی جهان‌سومی دارند. خوانش راوی از امینه پس از سفر او به اروپا، از خوانشی تا حدی منفی به خوانشی مثبت تغییر می‌کند. در پاریس، راوی و امینه هر دو به‌عنوان «دیگری»

* نویسندهٔ مسئول: hajibaba@atu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۶/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۲۹

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س ۱۱، ش ۴۱، بهار ۱۳۹۷ (صص ۳۳-۵۶)

در مقابل «منِ» فرانسوی قرار می‌گیرند و امینه به دیگریِ درون‌فرهنگی تبدیل می‌شود و جهان‌سوم به‌منزلهٔ دیگریِ کلان، در مقابل اروپا به‌منزلهٔ منِ کلان قرار می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی: تصویرشناسی، دیگریِ برون‌فرهنگی، دیگریِ درون‌فرهنگی، «سفر بزرگ امینه»، گلی ترقی.

۱. مقدمه

یکی از مهم‌ترین عوامل اثرگذار در روابط انسانی تصویری است که انسان‌ها از یکدیگر در ذهن خود برمی‌سازند و بر اساس آن، دیگران را درک و قضاوت می‌کنند. زندگی با تصویری که دیگران از ما ساخته‌اند و در عین حال ما از دیگران به‌وجود آورده‌ایم، پدیده‌ای است که همواره با آن مواجهیم. بر همین اساس، رابطهٔ فرد با دیگران و حتی فرهنگ‌های مختلف نیز بر مبنای این تصاویر شکل می‌گیرد و گاهی دچار تغییر می‌شود.

امروزه تصویرشناسی به یکی از گرایش‌های مهم در تحقیقات و مطالعات ادبی تبدیل شده است. البته تصویرشناسی در معنای عام، یکی از شاخه‌های مطالعات بینارشته‌ای نیز محسوب می‌شود. آنچه در تصویرشناسی بسیار اهمیت دارد، تصویر «دیگری» یا به تعبیر بهتر، «فرهنگ دیگری» است. منظور از تصویرشناسی یافتن تصویر کشورها، فرهنگ‌ها و افراد «دیگر» در آثار نویسندگان است. البته در اینجا منظور از دیگری، همان شخص بیگانه و فرهنگ اوست.

در پژوهش حاضر، داستان «سفر بزرگ امینه»، از مجموعه‌داستان *جایی دیگر*، بر اساس مبانی تصویرشناسی واکاوی شده است. هدف پژوهش این است که نشان دهد تصویری که نویسنده از امینه، به‌عنوان نمایندهٔ فرهنگ بنگلادش، ارائه کرده، چه میزان با واقعیت منطبق است و چه اندازه این تصاویر حاصل نگاه مستقیم راوی به امینه است. در این داستان، نقش مکان در ارائهٔ تصاویر درخور توجه است. مکان‌های موجود در این داستان عمدتاً دلالتمند هستند و در شکل‌گیری و جهت‌دهی به تصاویر ارائه‌شده اهمیت دارند.

۱- ۱. پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ تصویرشناسی، پژوهش‌های چندی صورت گرفته است که در ادامه برخی از آن‌ها را معرفی می‌کنیم.

«درآمدی بر تصویرشناسی معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی»: در این مقاله، نویسنده به معرفی این روش نقد در ادبیات تطبیقی پرداخته و اصول و مبانی آن را بیان کرده است. این پژوهش را می‌توان یکی از منابع اصولی در شناخت رویکرد تصویرشناسی دانست. نویسندهٔ مقاله به‌صورت روشمند به توصیف و گاهی نقد منابع مختلف تصویرشناسی پرداخته است (نامورمطلق، ۱۳۸۸: ۱۱۹ ـ ۱۳۸).

«تصویرشناسی سیمای شرق و غرب در شعر شوقی و بهار»: در این پژوهش ، نویسنده اشعار دو شاعر را که از نظر دورهٔ زمانی و دیدگاه‌های فکری به یکدیگر نزدیک‌اند، به‌لحاظ تصویرشناسی مطالعه کرده است. وی پس از بررسی تصاویر شعری این دو شاعر در دو بخش ایستادگی در برابر استعمار و جنبه‌های مثبت و منفی تقلید از غرب، نشان داده است که از نظر نوع نگاه به غرب، تا حدود زیادی دیدگاه این دو شاعر به یکدیگر نزدیک است (سیاوشی، ۱۳۹۱: ۵۱ ـ ۷۵).

«تصویرشناسی ادیبان ایران از نگاه ادبیات عرب (مطالعهٔ مورد پژوهش: صاحب‌بن عباد از نگاه ابن‌نباته، سعدی و شریف رضی)»: نویسنده در این پژوهش، تصویری را که این شاعران از وزیر ایرانی ارائه کرده‌اند، بررسی کرده است. به‌اعتقاد او، از آنجا که این تصاویر بیشتر حاصل نامه‌نگاری میان این وزیر ایرانی با شاعران عرب بوده، نگاه ایشان به صاحب‌بن عباد بسیار مثبت است و تصاویر ارائه‌شده شباهت بسیاری به یکدیگر دارند (افضلی، ۱۳۹۴: ۲۷ ـ ۵۲).

«تصویرشناسی دیگری در ادبیات خودی با تکیه بر داستان *خسی در میقات* از جلال آل‌احمد»: در این پژوهش، نویسنده اثبات کرده که راوی در ارائهٔ تصویر خود دایره‌وار حرکت کرده و از من به من رسیده که البته این کار را با ارائهٔ تصویر دیگری کرده است (آلبوغبیش، ۱۳۹۴: ۱ ـ ۲۵).

بنابراین می‌توان گفت در زمینهٔ آثار گلی ترقی و داستان «سفر بزرگ امینه» از منظر ادبیات تطبیقی و تصویرشناسی، پژوهشی صورت نگرفته است.

۱- ۲. درآمدی بر تصویرشناسی

تعریف کلی دانش تصویرشناسی به این شرح است: «تصویرشناسی در واقع بررسی و تحلیل تصویر 'دیگری' در ادبیات یک کشور است. به تعبیر دیگر، تصویرشناسی موضوع دیگری را در تمامی اَشکال ممکن آن مورد پرسش قرار می‌دهد» (Chevrel, 2009: 2). بر همین مبنا، در تصویرشناسی به‌دنبال یافتن ردّ پای بیگانه و کشور بیگانه در ادبیات کشوری دیگر هستیم. تصویرشناسی دربرگیرندهٔ تصویر دیگری در ادبیات یک کشور یا بازنمایی تصویر یک کشور در ادبیات کشوری دیگر است (نامورمطلق، ۱۳۸۸: ۱۲۲). این تصویر الزاماً تصویری کلی از کشور نیست؛ بلکه نویسنده با آفرینش یک شخصیت، ویژگی‌هایی را به آن نسبت می‌دهد که از طریق آن می‌توان ردّ پای فرهنگ کلی آن کشور را در اثر آن نویسنده جست‌وجو کرد. در این حالت، آن شخصیت بیشتر به تیپ تبدیل، و نمایندهٔ گروهی از افراد کشورش می‌شود.

در تصویرشناسی، مفهوم تصویر تغییر می‌کند و منظور از آن، هر اطلاعاتی است که دیدگاه من را دربارهٔ دیگری دربرمی‌گیرد. درواقع تصویر در اینجا مترادف است با نظر و دیدگاه من به دیگری و فرهنگ دیگری (همان، ۱۲۳).

دیگری در این دانش، به دو دستهٔ «دیگری درون‌فرهنگی» و «دیگری برون‌فرهنگی» تقسیم می‌شود و عمدتاً دیگری درون‌فرهنگی مورد مطالعهٔ پژوهشگران داخلی نیست و بیشتر به دیگری برون‌فرهنگی توجه می‌کنند. منظور از دیگری درون‌فرهنگی، دیدگاه نویسنده به شخصیت یا فرهنگی در کشور خود است و مقصود از دیگری برون‌فرهنگی نگرش نویسنده به بیگانه.

تصویر برآمده از متن ادبی را نمی‌توان با تصویر اجتماعی یکی دانست؛ زیرا این تصویر برگرفته از عنصر تخیل است و غالب بودنِ تخیل بر متن ادبی موجب می‌شود تا این گونه تصاویر را توهمات ذاتی نویسنده بدانیم (نانکت، ۱۳۹۰: ۱۰۷).

