تورج نوروزی

انگاره‌های فرهنگ بومی در سینمای ایران:

نگرشی به کاربرد آیین و اسطوره در فیلمهای بهرام بیضائی

با مروری کوتاه بر کارنامهٔ ادبی و هنری بهرام بیضائی، نمایشنامه‌نویس، فیلمنامه‌نویس و کارگردان تئاتر و سینمای ایران می‌توان دریافت که سوای هر چیزی وی دلباختهٔ آیین و اسطوره انگاره‌های فرهنگ ملی‌ست.

این دلباختگی به‌اعتباری ممزوجی‌ست از دل‌مشغولیهای شخصی فیلمساز و کاوش شگرفش در تاریخ و ادبیات و فرهنگ ایران. به برکت این دلباختگی ردّپای بیضائی را در اکثر آثارش در کُلنجار رفتن با «غم‌غربت»، «بیگانگی» و «هویت جمعی» از دست‌رفته یا فراموش‌شده می‌توان گرفت.[1] اثری که چنین ردّپایی بر جا می‌گذارد تصاویری‌ست جاندار که ریشه در اسطوره و آیین محلی فرهنگ ملی دارد که در بیشتر موارد از طریق کاربرد سینمایی شایسته‌ای بر پردهٔ سینما نقش می‌بندد. منتهی در این کاربرد ابهامات و ایهاماتی به‌ذهن بیننده متبادر می‌شود که برداشت روان او را از اثر فیلمساز دشوار می‌سازد. مع‌الوصف در آثار بیضائی برای روان‌فهمی بیننده کلیدی وجود دارد و به‌اعتباری کلیدی تأویلی‌ست که قبل از هر چیز باید ابواب نمادهای فرهنگی «هویت جمعی» را بر او بگشاید. در چنین گشایشی‌ست که بیضائی از مفاهیم کلیدی آیین و اسطوره در زوایای آشکار و پنهان فرهنگ ملی استفاده می‌جوید. آن‌هم آیین و اسطوره‌ای که کمابیش بر «خاطرهٔ جمعی» ما مستور و مهجور مانده است. هدف از این نوشتار نقد یا تحسین سینمای بیضائی نیست که از این پیش فراوان به‌عمل آمده است

بلکه هدف، ارائهٔ رَهیافتی‌ست در تأویل و درک جهان‌بینی فیلمساز که منابعش عمدتاً ریشه در بافت اساطیری و آیینی «هویت جمعی» و فرهنگ ملی دارد. تشخیص چنین منابعی در آثار سینمایی بیضائی رَهیافتی‌ست بس مهم در جهت تلفیق‌دادن اندیشهٔ بومی فیلمساز با سایر الهاماتی که در حیطهٔ سبک‌شناسی سینما از سینماگران به‌نامی چون کوروساوا، برگمن و هیچکاک گرفته است. بیضائی در وهلهٔ اول سینماگری‌ست که از تعزیه و نمایش ایرانی می‌آید، آن‌هم نه‌فقط در مقام صرفاً کارگردان بلکه به‌عنوان دانشوری که بر این مقولات هنری احاطه دارد. به‌قول یکی دیگر از دوستان هنرمندش:

> او تقریباً همهٔ مینیاتورهای قدیمی ایرانی را که صحنه‌ای از رقص یا نمایش را تصویر کرده‌اند می‌شناسد. می‌تواندتاریخ وصّاف را از رو بی‌غلط و بی‌تپق بخواند. او نمونهٔ کاملی‌ست از نسل هنرمندانی که در جستجوی معنا و هویت از فرهنگی ترکیبی و معضل و مفصل، خود را انباشته‌اند.[۲]

به‌واسطهٔ همین انباشتگی‌ست که بیضائی همان لفظ «مینیاتور» را زاییدهٔ فکر خارجی می‌داند و ترجیح می‌دهد آن را «نقاشی ارتنگی» بخواند و تأکید کند که «ارتنگ» نام کتاب پرنگار مانی‌ست. آنچه در این راستا مهم جلوه می‌کند تأثیر این دانشوری و انباشتگی فرهنگی در فیلمسازی بیضائی‌ست، نه صرفاً احساس غروری که در مورد فیلمسازی فرهیخته ظاهراً می‌توان به‌عمل آورد. بیضائی بر این باور است که منبع الهام او در زمینهٔ به‌هم‌ریختن زمان و مکان در فیلمهایش سرچشمه از همین نقاشی مانی می‌گیرد:

> در این نقاشیِ ارتنگی شما پنهان و پیدای یک موضوع را کنار هم می‌بینید. ابعاد و خطوط ساده می‌شود و دیوارها از میان برداشته می‌شود و شما هم درون یک جا را می‌بینید و هم بیرون آن یعنی مثلاً درون خانه یا خانگاه و بیرون آن یعنی کوچه و گذر و مردمش و پشت آن یعنی کوه و سبزه و رود و حیوانات اهلی و وحشی را؛ همه با یک وضوح و یک فاصله با نگرنده. خیال می‌کنم تعزیه در نهایت همین گونه است که فاصله‌های زمان و مکان را از میان برمی‌دارد.[۳]

از طریق چنین الهاماتی‌ست که بیضائی توانسته است در سه فیلم «غریبه و مه» (۱۳۵٤)، «چریکهٔ تارا» (۱۳۵۷) و «باشو غریبهٔ کوچک» (۱۳٦٤ـ۱۳٦۸) جلوه‌های به یادماندنی از مردم‌شناسی بومی و آیین ملی را به یادگار گذارد که به‌هرکدام می‌توان جداگانه پرداخت.

«غریبه و مه»، (سال ۱۳۵٤)

«غریبه و مه» حکایت ورود تازه‌واردی زخم‌خورده به‌یک آبادی کنار دریاست. تازه‌وارد که «آیت» نام دارد نمی‌داند که چه بر سرش آمده و به‌تدریج به‌کمک مردم آبادی و یافتن عشقی تازه (رعنا) خود را باز می‌یابد و با محیط خو می‌گیرد. او همیشه در این فکر است که افرادی که او را زخمی کرده‌اند روزی سرانجام به‌سراغش خواهند آمد. در انتها با این‌که اقدام به‌فرار می‌کند بالاخره مواجه با آنها شده و از روی ناچاری و تسلیم همراه آنها به‌دریا باز می‌گردد. در «غریبه و مه» شناخت تاریخی بیضائی از مردم‌شناسی بومی و آیین گوناگون ملی او را قادر می‌سازد تا جلوه‌هایی از آیین اقوام مختلف را گردآوری کرده، جدا از هرگونه خرافه‌گویی آنها را در راستای قصهٔ فیلمش به‌نمایش بگذارد. آن‌هم آیینی که در محدودهٔ جغرافیایی ایران، برخی مهجور مانده‌اند و برخی ماندگار که از یک دیدگاه کلی نمودار بیم و امید مردمی هستند که در برخورد با طبیعت و با یکدیگر در گسترهٔ پهناور گذشته‌های دور و نزدیک به‌منصهٔ ظهور درآمده‌اند. تلاقی دو مضمون مورد علاقهٔ فیلمساز یعنی «آیین ملی» و «هویت» ساختار پیچیده‌ای به‌داستان «غریبه و مه» می‌بخشد که با این که از یک‌سو با تماشاگر عادی رابطه‌ای برقرار نمی‌کند، از دیگرسو باورها و آیینی را به‌نمایش می‌گذارد که به‌تبیین خودآگاهی جمعی همان مردم مدد می‌رساند:

> غریبه و مه می‌کوشد اساطیر و آیینهای مردم عادی را به‌نوعی مردم‌شناسی برساند، به‌نوعی روانشناسی فردی و جمعی و در حد امکان در طبیعت ریشه‌های شعر یا قصه‌ای را که زندگی می‌کنند نشان بدهد.[۱]

این‌نوع ریشه‌یابیهای مردم‌شناسانه همواره مدیون تلاشها و کاوشهای پیگیر خود فیلمساز می‌باشند و در بسیاری از جهات بررسی آنها از زوایای نقد و تحلیل، دشواریهایی را برای بیضائی فراهم آورده‌اند. به‌عنوان نمونه در «غریبه و مه» مطابق با قالب بومی قصه، صحنه‌های جالبی از یک رقص آیینی به‌چشم می‌خورد که به‌گمان برخی برداشتی‌ست از یک رقص سرخپوستی، حال آن‌که این رقص از دید بیضائی ریشه‌ای کهن، اما زنده دارد:

> شکل زنده‌اش را من اول‌بار در مرزن‌آباد راه چالوس حدود شش سال پیش از «غریبه و مه» دیدم. در جاهایی که با کشت سر و کار دارند جامه‌های بازگیاهی‌ست و در جاهایی که با گلّه سر و کار دارند، مثلاً حوالی اراک، جامه‌ها از پوست گوسفند یا بز است. من این دو را ترکیب کردم و به‌جای

مردی که جای زن می‌رقصید و ممکن بود معنای نادرست ناخواسته‌ای بدهد، گذاشتم واقعاً زنی به‌جای زن دست‌افشانی کند و به‌جای موسیقی پیش پا افتاده‌اش موسیقی آیینی‌تری به کار گرفتم.[۵]

کاربرد سینمایی این رقص آیینی کشت و کار را در «غریبه و مه» همانا در اجرای منقّح و فشردهٔ نمایش رقص آیینی «عروس بائو»ست که به‌مثابه یک رقص بومی آیینهای «باروری» مناطق شمال ایران سابقه‌ای سه‌هزارساله دارد. به‌غیر از حیطهٔ ادب و فرهنگ بومی، بیضائی فیلمسازی‌ست اهل مداقّه و تحقیق در قلمرو فرهنگ و هنرهای بیگانه. او همان‌قدر با متونی چون‌داراب‌نامه و سمک‌عیار و تذکرةالاولیاءآشناست که با حماسهٔ مهاباراتای هند و «دمرول دیوانه‌سر» و دده قورقود ترکی.[۶] اشراف او بر افسانهٔ «گیلگمش» و «پهلوان اکبر می‌میرد» همان‌گونه است که بر افسانه‌های هافمن و عناصر نمایش ژاپنی، و به‌خاطر وجود این جامعیت مطالعاتی‌ست که امثال آکیرا کوروساوا را که منابع عمده‌شان نمایش ژاپنی‌ست خوب می‌شناسد و به‌همان موازات اینگمار برگمن را که معرفتش ریشه در نمایش مغرب‌زمین دارد. طرفه آن‌که در تحلیل و بررسی «غریبه و مه» بسیاری از نظریات روشنفکرانه فوراً متوجه وجود «نشانه‌های کوروساوایی» در این فیلم شده‌اند. نکتهٔ حائز اهمیت این است که بیضائی در این فیلم خود ملهم از کوروساوا می‌باشد و به‌گفتهٔ خود به‌این فیمساز نوعی ادای دین کرده است. اما الهام و تأثیر بیضائی از کوروساوا را در حیطهٔ یک سینمای «میان‌متنی» [Intertextual] می‌توان تفسیر کرد تا از طریق آن به‌چگونگی ارتباط بین کاربرد سینمایی آیین و اسطورهٔ بومی «غریبه و مه» و عناصر نمایشی سامورایی‌گونه کوروساوا بتوان پی‌برد. سینمای «میان‌متنی» محل تلاقی یک متن سینمایی‌ست با متون دیگر که طی آن با پرسش و تبیین دوبارهٔ مفاهیم خودی و بیگانه می‌توان به‌قرینه‌سازیهای فرهنگی دوران معاصر و وجوه اشتراک و افتراق جهانشمولشان دست یافت.[۷]

در این‌گونه سینما عناصر یک فیلم از طرفی با عناصر هنرهای دیگری از قبیل نمایش، نقاشی، موسیقی و از طرفی دیگر با عناصر مشابه متون هنری و فرهنگی بیگانه داد و ستد مداوم و پیوسته دارند.

بنابراین ملهم بودن بیضائی از سینمای کوروساوا را جز با عنایت به‌تحلیل سینمای «میان‌متنی» نمی‌توان مورد ارزیابی منصفانه و هدفمند قرار داد. مضافاً به‌این‌که همان‌گونه که گفته شد بیضائی خود معتقد است که در «غریبه و مه» به «هفت سامورایی» کوروساوا ـــ که در جوانی با آن به‌عنوان اولین فیلم باارزش آسیایی برخورد

کرده بوده ــ ادای احترام می‌کند.

کوروساوا با «هفت سامورایی» نوعی خاص در سینمای جهان به‌وجود می‌آورد که در متن آن کاربرد سینمایی سه مقولهٔ فرهنگی ژاپنی جلوه‌ای خاص می‌کند:

۱ ـ تأکید حرکات دورین بر شمشیرهای بلند سامورایی و طـــرز به‌کارگـــرفتن آن [Katana].

۲ ـ پایداری به‌رسوم شرافت نفس و تعهد انسانی یا[Bushido].

۳ ـ آیین شمشیربازی که نقطهٔ اوج تحلیل نمایشی‌ست[Chambara].[۸]

با این‌که از حیث پرداخت حال و فضا همهٔ این موارد را می‌توان به‌طور ضمنی در «غریبه و مه» بیضائی سراغ کرد، این فیلم خود مشحون از کاربرد ویژهٔ سینمایی مفاهیم و تحلیلهای نمایشی تعزیه می‌باشد. به‌عنوان نمونه در این فیلم مردم ده دایره‌وار می‌نشینند و بیضائی در این گستره دوایر متعددی را از لحاظ قرارگرفتن اشیاء و بازیگران در صحنه به‌تصویر کشیده است که در اولین برخوردهای نقّادانهٔ سینمایی لحظاتی از پرداخت سینمایی هفت سامورایی در اذهان پدیدار می‌شوند، حال آن‌که سوای قرینه‌سازی، تأکید بیضائی بر مفاهیم نمایشی تعزیه و شبیه‌خوانی‌ست، همچنین تأکید او بر صحنه وسکوی میدان تعزیه و نحوهٔ آرایش تماشاگران پیرامون آن. فردی چون «آیت» که وسط دایره می‌نشیند مورد آزمون افراد ده قرار می‌گیرد، جلوه‌ای خاص از نمایشهای میدانی به‌طور اعم و تعزیه به‌طور اخص را منعکس می‌کند. فقط غریبه‌ها بیرون دایره‌اند و هر که در جایی از دایره یا میدان نمایش و سکوی آن جایی دارد دیگر دچار مهجوریت و مطرود بودن در اجتماع نخواهد بود. به‌هرتقدیر استفادهٔ مکرر بیضائی از مفهوم نمایش میدانی و تعزیه در «غریبه و مه» چیزی نیست جز ادای احترام او به‌صحنه و سکوی تعزیه. به‌گفتهٔ خود فیلمساز:

> ... همچنان که قبلاً گفتم و می‌دانید من از تعزیه می‌آیم و «غریبه و مه» یک تعزیه است، تعزیهٔ مردم معمولی.[۹]

اما بیضائی در جایی دیگر به‌غیر از ادای احترام به‌تعزیه، به‌نمایش ژاپنی و آثار کوروساوا نیز ادای احترام کرده بود و ساختار نمایشی «غریبه و مه» در قالب تلفیق این‌دو شیوهٔ نگرش تعزیه‌ای و سامورایی‌گونه در ذهنیت سینمای «میان‌متنی» بیضائی تشکل یافته است.

نکتهٔ دیگری که در «غریبه و مه» جای تأمل دارد، ابعاد اسطوره‌ای رابطهٔ رعنا و آیت است. آیت ضمن آزمون شدن توسط افراد ده، کم‌کم خود را پُرکنندهٔ جای شوهر

پیشین رعنا می‌داند و به‌او تعلق خاطر پیدا می‌کند. اما نقش رعنا در فیلم پیچیدگی خاصی دارد که فقط در معنی عشق و تعلق خاطر نمی‌گنجد و در ذهن فیلمساز چنین متجلی می‌شود:

... این فکر برمی‌گردد به‌نقش رعنا که به‌نوعی نیازهای زمین را تجسم می‌بخشد. در معابد باستان راهبهٔ برتر، به‌جای زن خدای باروری، سالی یک‌بار در مراسمی آیینی شرکت می‌کرد که طی آن مردی داوطلب مرگ چند روزی به‌جای شاه/کاهن، به‌عنوان جایگزین خدای باروری آراسته می‌شد و به‌ازدواج او درمی‌آمد و سپس قربانی می‌شد. بعدها با ملایم‌شدن مراسم طی سالها آیین ازدواج مقدس را شاه‌ـکاهن به‌عنوان جانشین خدا به پایان می‌برد و تدفین این خدای باروری به‌صورت پیکرهٔ گِلیِ آراسته که به‌آب روان داده می‌شد، درآمد. آیا داستان رعنا و آیت همین است؟ آیت نقش بارورکننده را دارد که در پایان به‌آب داده می‌شود و رعنا زمین است؟[۱۰]

دوباره دیدن آثار بهرام بیضائی به‌ویژه فیلم پراهمیت و تأثیرگذار «غریبه و مه» اگر توأم با تداعی چنین پرسشهایی در ذهن بیننده باشد او را قادر می‌سازد که مفهوم اسطوره و آیین بومی را در جهت شناخت مردمان سده‌های پیشین و ربطشان به‌انسان معاصر ایرانی بازیابد. این اسطوره‌ها و آیینها همواره زنده هستند و به‌باور بیضائی حضوری مؤثر و پویا دارند:

به‌نظر من بیخبری کلی روشنفکری از فرهنگ عامه و مردم‌شناسی ایرانی بخشیدنی نیست. در حالی که اغلبشان از دیدن آیینهای همانند در فیلمهای غیرایرانی به‌شگفتی و شوق می‌آیند، قضاوتشان دربارهٔ کسی که آیینهای سرزمین مادری‌اش را چون کلید شناخت اجراکنندگان آن ثبت و شرح کرده است، کاملاً بیگانگی با فرهنگ ایران را نشان می‌دهد. در «غریبه و مه» برای طولانی‌تر کردن فیلم یا جالب‌تر کردن آن نیست که آیت امتحان پس می‌دهد، این یک آیین است که او برای پذیرفته‌شدن، از پذیرش آن ناچار است. یا مثلاً رعنا برای شیرین‌زبانی نیست که ربودن خودش را به‌آیت پیشنهاد می‌کند، این یک آیین است و هنوز زنده است.[۱۱]

«غریبه و مه» فیلمی‌ست که به‌مثابه یک متن مهم ادبی/فرهنگی باید بارها آن را دید و هربار انگاره‌های آیین و اسطورهٔ فرهنگ بومی را هدفمندانه در آن بازشناخت.

«چریکهٔ تارا»، (سال ۱۳۵۷)

در سال ۱۳۵۷ بهرام بیضائی «چریکهٔ تارا» را می‌سازد که هرگز به‌نمایش عمومی در نمی‌آید. در این فیلم، تارا بیوه‌زن جوانی‌ست که روزی در جاده به‌مردی برخورد می‌کند که از «تاریخ» آمده است و در پی شمشیری‌ست که به‌عنوان تنها یادگار تبار او به‌روی زمین مانده است. تارا این شمشیر را می‌شناسد چون خود آن را به‌دور انداخته است. پس از مدتی تارا شمشیر را یافته به‌مرد تاریخی می‌دهد. اما مرد را دیگر یارای رفتن نیست چرا که عاشق تاراست. در خاتمه مرد تاریخی می‌رود اما شمشیر نزد تارا باقی می‌ماند.

در بادی امر کاربرد مفهوم لغوی «چریکه» خود جای تأمل دارد. مفهوم چریکه عبارت است از داستانهای نیمه‌حماسی / نیمه‌واقعی قهرمانان عامیانه که توسط خنیاگران و نوازندگانِ چون گوسانهای اشکانی به‌ساز و آواز اجرا می‌شده است.[۱۲] (به‌دیگر سخن، چریکه نوعی داستان است که از طریق اجرای موسیقایی به‌مخاطب عامی منتقل می‌شده است. با آن‌که این واژه از ادبیات فارسی محو گردیده است ولی کماکان در زبان کردی موجودیت دارد و تا به‌امروز چریکه‌های کردی متعددی انتشار یافته‌اند. بیضائی خود در این‌مورد چنین می‌گوید:

> امروز واژهٔ «چریکه» به‌همین معنا در کُردی مانده همان‌طور که خود سنّت مانده و همان‌طور که این سنّت در همهٔ مناطق دور از قدرت مرکزی با تفاوتهای جزیی مانده مثل کار عاشیقها [= عاشقها] در منطقهٔ آذربایجان، بخشیها و نقالان در خراسان و میان ترکمنها و امثال آن در لرستان و بلوچستان. از طرفی از نقالی شهری بی‌ساز و آواز برخی منتهایش جمع‌آوری و منتشر شده، مثل داراب‌نامه ها وسمک‌عیارو غیره.[۱۳]

بنابراین «چریکهٔ تارا» حدیث‌نفسی‌ست که در آن تاریخ و اسطوره ملازم یکدیگرند. مرد تاریخی در سرگردانی به‌سر می‌برد و تارا به‌نمادهای اسطوره‌ساز تاریخ چون «شمشیر» بی‌توجه است. تارا بارورکنندهٔ زمین است و از ابزار تخریب دوری می‌جوید. شمشیر برای او تکه‌آهنی بیش نیست که به‌جای کلون پشت در یا داس سبزی‌خُردکنی می‌توان از آن استفاده کرد تا جایی که روزی بالاخره آن را به‌دریا می‌اندازد. اما رویارویی تارا و شمشیر به‌این‌جا منتهی نمی‌شود.[۱۴] وقتی آب رودخانه فروکش می‌کند تارا شمشیر را دوباره می‌بیند. در این هنگام سگی به‌تارا و بچه‌هایش حمله می‌کند و تارا سگ را با شمشیر می‌کشد و تیغهٔ آن را با آب رودخانه شستشو

می‌دهد. دیگر مفهوم شمشیر برای او تغییر کرده است. او حالا ابعاد میراث جنگاوری را که مردتاریخی به‌آن افتخار می‌کند فهمیده. این اعادهٔ معنی شمشیر برای تارا باز از طریق کاربرد سینمایی آیین جلوه‌گر می‌گردد. به‌عقیدهٔ بیضائی این شیوه‌ای از به‌آزمون‌گذاشتن مرغوبیتِ شمشیر به‌عنوان یک آیین قدیمی‌ست. آن‌قدر قدیمی که برای توجیهش فیلمساز به‌هجویه‌ای از ابوالحسن علی‌بن محمد منجیک ترمذی از شعرای قرن چهارم متوسل می‌شود:

ای خواجه مرمرا به‌هجا قصد تو نبود — جز شعر خویش را به‌تو برکردم آزمون
چون تیغ تیک کش به‌سگی آزمون کنند — و آن سگ بود به‌قیمت آن تیغ رهنمون[۱۵]

گویی که این اندیشه در گذشت روزگاران در ناخودآگاه بیضائی مأوا کرده بوده است و او خود در این باب چنین می‌گوید:

چند سال شعر منجیک باید در ذهن من پنهان مانده باشد تا به‌شکل این صحنه درآید؟ در این صحنه هم کارآیی تارا امتحان می‌شود و هم کارآیی شمشیر. یکی از همان تضادها؛ تارا همان‌قدر در این لحظه مرگ را به‌دست دارد که زندگی را، او زندگی بچه‌ها را می‌رهاند با بریدن رشتهٔ زندگی سگ.[۱۶]

به‌هرتقدیر تارا شمشیر را به‌مرد تاریخی بازمی‌گرداند. اما این‌بار او در رفتن درنگ می‌کند چرا که به‌تارا می‌گوید:

به‌تو عاشقم... تمام تبار من در این لحظه به‌من می‌نگرند و من نمی‌توانم برگردم. هنوز نه.[۱۷]

اما تارا که شوی خود را از دست داده و غیر از مرد تاریخی دو شیفتهٔ دیگر هم دارد با هیچ‌کدام نمی‌ماند. او از طرفی از عشق مرد تاریخی مطمئن است و از طرفی دیگر مفهوم میراث کهنی چون شمشیر را یافته است. حال مرد تاریخی می‌خواهد که خود را از گزند تارا مصون بدارد و به‌شیوه‌ای آیینی با دو شمشیر در پیرامون خود حصاری ایجاد می‌کند «تا از نفوذ معنوی تارا جلوگیری کند». این صحنه خود به‌نوعی، سینمای تعزیهٔ معاصر است آن‌هم تعزیه‌ای که قهرمان آن یک زن است و در قالب چریکه‌ای به‌روایت بیضائی موجودیتی معاصر دارد. از دیگر نکات سزاوار تأمل در فیلم «چریکهٔ تارا» اهمیت طراحی لباس آن از دیدگاه تاریخی‌ست. با این‌که بیضائی معتقد است که «ما هیچ‌گونه سند تصویری دقیقی از پوشاک رزمی مردمی ایران در زمانهای مختلف تاریخی نداریم»، مع‌ذلک در این فیلم با استفاده از «اوراق نگارگری ایرانی» تلفیقی از تن‌پوشهای رزمی

ایرانی را که مُلهم از سه دورهٔ مختلف اشکانی، ساسانی و اسلامی می‌باشد بر تن و قامت مرد تاریخی می‌پوشاند که از لحاظ جزئیات تحقیق تاریخی، هویت آن را می‌توان با نقاشیهای قهوه‌خانه‌ای و تعزیه‌ای محک زد.[۱۸] گو این‌که مرد تاریخی بدون این‌که به‌دوران خاصی متعلق باشد تبلور ماندگار خاطرهٔ جمعی ایرانی‌ست از همهٔ آنها، و این‌چنین است که بیضائی بر بنیان اسطوره‌ای-آیینیِ «چریکهٔ تارا» تأکید می‌ورزد.

«باشو، غریبهٔ کوچک»، (سال ۱۳۶۸)

در جریان جنگ ایران و عراق پسرکی به‌نام «باشو» که ساکن منطقه‌ای جنگی در جنوب ایران است شاهد نابودی خانواده‌اش به‌واسطهٔ حملهٔ هوایی عراق می‌شود. در گریز از منطقه به‌طوری اتفاقی خود را در کامیونی پنهان می‌سازد. کامیون به‌مسیر خود ادامه داده در حالی که باشو در آن به‌خواب می‌رود و وقتی چشم باز می‌کند خود را در سرزمین غریبی می‌بیند که شمال ایران است. جایی که او به‌شدت غریبه است و کسی زبانش را نمی‌فهمد. زنی روستایی به‌نام «نائی» که دو فرزند دارد و شویش به‌دنبال کار به‌سفر رفته است به‌او پناه می‌دهد و در قبال شماتت دیگران این غریبه کوچک را حفظ می‌کند. بین آن‌دو کم‌کم اُنس و الفت ایجاد می‌شود تا این‌که نائی او را به‌عنوان فرزند خود می‌پذیرد ولی شوهرش ضمن نامه‌ای با این امر مخالفت می‌کند. سرانجام شوهر که در سفر یک دستش را از دست داده باز می‌گردد و باشو را به‌جای دست قطع‌شده‌اش می‌پذیرد.

***

اگر در پایان «غریبه و مه» آیت با اهالی ده تفاهم برقرار نمی‌کند و آن‌جا را ترک می‌کند، در «باشو، غریبهٔ کوچک» باشو غریبه‌ای‌ست که در انتها با پیرامونش به‌تفاهم می‌رسد و رکن اصلی چنین تفاهمی وجود واسطه‌ای به‌نام نائی‌ست که پناهگاه اوست. به‌اعتراف خود بیضائی مفهوم «غریبه» در فیلمهای او معرّف خود جامعه هستند و سیر تفاهم با آن جامعه است که بعضاً فصول قهر و آشتی و در مواردی دیگر دوران غربت و سرگشتگی را معیّن می‌کند. این سیر تفاهم را بیضائی در «باشو...» باز از طریق کاربرد سینمایی آیین و اسطوره‌های بومی به‌نمایش می‌گذارد مضافاً به‌این‌که در این فیلم به‌تمامیت یک زبان فرهنگی که زادهٔ یک موقعیت خاص انسانی‌ست اشاره می‌کند. در حیطهٔ کاربرد سینمایی اسطوره و آیین در «باشو...» توجه بیضائی این‌بار معطوف به‌شخصیت نائی می‌شود که بُن‌مایهٔ اسطوره‌اش همانا «بغ بانو ناهید» است که «خدای

زنان بود و پشتیبان کودکان و نگهبان خانواده و افزونی‌دهندهٔ هرگونه باروری در آدمیان، جانوران، زمین، و پاک‌نگهدارندهٔ آبها از آلایشها و غیره و غیره».[۱۹] نائی باشو را که یک‌بار او را فرزند آفتاب و زمین می‌خواند پناه می‌دهد، نان می‌دهد، محبت می‌ورزد و کلاً او را می‌پرورد. حتی اگر چوب تنبیهش بر سر باشو بلند شود، باشو بر آن چوب بوسه می‌زند. لحظهٔ پرداخت تصویری چنین صحنه‌ای بر پردهٔ سینما نه‌تنها رابطهٔ حسی بین نائی و باشو را موجزاً بیان می‌کند بلکه واکنش پر مهر و کودکانهٔ باشو را در قبال نگاهبانی و باروری نائی به‌پرده می‌افکند. یا زمانی که باشو در رودخانه در حال غرق‌شدن است و جماعت مردّد ده ناظر غرق‌شدن او، فقط نائی‌ست که هراسان در پی نجات باشو تقلا می‌کند. نائی به‌دلایل رسمی نمی‌تواند به‌آب بزند، اما وظیفهٔ نگاهبانیش را یک آن از یاد نمی‌برد. در عین‌حال با کل طبیعت پیوند دارد. کِشت می‌کند و آتش اجاق را فروزان نگاه می‌دارد. با مرغان هوا همواره هماوا می‌شود و بهترین کس برای دور راندن جانورانِ موذی آفت‌رسان به‌طبیعت است. نائی تصویر ناهید بر روی زمین است. برای نگاهبانی کودکان ارتباطش با طبیعت را باید به‌کار ببرد. سراسیمه پیِ چیزی می‌گردد تا باشو را با آن نجات بخشد و تورِ ماهیگیری را می‌یابد. آن‌را بر سر باشو می‌افکند، گویی صیدش می‌کند و برای اولین‌بار در آغوشش می‌کشد، این فرزند سیه‌چردهٔ آفتاب و زمین را، که خود اشاره‌ای‌ست به‌پیوند مهرپرستی و باروری در حیطهٔ شناخت اسطوره‌ای ناهید.[۲۰] وجه تسمیهٔ نائی و ارتباطش با ناهید را باید از زبان خود بیضائی شنید:

> پیشتر از ناهید، الههٔ شوشیناک را داریم که در عین حال نگهبان شهر شوش بود. جزئی ازنام او نام ناهید در واژهٔ «نانا» هست که به‌کار رفتهٔ آن در طول سده‌ها شده است «ننه» که مادران را به‌آن می‌خوانند. در فرهنگ کهن باروری و اساطیر آن الههٔ شوشیناک، نانا و ناهید، نگهبان کودکان هم هستند. این صفتی‌ست که در نائی‌جان هم هست.[۲۱]

در چنین راستایی‌ست که علی‌رغم دشواریهای گویشی و تفاوت میان گیلکی و عربی، باشو و نائی ارتباط برقرار می‌کنند. زبان گفتاری در جریان فیلم کم‌کم جایش را به‌زبان تصویری و سپس به‌زبان عاطفی می‌سپرد. از لحاظ پرداخت سینمایی، در طول فیلم هر لحظه که باشو به‌نائی انس بیشتری می‌گیرد مادرش را به‌یاد می‌آورد، هم در رؤیا و هم در واقعیت. چه گویاست صحنه‌ای که در جریان بادی مهاجم و شلاق‌زن، نائی به‌دنبال باشو هراسان به‌دشت و صحرا می‌زند. به‌بن‌بستی می‌رسد. مردد است که باشو

از کدام‌سو می‌تواند رفته باشد. دوربین مادر سیاهپوش و نقاب‌زدهٔ باشو را در سر راه نائی به‌ما نشان می‌دهد و گویی اوست که نائی را از بن‌بست به‌در آورده مسیر درست‌رفتن باشو را به‌او نشان می‌دهد و سپس محو می‌شود. این صحنه نمایانگر همهٔ مناسباتی‌ست که بیضائی در روابط میان بازیگر، حرکت دوربین، اشیاء، نورپردازی و رنگ صحنه به‌شکل دلپذیری برقرار کرده است که در مفهوم سینمایی چیزی نیست جز یک «میزانسن» خوب که احاطهٔ کارگردان را بر کلیهٔ عوامل سینمایی جلوه‌گر می‌سازد. در بطن طبیعت است که انگار مادر باشو، نائی و ناهید یکی شده‌اند.

در «باشو، غریبهٔ کوچک» آیین بومی با طبیعت رابطه‌ای بسیار نزدیک دارند و مهمترین آنها یعنی آیین باروری به‌ویژه آداب تحریک باروری زمین در سراسر فیلم پدیدارند. نحوهٔ پرداخت سینمایی چنین آیینی از این لحاظ حائز اهمیت است که به‌مسألهٔ کثرت قومی در محدودهٔ جغرافیایی ایران و بیان اندیشه‌ای واحد ولی از زبانهای گوناگون اشاره می‌کند. جایی در فیلم، باشو به‌هنگام مشاهدهٔ باروری زمین به‌وجد می‌آید و بنابر یک رسم جنوبی طبل می‌زند و با آهنگی خاص به‌محصول برآمده می‌گوید «مبروکاً هذا التَمن» (مبارک باد این محصول برنج). بچه‌های گیلک که مدام با او به‌خاطر اختلاف زبانی مسأله دارند معادل شمالی چنین آیینی را اجرا می‌کنند. دستها را به‌شکل داس درآورده و با گردش خاصی در پاهایشان دسته‌جمعی شیوهٔ مبارک گفتن خودشان را به‌محصول نشان می‌دهند. باشو این را به‌حساب مسخره‌شدنش می‌گذارد. حربی می‌رقصد. یزله می‌رود و ندای ستیز سر می‌دهد. در جواب، بچه‌های گیلک نیز معادل آن‌را ارائه می‌دهند و خود را به‌شکل حیوان در می‌آورند تا در انتها کارشان به‌ستیز می‌کشد. ستیزی که ریشه‌اش اصول صلحی‌ست چون کوشش برای باروری زمین و در حین چنین ستیزی‌ست که باشو به‌کتاب درسی یکی از بچه‌ها که به‌زمین افتاده تأسی می‌جوید. آن را ورق زده تا به‌خطی می‌رسد که برایش از هر چیز آشناتر است: «ما همه فرزندان ایرانیم». پرداخت سینمایی کل این سکانس بی‌اختیار انسان را یاد کلام مولانا می‌اندازد که:

صاحب سرّی عزیزی صد زبان گر بُدی آن‌جا بدادی صلحشان[۲۲]

از این‌جاست که در ادامهٔ ارتباطشان با یکدیگر بچه‌های گیلک و باشو فارسی کتابی و مدرسه‌ای را به‌عنوان وسیلهٔ ارتباط مشترک کشف می‌کنند تا عربی خوزی و گیلکی را، و آن‌جاست که یکی از بچه‌ها با لهجه‌ای بسیار شیرین از او می‌پرسد «مدرسه را چرا رها کردی؟ ها... مدرسه را چرا؟» این‌جا دیگر باشو از روی کتاب نمی‌تواند بخواند.

به‌دور و برش نگاهی می‌اندازد. نه‌چندان دور از خود خانهٔ کوچکی که بچه‌ها برای بازی با چوب و سنگ ساخته‌اند می‌بیند. سنگی برداشته، با شدت به‌سوی خانه آن را نشانه می‌رود. بچه‌ها حال و هوای او را می‌فهمند. بعد از آن پا اندر راه تفاهم می‌گذارند. اما رابطهٔ باشو و نائی بیشتر در روند زبان عاطفی‌ست. در ابتدای فیلم نائی مدام صدای پرندگان را در می‌آورد و باشو صدای قطار را. (صداهای آشنای دو منطقهٔ شمال و جنوب ایران) و بعد با هم به‌مبادلهٔ گویشها یشان می‌پردازند که در واقع فرع به‌ارتباط عاطفی آن دو است. اما اوج این ارتباط عاطفی را می‌توان زمانی شاهد بود که نائی مریض می‌شود. باشو مراسم «زار» به‌راه می‌اندازد. طشت می‌زند و نوحه سر می‌دهد. بیضائی از این طریق جلوهٔ دیگری از تعزیه را برپا می‌کند. باشو برای نائی آینه می‌گیرد تا به‌مثابه یک آیین قدیمی از نشستن بخار دهان بیمار بر آینه شدت بیماریش را محک بزند. در جواب طشت‌زدن باشو، نائی به‌حرکاتی می‌پردازد که بیشتر شبیه به‌مراسم به‌دنیا آوردن فرزند می‌باشد، آن هم فرزندی به‌نام باشو. از این پس جامهٔ گیلکی نائی رنگ و شکل جامهٔ مادر واقعی باشو را می‌یابد که قبلاً در چند نمای تخیلی او را دیده بودیم.

روند کاربرد «موسیقی فیلم» در بیشتر آثار بیضائی نیز ریشه در نغمه‌های بومی و جلوه‌های ویژهٔ صوتی دارد که با مفاهیم آیینی فیلمهایش هماوایی می‌کند. به‌دیگر سخن موسیقی در فیلمهای بیضائی کاربردی غیرمتعارف دارد که خود آن را چنین توصیف می‌کند:

> پیشتر در «سفر»، «غریبه و مه» و «جریکهٔ تارا» من کوشیدم قطعات موسیقی را چنان بیاورم که بخشی از حرف فیلم باشد و در موارد بسیاری این قطعات موسیقی بیشتر به‌اثرات صوتی شبیه است تا موسیقی ترنمی... در «غریبه و مه» جمع ولوله می‌کند، زبان می‌گیرد، زنجیر یا چوب می‌زند و شادی و اندوه خود را با چنین صداهایی نشان می‌دهد؛ یا ضرب نواختن به‌سینه یا سنگ به‌سنگ زدن. در «جریکهٔ تارا» با سنگریزه به‌سنگ گور زدن پی در پی مردگان را می‌رسانند که به یاد آنان هستند و نیز از آنها مدد می‌خواهند. موسیقی سنگها صدای آن صحنه است مثل صدای چرخ گاری، و نوای موبهٔ قوم گمشده.[۲۳]

در چنین قلمروی‌ست که کاربرد جلوه‌های ویژهٔ صوتی در «باشو، غریبهٔ کوچک» این فیلم را از استفادهٔ متعارف موسیقی بی‌نیاز می‌سازد. در صحنهٔ آغازین فیلم، بیضائی سفر باشو از جنوب جنگ‌زده به‌شمال آرام را در پس‌زمینهٔ نمادینی قرار می‌دهد که

به‌سان گذر از جادهٔ تاریخ از چشم‌انداز یک واقعیت تاریخی معاصر (جنگ عراق و ایران) جلوه می‌کند. تا زمانی که کامیون حامل باشو در منطقهٔ جنوب حرکت می‌کند صدای پس‌زمینه حاوی نوای محزون مراسم عزاداری جنوبی یا «زار» به‌لهجهٔ عربی خوزی‌ست که آرام‌آرام اوج می‌گیرد و خود شاهدی‌ست بر موقعیت سفرکرده‌ای چون «باشو» در همین اثنا کامیون از مناطقی که نشانی از بقایای تمدن ساسانی[۲٤] دارند گذر می‌کند که خود تذکاری‌ست بر خاطرهٔ جمعی تاریخی که شکستها و پیروزیهای روزگاران را در بستر ستیزی معاصر چون جنگ عراق و ایران تداعی می‌کند.

در آستانهٔ ورود کامیون به‌شمالِ آرام نوای مراسم زار جای خود را به‌سکوت و آرامش خیال‌انگیز کنارهٔ دریای خزر می‌دهد که توأمان است با نمایش جلوه‌های طبیعی آن خطّه که در چند نمای پی‌درپی موقعیت باشو را آشکار می‌سازد. به‌عبارتی دیگر، باشو در این‌جا چون نمادی از «عالم صغیر»ـ ایران معاصر عرض‌اندام می‌کند که در گذشت روزگاران گرد و غبار نشسته بر اندامهای اسطوره‌ای یک ملت را با خاک و دود برخاسته از جنگی معاصر که نصیب همان ملت شده یکی می‌بیند. حتی وقتی خود باشو ترانه‌های عربی خود را با ضرب‌آهنگ خاص خود می‌خواند، غم‌غربتی را در ذهن بیننده القاء می‌کند که گویای احوال همان نماد عالم صغیری‌اش می‌باشد که به‌قول فیلمساز «آهنگ دلتنگی باشو قدمت چندهزارساله دارد».

***

بهرام بیضائی را برخی اهل فن، فیلمساز پیچیده و پروسواسی می‌انگارند که پیامش در اکثر موارد به‌ایجاد پرسشهای مبهم تاریخی صرفاً شخصی می‌انجامد. صحت و سقم هرگونه داوری در این مورد مستقیماً به‌بینندهٔ آثار بیضائی بستگی دارد. شاید پیچیدگی و وسواس برخی در قاموس برخی دیگر دقت در جزئیات و تحقیق دامنه‌دار در قلمرو تاریخ و آیین و اسطوره قلمداد شود. به‌هر تقدیر بررسی سینمای بیضائی که بر ساختاری اسطوره‌ای و آیینی استوار است نیازمند یک روش تأویلی‌ست. چنین روشی در مقولهٔ پدیده‌شناسی سینما وجود دارد.[۲۵] این روش برگرفته از حرکتی‌ست که پیرامون سه محور «شناخت»، «تبیین» و «درک» فیلم که مآلاً در جهت معنی بخشیدن به‌نقش فیلمساز در ارائهٔ مطلوب بینشی از زندگی بشری گام برمی‌دارد. اگر محور «شناخت» به‌جهان‌بینی و دل‌مشغولیهای فیلمساز در جهت ارزش‌شناسی آثارش اشاره می‌کند، محور «تبیین» به‌روند تحقیق و مطالعاتی توجه می‌کند که فیلمساز برای به‌دست آوردن معنی دقیق اسطوره و آیین ملی تعقیب می‌کند. گذار از حول این دو محور است که به‌محور سوم

معنی خاصی می‌بخشد و آن همانا «درک» فیلم و فیلمساز از دیدگاه بیننده است. نحوهٔ بررسی سه فیلم بیضائی در این مقاله دربرگیرندهٔ چنین روشی‌ست که حاصل آن تأویل یگانگی مفهوم آیین و اسطوره در هویت سه فیلم یادشده می‌باشد که به‌نوعی ریشه در خاطرهٔ جمعی مردم ایران دارد. به‌قول خود فیلمساز:

> شاید رعنا شناسنامهٔ تاراست و تارا شناسنامهٔ نائی، همان‌طور که رفتارهای آیینی مرگ و زندگی و کشت و باروری و زمین هم در سه فیلم مکمل یکدیگرند.[۲۶]

و یا این‌که به‌همین موازات مقولاتی چون مرگ و زندگی، باروری و طبیعت، بیگانگی و تفاهم در تار و پود هر سه فیلم آن‌چنان تنیده شده که گویی هر سه را از طریق شخصیت زنانی چون رعنا، تارا و نائی به‌طریق اولی می‌توان به‌هم ربط داد. طرفه آن‌که این ربط و ارتباط چه پیوندی می‌تواند با موقعیت زنان معاصر ایران داشته باشد. به‌راستی جایگاه این اسطوره‌های زنانه که منادی شور و عشق و باروری و نگاهبانی هستند. در موقعیت فردی/اجتماعی زن معاصر ایرانی چگونه است؟ شاید به‌نوعی بیضائی این پرسش را در فیلمهای بعدی‌اش «شاید وقتی دیگر» (۱۳۶۷) و «مسافران» (۱۳۷۱) مطرح کرده باشد که در آن زنان شهرنشین معاصر همچنان در پی کشف هویت و موقعیت خود تقلا می‌کنند. پرداختن به‌این مقال تفحص بیشتر و فرصت دیگری را می‌طلبد.

سخن کوتاه، آیین و اسطوره پدیده‌های صرفاً مجردی نیستند که بهرام بیضائی از آن داد سخن داده باشد بلکه در هر یک از سه فیلم یاد شده، آنها در زمینه‌های خاص خود مطرح می‌شوند و یکی پس از دیگری به‌شناخت فرهنگ بومی مدد می‌رساند. نمایش آیینی در هر سه فیلم و شخصیت‌پردازی اسطوره‌ای آنها مبیّن کاربرد سینمای ویژهٔ بیضائی‌ست که به‌منزلهٔ زبان فیلمسازی او به‌شمار می‌رود. زبانی که آوای بیم و امید، رنج و شادی و عشق و ستیز فرهنگ بومی را به یُمن نشانه‌شناسی دقیقش از آیین و اسطوره به‌نحوی شاعرانه به‌گوشها می‌رساند و این خود نیز سزاوار تأملاتی‌ست در آینده بر مقولهٔ بیضائی و «شاعرانگی سینما».

مرکز خاورمیانه، دانشگاه یوتا، سالت‌لیک سیتی

یادداشتها:

۱ ـ ر. ک. به‌تورج زاهدی، «غبار در آینهٔ روبرو، نگاهی به‌خطوط تاریک آثار نوشتاری بهرام بیضائی»، در ماهنامهٔ فیلم، سال پنجم، شمارهٔ ۵۴، نیمهٔ دوم شهریور ۱۳۶۶، ص ۳۳-۴۱؛ همچنین نگاه کنید به:

Shahram Ja'farinejad, "Bahram Bayzai: Swords Against Mirrors", in *Film International*, vol. 1, No. 2, Spring 1993, pp. 26-30.

۲ ـ آیدین آغداشلو، «یک رؤیای دم صبح» ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ ۷۵، فروردین ۱۳۶۸، ص ۷.

۳ ـ ژاون قوکاسیان، گفت و گو با بهرام بیضائی، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۷۱، ص ۲۳۳.

٤ ـ همان‌جا، ص ۹۵.

۵ ـ همان‌جا، ص ۹۷.

٦ ـ همان‌جا، ص ۱۰۱.

۷ ـ در مورد تحلیل سینمای «میان‌متنی» ر. ک. به:

James Goodwin, *Akira Kurosawa and Intertexual Cinema*, Baltimore, Johns Hopkins, 1994), pp. 154-166.

۸ ـ همان‌جا، ص ۱۸۲.

۹ ـ قوکاسیان، گفت و گو...، ص ۱۱۳.

۱۰ ـ همان‌جا، ص ۱۱۲.

۱۱ ـ همان‌جا، ص ۱۱۵.

۱۲ ـ آخرین نشانهٔ واژهٔ «چریکهٔ تارا» در زبان فارسی را می‌توان در واژهٔ «چرگو» به‌معنی نوازنده و خوانندهٔ داستانگو یافت. ر. ک. به لغت‌نامهٔ دهخدا، جلد هفتم، ص ۱۷۱.

۱۳ ـ قوکاسیان، گفت و گو...، ص ۱٦۰.

۱٤ ـ باقر پرهام، «کودک، زن، غریبه و تقدیر تاریخی: نگاهی به‌فیلمهای بهرام بیضائی» ایران‌نامه، سال هفتم، شماره ۳، بهار ٦۸، ص ۵۰۲.

۱۵ ـ قوکاسیان، گفت و گو...، ص ۱۷۲.

۱٦ ـ همان‌جا، ص ۱۷۲.

۱۷ ـ پرهام، ایران‌نامه، ص ۵۰۲.

۱۸ ـ قوکاسیان، گفت و گو...، ص ۱۷٤.

۱۹ ـ همان‌جا، ص ۱٦۲؛ همچنین نگاه کنید به ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ ۸۷. برای شناخت بیشتر دربارهٔ اسطورهٔ آناهیتا نگاه کنید به‌مقالهٔ خانم مری بویس در دانشنامهٔ ایرانیکا، ص ۱۰۰۳ ـ ۱۰۰۷.

۲۰ ـ ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ ۸۷، سال هشتم، اسفند ٦۸، ص ٤۹.

۲۱ ـ همان‌جا.

۲۲ ـ اشاره است به‌حکایت «منازعت چهار کس جهت انگور که هر یکی به‌نام دیگر فهم کرده بود آن را»، در مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون، به‌اهتمام نصرالله پورجوادی، تهران ۱۳٦۳، انتشارات امیرکبیر، ص ٤۵۵، بیت ۳٦۸۷.

۲۳ ـ قوکاسیان، گفت و گو...، ص ۲۵۱.

۲٤ ـ اشاره به‌بقایای قلعهٔ فلک‌الافلاک در فیلم «باشو، غریبهٔ کوچک» به‌عنوان آثار به‌جا مانده از دورهٔ ساسانی. این قلعه که در لرستان واقع شده به‌اعتباری همان دژ مستحکم «شاپورخواست» است که به‌فرمان شاپور اول پادشاه ساسانی بنا شده بود. ر.ک. به‌حمید ایزدپناه، آثار باستانی و تاریخی لرستان، تهران، انتشارات انجمن آثار ملی،

تیرماه ۱۳۵۰، ص۹۸.

۲۵ ـ برای آشنایی با روشهای تأویل متون سینمایی ر.ک. به:

Dudley Andrew, "Hermeneutics and Cinema: The Issue of History," *The Cinematic Text*, N.Y.: AMS Press, 1989, pp. 181-182.

۲۶ ـ قرکاسیان، گفت و گو...، ص ۱۶۴.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی