فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۴۰۲،
صفحات ۶۶-۴۳

انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

بررسی روانکاوانهٔ نشانه‌های روان-جنسانی در نقاشی‌های اقتباسی دالی از *کمدی الهی* دانته

مریم طریقت‌بین[۱]
کارشناس ارشد مترجمی زبان انگلیسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن
سیدشهاب‌الدین ساداتی [۲]
استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه آزاد اسلامی رودهن / مدیر گروه ادبیات جهان در مرکز تحقیقات زبانشناسی کاربردی

چکیده

در پژوهش پیش‌رو هدف از بررسی روانکاوانهٔ نشانه‌های روان-جنسانی در نقاشی‌های اقتباسی سالوادور دالی از *کمدی الهی* دانته، یافتن تفاوت‌ها، شباهت‌ها، بازتاب نظریه‌های روان‌کاوانهٔ زیگموند فروید و تحلیل نمادها و نشانه‌ها در نقاشی‌های دالی است. *دوزخ* در *کمدی الهی* دانته شامل سی‌وچهار سرود است که پژوهش حاضر از میان آن‌ها تصاویری را برگزیده که نشان‌دهندهٔ تفاوت‌ها، شباهت‌ها و نظریه‌های روان‌کاوانهٔ فروید و نمادها در نقاشی‌های دالی است. پژوهش حاضر از نوع تحلیلی و تطبیقی است که در بررسی نمونه‌های فوق از نظریه‌های مکتب امریکایی بهره گرفته است. در این پژوهش، محقق از نظریه‌های فروید به‌عنوان روش تحقیق استفاده کرده است. نمونه‌های مورد استفاده در این تحقیق شامل بخش *دوزخ* در *کمدی الهی* دانته و نقاشی‌های اقتباسی دالی است. پژوهش حاضر بخش *دوزخ* در *کمدی الهی* دانته را برگزیده زیرا این کمدی به شکل رویا به دانته الهام شده و به عبارتی دیگر محصول ذهن ناخودآگاه است. از سویی دیگر، نقاشی‌های دالی مورد بررسی قرار گرفته‌اند زیرا او نقاش سبک سورئالیسم بوده که رویاها و ذهن ناخودآگاه را در آثارش بازنمایی کرده است. در بررسی تطبیقی تصاویر اقتباسی دالی از *دوزخ* دانته، دالی بیشتر به ضمیر ناخودآگاه انسان و نمادهای روان-جنسانی پرداخته است.

کلید واژه‌ها: اقتباس، *دوزخ* دانته، سالوادور دالی، زیگموند فروید، عقده اُدیپ، عقده اِلکترا

maryam.tarighat@gmail.com[۱]
shahab.sadati۱۹۸۳@gmail.com[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۰

۱. مقدمه

۱-۱. نگاهی نو به ادبیات تطبیقی

یکی از کهن‌ترین حوزه‌های تحقیقات ادبی، ادبیات تطبیقی است که در آن آثار ادبی از دو زبان و ملیت مختلف با یکدیگر مقایسه می‌شدند، یکی تأثیرگذار بر دیگری شمرده می‌شد و در نهایت شباهت میان دو اثر یا نویسنده به عنوان یافته‌های تحقیق مطرح می‌شد. در ادبیات تطبیقی با دو مکتب بزرگ فرانسوی و امریکایی روبه‌رو هستیم (نجومیان، ۱۳۹۱: ۱۱۶). مکتب فرانسوی در اوایل قرن بیستم شکل گرفت و در آن تأثیرپذیری و تاثیرگذاری بین ملل و فرهنگ‌های مختلف مورد توجه قرار می‌گیرد و تطبیق‌گر به بررسی مضامین ادبی و چگونگی انتقال آن‌ها از فرهنگ و ملت به فرهنگ و ملتی دیگر می‌پردازد. مکتب امریکایی پس از جنگ جهانی دوم شکل گرفت که پایه‌گذار آن رنه ولک[۱] است. در مکتب امریکایی تأثیرپذیری و تأثیرگذاری فرهنگ و ملل مختلف بر یکدیگر و اختلاف زبان دو اثر مورد مقایسه قرار نمی‌گیرد، بلکه ملاک اصلی ملیت و فرهنگ است و پژوهشگر مطالعات تطبیقی از مرزهای ملی و قومی خود پا فراتر می‌گذارد. مکتب امریکایی ادبیات را مسئله‌ای کلی و جهانی در نظر می‌گیرد و از روابط تاریخی، تأثیر و تأثر آثار ادبی فاصله می‌گیرد و به نقد ادبی نزدیک می‌شود. مکتب امریکایی در واقع به زیباشناسی آثار ادبی و تجزیه و تحلیل ادبی خود اثر می‌پردازد. ادبیات تطبیقی ماهیت میان‌رشته‌ای دارد که به مطالعهٔ روابط بین هنرهای زیبا و دیگر رشته‌های علوم انسانی توجه بیشتری دارد (بزرگ چمی، ۱۳۸۷: ۱۴۲).

همان طور که اشاره شد، مطالعهٔ تطبیقی دیگر تنها اشاره به تفاوت‌ها و شباهت‌ها نیست، بلکه از یک رویکرد ادبی به‌عنوان روش‌شناسی استفاده می‌کند. رویکرد روانکاوانه در هنر، به‌ویژه در اقتباس، نه تنها لایه‌های پنهان ناخودآگاه انسان را آشکار می‌سازد، بلکه قصد و منظور هنرمند از تصویرسازی و حالت ذهنی او را نیز نشان می‌دهد. در مطالعهٔ حاضر با تجزیه و تحلیل نقاشی‌های تطبیقی دالی از دوزخ دانته، اهداف پنهان دالی به‌ویژه در تصاویری که کاملاً با توصیفات دانته از دوزخ متفاوت است، آشکار می‌شود. با استفاده از رویکرد روانکاوانه در مطالعهٔ تطبیقی، مخاطبان می‌توانند پیام‌های مورد نظر هنرمند را که از طریق نمادها و تکنیک‌های خاص هنرمند منتقل می‌شود، درک کنند. از سوی دیگر، این پژوهش تفاوت‌ها و شباهت‌های بین این دو اثر: دوزخ دانته و نقاشی‌های تطبیقی دالی را برجسته ساخته است. در

---

۱. René Wellek

تحقیق حاضر از رویکرد روانکاوانهٔ فروید در بررسی تطبیقی *کمدی الهی* دانته و نقاشی‌های سالوادور دالی بهره گرفته‌ایم.

۱-۲. *کمدی الهی* دانته و قدرت داستان‌سرایی

دانته آلیگیری،[۱] شاعر و نویسندهٔ ایتالیایی است که نوشتن *کمدی الهی*[۲] را در سال ۱۳۰۸ میلادی آغاز و تا زمان مرگش در سال ۱۳۲۱ میلادی آن را کامل کرد. *کمدی الهی* دانته دارای سه بخش مجزا شامل *دوزخ*، *برزخ* و *بهشت* است، سه‌گانه‌ای که دانته در این کتاب سفر خیالی خود را تعریف می‌کند. *کمدی الهی* یکی از اولین کتاب‌های ادبیات ایتالیا است و از بزرگترین آثار در ادبیات جهان به شمار می‌آید. در این سفر خیالی دانته به دنیای پس از مرگ، دو راهنما او را همراهی می‌کنند؛ در *دوزخ* و *برزخ* راهنمای او ویرژیل، شاعر رومی است که چند قرن پیش از دانته زندگی می‌کرده است، و در *بهشت* راهنمای او بئاتریس پورتیناری است که دانته به او علاقه‌مند بود (Encyclopedia Britannica, ۲۰۲۰). خود دانته این کتاب را فقط کمدی نامیده بود اما در قرن شانزده بدان لقب الهی، که به مفهوم ارتباط این اثر با دنیای ماوراءالطبیعه و آسمانی است، داده شد. عنوان کمدی به مفهوم اثری است که سبک عامیانه دارد و بر خلاف تراژدی از بد شروع می‌شود و با عاقبت خوش پایان می‌یابد. *کمدی الهی* یک اثر شاعرانهٔ استادانه است که دانته در آن نه تنها بزرگترین اثر ادبی کشور خود را آفریده، بلکه زبان کشور ایتالیا را نیز پی‌ریزی کرده است. اشعار دانته در این کتاب بسیار منسجم هستند به طوری که هیچ کلمه از آن را نمی‌توان پس و پیش یا حذف کرد. این کتاب اثری است رمزآلود و نمادین که سرشار از تمثیل و استعاره است که وجه متمایز آن به شمار می‌آید. *کمدی الهی* از قدرت داستان‌پردازی دانته حکایت می‌کند و طرز گفتار و شیوهٔ نقل حوادث به گونه‌ای است که خواننده از همان اول فراموش می‌کند که آن‌چه می‌خواند خیال‌پردازی یک شاعر است. وجه متمایز دیگر *کمدی الهی* این است که در سراسر آن افسانه‌های اساطیری یونان و روم قدیم با اعتقادات مسیحی در آمیخته و حوادث قدیم و جدید در کنار هم قرار گرفته است و آن را به یک اثر جهانی تبدیل کرده است که مربوط به تمام بشر باشد نه خاص یک فکر، آئین و کشور (شفا، ۱۳۷۸: ۳۳-۳۶).

۱-۳. سورئالیسم و تصاویر روان‌جنسی دالی

---

۱. Dante Alighieri
۲. *Divine Comedy*

سالوادور دالی[۱] نقاش فراواقع‌گرای[۲] اسپانیایی بود که در ۱۱ مه سال ۱۹۰۴ در شهر فیگوئراس اسپانیا متولد شد. دالی طراح ماهری بود که بیشتر به خاطر خلق نقاشی‌های گیرا و خیالی در آثار فراواقع‌گرایش به شهرت رسید. او در دههٔ ۱۹۲۰ به پاریس رفت و با هنرمندانی همانند پابلو پیکاسو[۳] و رنه ماگریت[۴] آشنا شد، همین آشنایی موجب شد تا او با سبک سورئالیسم آشنا شود (Biography, ۲۰۲۰). سورئالیسم جنبش هنری و ادبی قرن بیستم است که کاملاً گرایش‌های متفاوتی از دیگر جنبش‌ها دارد و شامل سیستم کاملی از افکار و اصول است و ماهیت آن را نمی‌توان کاملاً با اصطلاحات هنری و ادبی توصیف کرد. سورئالیسم از همهٔ جهات، تفسیر کامل‌تری از جهان ارائه می‌دهد. در واقع سورئالیسم به کشف دنیای ناخودآگاه می‌پردازد و از اصل توجیهی پیشینه‌های قابل‌اطمینان موقعیت‌های غیرمنطقی مانند رویا، اتوماتای معنوی و وابستگی‌های روان‌پریشی، حمایت می‌کند. سورئالیسم در درون انسان‌ها وجود دارد و به‌طور قابل‌توجهی جنبه‌های تاریک هر فرد را نشان می‌دهد (Nika, ۲۰۱۷, p. ۳۸).

شهرت دالی بیشتر به‌خاطر تابلوی *تداوم حافظه*[۵] است که آن را در سال ۱۹۳۱ کشیده است. ظهور فرانسیسکو فرانکو، رهبری فاشیست، در اسپانیا منجر فاصله گرفتن این هنرمند از جنبش سورئالیسم شد، اما این امر او را از ادامهٔ نقاشی باز نداشت (Biography, ۲۰۲۰). آشنایی او با هنرمندانی همانند پیکاسو و رنه ماگریت باعث آشنایی او با سبک سورئالیسم شد و او همین سبک را در نقاشی‌های خود ادامه داد. نقاشی‌های دالی به‌طور کلی به سه دستهٔ موضوعی تقسیم می‌شوند: ۱. دنیای انسان و احساساتش، ۲. نمادگرایی جنسی و ۳. تصویرسازی ایدئوگرافیک. در سال ۱۹۲۹ اولین دورهٔ سورئالیسم دالی آغاز شد و در نقاشی‌هایش کلاژهای کوچکی از تصاویری که در رویاهایش مشاهده می‌کرد به چشم می‌خورد. دالی طرفدار و خوانندهٔ پر و پا قرص نظریه‌های روانکاوانهٔ زیگموند فروید بود و سهم عمده‌ای که در جنبش سورئالیسم به وجود آورد روش پارانوئیک-انتقادی[۶] بود؛ یک تمرین ذهنی برای دسترسی به ناخودآگاه به‌منظور افزایش خلاقیت هنری هنرمند. دالی از این روش برای خلق واقعیتی که از رویاها و افکار نیمه‌ناخودآگاه او سرچشمه می‌گرفت

---

۱. Salvador Dalí
۲. Surrealist
۳. Pablo Picasso
۴. René Magritte
۵. *The Persistence of Memory*
۶. Paranoiac-Critical

استفاده می‌کرد و از لحاظ روانی واقعیت را آن‌طور که می‌خواست نشان می‌داد، نه لزوماً آنچه که هست. این روش به‌تدریج شیوهٔ زندگی او شد (Biography, ۲۰۲۰).

دالی در دوران تحصیلات در دانشکده به مطالعهٔ یکی از اولین کتاب‌های فروید به نام *تعبیر خواب*[۱] پرداخت. فروید در این کتاب به تفسیر و تعبیر نمادهایی که ممکن است در خواب مشاهده شود، می‌پردازد (Schultz and Schultz, ۲۰۰٤ as cited in Graves, ۲۰۰٦, p. ۲۳). از آن زمان به بعد این نمادها، نمادهایی که اغلب بازنمایی جنسی هستند، در کارهای هنری دالی و دیگر هنرمندان سورئالیسم به‌چشم می‌خورد (Lambirth, ۱۹۹۸ as cited in Graves, ۲۰۰٦, p. ۲۳-۲۴). در واقع، دالی علاقهٔ خاصی به نوشته‌ها و نظریه‌های فروید داشت، حتی قبل از آن که به جنبش سورئالیسم ملحق شود، در زمان دانشجویی شروع به خواندن نوشته‌ها و نظریه‌های فروید کرده بود (Graves, ۲۰۰٦, p. ۲٤). دالی به شدت تحت تأثیر فروید و نظریه‌های او قرار گرفت و نه تنها نظریه‌های فروید در آثار هنری دالی مشاهده می‌شود، بلکه برخی از نوشته‌های او نیز شبیه فروید است. سرانجام دالی در سال ۱۹۳۸ در لندن موفق به دیدار فروید شد (Lambirth, ۱۹۹۸ as cited in Graves, ۲۰۰٦, p. ۲٤). دالی معتقد بود که به اسرار خواب و رویا و ناخودآگاه دست پیدا کرده است و فروید به او گفته بود که در نقاشی‌های کلاسیک او به دنبال عناصر نیمه‌خودآگاه و در نقاشی‌های سورئالیست به دنبال عناصر خودآگاه است (Graves, ۲۰۰٦, p. ۲٤). با نگاه کردن به آثار هنری سورئالیسم، به‌راحتی می‌توان فهمید که در آن‌ها تعدادی از نظریه‌های اصلی فروید در مورد ناخودآگاه، خواب و رویا بسیار برجسته است و این امر به‌ویژه در نقاشی‌های دالی صدق می‌کند. دالی هم به‌صورت عمدی و هم غیرعمد به خلق آثار هنری پرداخته است که می‌توان با استفاده از اصول روانکاوی به تفسیر آن‌ها پرداخت (Schultz and Schultz, ۲۰۰٤ as cited in Graves, ۲۰۰٦, p. ۲٤). به‌طور کلی سورئالیسم به نظریه‌های روانکاوی مرتبط با اختگی، اضطراب، طلسم و موضوعات عجیب و غریب علاقه‌مند است و همچنین بر روی جنسیت، روابط جنسی و مرگ نیز تأکید می‌کند (Graves, ۲۰۰۶, p. ۲۵). این موارد را می‌توان در آثار هنری دالی به‌خوبی مشاهده کرد. دالی در سال ۱۹۵۰ از طرف دولت ایتالیا دعوت شد تا برای *کمدی الهی* دانته تصاویری بیافریند (Sorell and Rubin, ۲۰۱۷, p. ۵).

۱-۴. ساختار شخصیت و نظریهٔ تعبیر خواب فروید

---

۱. *The Interpretation of Dreams*

زیگموند فروید[۱] عصب‌شناس برجستهٔ اتریشی و بنیان‌گذار علم روانکاوی است که به‌عنوان یک روش درمانی در روان‌شناسی به کار می‌رود. در نظریهٔ شخصیت، فروید به ماهیت ساختاری شخصیت انسان و مراحل رشد آن می‌پردازد. در ابتدا او شخصیت را شامل بخش‌های «خودآگاه»،[۲] «نیمه‌خودآگاه»[۳] و «ناخودآگاه»[۴] می‌دانست، اما در سال ۱۹۲۳ میلادی، در نظریهٔ فوق تجدید نظر کرد و سه وجه بنیادی به نام‌های «نهاد»،[۵] «خود»[۶] و «فراخود»[۷] برای شخصیت انسان در نظر گرفت (Schultz and Schultz, ۲۰۰۵, p. ۵۳-۵٤). نهاد، اساسی‌ترین جنبهٔ شخصیت است که همهٔ اعمال آن ناخودآگاه است و شامل غرایز، تمایلات و خواسته‌های شخص و به دنبال لذت آنی است. فروید عمل‌کرد نهاد را تابع «اصل لذت»[۸] می‌داند. خود، بخش سازندهٔ شخصیت است که با توجه به دنیای خارجی عمل می‌کند و با «اصل واقعیت»[۹] سروکار دارد و بر خلاف نهاد به ارضای خواسته‌ها و تمایلات مطابق با مقررات و ضوابط اجتماعی می‌پردازد. فراخود، در واقع همان اصول و ارزش‌های اخلاقی است که از کودکی فرا می‌گیریم و آن را وجدان می‌نامیم. فراخود رفتارهای ما را قضاوت می‌کند و عقاید درست و غلط را از قوانین جامعه کسب می‌کند. توجه فراخود به کمال است و می‌تواند احساس گناه، پاداش و تنبیه را در فرد ایجاد کند. بین نهاد و فراخود همواره تضاد و کشمکش وجود دارد و خود بین این دو نقش میانجی را بازی می‌کند (Schultz and Schultz, ۲۰۰۵, p. ۵٤-۵۷).

فروید معتقد بود که ترس‌ها، تعارضات و خواسته‌های سرکوب‌شدهٔ ما در خواب و رویا به‌صورت نمادین ظاهر می‌شوند. این احساسات چنان سرکوب شده‌اند که فقط در حالت خواب و رویا می‌توانند ظاهر شوند. فروید در تکنیک تحلیل خواب و رویا دو جنبه از رویا را مشخص کرده است: «محتوای آشکار»[۱۰] که به رویدادهای واقعی در رویا اشاره دارد و «محتوای نهفته»[۱۱] که به معنای پنهان نمادین وقایع در رویا اشاره دارد. به‌عنوان مثال، پله‌ها، نردبان‌ها و راه‌پله‌ها در رویا نشان‌دهندهٔ روابط جنسی است؛

---

۱. Sigmund Freud
۲. Conscious
۳. Preconscious
٤. Unconscious
۵. Id
٦. Ego
۷. Superego
۸. Pleasure Principle
۹. Reality Principle
۱۰. Manifest content
۱۱. Latent content

شمع، مار و تنه درختان نشان‌دهندهٔ آلت تناسلی مردان و جعبه، بالکن و درها نشان‌دهندهٔ بدن زن است. فروید متذکر می‌شود که علی‌رغم عمومی بودن این نمادها، ممکن است تعدادی از نمادها فقط مختص فردی باشد که مورد روان‌کاوی قرار دارد و برای فرد دیگر معنای متفاوتی داشته باشد. تعارضات در رویا به‌صورت متراکم و شدید ظاهر می‌شوند و به‌ندرت اتفاق می‌افتد که وقایع در رویا از یک علت واحد ناشی شوند، در واقع هر رویدادی در خواب می‌تواند از منابع متعددی سرچشمه گرفته باشد (Schultz and Schultz, ۲۰۰۵, p. ۷۰).

فروید در سال ۱۹۰۰ کتاب معروف خود به نام *تعبیر خواب* یا *تفسیر رویا* را منتشر کرد که در آن به معرفی نظریهٔ خود از تعبیر خواب با توجه به ذهن ناهوشیار فرد و عقدهٔ اُدیپ می‌پردازد. فروید در این کتاب از خواب رمزگشایی می‌کند و به این جهت، بخش‌های مهمی از اصلی‌ترین نظریات فروید در زمینهٔ سرکوب، سانسور، نظریهٔ جنسی و رابطهٔ خودآگاه و ناخودآگاه در این کتاب مطرح می‌شود. از نظر فروید، برای تحلیل رویا باید هر یک از این موارد به تفصیل مورد بررسی قرار بگیرند.

مصالح رویا: رویا متشکل از عناصری است که شامل تصاویر و روایت‌ها است. از نظر فروید این عناصر مصالحی را تشکیل می‌دهند که فرایند رویاورزی با استفاده از آن‌ها محصول نهایی رویا را می‌سازد. در واقع، با نظامی مواجه هستیم که خروجی آن رویا است و روان انسان ورودی‌هایی را که مصالح رویا را تشکیل می‌دهند طی فرایندی تغییر شکل می‌دهد و رویا را می‌سازد. از نظر فروید عمده‌ترین مصالح رویا حوادث پیش‌پاافتادهٔ روز قبل از رویاورزی، وقایع دوران کودکی و تأثیرات بیرونی و بدنی نظیر درد و غیره است؛

هدف رویا: سؤال این است که فرایندهایی که به رویا تبدیل می‌شوند با چه هدفی و برای رسیدن به چه مقصدی انجام می‌شوند. فروید معتقد است که تمامی رویاها معطوف به تحقق آرزو و با هدف تحقق آرزوهای فرد شکل می‌گیرند، خواه این آرزوهای فعلی فرد باشد یا آرزوهای دوران کودکی که در نظام تئوریک فروید جایگاه مهمی دارد.

سازوکارهای شکل‌دهی به رویا: تحقق هدف و آرزو مستقیماً در رویا شکل نمی‌گیرد، بلکه با سازوکارهای خاصی ترکیب می‌شود و تغییر شکل می‌دهد. فروید به برخی از این سازوکارها اشاره می‌کند. یکی از آن‌ها «فشرده‌سازی»[۱] است؛ به این معنا که چندین رویداد، تصویر یا واژه با هم ترکیب و در یک تصویر متراکم می‌شوند؛

---

۱. Condensation

سازوکار دوم «جابه‌جایی»[۱] است، به معنای جابه‌جا شدن مرکز ثقل افکار رویا در محتوای رویا، در واقع همان سازوکار سانسور به‌منظور دورزدن خودآگاهی تحت سلطهٔ فراخود ما است که اساس نظریهٔ روانکاوی فروید را تشکیل می‌دهد. فروید معتقد است که آنچه هدف و کانون رویا را تشکیل می‌دهد در حاشیه قرار می‌گیرد و حوادث پیش‌پاافتاده زندگی مرکز ثقل آن را تشکیل می‌دهند تا خودآگاه به آن حساس نشود و بگذارد از سانسور عبور کند. از این رو، فروید میان رویا-افکار و رویا-محتوا تفاوت قائل می‌شود. رویا-محتوا آن چیزی است که ما می‌بینیم، در حالی‌که رویا-افکار، افکاری است که در پشت رویا قرار دارد و به شکل رویا است که به‌گونه‌ای پیچیده آن را وانمایی می‌کند (فروید، ۱۳۹۸: ۳۰-۲۳). از نظر فروید، آثار هنری و ادبی محصول ذهن ناخودآگاه هستند و همانند رویا باید مورد تحلیل و بررسی قرار گیرند زیرا کلید دسترسی به ناخودآگاه هستند. بدین منظور، در بخش بعدی پژوهش اثر ادبی دانته را با آثار هنری دالی در یک مطالعه‌ای تطبیقی بررسی می‌کنیم.

۱-۵. پیشینهٔ تحقیق

دانته آلیگیری و سالوادور دالی از چهره‌های مطرح و برجستهٔ قرون گذشته هستند که آثار شگفت‌انگیز و ارزشمندی را از خود بر جای گذاشته‌اند. تاکنون، مقالات و کتاب‌های زیادی در مورد کمدی الهی دانته و نقاشی‌های دالی تحت نگارش در آمده است. ندا وکیلی و اصغر جوانی (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «تطبیق نشانه - معناشناسی تصاویر دوزخ (در نگاره‌های معراج‌نامهٔ شاهرخی و آثار دُره از کمدی الهی دانته)»، به مقایسهٔ تصاویر معراج‌نامهٔ شاهرخی و بخش دوزخ کمدی الهی دانته توسط گوستاو دُره پرداخته‌اند. محققان در این مقاله، با توجه به حوزهٔ نشانه – معناشناسی، باورهای قومی و دینی دو فرهنگ شرق و غرب و نظام‌های تصویری مشترک در آن‌ها را مورد بررسی قرار داده‌اند. یافته‌های تحقیق فوق نشان می‌دهد که تصاویر مجازات دروغ‌گویان و متکبران در معراج‌نامهٔ شاهرخی و شکنجهٔ فریب‌کاران و دزدان در کمدی الهی دارای قطب‌های متقابل با دلالت‌پردازی مشابهی هستند و از میزان هم‌گرایی بالایی برخوردارند. علاوه بر این، تمام نشانه‌های دیداری کاملاً با مضمون و نظام نوشتاری هم‌خوانی دارند.

تحقیق دیگری را با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی سبک سورئالیسم درآثار سالوادور دالی و ایران درودی و به‌کارگیری آن در طراحی لباس مفهومی»، سیاوش افراشته، لیلا منوچهری و حبیب اله طیبی (۱۴۰۱) انجام داده‌اند. محققان در این مطالعه به بررسی

---

[۱]. Displacement

چگونگی استفاده از آثار هنرمندان سورئال در طراحی لباس مفهومی پرداخته‌اند و در مقایسهٔ تطبیقی بین آثار سالوادور دالی و ایران درودی به این نتیجه رسیده‌اند که یکی از ویژگی‌های آثار دالی استفاده از اشیاء است که در برخی از آثار او تکرار شده است. او در نقاشی‌های خود منطق، خرد و نظم طبیعی را رد می‌کند وکیفیت رویایی و شبح‌گونه بودن را در آن‌ها القا می‌کند. دالی در واقع ترس‌های خود را در آثارش به تصویر می‌کشد و طنز و شوخی را دست‌مایهٔ کارخود قرار می‌دهد و در آثارش ردی از حالت‌های جدی و پرصلابت به چشم نمی‌خورد. درحالی‌که فرم‌ها در آثار درودی به‌گونه‌ای نمایان شده است که کل جهان هستی همین است و سوژه در مرکز خودنمایی می‌کند. مرکزیت سوژه‌ها در تلاقی آسمان و زمین رسم شده است و نور در نقاشی‌ها امکان امید است، که در ذهن و روح بیننده حرکت می‌کند و درعمق جان او نفوذ می‌کند. در نقاشی‌های درودی همه چیز در حال حرکت است و مخاطب سکون و مرگ را تجربه نمی‌کند.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. نمادهای روان‌جنسی در نقاشی‌های تطبیقی دالی از *دوزخ* دانته

در این بخش، محقق چهار سرود از دوزخ دانته را بر اساس نظریه‌های روانکاوانهٔ فروید تحلیل کرده است. در هر سرود، محقق تفاوت‌ها و شباهت‌های بین نقاشی‌های تطبیقی دالی و دوزخ دانته را بررسی کرده است. هر سرود به گناهکاران خاص و مجازات آن‌ها اختصاص دارد. ابتدا تمام سرودها و توصیف‌های دانته که مربوط به هر طبقه از دوزخ است، ذکر شده و سپس تصاویر دالی نشان داده شده است. محقق برای نشان‌دادن تفاوت‌ها و شباهت‌های بین این دو اثر هنری، توصیف‌های مربوط به هر طبقه از دوزخ را با تصاویر مرتبط با آن مقایسه کرده است. در مرحلهٔ بعد، محقق بازتاب نظریه‌های روانکاوانه و نمادهای روان‌جنسی فروید را در نقاشی‌های تطبیقی دالی از دوزخ دانته آشکار نموده و توصیف‌های مربوط به هر طبقه و نقاشی‌های دالی را به یکدیگر مرتبط ساخته است.

۲-۲. اسکلت‌های در حال ذوب: کفرگویان در طبقهٔ هفتم دوزخ

سرود چهاردهم *دوزخ* در *کمدی الهی* دانته، مختص تجاوزگرانی است که به جرم تعدی به خداوند در طبقهٔ هفتم گرد آمده‌اند. گناهکاران در طبقهٔ هفتم دوزخ به سه دسته تقسیم می‌شوند: کفرگویان، لواط‌کاران و رباخواران. کفرگویان از پشت بر زمین افتاده‌اند، لواط‌کاران با شتاب در حرکت هستند و رباخواران با کیف‌هایی که با نشان‌های خانوادگی‌شان مزین شده و از گردنشان آویزان است بر روی زمین

خمیده‌اند. عذاب این سه دسته این است که بر روی دشت سوزان و خشکی که دائماً بارانی آتشین بر آن فرو می‌بارد به سر برند. نکتهٔ قابل‌توجه این است که در تصویر دالی هیچ یک از این توصیف‌ها دیده نمی‌شود و در عوض فقط اسکلتی وجود دارد که به‌نظر می‌رسد در حال ذوب شدن است. نقاشی دالی با توضیحات دانته کاملاً متفاوت است. در بخش بعدی روایت و تحلیل تصویر دالی ذکر شده است. دانته در توصیف این طبقه می‌گوید:

> ما به زمین بایری رسیدیم که هر گونه رویندهای را از بستر خود طرد کرده بود. جنگل محنت‌زا این زمین را چون تاجی در میان گرفته بود همچنان که گودال شوم، خود جنگل را در میان داشت، آنجا کناری رفتیم و ایستادیم. این منطقه شنزاری خشک و در هم فشرده بود. گله‌هایی بی‌شمار از ارواح برهنه‌تن را دیدم که با تلخی بسیار می‌گریستند و هر جمعی از آنان پیرو قانونی خاص می‌نمودند، برخی از پشت بر زمین افتاده بودند و برخی چندک زده بودند؛ بعضی نیز بی‌وقفه و آرامشی راه می‌رفتند. بر سراسر این شنزار اخگرهای درشت آتشین همچون برفی که بی‌وزش بادی بر کوهستان ببارد آرام‌آرام فرو می‌ریخت (شفا، ۱۳۷۸: ۲۶۸-۲۶۷).

در این طبقه دانته و ویرژیل با کاپانئوس که بر زمین خفته است ملاقات می‌کنند. دانته و ویرژیل پس از عبور از این دشت سوزان به مکانی می‌رسند که در آن جویبار کوچکی از دل جنگل بر می‌آمد که رنگش خونین بود، از این منطقه هم عبور می‌کنند و به جزیرهٔ کرت[۱] می‌رسند. ویرژیل به دانته می‌گوید که در جزیرهٔ کرت کوهی به نام ایدا[۲] وجود دارد که پیش از آن رودخانه‌ها و درختان خرمی در آن وجود داشت اما اکنون به مکانی متروک و بی آب و درخت تبدیل شده است. در دل این کوه پیرمردی قرار دارد که سرش از طلای ناب، بازوان و سینه‌اش از نقره، شکم و ران‌هایش از برنج و پاهایش یکی از آهن و دیگری از سفال ساخته شده است. این پیرمرد مظهر بشریت و اجزای مختلف بدن او هر یک نمایندهٔ دوره‌ای از تاریخ جهان است. طلای ناب مظهر عصر طلایی گذشته یعنی دوره‌ای که هنوز انسان مرتکب گناهی نشده بود، نقره مظهر دوره‌های تدریجی انحطاط و سقوط بشر، پای آهنین مظهر امپراطوری روم و پای سفالین مظهر کلیسای کاتولیک روم است. پای سفالین پایه‌ای سُست‌تر دارد و این پیرمرد بیشتر بر روی آن تکیه کرده است. این پیرمرد در حال گریه کردن است و اشک‌های او از تمام بدن او، به جز سرش، جریان دارد و مظهر خطاها و گناهان بشر

---

۱. Crete
۲. Ida

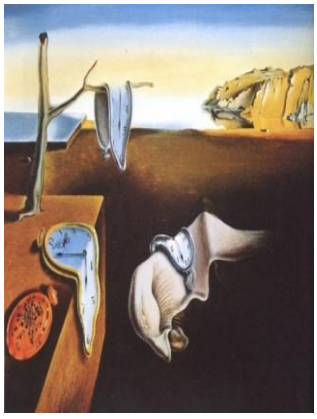
است. این اشک‌ها از کوه سرازیر می‌شود که به سقوط و انحطاط بشر اشاره دارد. طرز ایستادن این پیرمرد نیز مفهوم نمادین خاصی دارد؛ وی در جزیرهٔ کرت یعنی در محلی که تقریباً نقطهٔ اتصال سه قارهٔ آسیا، اروپا و آفریقا است و در اینجا به مفهوم مرکزیت زمانی است، ایستاده است؛ پشت به مشرق دارد که از لحاظ زمانی مظهر گذشته و از لحاظ مکانی مظهر زادگان اولیهٔ مذاهب است؛ و رو به مغرب دارد که از لحاظ زمانی مظهر آینده و از لحاظ مکانی مظهر کلیسای کاتولیک است. مظهر کلیسای کاتولیک روم پای سفالین است، زیرا دانته معتقد بوده است که دستگاه پاپ استحکام و قدرت کافی برای حکومت جهانی را ندارد (شفا، ۱۳۷۸: ۲۷۶-۲۷۵).

در نقاشی دالی (تصویر ۱) دشت سوزان، بارانی از آتش و ارواح کفرگویانی که بر روی این دشت سوزان خفته‌اند مشاهده نمی‌شود. در این تصویر سر اسکلتی دیده می‌شود که نرم است، کشیده شده و انگار در حال ذوب‌شدن است. این اسکلت نقاشی *تداوم حافظهٔ* دالی را تداعی می‌کند (تصویر ۲). در این نقاشی ساعت‌هایی را مشاهده می‌کنیم که در حال ذوب‌شدن هستند و نماد گذر نامنظم زمان در رویا را نشان می‌دهد و همچنین نشان می‌دهد که زمان در دنیای ناخودآگاه معنای خود را از دست می‌دهد و هیچ مفهومی در خواب و رویا ندارد. تصاویر پارانوئیدی در این نقاشی نشان‌دهندهٔ تأثیرپذیری عمیق دالی از نظریه‌های ناخودآگاه فروید و دست‌یابی آن به خواسته‌های نهفته و پارانوئیدی ذهن انسان است، مانند ترس ناخودآگاه از مرگ که در این نقاشی به آن اشاره شده است (Persistence of Memory, n.d.). در نقاشی دالی به جای ساعت، اسکلتی را مشاهده می‌کنیم که می‌تواند نماد بی‌مفهومی مرگ در خواب و رویا و ضمیر ناخودآگاه ما باشد، زیرا اسکلت نماد مرگ است. در نشانه‌شناسی اسکلت نماد مرگ و فناپذیری انسان است (Cirlot, ۲۰۰۱, p. ۲۹۸). در واقع، اسکلتی که در حال ذوب‌شدن است نشان‌دهندهٔ این است که انسان در ضمیر ناخودآگاه خود باوری به مرگ و فناپذیری ندارد. فروید معتقد بود که در ناخودآگاه همهٔ انسان‌ها جاودانگی نهادینه شده است و مرگ را باور ندارد و هیچ حسی از گذشت زمان وجود ندارد و زمان در ناخودآگاه ما مفهوم و کارایی ندارد (Drobot, n.d.).

از طرفی دیگر، رنگ این اسکلت در تصویر دالی طلایی است که می‌تواند نشان‌دهندهٔ سر پیرمردی باشد که از طلای ناب ساخته شده و مظهر عصر طلایی گذشته یعنی دوره‌ای است که انسان هنوز مرتکب گناهی نشده بود. در تصویر مشاهده می‌کنیم که یک سری از دندان‌های این اسکلت شکسته و ریخته است که می‌تواند نماد دوره‌های تدریجی انحطاط و سقوط انسان باشد. در *تعبیر خواب* فروید، افتادن

دندان‌ها نماد اخته شدن و از دست دادن قدرت است (Aparicio, ۲۰۲۰). در تصویر دالی، سمت راست صورت اسکلت کشیده شده است و انتهایش بر روی عصایی قرار گرفته است. عصا در نشانه‌شناسی، به‌خصوص در نقاشی‌های دالی، نماد حمایت غیراخلاقی، پنهان یا شرم‌آور است که می‌تواند به پا اشاره داشته باشد؛ پا نماد روح است و هنگامی که به جای پا از عصا استفاده می‌شود بر ناتوانی در درمان نقص و کاستی روح دلالت دارد (Cirlot, ۲۰۰۱, p. ۷۳). همچنین عصا در نقاشی‌های دالی نماد معلولیت و ضعف‌های انسان است (Baterbys, ۲۰۰۹). تحلیل دیگر می‌تواند این باشد که عصا در این تصویر نماد آن پای پیرمرد است که از سفال ساخته شده و مظهر کلیسای کاتولیک روم است و از آنجایی که دانته معتقد بود که دستگاه پاپ استحکام و قدرت کافی برای حکومت جهانی را ندارد، شاید دالی خواسته نشان بدهد که کلیسای کاتولیک سست و بی‌قدرت است و خود نیاز به حمایت دارد و تکیهٔ انسان بر آن منجر به نابودی او می‌شود. دانته توصیف کرده است که این پیرمرد پشت به مشرق دارد که از لحاظ زمانی مظهر گذشته و از لحاظ مکانی مظهر زادگان اولیهٔ مذاهب است؛ و رو به مغرب دارد که از لحاظ زمانی مظهر آینده و از لحاظ مکانی مظهر کلیسای کاتولیک است. اما اگر در تصویر دالی اسکلت را به جای پیرمرد تصور کنیم محل قرار گیری آن تقریباً در وسط تصویر است که طبق گفتهٔ دانته نقطهٔ اتصال سه قارهٔ آسیا، اروپا و آفریقا است که در اینجا به مفهوم مرکزیت زمانی است، اما صورت اسکلت رو به شرق است و پشت اسکلت رو به غرب که کاملاً با توصیف دانته در تضاد است و می‌تواند نشان‌دهندهٔ این باشد که دالی هیچ باوری به آیندهٔ کلیسای کاتولیک نداشت. سالوادور دالی در سال ۱۹۵۰ اعلام کرد که یک کاتولیک است، اما به گفتهٔ خودش او یک کاتولیک بی‌ایمان بود (Gott, ۲۰۰۹, p. ۸). عصایی که در تصویر است حتی می‌تواند یک تیر و کمان سنگی باشد که کمان ندارد ولی انگار سنگ کوچکی از آن پرتاب شده است که سایه‌اش به سمت شرق است. سنگ نماد بودن، انسجام و مصالحه با نفس است و همچنین با چیزهای بیولوژیکی که محکوم به مرگ، زوال و قوانین تغییر هستند در تضاد است (Cirlot, ۲۰۰۱, p. ۳۱۳). پس می‌توان گفت که سنگ در اینجا دلالت بر بی‌مفهومی مرگ دارد. در انتهای تصویر دالی منظره‌ای مشاهده می‌شود که احتمالاً پورتلیگا، دهکدهٔ کوچکی در کاتالونیا اسپانیا، است که دالی بیشتر زندگی‌اش را در آنجا سپری کرد. شبیه این منظره در نقاشی *تداوم حافظهٔ* دالی نیز دیده می‌شود که در آن خطوط سخت صخره‌ها، نور شفاف آسمان، فضای خالی و صحرایی بسیار به حالت رویایی توپوگرافی

ذهن نزدیک است و اضطراب بیننده به‌علت دوربودن و ناشناس‌بودن منظره، عدم تشخیص زمان، روز و دما تشدید می‌شود؛ در واقع، ما در صحنه‌ای از سکوت یا کابوسی منجمد هستیم که در آن هیچ چیز حرکت یا سروصدا نمی‌کند (Radford, ۱۹۹۷, p. ۱٤٦). این منظره در نقاشی دالی از سرود چهاردهم، در واقع همان نشان‌دهندهٔ بی‌مفهومی مرگ، زمان و مکان در خواب و رویا و ضمیر ناخودآگاه ماست. در نقاشی دالی همچنین مشاهده می‌کنیم که سر اسکلت انگار بر روی صفحهٔ پله‌ای‌مانند قرار گرفته است که در حال افتادن یا ریزش از آن است. پله در تعبیر خواب فروید نشان‌دهندهٔ اعمال جنسی است (Freud and Strachey, ۱۹٦٥, p. ۳٦۸). شاید دالی با ترسیم اسکلت در حال سقوط از روی پله خواسته نشان بدهد که امیال جنسی باعث سقوط بشر می‌شود.



تصویر ۲. نقاشی *تداوم حافظهٔ* دالی

تصویر ۱. تصویر دالی از سرود چهاردهم: طبقهٔ هفتم دوزخ: تجاوزگران، منطقهٔ سوم: متجاوزین به خدا، گروه اول: کفرگویان

۲-۳. فالوس و نقص جسمی: لواط‌کاران در طبقهٔ هفتم دوزخ

در طبقهٔ شانزدهم ارواحی هستند که مدام باید در حال حرکت باشند و جریمهٔ یک لحظه توقف آن‌ها صد سال خفتن بر روی ریگ‌های سوزان است و این دسته ارواح سرگردان و آوارگان جاوید دوزخ هستند. غالب این دوزخیان افرادی هنرمند و مشهور بوده‌اند که در بین آنان شاعر، حکیم، سیاستمدار، فیلسوف و اسقف را می‌توان یافت و کسانی هستند که با همهٔ خردمندی مرتکب گناه لواط شده‌اند. دانته در توصیف این طبقه می‌گوید:

سه شبح را دیدم که از جمع دوزخیانی که زیر باران شکنجه‌زا روان بودند جدا شدند و دوان‌دوان به سوی ما آمدند. هر یک از ایشان بانگ می‌زد تو که از روی جامه‌ات یکی از زادگان شهر فساد آلودهٔ ما می‌نمایی، بر جای بایست. بر جای ایستادیم و آنان ضجهٔ کهن از سر گرفتند و چون به کنار ما رسیدند هر سه گرداگرد هم به چرخ در آمدند و چون کُشتی‌گیران برهنه و تن به روغن آلوده که پیش از آن که با حریف دست به گریبان آیند دیری برای آماده‌کردن خود به دور خویش می‌چرخند (شفا، ۱۳۷۸: ۲۹۳-۲۹۲).

این سه شبح عبارتند از: گویدو گوئرا سردار و فرماندهٔ معروف فلورانس، تگیایو آلدوبراندی از خاندان اشرافی معروف فلورانس و یاکوپو روستیکوچی یکی از نجیب‌زادگان فلورانس که همسری ترش‌روی و بد خُلق داشته که به همین علت او از زنان بیزار شده و به عشق بازی با مردان روی آورده است. دانته هر سه آن‌ها را اهل لواط می‌دانسته است (شفا، ۱۳۷۸: ۲۹۴).

در نقاشی دالی (تصویر ۳) سه پیکر برهنه را می‌بینیم که انگار گرد هم در حرکت هستند. در این تصویر دو پیکر مرد و یک پیکر زن را مشاهده می‌کنیم، گویی که دست خود را کنده و بالای سر خود نگه داشته است. تصویر این زن می‌تواند نشان‌دهندهٔ عُقدهٔ الکترا باشد و دستی که به حالت کشیده بالای سر زن است می‌تواند نماد نرینگی باشد. به گفتهٔ فروید، زمانی که دختران متوجه می‌شوند که آلت تناسلی مردانه ندارند، از مادرشان خشمگین می‌شوند که آن‌ها را به اندازهٔ کافی توانمند به دنیا نیاورده است. در عقدهٔ الکترا دختربچه چون خود را اخته‌شده می‌داند، تمایل به تصاحب پدر دارد و مادر را رقیب خود می‌داند، سعی می‌کند تا عقدهٔ خود را با تصاحب مردی تسکین دهد (Bressler, ۲۰۱۱, p. ۱۲۹). پس در این تصویر دستی که زن بالای سر خود نگه داشته است می‌تواند نماد آلت جنسی مرد باشد که آن را تصاحب کرده است؛ چراکه دالی به‌شدت تحت تأثیر فروید بوده در نقاشی‌های خود از نمادهای فروید استفاده می‌کرده است. دانته در این طبقه با روح سه مرد لواط‌کار مواجه می‌شود، اما در نقاشی دالی دو پیکر مرد و یک پیکر زن یا فردی دوجنسه مشاهده می‌شود. شاید دالی خواسته است تا نظریهٔ فروید مبنی بر دوجنسه بودن انسان را نشان دهد. فروید معتقد بود که همهٔ انسان‌ها دو جنسیتی هستند، منظور او اساساً این بوده است که همهٔ انسان‌ها جنبه‌های هر دو جنس را در خود دارند و از لحاظ جنسی به هر دو جنس جذب می‌شوند. از نظر وی، دوجنس‌گرایی هم از لحاظ فیزیکی و هم از لحاظ ذهنی و روانی امکان‌پذیر است و همجنس‌گرایی و

ناهمجنس‌گرایی هر دو از این گرایش اصلی دوجنسیتی شکل می‌گیرد (Ruse, ۱۹۸۸, p. ۲۲). مطابق با نظریهٔ فروید، اگر در مرحلهٔ آلتی، عقدهٔ اُدیپ در کودکان پسر با شکست مواجه شود، کودک در این مرحله باقی می‌ماند، با مادر خود هم‌زادپنداری می‌کند و به پدر خود میل جنسی پیدا می‌کند و این نتیجهٔ منفی عقدهٔ اُدیپ در بزرگسالی منجر به همجنس‌گرایی در مردان می‌شود (Nicolosi, ۲۰۱۶, p. ۲۸-۲۹). در تصویر دالی پیکر دو مرد را مشاهده می‌کنیم که کمر و پاهای بسیار باریک و کشیده‌ای دارند، دالی با ترسیم این مردان همجنس‌گرا بدین صورت خواسته است تا نقص جسمانی و روانی آن‌ها را نشان دهد. در نقاشی‌های دالی کمر بیش از حد باریک و پاهای کشیده، لاغر و درهم‌پیچیده، نماد نقص، کمبود و ناکارایی جسمانی است (Dine, ۲۰۱۶, p. ۵۹).

تصویر ۳. تصویر دالی از سرودهای پانزدهم و شانزدهم: طبقهٔ هفتم دوزخ: تجاوزگران، منطقهٔ سوم: متجاوزان به خداوند، گروه دوم: اهل لواط

۲-۴. ترس از سیفلیس: چاپلوسان در طبقهٔ هشتم دوزخ

در طبقهٔ هجدهم حیله‌گران، قوادان و چاپلوسان قرار دارند، کسانی که زنان را به‌خاطر لذت دیگران و لذت شخصی خود فریفته‌اند و از راه به در کرده‌اند. این طبقه، منطقهٔ مدور عظیمی را شامل می‌شود که گردا گرد آن را صخره‌ای عمودی و غیرقابل عبور فرا گرفته است. در وسط این منطقه، چاهی بزرگ وجود دارد و شامل گودال‌هایی است که در هر کدام یک دسته از دوزخیان جای دارند. در این طبقه شیاطین تازیانه‌به‌دست دوزخیان را به حرکت وا می‌دارند که مظهر طبیعت فاسد این گناهکاران هستند و شلاق‌های آن‌ها نمایندهٔ عذاب وجدان آن‌هاست. با نگاهی اجمالی به نقاشی دالی از این طبقه می‌توان دریافت که هیچ رابطه‌ای بین این نقاشی و توضیح دانته

وجود ندارد. به جای گناهکاران و مجازات آن‌ها، موجودی عجیب و غریب به تصویر کشیده شده است که کاملاً با مشاهدات دانته فرق دارد. تحلیل این طبقه و تصویر دالی به‌تفصیل در بخش بعدی شرح داده شده است. دانته در توصیف این طبقه می‌گوید، «در ته گودالی گناهکاران برهنه‌تن جای داشتند، در نیمه‌ای از عرض گودال که در جانب ما بود ایشان از روبه‌رو به سوی ما می‌آمدند و در آن نیمۀ دیگر در جهت ما منتها با قدم‌هایی تندتر از ما راه می‌پیمودند» (شفا، ۱۳۷۸: ۳۱۶). دانته در شرح عذاب آنان می‌گوید، «شیاطینی شاخ‌دار با تازیانه‌های بزرگ دیدم که این گناهکاران را از پشت سر سخت شلاق می‌زدند» (شفا، ۱۳۷۸: ۳۱۷).

در نقاشی دالی (تصویر ۴)، ارواحی که محکوم هستند تا حلقه‌وار در درون گودالی حرکت کنند و شیاطینی تازیانه به دست این ارواح را به حرکت وا می‌دارند، دیده نمی‌شود و در عوض موجودی مشاهده می‌شود که انگار سر، تنه و پای او یکی شده و به هم فشرده شده است. این موجود بدون استخوان است و استخوان‌هایش را در آورده‌اند و جدا کرده‌اند. استخوان نماد مرگ و فناپذیری است؛ آن‌ها همچنین نشان‌دهندۀ ماندگاری بعد از مرگ و عبور زمینی ما هستند. به‌نوعی، استخوان‌ها خود واقعی و حقیقی ما را نشان می‌دهند: آن‌ها چهارچوب بدن ما را تشکیل می‌دهند (Tommasofagioli, ۲۰۲۰). از آن‌جایی که در تصویر دالی گوشت و استخوان از هم جدا شده است، می‌تواند نشان‌دهندۀ چاپلوسی و فریب‌کاری این افراد باشد. از آن‌جایی که این طبقه مخصوص افراد فریب‌کار و چاپلوس است، تصویر دالی می‌تواند نشان‌دهندۀ نظریۀ اغوای فروید باشد. نظریۀ اغوا فروید مبنی بر تجارب جنسی آسیب‌زا در دوران کودکی است که غالباً افراد خانواده در آن نقش دارند و اغواکننده یکی از بستگان مسن‌تر و در اغلب موارد پدر است (Schultz and Schultz, ۲۰۰۵, p. ۴۸). در تصویر دالی موجودی که مشاهده می‌شود موجودی پیر و فرتوت است، مردی که پیر شده است و می‌تواند نشان‌دهندۀ پدر و فرد مسنی باشد که کودک دختر یا پسر را اغوا می‌کند. در تصویر دالی حفره‌ای پایین دماغ این موجود دیده می‌شود که انگار دهان آن است و زبانش از آن بیرون آمده است. دهان نماد آلت جنسی زن است که می‌تواند نشان‌دهندۀ دختربچۀ اغوا شده باشد و زبانی که به‌صورت کشیده ترسیم شده است می‌تواند نماد آلت جنسی مرد باشد، پسربچه‌ای که اغوا شده است. در نمادشناسی تعبیر خواب فروید دهان نماد آلت جنسی زن است (McAndrew, ۲۰۱۸). از آن‌جایی که دالی به‌شدت تحت تأثیر فروید بوده است در تصاویر خود از نمادهای فرویدی استفاده کرده است. از طرفی دیگر، دماغ این

موجود نیز دراز و بلند کشیده شده است که می‌تواند نماد آلت جنسی مرد باشد. عصایی در زیر دماغ دیده می‌شود که آن را نگه داشته است و از زیر آن خون سرازیر است که می‌تواند نشان‌دهندهٔ ضعف، ناتوانی جنسی و ترس از رابطهٔ جنسی باشد. عصا در نقاشی‌های دالی نماد معلولیت و ضعف‌های انسان است (Baterbys, ۲۰۰۹). دالی در زندگی خود ترس از برقراری رابطهٔ جنسی داشته است زیرا در دوران کودکی کتاب پزشکی مربوط به بیماری‌های مقاربتی و علائم آن را که پدرش تصادفاً روی پیانو گذاشته بود را می‌بیند و از آن زمان علاقهٔ خود به روابط جنسی را از دست می‌دهد و دچار فوبیا و یا ترس از بیماری سیفلیس می‌شود (Kovary, ۲۰۰۹, p. ۶).

تصویر ۴. سرود هجدهم: طبقهٔ هشتم دوزخ: حیله‌گران، گروه اول: قوادان و دزدان ناموس، گروه دوم: چاپلوسان

۲-۵. سرود بیست‌وهشتم: نفاق‌افکنان در طبقهٔ هشتم دوزخ

در این طبقه ارواح نفاق‌افکنان قرار دارند که در گودالی به سر می‌برند و در زندگی تمام تلاش خود را صرف جداکردن مردم از یکدیگر و ایجاد اختلاف در میان ملل و افراد خانواده کرده‌اند. در این طبقه سه دستهٔ مختلف از نفاق‌افکنان جای دارند: آن‌هایی که از لحاظ مذهبی بین مردم تفرقه انداخته‌اند؛ آن‌هایی که از لحاظ سیاسی باعث دودستگی شده‌اند؛ و آن‌هایی که نزدیکان و عزیزان مانند پدر و پسر را از هم جدا کرده‌اند و به ستیز وا داشته‌اند. دانته در توصیف این طبقه می‌گوید، «کیست که بتواند حتی به زبان نثر آن همه زخم و خون را که من به چشم دیدم وصف کند، ولو

آن که بارها حکایت را از سر گیرد» (شفا، ۱۳۷۸: ۴۳۵). دانته در وصف عذاب ارواح می‌گوید:

> هرگز چلیکی که دهانه و تختهٔ زیرینش به در آمده باشد، آن چنان سوراخ نمی‌شود که تن آن دوزخی، که دیدم که از چانه‌اش تا سوراخی که از آن تیز می‌دهند یک‌سره شکافته شده بود؛ و روده‌هایش از میان دو پا فرو آویخته بود و دل و جگرش، و نیز آن کیسهٔ ناخوشایندی که هر غذایی را تبدیل به گُه می‌کند به چشم پیدا بود. (شفا، ۱۳۷۸: ۴۳۷)

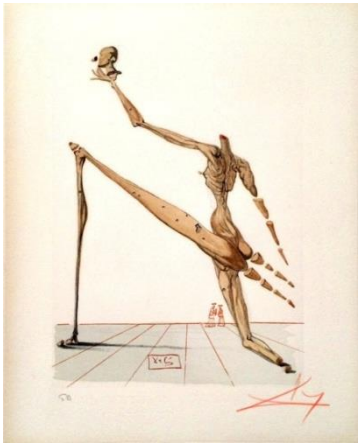
دانته در وصف دوزخی دیگری می‌گوید، «و کَس دیگر گلویی سوراخ داشت و بینیش تا زیر ابروان بریده بود و گوشی بیش نداشت» (شفا، ۱۳۷۸: ۴۳۸). به‌طور کلی جدایی‌افکنان در این گودال هیچ‌کدام تن سالمی ندارند و قسمتی از بدن هر کدام از آن‌ها به تناسب کمی و زیادی جرمشان، که ملت‌ها، اقوام و خویشان را از هم جدا کرده‌اند، از سایر اعضا جدا شده است. دانته در این طبقه با برتران دو بورن،[۱] اشراف‌زادهٔ فرانسوی که پسر هنری دوم، پادشاه انگلستان، را با وسوسه علیه پدرش برانگیخت و آن دو را به ستیزه‌جویی با یکدیگر وا داشت، صحبت می‌کند. برتران دو بورن به خاطر ایجاد نفاق بین پدر و پسر در دوزخ سرش از بدن جدا شده است. دانته در توصیف او می‌گوید، «به چشم خویش دیدم، و پندارم که هنوز هم می‌بینم، که تنی بی‌سر به راه خود می‌رفت و راه رفتنش همانند سایر اعضای این گلهٔ بخت برگشته بود و چنگ در گیسوان سر بریدهٔ خود زده و این سر را چون فانوسی از دست آویخته بود» (شفا، ۱۳۷۸: ۴۴۴).

در تصویر دالی (تصویر ۵) فقط برتران دو بورن مشاهده می‌شود و افراد دیگری که دانته با آن‌ها ملاقات می‌کند در این تصویر مشاهده نمی‌شوند. دالی با به‌تصویرکشیدن برتران دو بورن شاید خواسته است تا نظریهٔ دوپارگی[۲] فروید را نشان دهد. فروید در این نظریه به فرایند ذهنی که در آن دو بخش جداگانه و متناقض از واقعیت می‌توانند به هم پیوسته باشند اشاره می‌کند. دوپارگی می‌تواند به ساده‌سازی و طبقه‌بندی قطبی منجر شود، جایی که اُبژه به دو بخش خوب و بد مطلق اختصاص داده می‌شود تااین‌که به‌عنوان موضوع پیچیده‌تری در نظر گرفته شود. فروید دوپارگی را ناشی از دوپارگی خود (اِگو) و جزئی از سازوکارهای دفاعی می‌داند، جایی که اِگو به دو بخش مرتبط به هم تقسیم می‌شود، بخشی که هدفش ارضای خواسته‌های غریزی است و بخش دیگر با ارضای این خواسته‌ها مخالفت می‌کند. از نظر فروید،

---

۱. Bertran de Born
۲. Splitting

این تعارض بین خود (اِگو) و محرک رخ می‌دهد (Bokanowski and Lewkowicz, ۲۰۰۹, p. ۹). در واقع، از لحاظ روان‌شناسی ذهن برتران دو بورن به دو بخش تقسیم شده است و اگر این ذهن تقسیم‌شده در تحریک مداوم قرار گیرد حداقل نیمی از احساسات فقط از طریق ذهن ناخودآگاه درک می‌شود و این فرد فقط به نیمی از ذهن خود نیاز دارد (Smith, ۲۰۱۰, p. ۲۱۵). در تصویر دالی برتران دو بورن را مشاهده می‌کنیم که بعضی از اعضای بدنش دو قسمت شده است مانند سر و بدنش، سر و بینی‌اش، باسن‌اش که به‌صورت تکه‌های دو قسمتی از بدن جدا شده است، سینه و نوک سینه‌اش، سر زانو و پا و انگشتان پای جلویی. این دو تکه شدن می‌تواند نشان‌دهندهٔ دوپارگی باشد، دلیل دوپارگی در برتران دو بورن به این خاطر است که پدر و پسر را از هم جدا کرده است. همچنین تکه‌های جدا شده از بدن می‌تواند نماد پسر و بدن نماد پدر باشد. در تنه یا بدن انسان نخاع منشاء اصلی مغز است و سر برتران دو بورن نماد پسر است و بدنش نماد پدر (Moudarres, ۲۰۱۴, ۵۵۴). از طرفی دیگر سر بریده برتران دو بورن نماد آلت تناسلی مرد است. در تفسیر تعبیر خواب فروید، سر معمولاً نماد آلت تناسلی مرد است و سر بریده دلالت بر قطع شدن آلت تناسلی مرد دارد که نماد اختگی است (Carroll, ۱۹۸۹, p. ۶۳). دالی در تصویر خود خواسته است تا اختگی در عقدهٔ اُدیپ فروید را نشان دهد و با ترسیم کمر و پای بسیار باریک در این تصویر خواسته است تا نقص و کمبود پسربچه در عقدهٔ اُدیپ و ترس از اخته‌شدن را نشان دهد. در نقاشی‌های دالی کمر بیش از حد باریک و پاهای کشیده، لاغر و درهم‌پیچیده نماد نقص، کمبود و ناکارایی جسمانی است (Dine, ۲۰۱۶, p. ۵۹).



تصویر ۵. طبقهٔ هشتم دوزخ: حیله‌گران، گروه نهم: نفاق افکنان، برتران دو بورن

۳. نتیجه‌گیری

سالوادور دالی یک نقاش سورئالیست بود که با استفاده از این سبک رویاها و افکار نیمه‌ناخودآگاه و ناخودآگاه را در آثارش بازنمایی کرده است و از این طریق به کشف ذهن ناخودآگاه و جنبه‌های پنهان و تاریک انسان پرداخته است. دالی در بیشتر تصاویرش پیکرهایی برهنه، با جنسیتی دوگانه به‌ویژه با کمری باریک و دست و پاهایی لاغر و کشیده را نشان داده است. او با این تصاویر خواسته است تا نگرانی و اضطراب ناشی از ناتوانی جنسی مردان را نشان دهد. دالی در تصاویر *دوزخ* دانته افکار و رویاهای خود را با واقعیت ذکرشده در متن با هم در آمیخته است تا واقعیتی برتر را پدید آورد، واقعیتی که در بیشتر تصاویر به جنبه‌های پنهان و تاریک خواسته‌ها و نیازهای سرکوب‌شدهٔ انسان به‌ویژه وجه‌های جنسی پرداخته است. از آن‌جایی که دالی به‌شدت تحت تأثیر نظریه‌های فروید بوده است، در برخی از نقاشی‌هایش از دوزخ دانته بیشتر به بازنمایی نظریه‌ها و دیدگاه‌های فروید پرداخته است تا نشان‌دادن وقایع ذکر شده در *دوزخ* دانته. دالی در کشیدن تصاویر *دوزخ* دانته نتوانسته است تا از تعابیر و تخیلات شخصی خود که از نظریه‌های فروید سر چشمه گرفته است، برای کشف نمادها جلوگیری کند و به طریقی از مسیر به‌تصویرکشیدن وقایعی که دانته توصیف کرده خارج شده است. دالی در بیشتر نقاشی‌ها به نشان‌دادن ماهیت انسان و غرایز او پرداخته و سعی داشته است تا گناهان و ضعف‌های انسان را که ریشه در محرک‌های ناخودآگاه دارد، به تصویر کشد. او در بیشتر نقاشی‌ها از نمادهای جنسی مردانه و زنانهٔ فرویدی استفاده کرده است. دالی در کشیدن تصاویر *دوزخ* قادر به خلق صحنه‌های قدرتمندی شده است که تا حدی با سرودهای دانته مطابقت دارد.

منابع فارسی

۱- افراشته، سیاوش؛ منوچهری، لیلا؛ طیبی، حبیب‌الله (۱۴۰۱). «مطالعهٔ تطبیقی سبک سورئالیسم درآثار سالوادور دالی و ایران درودی و به‌کارگیری آن در طراحی لباس مفهومی». مجلهٔ علمی – علوم و فناوری نساجی و پوشاک، ۴/۱۱. ۷۶-۵۶.

۲- آلیگیری، دانته (۱۳۷۸). کمدی الهی. ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا. تهران: امیر کبیر.

۳- بزرگ چمی، ویدا (۱۳۸۷). «کلیت ادبیات تطبیقی». فصلنامهٔ نامهٔ انجمن، ۳۰.

٤- فروید، زیگموند (۱۳۹۸). تعبیر خواب و بیماری‌های روانی. ترجمهٔ ایرج پورباقر. تهران: نشر آسیا.

٥- نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۱). «به سوی تعریفی تازه از ادبیات تطبیقی و نقد تطبیقی». فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، ۳۸/۹.

٦- وکیلی، ندا؛ جوانی، اصغر (۱۳۹۳). «تطبیق نشانه- معناشناسی تصاویر دوزخ (در نگاره‌های معراج‌نامهٔ شاهرخی و آثار دُره از کمدی الهی دانته». فصلنامهٔ علمی پژوهشی مرکز پژوهشی هنر معماری و شهرسازی نظر، ۲۹، ۸۰-۷۱.

منابع انگلیسی

۷- Aparicio, C. (۲۰۲۰). Teeth Falling Out Dream: The Meaning and Interpretation. Retrieved from https://trustdentalcare.com/teeth-falling-out-dream/#:~:text=Freud%۲۰believed%۲۰this%۲۰dream%۲۰to,it%۲۰is%۲۰that's%۲۰frustrating%۲۰you

۸- Baterbys. (۲۰۰۹). It’s in the Symbols: Salvador Dali. Retrieved from https://baterbys.com/its-in-the-symbols-salvador-dali/

۹- Biography. (۲۰۲۰). Salvador Dalí Biography (۱۹۰٤–۱۹۸۹). Retrieved Jan ۱٦, ۲۰۲۰, from https://www.biography.com/artist/salvador-dali

۱۰- Bokanowski, T., & Lewkowicz, S. (۲۰۰۹). *On Freud’s Splitting of the Ego in the Process of Defence* (۱st ed). London and New York: Routledge.

۱۱- Bressler, Ch. E. (۲۰۱۱). *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice* (۵th ed.). Publishing company: Longman.

۱۲- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (۲۰۲۰, May ۲۷). The Divine Comedy. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/topic/The-Divine-Comedy

۱۳- Carroll, M. P. (۱۹۸۹). *Catholic Cults and Devotions: A Psychological Inquiry*. Montreal, Canada: McGill-Queen's Press.

۱۴- Cirlot, J. E. (۲۰۰۱). *A Dictionary of Symbols*. Taylor & Francis e-Library: London.

۱۵- Dalipaintings. Persistence of Memory, ۱۹۳۱ by Salvador Dali. (n.d.). Retrieved from https://www.dalipaintings.com/persistence-of-memory.jsp

۱۶- Dine. T. (۲۰۱۶). Oneiric Hidden Symbolism of Dali. *European Journal of Research and Reflection in Arts and Humanities, 4* (۲).

۱۷- Drobot, A. (n.d.). Freud on Death. Retrieved from https://www.freudfile.org/psychoanalysis/papers_۱۱.html

۱۸- Freud, S., & Strachey, J. (۱۹۶۵). *The interpretation of dreams* (۸th ed.). New York: Avon Books.

۱۹- Gott, T. (۲۰۰۹). *Salvador Dali: Liquid Desire*. Melbourne: National Gallery of Victoria.

۲۰- Graves, L. (۲۰۰۶). *Salvador Dali: A psychological case study with an emphasis on Freud's psychoanalytic theory* (Master's Thesis, Ball State University, Muncie, Indiana). Retrieved Sep ۲۵, ۲۰۲۰, from https://core.ac.uk/download/pdf/۵۰۰۸۹۲۷.pdf

۲۱- History of art encyclopedia. (۱۹۹۸). Dali meets Freud. Retrieved Mar ۱۸, ۲۰۰۶, from http://www.nelepets.com/artl۲۰c/۳۰-۳۹/۱۹۳۸dali٪۲۰meets٪۲۰freud.htm

۲۲- Kovary, Z. (۲۰۰۹, June ۲۹). The Enigma of Desire: Salvador Dalí and the conquest of the irrational. *Journal of the psychological study of the arts*. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/۲۲۸۱۲۷۱۵۰_

The_Enigma_of_Desire_Salvador_Dali_and_the_conquest_of_the_irrational

۲۳- Lambirth, A. (۱۹۹۸). The Freud Connection. Retrieved Mar ۱۸ ,۲۰۰۶, from http://www.findarticles.com/p/artcileS/mi_qa۳۷۲٤/is_۱۹۹۸۱۱۱ai_n۸۸۱۹٦۸۲/print

۲۴- Moudarres, A. (۲۰۱٤). Beheading the Son: Muhammad and Bertran de Born in Inferno ۲۸. *Journal of California Italian Studies*, *5*(۱).

۲۵- Nicolosi, J. (۲۰۱٦). What Freud Really Said About Homosexuality - And Why. *Journal of Human Sexuality, 7*, ۲٤-٤۲.

۲۶- Nika, M. (۲۰۱۷). Do We Need Surrealism Nowadays?. *European Journal of Social Sciences Education and Research*, *4*(۳), ۳۸-٤۳.

۲۷- Psychologytoday. (۲۰۱۸). The Freudian Symbolism in Your Dreams. Retrieved Jan ۱, ۲۰۲۰, from https://www.psychologytoday.com/us/blog/out-the-ooze/۲۰۱۸۰۱/the-freudian-symbolism-in-your-dreams

۲۸- Radford, R. (۱۹۹۷). *Dali Art and Ideas* (۱st ed.). New York, United States: Phaidon Press Ltd.

۲۹- Ruse, M. (۱۹۸۸). *Homosexuality: A Philosophical Inquiry*. New York: Basil Blackwell.

۳۰- Schultz, D. P., & Schultz, S. E. (۲۰۰٤). *A History of Modern Psychology*. Belmont, CA: Wadsworth/Thompson Learning.

۳۱- Schultz, D. P., & Schultz, S. E (۲۰۰۵). *Theories of Personality* (۸th ed). Belmont, CA: Wadsworth/Thompson Learning.

۳۲- Smith, I. (۲۰۱۰). Freud - Complete Works: Studies on Hysteria. Retrieved Aug ۱۵, ۲۰۲۰, from https://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf

۳۳- Sorell, C., & Rubin, D. S. (۲۰۱۷). *Life and Death in the Visions of Salvador Dalí*. Park West Foundation: New York.

۳۴-Tommasofagioli. (۲۰۲۰). Bones in Customs and Arts: A Brief Anthropology. Retrieved Apr ٦, ۲۰۲۰, from http://tommasofagioli.com/ideas/anthropology-bones/