تصویرشناسی عمدتاً بر دو فرض استوار است: نخست اینکه گفتمان‌ها و فرضیات دربارهٔ دیگری محدود است و می‌توان آن‌ها را تقسیم‌بندی کرد و همین سنخ‌شناسی و دسته‌بندی آن‌ها موجب می‌شود متونی که درپی ارائهٔ اسطوره‌ای شخصی هستند و در این گونه از تقسیم‌بندی‌ها نمی‌گنجند، برجسته شوند. دوم اینکه بین آثار کلاسیک و

بررسی‌های کلی نوعی همسازی را به‌وجود می‌آورد (همان، ۱۰۸). در دوران معاصر، با توجه به گسترش نشر آثار مختلف، امکان بررسی صرف آثار کلاسیک وجود ندارد؛ زیرا متن‌های گوناگونی پدیدار شده است که تصاویری از متون گذشته نیز در آن‌ها وجود دارد و به همین جهت بررسی این متون با ابزارهای ادبی پیشین عملاً ممکن نیست.

۱-۲-۱. تصویر دیگری

تصاویری که از دیگری در آثار ارائه می‌شود، عمدتاً برگرفته از واقعیت نیست؛ زیرا شامل برخی پیش‌داوری‌ها و داوری‌های نویسنده است که یا مستقیماً آن‌ها را دیده یا از دیگران شنیده است. درواقع تصویر دیگری دربرگیرندهٔ ایدئولوژی‌های فرهنگی نویسندهٔ اثر است و متأثر از همان اندیشه‌هاست. تصویری که در هر اثری ارائه می‌شود، دقیقاً منطبق با ایدئولوژی و نظر خواننده است و گاهی به‌صورت صریح و گاهی به‌شکل ضمنی به آن ارجاع داده می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۸۸: ۱۲۶). به تعبیر دیگر، نویسنده می‌کوشد تا تصویرش با آنچه خواننده در ذهن دارد، همراه و همسو باشد و برای تغییر این ایدئولوژی تلاشی نمی‌کند.

آنچه در تصویر دیگری در آثار جدید مورد توجه است، دخالت پیشینیان در این تصاویر است. به بیان دیگر، تصاویر موجود در آثار نویسندگان به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم متأثر از تصاویر پیشینیان است؛ زیرا هیچ تصویری بدون دخالت تصاویر دیگر ساخته نمی‌شود و همیشه تصویر پیشینی وجود دارد که در شکل‌گیری تصویر جدید اثرگذار است که می‌توان آن را ذیل رابطهٔ بینامتنی نیز بررسی کرد. بر همین اساس، هر تصویری بر مبنای رابطهٔ متنی، بینامتنی و گفتمانی شکل می‌گیرد.

تصاویر ارائه‌شده از دیگری را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: ۱. تصویری که از شخص خارجی ارائه می‌شود؛ ۲. تصویری که از ملت یا جامعه نشان داده می‌شود؛ ۳. تصویری که نشان‌دهندهٔ حساسیت نویسنده به موضوع یا اندیشه‌ای خاص است که موجب شکل‌گیری تصویری خاص پیرامون آن می‌شود (Moura, 1988: 107). گاهی اتفاقی در یک دورهٔ تاریخی رخ می‌دهد که موجب شکل‌گیری ذهنیتی خاص برای

نویسنده می‌شود و این ذهنیت خاص تصویری منحصربه‌فرد از آن واقعه را به‌وجود می‌آورد؛ تصویری که به سطح آگاهی و درک هر نویسنده بستگی دارد.

۱- ۲- ۲. انواع تصویرپردازی

تصویرپردازی از کشورها و فرهنگ‌های مختلف به‌روش‌های گوناگونی شکل می‌گیرد؛ ولی شاید بتوان تمام تصویرها را در دو دستهٔ کلی جای داد: نخست تصاویری که نتیجهٔ رابطهٔ مستقیم هستند و دوم تصاویری که بر مبنای تصاویر دیگر شکل گرفته‌اند. تصاویر دستهٔ نخست شامل تصاویری می‌شوند که نویسنده شخصاً به آن کشور سفر کرده و از نزدیک تجربیاتی به‌دست آورده است. آنچه در این تصاویر مهم است، میزان نزدیکی آن‌ها به واقعیت است. این تصاویر نیز با اینکه حاصل تجربهٔ مستقیم‌اند، دربرگیرندهٔ تمام واقعیت نیستند؛ زیرا در این تصاویر نیز، متن‌ها و تصاویر قبلی و اساساً پیش‌فرض‌های قبلی تأثیرگذار است و نویسنده خواه‌ناخواه متأثر از آن‌هاست؛ اما به‌نسبت تصاویری که بر اساس تصاویر پیشین به‌وجود آمده‌اند، به واقعیت نزدیک‌ترند.

ارتباط میان نویسندهٔ تصویرساز و فرهنگ تصویرشده به چند دسته تقسیم می‌شود:

۱. تجربهٔ حضور: نویسنده در کشور مقصد حضور دارد و به‌صورت مستقیم شاهد فرهنگ کشور است.

۲. تجربهٔ بینامتنی: آشنایی نویسنده از طریق مطالعهٔ آثار ادبی و هنری کشور مقصد است.

۳. تجربهٔ بیناشخصی: شخصی از کشور مقصد مورد مطالعهٔ نویسنده است.

۴. تجربهٔ ترکیبی: دربرگیرندهٔ تجربهٔ مستقیم با یکی از وضعیت‌های بینامتنی یا بیناشخصی است (نامورمطلق، ۱۳۸۸: ۱۲۹ ـ ۱۳۰).

با توجه به انواع تصویرپردازی می‌توان گونه‌های مختلفی نیز برای تصاویر درنظر گرفت. در یک تقسیم‌بندی کلی، تصاویر به دو دستهٔ کلیِ «باز» و «بسته» تقسیم می‌شوند. منظور از تصاویر باز، تصاویر شخصی یا منفرد هستند. این دسته از تصاویر، شکل عمومی به خود نگرفته‌اند و جنبهٔ کلی ندارد. تصاویر بسته، تصاویر مدام در حال تکرارند و جنبهٔ عمومی یافته‌اند.

تصاویر بسته به‌علت عمومیتی که دارند، به چند دستهٔ مختلف تقسیم می‌شوند. تصاویر بسته ممکن است درون‌فرهنگی یا بینافرهنگی باشند. در تصویرشناسی، با تصاویر بینافرهنگی سروکار داریم. در تقسیم‌بندی دیگر می‌توان استروتیپ‌ها، کلیشه‌ها، نقاط مشترک و... را گونه‌ای از تصاویر بسته دانست که نقش مهمی در مطالعات ادبی و دیگر مکاتب نقد ادبی ایفا می‌کنند و جایگاه مهمی در مطالعات پسااستعماری و مطالعات فرهنگی دارند؛ زیرا دربرگیرندهٔ بخش مهمی از فرهنگ هر کشوری هستند.

منظور از کلیشه تمام تصاویر تکراری و یکسانی هستند که بر مبنای تفکری واحد در چندین اثر شکل گرفته‌اند. برای مثال تصویر اعراب در آثار داستانی یا شعری ایرانیان که عمدتاً آن‌ها را افرادی وحشی و بدون تمدن توصیف می‌کنند، تصویری کلیشه‌ای است. استروتیپ معادل لاتین واژهٔ کلیشه است و همان تصاویر برگرفته از اندیشه‌ای رایج و مشترک میان افراد جامعه است. در تصاویر مشترک، تمرکز بر آن دسته از تصاویری است که حاصل نظر مشترک افراد است؛ یعنی گروه‌های مختلف در جامعه دربارهٔ یک فرد یا گروه، علاوه بر نظرات و تصاویر مختلف در یک نقطه، با یکدیگر اتفاق‌نظر دارند.

در تصویرشناسی، ویژگی اصلی تصویر در تفاوت میان یک «من» و «دیگری» و تصویر «اینجا» و «آنجا»ست (نانکت، ۱۳۹۰: ۱۰۶). به عبارت دیگر، اساس تصویرشناسی تفاوت میان دو قطب مقابل همدیگر است که همین تقابل موجب شکل‌گیری حالت‌های مختلف برای خوانش میان من و دیگری است.

۱- ۲- ۳. حالت خوانش دیگری

دیگری بر اساس ایدئولوژی و پیش‌فرض‌های موجود به‌صورت‌های مختلفی خوانش و تأویل می‌شود که می‌توان آن را در سه دستهٔ بزرگ جای داد:

۱. خوانش منفی: «من» بر «دیگری» احساس برتری دارد و رابطهٔ میان آن‌ها عمدتاً خصمانه است و من همیشه خود را برتر و بالاتر از دیگری می‌بیند. در این نوع، به‌علت رابطهٔ خصمانه، اجازهٔ شنیده شدن صدای دیگری فراهم نیست و من آن گونه که می‌خواهد، به تحلیل و توصیف دیگری می‌پردازد؛ بدون آنکه به واقعیت

توجهی کند. در این خوانش، بیشتر توصیفاتِ من برگرفته از پیش‌داوری‌ها و تصاویری است که پیشینان از او ارائه کرده‌اند. خوانش منفی از دیگری را می‌توان بازنمایی ایدئولوژیک نیز نام نهاد. در این حالت، خود درپی اثبات و القای گفتمان خود است و دیگری را در جایگاه نازل‌تری از خود می‌بیند.

۲. خوانش مثبت: «من» در برابر «دیگری» خود را پست و کم‌مایه حس می‌کند و واقعیت فرهنگی بیگانه بر فرهنگ ملی او غلبه می‌یابد. در این خوانش، من درمی‌یابد که فرهنگ بیگانه بر فرهنگ خودی برتری‌های بیشتری دارد و بنابراین قابلیت غلبه بر فرهنگ ملی را دارد. البته در این حالت، فرهنگ بیگانه به‌حدی بر من تأثیر می‌گذارد که تصویرسازی از فرهنگ بیگانه موجب ارائهٔ تصویری واقعی‌تر از او می‌شود. در نام‌گذاری دیگر، نگاه مثبت به دیگری و برتری دادن به او را می‌توان بازنمایی آرمانی خواند.

۳. خوانش با تسامح: «من» با نگاهی هم‌تراز به «دیگری» می‌نگرد و تصویری برابر همراه با مدارا از آن برداشت می‌شود؛ همچنین نگاهی عینی به دیگری دارد و سعی می‌کند تا پیش‌داوری‌ها را کنار بگذارد و به‌دور از غرض‌ورزی، دیگری را ببیند و مطالعه کند. در این حالت، من غرق در دیگری نمی‌شود و تصویرسازی به‌شکل منطقی و آگاهانه صورت می‌گیرد و من دچار اغراق در ارائهٔ تصاویر، چه در جهت مثبت و چه در جهت منفی، نمی‌شود و در این صورت، می‌تواند به دیگری همانند خودش نگاه کند. خوانش با تسامح و نگاه نسبی به خود و دیگری را می‌توان در نگاهی دیگر، دگربودگی نامید. (Dadvar, 2011: 29-32)

۲. خلاصهٔ داستان

«سفر بزرگ امینه» داستان زندگی زنی بنگالی است که پیش از انقلاب اسلامی به ایران آمده و در خانهٔ راوی (خانم تهرانی) مشغول به کار است. امینه با راوی ارتباطی نزدیک دارد و همین قرابت موجب شده است تا او بتواند به‌طور مستقیم رفتار امینه را زیر نظر بگیرد. امینه زنی بنگالی است که با مردی هندو ازدواج کرده و به‌زورِ شوهرش در خانه‌های مردم کار می‌کند و مجبور است دستمزدش را به شوهرش بدهد. پس از

انقلاب اسلامی، روند زندگی امینه نیز تغییر می‌کند و ناگزیر از ترک ایران می‌شود. راوی داستان (خانم تهرانی) نیز به پاریس مهاجرت می‌کند. با ورود خانم تهرانی به پاریس، شوهر امینه او را پیدا می‌کند و درنهایت خانم تهرانی امینه را برای کار نزد خودش می‌آورد. حضور امینه در پاریس موجب بروز تغییرات بسیار عمده‌ای در زندگی‌اش می‌شود. امینه با قرار گرفتن در بستر فرهنگ غربی، با مفاهیم جدیدی آشنا می‌شود که به او در درک جایگاه و حقوقش کمک می‌کند. این روند رو به رشد تا جایی ادامه دارد که امینه در مقابل شوهرش می‌ایستد و درنهایت از او جدا می‌شود. در خلال این تغییرات آنچه اهمیت دارد، دیدگاه‌های راوی دربارهٔ امینه است.

۳. تصویرشناسی داستان «سفر بزرگ امینه»

با توجه به مبانی و اصول تصویرشناسی و به‌منظور شناخت بهتر تصاویر داستان، تصاویر از دو بُعد کلی بررسی شده است: بر اساس مکان و بر اساس دیدگاه راوی. مکان در این داستان دلالتمند است و به‌صورت غیرمستقیم بیانگر تغییرات بسیار مهمی در سرنوشت امینه است.

تهران و پاریس دو مکان اصلی در این داستان هستند که بر مبنای آن، تصویر امینه شکل می‌گیرد. با توجه به تغییرات امینه در دو مکان و به‌منظور درک بهتر نقش مکان در تصاویر ارائه‌شده توسط راوی، تصاویر به دو دستهٔ تهران و پاریس تقسیم شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۳- ۱. تصاویر امینه در تهران

نخستین مکانی که امینه در آن برای مخاطب شناسانده، و تصویری از او دیده می‌شود، تهران است. امینه در تهران به‌عنوان دیگریِ برون‌فرهنگی شناخته می‌شود؛ زیرا راوی خود را در جایگاه من قرار می‌دهد و با توجه به نوع واژگانی که برای امینه برگزیده، این توصیف بیشتر از جایگاه برتری است. به تعبیر دیگر، راوی در جایگاه «من» نگاهی ظاهری به «دیگری» دارد و آنچه برای او در وهلهٔ نخست توجه‌برانگیز بوده، جذابیت چهرهٔ امینه است:

امینه‌ی بنگالی با موهای بلند سیاه و دندان‌های سفید، با نگاهی غایب و پلک‌هایی سنگین از لذت رؤیایی پنهان، از جنوب بنگلادش می‌آمد و شبیه به هنرپیشه‌ای چشم‌خمار در فیلم‌های هندی بود. خنده‌ای سالم و غریزی داشت و بدن خواب‌آلود و تنبلش پر از ناز و اطوارهای محجوب زنانه بود. می‌دانست چشم‌ها به دنبالش می‌دود و و نگاه‌ها خیره به دهان شیرین و بدن گرم و سالم اوست، آن‌هم در آن لباس‌های رنگین، حریر سرخابی و سبز با حاشیه‌ای برّاق و گل‌های ریز طلایی (ترقی، ۱۳۹۴: ۷۵).

با توجه به تصویر بالا، دیگریِ تصویرشده (امینه) تا حدودی برگرفته از تصاویر گذشته است؛ یعنی همان تصاویریِ که عمدتاً از زنان هندی دیده شده است یا ارائه می‌شود؛ زنانی با موهای سیاه بلند و لباس‌های رنگین. بنابراین، این تصویر با توجه به آنکه حاصل نگاه مستقیم راوی به امینه است، رنگ‌وبوی تصاویر گذشته را نیز دارد و تداعیگر بسیاری از تصاویر قبلی دربارهٔ زنان شرقی است و به‌نوعی دارای همان پیش‌فرض‌های گذشته است.

امینه به‌دلیل اینکه رفتار غیرعادی دارد و نحوهٔ پوشش او با دیگران، یعنی مردم تهران، تفاوت دارد، در گروه دیگریِ برون‌فرهنگی قرار می‌گیرد. رفتار و پوشش او برای همگان غیرعادی است. امینه درواقع عنصری بیگانه در جمعی داخلی است یا به تعبیر ساده‌تر، نمایندهٔ فرهنگ و رفتار زنان کشورش است و ازهمین‌روی رفتار او برای زن راوی تا حدودی عجیب است:

ما بودیم که با حیرت و تردید به او نگاه می‌کردیم و تهِ قلب شکاک و محتاطمان از حضور عنصری ناآشنا (با اینکه به روی خود نمی‌آوردیم) ناراحت و ناراضی بودیم. اتفاقی خارجی وارد زندگی‌مان شده بود ـ ما و خیلی‌های دیگر ـ و این تغییر کوچک، این اتفاق ساده، خبر از ورود خاموش حادثه‌هایی ناشناخته می‌داد (همان جا).

راوی با گفتن جملهٔ «با حیرت و تردید به او نگاه می‌کردیم و تهِ قلب شکاک و محتاطمان از حضور عنصری ناآشنا [...] ناراحت و ناراضی بودیم» به‌نوعی تصویری از خود و اطرافیانش نیز ارائه می‌دهد که حاصل نگاه مستقیم به اطرافیان، و برگرفته از تجربه‌ای شخصی است. او به خلق‌وخوی اطرافیانش آشناست و می‌داند در قبال

برخورد با عنصری ناآشنا، چگونه از خود واکنش نشان می‌دهند. راوی در میان توصیف امینه به‌نوعی دیگریِ درونی را که همان خود او و اطرافیانش را دربرمی‌گیرد، معرفی می‌کند.

در جایی دیگر از داستان که راوی در حال توصیف امینه است، به‌خوبی فرهنگ جامعهٔ او را نیز به‌تصویر می‌کشد و برای خواننده مجسم می‌کند که در بنگلادش وضعیت زندگی زنان، خصوصاً زنانی مانند امینه که از خانواده‌ای فقیر هستند، چگونه است. این تصویر برگرفته از توصیفات خود امینه از همسرش و وضع زندگی اوست و درواقع تصویری است که بر اساس تصویر ارائه‌شدهٔ فردی دیگر ساخته شده که البته تا حدود زیادی واقعیت وضع موجود را هم نشان می‌دهد.

> آقاراجا (مستر راجا) که زن و بچه داشت ـ خانم اول و پسرهای ارشد ـ و سی سال از او بزرگ‌تر بود. خانه‌اش، به قول امینه، هشت تا اتاق داشت و اتاق‌ها همه فرش داشتند و فرش‌ها مال خانم اول بود. ظرف‌ها و پرده‌ها و مُخده‌های مخمل نیز متعلق به خانم اول بود، به‌اضافه‌ی مستر راجای لاغر و سیاه‌چرده، با موهای چرب و لب‌های کبود (همان، ۷۶).

در راستای همین تصویر، راوی به‌صورت غیرمستقیم با ذکر برخی توضیحات دربارهٔ امینه نشان می‌دهد که وضعیت او و زنان مشابهش در کشورشان چگونه است. امینه مجبور است کار کند و کل حقوق هر ماهش را برای شوهرش بفرستد، او به‌شدت از راجا می‌ترسد و او را صاحب‌اختیارِ خود می‌داند. این تصاویر شاهد نگاه مستقیم راوی، و برگرفته از رفتار امینه است و به همین جهت در دستهٔ تصاویر مستقیم قرار می‌گیرد:

> یادش رفته خدمت‌کار خارجی است و باید حقوقش را اول هر ماه برای شوهرش، آقاراجا بفرستد. توی اتاق کوچک امینه جمع می‌شوند. می‌زنند و می‌خوانند و امینه برایشان می‌رقصد. اما حضور نامرئی آقاراجا، با آن قد کوتاه و سایه‌ی عظیم، بالای سر او می‌چرخد و واقعیتی انکارناپذیر است (همان، ۷۷).

گفتم: امینه، چرا پول‌ها را برای خودت نگه نمی‌داری؟

«چرا» از آن کلمه‌های بی‌معنا و ناشناخته‌ای بود که در دنیای خاموش و تسلیم امینه جا نداشت. چراها را آقاراجا تعیین می‌کرد و جواب‌ها را او می‌داد (همان، ۷۸).

در ادامه امینه مطلبی را بیان می‌کند که به‌خوبی نمایانگر تصویر زنان جامعهٔ اوست. این تصویر دقیقاً بر اساس آن چیزی است که در دنیای امینه و زنان مانند او اتفاق می‌افتد و البته برای آن‌ها طبیعی است. آنچه امینه در ادامه می‌گوید، به‌طور غیرمستقیم زودباوری، سادگی و البته تسلیم محض بودن امینه و زنان جامعهٔ او را نشان می‌دهد:

خانم‌جان شوهرم سرم کلاه گذاشت (و طوری گفت که انگار کاری طبیعی بود. شوهر باید سر زنش کلاه بگذارد. نه خشمی در صدایش بود و نه حیرت و افسوس) شناسنامه‌اش را عوض کرده بود. زن و بچه داشت، دو تا پسر بزرگ. من خبر نداشتم، پرس‌وجو هم نکردم. گفت: من مسلمانم. مرد مسلمان قلب و زبانش پاک است. دروغ نمی‌گوید. اگر هم بگوید از روی مهربانی است. من هندو بودم. گفت باید مسلمان شوی. قبول کردم. وقتی فهمیدم زن دارد که کار از کار گذشته بود. کتکم زد. گفت زن نباید همه چیز را بداند، یا بگوید. زن خوب چشم و گوشش را می‌بندد (همان، ۷۸).

آنچه در توصیف امینه مهم است، نظری است که دربارهٔ مرد مسلمان دارد که بیانگر دیدگاه اجتماعی است؛ زیرا بر مبنای حرف امینه، عقیدهٔ زنان هندو این است که مردان مسلمان مهربان هستند و دروغ نمی‌گویند. تصویر مرد مسلمان در نظر امینه، برگرفته از تصاویر پیشینان است و ساختهٔ ذهن او یا حاصل تجربهٔ مستقیم خودش نیست. امینه تمام پیش‌داوری‌ها و پیش‌فرض‌های گذشته دربارهٔ مرد مسلمان را که در اینجا دیگری محسوب می‌شود، پذیرفته است.

امینه به‌گونه‌ای دربارهٔ اینکه شوهرش سرش کلاه گذاشته، صحبت می‌کند که گویی امری طبیعی است و این عادی بودن و پذیرفتن مسائل تا جایی پیش می‌رود که امینه می‌داند شوهرش از او سوءاستفاده می‌کند، اما آن را پذیرفته است؛ زیرا در ذهنش، شوهر ارباب مطلق است و این دقیقاً همان چیزی است که راوی در پی نمایاندن آن است. امینه نمونه‌ای کوچک از فرهنگ زنان بنگالی است که راوی با ارائهٔ تصویر او

سعی کرده است وضعیت و اندیشهٔ زنانی همچون امینه را به‌تصویر بکشد: «مستررا‌جا ارباب مطلق است و واقعیت بودنش ـ با همهٔ بدی‌ها ـ اتفاقی طبیعی است» (همان، ۷۹).

با توجه به گفته‌های راوی به‌خوبی می‌توان دیدگاه رایج در جامعهٔ امینه را دریافت و دانست که شوهر در جامعهٔ او ارباب است و هر چه بگوید، زن بی هیچ پرسش یا مخالفتی باید بپذیرد و این تصویر هم متأثر از تصویری است که امینه پیش‌تر برای راوی به‌وجود آورده و هم برداشتی است که راوی از رفتارها و کنش‌های امینه داشته است. به تعبیر دیگر، اینکه امینه شوهر را ارباب مطلق می‌داند، تأویل راوی بر مبنای اندیشهٔ حاکم بر ذهن امینه است. راوی با گفتن جملهٔ بالا در پی ارائهٔ تصویری برتر از خود است و خود را در جایگاه منِ برتر و امینه را در موقعیتِ دیگری قرار می‌دهد.

در میان نظرات راوی دربارهٔ امینه و تحلیل رفتار او بر اساس تصاویری که از وی ارائه می‌شود، دیدگاه راجا دربارهٔ مردهای ایرانی نیز جالب توجه است. راجا تصویری در ذهن امینه می‌سازد که امینه به‌محض رسیدن به ایران و برخورد با مردم، خلاف آن را می‌بیند. راجا در اینجا در جایگاه «من» و ایران برای او در جایگاه «دیگری» قرار می‌گیرد و دیدی منفی به دیگری دارد و خود را برتر می‌پندارد. امینه با این پیش‌فرض به ایران می‌آید؛ اما در مواجهه با دیگری، با تصویری مواجه می‌شود که خلاف پیش‌داوری‌ها و پیش‌فرض‌هاست و حاصل تجربهٔ مستقیم خود اوست:

«شوهرم گفت: امینه مردهای تهرانی فاسدند. نماز نمی‌خوانند. بفهمم بهت نگاه کرده‌اند، پوستت را می‌کنم. توی دلم را خالی کرده بود. دروغ می‌گفت. اینجا راحتم. دلم می‌خواهد شلیمه هم اینجا بود» (همان، ۸۰).

با توجه به گفته‌های راوی دربارهٔ امینه و تصاویری که از او نشان می‌دهد، خوانشِ دیگری به‌صورت تجربهٔ بیناشخصی است؛ زیرا راوی از طریق امینه با فرهنگ مردم او آشنا می‌شود و نگاهش به امینه با آنکه حاصل نگاه مستقیم است، خوانش او از امینه به‌عنوان دیگری در جایگاه بیناشخصی قرار می‌گیرد. در این میان نکتهٔ توجه‌برانگیز، خوانشِ تا حدودی منفی راوی از امینه است. همان گونه که گفته شد، راوی خود را در جایگاه برتری از امینه می‌بیند و او را صرفاً بر مبنای ظاهر توصیف می‌کند. این گونه از توصیف بیشتر تا هنگامی است که راوی در تهران است و از ظاهر زیبا و لباس‌های

امینه صحبت می‌کند. البته گاهی نیز گریزی به رفتار امینه می‌زند؛ ولی این گریز صرفاً برای نشان دادن برتری خود است؛ زیرا امینه حتی با نخستین حقوقش آشنایی ندارد:

«گفتم امینه چرا پولت را برای خودت نگه نمی‌داری؟ 'چرا' از آن کلمه‌های بی‌معنا و ناشناخته‌ای بود که در دنیای خاموش و تسلیم امینه جا نداشت» (همان، ۷۸).

خوانش راوی از دیگری همراه با تسامح است و بیشتر تصاویرش تقریباً تداعی‌کنندهٔ تصاویر پیشینیان درباب زنان هندی و بنگلادشی است؛ یعنی زنانی که مطیع شوهرند و صاحبِ مطلق شوهر است. تصاویر راوی از امینه حاصل تجربهٔ بیناشخصی است؛ زیرا امینه در کشور اوست و راوی مستقیماً با او در ارتباط است. البته شناختی که راوی از شوهر امینه کسب می‌کند، از طریق امینه است و درواقع شناختی غیرمستقیم و بر اساس تصاویر امینه است.

آنچه در تصاویر ارائه‌شده از امینه اهمیت دارد، دیدگاه و تأویل‌های راوی است. راوی با توجه به نحوهٔ زندگی‌اش و حرف‌هایی که در ادامه می‌زند، زنی جوان است و تا حد زیادی به حقوقش آگاهی دارد و ازاین‌رو نگاه او به امینه، نگاهی منفی است و دیگری را با تسامح و گاه با حیرت می‌نگرد و رفتار او برایش پرسش‌برانگیز است. راوی گاهی سعی می‌کند به امینه یادآوری کند که او نیز حق زندگی دارد و باید درآمدش را برای خودش نگه دارد؛ اما این موضوع برای امینه نامفهوم است؛ زیرا در جامعهٔ او، با توجه به گفته‌هایش و تأویل‌های راوی، زنی که فقیر است، حقی ندارد که خواهان آن باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۳- ۲. تصویر امینه در پاریس

رفتن به اروپا نقش مهمی در سرنوشت امینه و تغییر تصاویر راوی از او دارد. البته در کنار تصاویر امینه، شاهد تصاویری هرچند کوتاه و جزئی از زنان دیگر ملیت‌ها نیز هستیم. نخستین تصویر، از زنان کشور مقصد یعنی فرانسه است. راوی خدمت‌کارهای فرانسوی را چنین توصیف می‌کند: «هر که را می‌آوردم ناز و افاده می‌کرد و منِ ایرانیِ جهان‌سومی را قبول نداشت» (همان، ۸۴). در همین جمله، دو دیدگاه مقابل هم قرار می‌گیرد: دیدگاه راوی به زنان فرانسوی و دیدگاه زنان فرانسوی به راوی. راوی آن‌ها

را با ناز و افاده می‌داند و نشان می‌دهد که این تصویر برگرفته از تجربهٔ حضور است؛ زیرا راوی در فرانسه حضور دارد و به‌صورت مستقیم رفتار آن‌ها را می‌بیند. در اینجا راوی به‌عنوان دیگریِ برون‌فرهنگی در مقابل خدمت‌کار فرانسوی قرار می‌گیرد.

عقیدهٔ زنان خدمت‌کار فرانسوی نیز بر مبنای دیدگاه کلی و تصویر پیشینیان است و حاصل تصویری کلیشه‌ای است که در ذهن اروپایی‌ها از ایرانی‌ها و کشورهای جهان‌سوم شکل گرفته است. در این تصویر، «من» (زن فرانسوی) خوانشی منفی از «دیگری» (زن ایرانی) دارد و نظر او بر اساس پیش‌داوری‌های گذشته شکل گرفته است؛ بدون آنکه خودش سعی در شناخت و فهم دیگری داشته باشد. در ادامه راوی دربارهٔ زنان پرتغالی و لهستانی نیز نظرهایی دارد که حاصل تجربهٔ حضور و ارتباط مستقیم با آن زنان، و برگرفته از افکار شخصی و تصاویر مستقیم است: «خدمتکار پرتغالی بداخلاق بود و بچه‌ها را می‌زد. سومی لهستانی بود و مست می‌کرد و در غیاب من مردهای غریبه‌ها را به خانه می‌آورد» (همان، ۸۴). از خلال همین توصیف کوتاه می‌توان دیدگاه کلی راوی دربارهٔ زنان اروپایی را دریافت؛ زیرا او از سه ملیت مختلف اروپایی حرف می‌زند که البته مشخص است که من (راوی) نظری مساعد دربارهٔ دیگریِ «زنان اروپایی» ندارد و رفتار آن‌ها را نامناسب می‌داند. درواقع من در اینجا خوانشی منفی از دیگری دارد و خود را با این توصیفات برتر و بهتر از دیگری می‌پندارد.

آنچه در اروپا در خصوص راوی و امینه مهم است، همسو شدن هر دو با یکدیگر است. به تعبیر دیگر، امینه دیگر از قالب دیگریِ برون‌فرهنگی خارج می‌شود و به دیگریِ درون‌فرهنگی تبدیل می‌شود و در کنار راوی قرار می‌گیرد. در پاریس، راوی و امینه دیگریِ برون‌فرهنگی برای فرانسویان محسوب می‌شوند و در جایگاه دیگری برای ایشان قرار می‌گیرند.

نخستین تصویری که راوی از امینه به‌خاطر می‌آورد، بعد از نامه‌ای است که شوهر امینه برای راوی ارسال می‌کند و می‌خواهد او را برای کار به پاریس بفرستد. این تصویر تا حدودی منفی است؛ زیرا نشان می‌دهد راوی رفتار و پوشش امینه را مناسب

پاریس نمی‌بیند: «امینه در پاریس؟ با آن قر و اطوار و لباس‌های نازک هندی؟ هرگز» (همان، ۸۴).

تغییر رفتار و گفتار راوی با امینه به‌تناسب مکان به‌خوبی دیده می‌شود. راوی در تهران امینه را بر اساس ظاهر توصیف می‌کند و او را با لباس‌های رنگین و موهای سیاه می‌شناساند؛ اما در پاریس با توجه به تغییر نگرش راوی، توصیف ظاهری جایگاه ندارد و همین ظاهر است که از نظر راوی، مناسب پاریس نیست؛ زیرا راوی دریافته است که خود او و امینه به‌عنوان نمایندهٔ شرق، دیگریِ منفی در پاریس هستند و البته امینه به‌سبب نوع پوشش به‌مراتب در سطح پایین‌تری قرار دارد.

در ادامهٔ داستان، امینه نامه‌ای برای راوی می‌نویسد و خانم تهرانی به‌سبب یادآوری خاطرات خوب او، حضور امینه را می‌پذیرد. آنچه در این میان اهمیت دارد، تصویری است که راوی از خودش به‌عنوان زن ایرانی به‌نمایش می‌گذارد. راوی در گفت‌وگو با راجا بر سر حقوق امینه، با قاطعیت در مقابلش می‌ایستد و غیرمستقیم نشان می‌دهد که زنان کشورش می‌توانند در جای مناسب، جدیت از خود نشان بدهند. این تصویر را شاید بتوان حاصل تجربهٔ حضور دانست؛ زیرا در این داستان آنچه مورد مطالعهٔ راوی است، وضعیت زنان است:

> آقاراجا ماهی چهارصد دلار می‌خواست و تمام آن را می‌خواست. نوشتم: دویست دلار. به سیصدوپنجاه دلار رضایت داد. نوشتم: دویست دلار. حرف تمام. دست‌بردار نبود. سیصد دلار. خواهش و التماس کرد. دویست دلار. خفه. همین که گفتم (همان، ۸۵ ـ ۸۶).

نخستین تصویر از امینه که حاصل نگاه مستقیم راوی به اوست، در فرودگاه پاریس رخ می‌دهد. امینه‌ای که در پاریس توصیف می‌شود، با امینه‌ای که در تهران به‌تصویر کشیده شده، بسیار متفاوت است؛ زیرا راوی در کشوری حضور دارد که خودش در جایگاه دیگری است و ازهمین‌رو برای بالا بردن جایگاه خود، از نگاه ظاهری فاصله می‌گیرد و در توصیف امینه، ظاهر او را مطلوب پاریس نمی‌بیند. امینه در اینجا دیگریِ درون‌فرهنگی محسوب می‌شود؛ زیرا در کنار راوی قرار می‌گیرد و هر دو در مقابلِ دیگریِ کلانی به‌نام فرانسه یا اروپا می‌ایستند:

امینهٔ لخت و عور، با کفش‌های بندی و پاهای بی‌جوراب و بالاتنه‌ی چسبان و آستین کوتاه. از زیر سینه تا شکمش عریان بود و ساری لیمویی‌رنگ کهنه‌ای به تن داشت ... با چشم‌های سرد خالی، دنبال من می‌گشت. به نظر شکسته و مچاله می‌آمد [...] با شرمی آمیخته به ترس به آدم‌های اطرافش نگاه می‌کرد ... دیدم امینه در پاریس کسی دیگر است. زرق‌وبرق و جلا ندارد. جهان‌سومی است. [...] امثال او زیاد هستند و طالب ندارد (همان، ۸۶ ـ ۸۷).

در ادامه آنچه راوی از امینه می‌گوید، تا حدودی مشابه رفتار و کردار او در تهران است؛ البته با این تفاوت که او در پاریس مصمم است فرزندانش را نزد خود بیاورد؛ اما بازهم ترسی مبهم که ناشی از اندیشهٔ حاکم بر جامعه‌اش است، او را رها نمی‌کند. امینه در پاریس نیز از راجا می‌ترسد و او را قادر مطلق می‌داند: «امینه می‌ترسید. آقاراجا خطرناک بود. می‌آمد پاریس او و من را می‌کُشت. پوست بچه‌های او را می‌کَند. [...] آقاراجا زورش به تمام دنیا می‌رسید» (همان، ۹۳).

راوی در پاریس سعی می‌کند امینه را با فرهنگ مکانی که در آن قرار گرفته است، آشنا کند و به او بفهماند در پاریس، زن دارای شخصیت است و راجا قادر مطلق نیست. راوی سعی می‌کند تا امینه را با مفاهیم حاکم بر جامعهٔ دیگری آشنا کند. در اینجا نگاه راوی به امینه، خوانشی با تسامح است؛ زیرا می‌کوشد تا او را با وضعیت موجود در آن آشنا کند و در جهت رفع مشکلاتش کاری انجام دهد:

امینه جان، خوب گوش‌هایت را باز کن. تو کار می‌کنی و پول مالِ توست. درس اول. «مالِ تو» حرفی تازه بود و در گوش امینه زنگی ناآشنا داشت. نگاهم کرد و نگاهش مبهوت و ناباور بود. تهِ این نگاه ترسی مبهوت و ابتدایی موج می‌زد. «تو» کی بود؟ (همان، ۹۳).

راوی عقیده دارد به‌دلیل اینکه امینه سال‌ها با نگاه برتر بودنِ شوهر زندگی کرده، فهماندن جایگاهش به او و درک «تو» و حق و حقوقش کاری دشوار است. امینه هنوز راجا را دارای قدرت بسیار می‌داند و با ابراز احساسات او به‌سرعت رام می‌شود و حرف او را باور می‌کند. راوی زودباوری و تسلیم بودن را میراث ذاتی امینه می‌دانست و ریشهٔ آن را در اجداد امینه می‌جست:

یک‌جور رخوت و آهستگی ذاتی در نهادش بود که مال دیروز و پریروزش نبود. مربوط به مرگ مادر و سیل و تاریکی زیر آب هم نمی‌شد. ریشه در میراثی کهن داشت، در اغمایی عرفانی، در یک‌جور تسلیم و صبوری اجدادی (همان، ۹۵).

نقطهٔ عطف زندگی امینه و سرآغاز تغییر تصاویر راوی، دقیقاً زمانی است که راوی او را مجبور می‌کند تا از خانه بیرون برود. خروج از خانه را می‌توان به‌نوعی نخستین گام برای مواجه شدن با فرهنگ دیگری دانست. امینه در ابتدا می‌ترسد؛ اما به‌محض یاد گرفتنِ راه بیرون از خانه، تغییرات خلق‌وخویش نیز آغاز می‌شود. امینه در اینجا در مقامِ من ظاهر می‌شود که در حال شناخت دیگری است؛ شناختی که حاصل تجربهٔ حضور است. او با دیگر زنان ارتباط برقرار می‌کند و درمی‌یابد که رفتارش تا امروز چه کاستی‌هایی داشته است. راوی از این پس در توصیفاتش از امینه، دیگری را به‌گونه‌ای به‌تصویر می‌کشد که نگاهش از نگاه منفی یا تسامح‌آمیز به نگاه مثبت تغییر می‌کند؛ زیرا از این پس امینه را دیگریِ برون‌فرهنگی نمی‌بیند؛ بلکه امینه دیگریِ درون‌فرهنگی است که به اندیشهٔ راوی نزدیک شده و راوی در حال خوانش دیگریِ درونی است: «هر روز که می‌گذشت، امینه‌ای بیدارتر و حریص ـ حریص برای دیدن و شناختن ـ از مقابل ما می‌گذشت و نگاهش جلوتر از خودش می‌دوید» (همان، ۹۶).

روند تغییرات امینه با نامهٔ راجا سیری منفی به خود می‌گیرد: بار دیگر نگاه راوی به امینه منفی می‌شود و امینه به جایگاه دیگری بازمی‌گردد و خودِ راوی در جایگاه من قرار می‌گیرد. من (خانم تهرانی) می‌کوشد تا دیگری (امینه) را به خود او بشناساند؛ اما حضور شخص سومی این وضعیت را آشفته می‌کند و من (راوی) نیز با پذیرش این وضعیت تا حدی دیگری را رها می‌کند و او را مستحق بدبختی می‌داند: «گفتم: امینه خر نشو و سرش داد کشیدم. گفت خانم‌جان، شوهر سرور است. ارباب است. بهم قول داده دروغ نمی‌گوید. فکر کردم عوضی شنیده‌ام، پرسیدم: دروغ نمی‌گوید؟ سرش زیر بود [...] به‌دَرَک خلایق هرچه لایق» (همان، ۹۸).

راوی با گفتن عبارات «خر نشو» یا «خلایق هرچه لایق» به مخاطب می‌فهماند که امینه تغییرناپذیر است و خود راوی نیز امیدی به تغییر او ندارد و خود را برتر از او می‌پندارد؛ اما امینه این بار نمی‌تواند دروغ راجا را تحمل کند و راوی به‌گونه‌ای امینه را

برای خواننده به‌تصویر می‌کشد که تاکنون چنین نبوده است. امینه‌ای که از این پس راوی با آن مواجه می‌شود، برای او شناخته‌شده نیست و گویی با زنی جدید روبه‌رو شده است؛ زیرا امینه می‌خواهد حق فرزندانش را بگیرد. راوی امینه را فقط در مواجهه با فرزندانش مصمم توصیف می‌کند؛ اما آنچه از او درمقابل راجا به‌تصویر می‌کشد، زنی بی‌دفاع و تسلیم است: «گفت: خانم‌جان، خودم می‌روم و بچه‌هایم را می‌آورم. صدایش محکم بود. نگاهش کردم. یکّه خوردم. باورم نمی‌شد. زنی ناشناس با من حرف می‌زد، زنی خشمگین، انباشته از غریزه‌های ابتدایی، مثل گربه‌ای وحشی آمادهٔ دفاع از بچه‌هایش» (همان، ۱۰۰).

راوی سعی می‌کند تصویری از امینه‌ای جدید ارائه دهد؛ اما در این تصویر تازه، رگه‌هایی از تردید وجود دارد؛ زیرا او از تغییرات امینه مطمئن نیست و به همین جهت هنوز هم در نمودن تصویر از امینه، با نگاه دیگری همراه با تسامح و اندکی دید منفی به او می‌نگرد و نمی‌تواند او را کنار خود قرار دهد. این تردید برخاسته از نگاه مستقیم راوی به رفتار خود امینه است؛ زیرا امینه هنوز هم شوهر را صاحبِ اختیار می‌بیند: «تمام هفته من و جمیلا و مددکار اجتماعی با امینه حرف زدیم. به‌ظاهر رام شده بود، اما نمی‌شد بهش اطمینان کرد. میان تصمیم و تردید می‌چرخید. تقلا می‌کرد، دست‌وپا می‌زد و خشمگین بود. خشم را کشف کرده بود» (همان، ۱۰۲).

پس از این، راوی بار دیگر امینه را از نظر ظاهری همانند قبل توصیف می‌کند که به‌دلیل بودنِ فرزندانش در کنارش، شاد و سرزنده است. از نظر شخصیتی، راوی با امینه‌ای جدید روبه‌روست؛ امینه‌ای که به حقوقش واقف است و فرزندانش را از شوهرش پس گرفته و دریافته که راجا دروغ‌گوست. نگاه راوی در اینجا دیگر منفی نیست؛ اما خوانش او از دیگری، با تسامح همراه است و هنوز به نگاهی مثبت تبدیل نشده است.

> نامه نوشت به سفارت بنگلادش که زنم بچه‌هایم را دزدیده است. هزار تا حرف دروغ. پس مستر راجا دروغ هم می‌گفت. امینه سرخ شد. [...] این امینه آن امینه‌ی دست‌وپاچلفتی و تسلیم نیست. سرنوشت بچه‌ها دست اوست و برای آن‌هاست که می‌جنگد. می‌داند که بزرگ کردن بچه‌هایش در فرنگ دشوار است، ولی

تصمیمش را گرفته است. چشم‌هایش باز شده و گوش‌هایش می‌شنود (همان، ۱۰۶).

راوی امینه را دیگر با همان گزاره‌های قبلی توصیف نمی‌کند؛ بلکه این بار امینه خودش به «من» تبدیل شده که در مقابل «دیگریِ» فرانسوی قرار گرفته و همراه با راوی است و به حقوقش آگاهی یافته است. راوی نیز به‌جهت همین تغییرات، در توصیفاتش سویه‌ای مثبت به رفتار او می‌گیرد. سعی می‌کند از گزاره‌های مثبت در توصیف امینهٔ جدید استفاده کند که البته این امینهٔ جدید حاصل حضور در اروپا و آشنایی با قوانین و دنیایی تازه است:

> تمام حرف‌هایی که می‌زد، حرف‌های آدمی تبدار بود، آدمی هیجان‌زده و یاغی. سرش را از زیر آب بیرون آورده بود و در هوای باز نفس می‌کشید. هیچ وقت امینه را چنین محکم و مصمم ندیده بودم، چنین بیدار و مراقب. می‌دیدم که قدم‌هایش دیگر لخ‌لخ نمی‌کند و بدنش تلوتلو نمی‌خورد. می‌دیدم که چشم‌هایش پر از پرسش و پرخاش است. (همان، ۱۰۷).

البته تمام این تصاویر تا زمانی مثبت است و تحسین راوی را برمی‌انگیزد که راجایی در کار نیست. به‌محض ورود راجا به زندگی امینه، چون هنوز امینه او را قدرت مطلق می‌بیند، نظر راوی دگرگون می‌شود. در اینجا راوی امینه را ضعیف می‌پندارد. راوی با حضور راجا، امینه را همانند دیگر زنان جامعه‌اش می‌بیند که میراث‌دار تسلیم و فرمان‌برداری شوهر هستند. به تعبیر دیگر، امینه تا پیش از حضور راجا، در کنار راوی دیگریِ درون‌فرهنگی شناخته می‌شود؛ اما به‌محض ورود راجا، امینه به دیگریِ برون‌فرهنگی تبدیل می‌شود و نگاه از تسامح با سویهٔ مثبت به نگاه تسامحی با سویهٔ منفی تغییر می‌کند: «امینه با وجود فکرها، خشم‌ها، تصمیم‌ها با وجود بچه‌هایش هنوز در مقابل قدرت و فرمان شوهر ضعیف بود و مطمئن نبودم که تاب مخالفت با او را داشته باشد» (همان، ۱۱۱).

البته این دیدگاه راوی دربارهٔ امینه دقیقاً مخالف رفتار امینه است؛ زیرا امینه به حقوقش واقف است و ازاین‌رو پیوسته در جدال با راجاست. راوی با تصویری که از امینه در ذهن دارد و درواقع برگرفته از تصاویر پیشین است و نتوانسته امینهٔ جدید را

باور کند، با پیش‌داوری امینه را به‌تصویر می‌کشد و نمی‌تواند به‌درستی او را قضاوت کند: «امینه آشفته و کلافه است. شب‌ها خوابش نمی‌برد. [...] ناراضی است. معترض است. نمی‌خواهد پولش را سر طاقچه برای ارباب بگذارد [...] می‌داند که اختیار حادثه‌ها و زندگی‌اش از دست مستر راجا خارج شده» (همان، ۱۱۱).

تغییرات رفتاری امینه تا جایی پیش می‌رود که راوی می‌گوید با کمک وکیل و سفارت، از شوهرش جدا می‌شود. این تغییرات رفتاری امینه با توجه به تصاویری که راجا از زنان جامعه‌اش ارائه می‌دهد، حرکتی بزرگ برای امینه محسوب می‌شود؛ زیرا در جامعهٔ او، زن مطیع شوهر است و نباید درمقابل او باشد: «خانم‌جان، پدرم سه تا زن داشت. زن‌هایش را می‌زد. هیچ کدام هار نشدند. رسم خانواده بود. قبول داشتند که مرد صاحب است. قانون طبیعت است. زنی که برای شوهرش پاسبان خبر کند، زن نیست» (همان، ۱۱۵).

این سخنان راجا به‌خوبی تصویر زن بنگالی را ترسیم می‌کند. در جامعهٔ او، زن مطیع است و باید تسلیم محض باشد. این تصویر برگرفته از تصاویر پیشینیان است؛ زیرا راجا به رسم خانواده عمل کرده و این همان تصویر کلی و کلیشه‌ای از زن است که در ذهن مردان بنگالی نقش بسته است و عمل خلاف آن یعنی طغیانگری در برابر رسوم جامعه. در ادامه نیز راوی می‌گوید: «آقاراجا طبق قانون قبیله‌اش عمل کرده، طبق قانون اجدای‌اش»؛ و همین جمله نشان می‌دهد امینه‌ای که در ابتدای داستان راوی توصیفش کرده، زنی آرمانی در جامعه و فرهنگ بنگلادش است و امینهٔ امروزی زنی است که بر خلاف سنت عمل کرده است.

بر اساس آنچه گفته شد، حضور امینه در پاریس نقطهٔ عطف زندگی اوست و موجب تغییر نگاه من (راوی) به دیگری (امینه) می‌شود. راوی دیگر امینه را زنی مطیع و تسلیم شرایط و رسوم نمی‌بیند؛ زیرا محیط و شرایط جدید، موجبات تغییر او را فراهم کرده و ازهمین‌روی امینه در این کشور در ابتدا خودش «من» محسوب می‌شود که در حال شناخت «دیگری» است. به تعبیر دیگر، امینه در پاریس در حال شناخت فرهنگ جدید است و خوانش او از پاریس، خوانشی مثبت است و این تغییرات او را

تا جایی پیش می‌برد که به زنی مبارز تبدیل می‌شود که درمقابل شوهر می‌ایستد و از حقش دفاع می‌کند.

۴. نتیجه

«سفر بزرگ امینه» داستانی است که بر مبنای دانش تصویرشناسی قابل بررسی است. در این داستان می‌توان تصویر دو گروه زن را مطالعه کرد: زنان شرق و زنان غرب. البته در این میان، مکان در خوانش تصاویر جایگاه مهمی دارد؛ زیرا تغییر مکان موجب تغییر نگرش راوی و امینه می‌شود؛ ازهمین‌رو داستان بر اساس مکان بررسی شده است.

با توجه به بررسی‌های صورت‌گرفته، تصویر امینه در تهران با تصویر او در پاریس تفاوت اساسی دارد. در تهران، راوی امینه را بر اساس ظاهر و نوع پوشش و آرایش او توصیف می‌کند که تا حدودی تحت تأثیر مکان روایت نیز است؛ زیرا راوی در تهران است و خود را از هر نظر برتر از امینه می‌بیند. امینه در تهران دیگریِ برون‌فرهنگی است و نگاه راوی به او نگاهی ظاهری است که او را از هر نظر از خود پایین‌تر می‌بیند.

نقطهٔ عطف زندگی امینه در پاریس است. در پاریس راوی با مفهومی مواجه می‌شود که با آن آشنایی نداشته است. راوی در پاریس درمی‌یابد که خودش دیگریِ منفی است؛ یعنی مردم اروپا خوانشی منفی از او، به‌عنوان فردی جهان‌سومی، دارند و به همین دلیل نمی‌خواهد امینه به پاریس بیاید؛ اما ناچار می‌پذیرد. خوانش راوی از دیگری (امینه) در خلال سفرش به اروپا از تسامح با دیدی تا حدی منفی به مثبت تغییر می‌کند. البته این تغییر دیدگاه با نوسان زیادی همراه است؛ زیرا راوی تقریباً تا زمان جدایی امینه از راجا، تغییرات او را نمی‌پذیرد. نگاه راوی به امینه در پاریس با تسامح همراه است و سعی می‌کند جنبه‌های مثبت و منفی او را در کنار هم ببیند؛ اما به‌دلیل اینکه نمی‌تواند به امینه اعتماد کند، تغییرات او را نمی‌پذیرد و نگران است که به رفتار سابقش بازگردد.

دلیل اینکه راوی پاریس را برای تغییرات امینه انتخاب کرده، آزادی عمل است؛ زیرا وضعیت امینه در تهران تا حدودی شبیه به زنان ایرانی بود. راوی با ارائهٔ تصویر امینه

در تهران تا حدی زنان سرزمین خودش را نیز به‌تصویر کشیده است؛ هرچند سعی می‌کند خود را از آنان جدا کند. در مقاطعی به‌طور غیرمستقیم نشان می‌دهد که او با زنان اطرافش فرق دارد و زنی قوی است. به تعبیر دیگر، می‌توان پاریس را مکان نجات‌بخش برای امینه و تا حدودی خودِ راوی دانست؛ زیرا آزادی عمل بیشتری برای هر دوی آن‌ها پدید می‌آید.

تصاویری که در تهران از امینه ارائه شده، تصاویری بسته است؛ زیرا اغلب حاصل تصاویر گذشتگان دربارهٔ زنان بنگالی است؛ زنانی که مطیع شوهر هستند و شوهر را صاحبِ اختیار خود می‌دانند. در بخش دوم که امینه در پاریس است، تصاویر از حالت بسته به باز تبدیل می‌شود. امینه در پاریس دیگر بر اساس ظاهر و مطیع بودن توصیف نمی‌شود؛ بلکه بیشتر به تغییرات رفتاری و خلق‌وخوی او پرداخته شده است.

در نهایت آنچه اهمیت دارد، همسو شدن راوی و امینه در پاریس است؛ یعنی در پاریس راوی و امینه هر دو به‌عنوان دیگری درمقابل منِ فرانسوی قرار می‌گیرند و امینه به دیگریِ درون‌فرهنگی تبدیل می‌شود. راوی با انتخاب پاریس، به‌عنوان سرزمین نجات‌بخش، این امر را تقویت می‌کند؛ زیرا روند رو به رشد امینه از پاریس آغاز می‌شود و در آنجا با مفاهیم و فرهنگی جدید که با آن بیگانه بوده است، مواجه می‌گردد. درواقع در پاریس جهان‌سوم به‌عنوان دیگریِ کلان درمقابل اروپا به‌عنوان منِ کلان قرار می‌گیرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

منابع

- آلبوغبیش، عبدالله (۱۳۹۴). «تصویرشناسی دیگری در ادبیات خودی با تکیه بر داستان *خسی در میقات* از جلال آل‌احمد». *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*. س۵. ش۱۹. صص۱ ـ ۲۵.
- افضلی، زهرا (۱۳۹۴). «تصویرشناسی ادیبان ایران از نگاه ادبیات عرب (مطالعهٔ مورد پژوهش: صاحب‌بن عباد از نگاه ابن‌نباته سعدی و شریف رضی)». *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*. س۵. ش۱۸. صص۲۷ ـ ۵۲.
- ترقی، گلی (۱۳۹۴). *جایی دیگر*. چ۸. تهران: نیلوفر.

- سیاوشی، صابره (۱۳۹۱). «تصویرشناسی سیمای شرق و غرب در شعر شوقی و بهار». *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*. س۲. ش۸. صص۵۱ ـ ۷۵.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۸). «درآمدی بر تصویرشناسی؛ معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی». *مطالعات ادبیات تطبیقی*. س۳. ش۱۲. صص۱۱۹ ـ ۱۳۸.
- نانکت، لاتیشیا (۱۳۹۰). «تصویرشناسی به‌منزلهٔ خوانش متون نثر معاصر فرانسه و فارسی». ترجمهٔ مژده دقیقی. *ادبیات تطبیقی*. ش۳. صص۱۰۰ ـ ۱۱۵.
- Afzali, Z. (2011). "Tasvirshenasi adiban iran az negah adabiat arab (motaleh- e- morede pajohesh: sahib ebn ābad az negah ebn nabāteh saādi va sharif razi". *Kāvosh nameh- e adabiat tatbiqi*. Vol. 5. No. 18. pp. 27- 52. [in Persian]
- Āleboqobaish, A. (2015). "Tasvirshenasi digari dar adabiat khodi ba tekye bar dāstān-e khasi dar miqat az Jalāl al- e Ahmad. *Kāvosh nameh- e adabiat tatbiqi*. Vol. 5. No. 19. pp. 1- 25. [in Persian]
- Chevrel, Yves (2009). *La literature comparee*. France: Presses Universitaires de France.
- Dadvar, Elmira (2011). *Imagologie*. Premiere Edition.Tehran: SAMT.
- Moura, Jean - Marc (1988). *L'Europe Littéraire et L'ailleurs*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Nāmvar motlaq, B. (2009). Daramadi bar tasvirshenasi; moarefi- ye yek ravesh naqd- e adabi va honari dar adabiyat-e tatbiqi. *Motāleāte adabiyat- e tatabiqi*. Vol. 3. No. 12. pp. 119- 138. [in Persian]
- Nanket, L. (2011). "Tasvirshenasi be manzalei khānesh moton nasr moaser- e faranseh va farsi. *Adabiyat-e- tatabiqi*. No. 3. pp. 100- 115. [in Persian]
- Siyavashi, S. (2012). "Tasvirshenasi simaye sharq va qarb dar shere shoqi va bahar". *Kāvosh nameh- e adabiat tatbiqi*. Vol. 2. No. 8. pp. 51- 75. [in Persian]
- Taraqi, G. (2015). *Jāi digar*. 8th Ed. tehran: nilufar. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی