طبقه‌بندی تخیلات ادبی براساس نقد ادبی جدید

(روش ژیلبر دیوران Gilbert Durand)

دکتر علی عباسی

I. مقدمه

ژیلبردیوران[1]، شاگرد گاستون باشلار، برای بنا کردن «نقد اسطوره‌شناختی»، «نقد تخیل مادی» را که الهام گرفته از باشلار است رها می‌کند. در واقع، بین افکار گاستون باشلار و ژیلبر دیوران هم تداوم فکری و هم گسستگی فکری وجود دارد. این اختلاف فکری برای بهتر شناختن کار بدیع ژیلبر دیوران دارای اهمیت بسیار است زیرا به لطف تحقیقات و پیشرفت‌های علمی اواخر قرن گذشته، ژیلبر دیوران توانست انقلاب و تحول باشلاری در نقد ادبی را به انتهای مسیر برساند. یکی از ویژگی‌های اصلی تفکر دیوران تداوم همیشگی افکارش می‌باشد. خوانندهٔ آثار ژیلبر دیوران، بر خلاف گاستون باشلار، از میان نوشته‌ها با یک «تغییر» مواجه نمی‌شود. بلکه، می‌توانیم در کارهای ژیلبر دیوران یک پیوستگی و تداوم همیشگی را در روش‌های نقد ادبی مشاهده کنیم؛ برای مثال، اسطوره ویژگی مشترک و همیشگی در مطالعات و بررسی‌های گوناگون او می‌باشد؛ در واقع، اسطوره موضوع (تم) اصلی در تحقیقات اوست. با این حال، می‌توان در عمق این پیوستگی و تداوم همیشگی چندین شاخهٔ روشمند را از دل آن بیرون کشید و آن را شاخه شاخه کرد.

روش‌شناسی نقد ادبی دیوران بر ارزش گذاری دوبارهٔ شناخت‌شناسی اسطوره، پایه

---

1. Gilbert Durand

ریزی شده است. ارزش گذاریی که تا اوایل قرن بیستم بر اثر مثبت گرایی پرومته‌ای به فراموشی سپرده شده بود. در حقیقت، آثار دیوران یکی از بهترین روشهای ارائهٔ «تفکر اسطوره‌ای» است. هم اسطوره و هم تخیلات نقطهٔ آغاز و پایان هر تحقیق علمی و هنری برای ژیلبر دیوران می‌باشد؛ یعنی اینکه، اسطوره و تخیلات همچون چهار راهی می‌باشد که در آنجا مسائل تاریخی، اجتماعی و فلسفی با انگیزه‌های روانشناسی با یکدیگر تداخل می‌کنند. در روش نقد ادبی دیوران، خواندن اسطوره کلیدی برای درک هر اثر ادبی، هنری و حتی علمی و فنی می‌باشد.

هدف از این مقاله، بررسی روش ژیلبر دیوران در نقد ادبی جدید می‌باشد. با این حال، باید خاطر نشان کرد که قصد این مقاله تحقیق روشمند از تمام آثار این مردم شناس بزرگ فرانسوی نیست، بلکه معرفی این اثر: «ساختارهای مردم‌شناسی تخیلات»از آثار[1] این نویسنده است. در ضمن، بررسی ما، پایه ریزی شده بر اساس مفاهیم نقد ادبی، فقط می‌خواهد باکاری ابتدائی معرفی یک تفکر باشد ؛ وانگهی، در هنگام بررسی آثار ژیلبر دیوران به این نتیجه رسیدیم که اصول افکار او، حتی فهم و درک او از نقد ادبی، تماماً از تغییرات ریشه‌ای شناخت‌شناسی با دیدگاهی که قرن ما را تحت تاثیر قرار داده است الهام گرفته‌است.

این مقاله به سه بخش تقسیم شده است: در بخش نخست، سعی خواهیم کرد مفاهیم کلیدی در واژگان ژیلبر دیوران همچون «اسطوره»، «محرکه‌ها»، «کهن الگوها»و «نماد» را تعریف کنیم ؛ آنگاه، در بخش دوم، نگاهی خواهیم داشت به موضوع اصلی این کتاب («ساختارهای مردم‌شناسی تخیلات»)یعنی «زمان» سپس، در بخش سوم («رژیم تخیلات») که مهم‌ترین بخش این مقاله است، سعی خواهیم کرد طبقه بندی تخیلات را از دیدگاه ژیلبر دیوران را نشان دهیم. در حقیقت، بخش سوم به دو بخش کوچکتر تقسیم می‌شود:

۱ - «رژیم روزانهٔ تخیلات»

۲ - «رژیم شبانهٔ تخیلات»

که در هر کدام از این بخش‌های کوچک، کوشش شده ویژگی هر بخش کاملاً توضیح داده شود.

1. Les Structures Anthropologiques de L'imaginaire

II.تعریف: اسطوره ، محرکه، کهن الگو ونماد

«درک ما از اسطوره، سیستمی حرکتی (dynamique)از نمادها، از کهن الگوها و از محرکه‌ها(schemes) است. سیستمی حرکتی که، تحت جنبش (impulsion) محرکه‌ها، تلاش می‌کند به روایت (recit) تبدیل شود. اسطوره، از پیش، طرحی اولیه از عقل گرایی است، زیرا از جریان گفتار (discours) سود می‌برد، که در آن نمادها به کلمات و کهن الگوها، به اندیشه (idee) تبدیل می‌شود.» [1]

این تعریف از اسطوره ما را وادار می‌کندکه‌به تعریف سه کلمهٔ کلیدی‌در فرهنگ زبانی دیوران بپردازیم. از میان این سه کلمه، کلمهٔ محرکه (Le scheme) از همهٔ آنها مهم‌تر است. محرکهٔ‌موردنظر دیوران بر خلاف عقیدهٔ کانت بین تصویر(L´image)و مفهوم(Le concept) پیوند برقرار نمی‌کند: «تجسم‌ها (Les reprsentations) را با حرکت های ناخود آگاهی «حسی ـ نیرو دهنده(La sensori - motricite)و با «واکنش‌های غالب» پیوند می‌دهند. محرکه مانند موتور اتومبیل می‌باشد. در واقع، محرکه همان چیزی است که گاستون باشلار «نماد ـ موتور» (moteur un symbole) می‌نامید. محرکه، بین واکنش‌های انسانی (Les reflexes humains) و حرکت هایی که آن‌ها را به هم مربوط می‌کند پیوند برقرار می‌کند. در حقیقت، این محرکه‌ها (schemes) هستند که اسکلت حرکتی (dynamiaue)، طرح عملی تخیل را می‌سازند. دیوران محرکه‌ها را به سه گروه بخش می‌کند:

۱ ـ «محرکه‌های جداکننده (les schemes diairtiques)» و « محرکه‌های عمودی گرا (les schemes verticalisants) که مربوط به واکنش وضعیتی (le réflexe postural) هستند. این محرکه‌ها خود را با «کهن الگوی» «عصای سلطنتی» یا «شمشیر تیز» نشان می‌دهد.

۲ ـ «محرکهٔ حرکت رو به پایین» (le scheme de le descente)یا«محرکه‌های‌داخل شدن (les schemes de L´intèriorisation) که با «واکنش تغذیه‌ای (le reflexe nutritionnel) یا واکنش بلعیدنی (le reflexe de l´avalage) در رابطه هستند. این محرکه‌ها خود را از طریق کهن الگوی «فنجان» نشان می‌دهند.

۳ ـ «محرکه‌های ریتم‌دار (les schemes rythmiques) که با واکنش جنسی

1. DURAND Gilbert,*Les Struchtres Anthropologiques de L´imaginaire*,11 éme Edi . Paris , "Bordas",1996,P.470.

(le reflexe copulatif) در ارتباط است و خود را به کمک «چرخ» و «درخت» و...نشان می‌دهد. در طبقه بندی دیورانی، «کهن الگوها (les archetypes) در رتبهٔ دوم اهمیت قرار دارند. به نظر دیوران محرکه‌ها در دنیای تخیلات همچون «فعل» در جمله و کهن الگوها مانند «اسم» در همان جمله هستند. در حقیقت، «صورت نوعی» واسطه‌ای است بین محرکه‌های درونی (subjectif) و تصاویر بدست آمده از محیطی که آن را ادراک می‌کنیم. به نظر دیوران، کهن الگوها کاملاً ثابت هستند: برای مثال «کهن الگوی نورانی، رئیس، قلهٔ کوه» همیشه به «محرکهٔ عروج» مربوط هستند: در حالتی که «کهن الگوی شمشیر تیز» همیشه به «محرکه‌های جداکننده» مربوط است و نه به «محرکه‌های عروج».

هر چند که کهن الگوی مورد نظر یونگ و ژیلبر دیوران به یکدیگر نزدیک هستند با این وجود نباید آن‌ها را یکی دانست زیرا کهن الگوی یونگی بیشتر شبیه به «محرکه‌های» دیورانی است. به دلیل حوادث تاریخی و جغرافیایی، کهن الگوها به «نماد (le symbole) تنزل می‌کنند. کهن‌الگو، نیروی روان و سرچشمهٔ اصلی نمادی است که می‌توانیم ماندگاری و جهانی بودنش را تضمین کنیم ؛ در حالی که نمادها شکل تغییر یافتهٔ کهن الگوها هستند. کهن الگوها برای زیست خود به نمادها نیاز دارند، زیرا کهن الگو را فقط زمانی می‌توان دید که حداقل در درون یک نماد برود ـ در غیر این صورت، کهن الگوها دیده نمی‌شوند. به دلیل وابستگی نمادها به عناصر اجتماعی، فرهنگی و محیطی، نمادها بر خلاف محرکه‌ها و کهن الگوها ثابت و همیشگی نیستند. به عنوان مثال، «محرکهٔ عروج» می‌خواهد خود را نمایان کند، ابتدا این «محرکهٔ عروج»، کهن الگوی مربوط به خود یعنی «آسمان» را جستجو می‌کند ؛ آنگاه، این کهن الگو برای اینکه از قوه به فعل تبدیل شود به دنبال نماد خاص خود یعنی مثلاً «نردبان» است. نکتهٔ مهم در اینجاست که محرکهٔ عروج و کهن الگو در این مثال در تمام زمان‌ها و در تمام دنیا ثابت باقی می‌مانند، در حالی که، «نماد ـ نردبان» در زمان‌های گوناگون و در مکان‌های متفاوت تغییر می‌کند ؛ مثلاً همین نماد ـ نردبان، در زمان کنونی، به «هواپیما»، در صد سال آینده به «سفینه‌های فضائی بسیار پیشرفته» تبدیل خواهد شد.

بدین ترتیب، اسطوره به وسیلهٔ محرکه‌ها و کهن الگوها ساختار خود را پیدا می‌کند و از هستهٔ نمادها است. در اسطوره، نمادها به واژه‌ها و کهن الگوها به اندیشه (idee) تبدیل می‌شود. در واقع، اسطوره، محرکه یا گروهی از محرکه‌ها را توضیح می‌دهد. اسطوره یک روایت (recit) است، اما یک روایت نمادین که در آن نماد بر روندهای روایت پیشی می‌گیرد. وانگهی، اسطوره سیستمی حرکتی (dynamique) را تشکیل می‌دهد که به کمک این سیستم

حرکتی مربوط به اسطوره، نظریهٔ (دکترین) مذهبی، دستگاه فلسفی یا روایت تاریخی و افسانه‌ای را به حرکت در می‌آورد.

III.زمان

«زمان» موضوع اصلی این کتاب: «ساختارهای مردم‌شناسی تخیلات» است. در واقع، زندگی انسان، به وسیلهٔ زمان محدود می‌شود. انسان با نگاه کردن به خود متوجه این حقیقت می‌شود که حیات دارد؛ آنگاه، آگاه می‌شود که «زمان» وجود دارد و این «زمان» در تمام تار و پودش نفوذ کرده است.

در حقیقت، زمان با محدود کردن وجود، ظهور خود را اعلام می‌دارد. زندگی، به وسیلهٔ مدت زمانی که از تولد تا مرگ به طول می‌انجامد، در زمان تعریف می‌شود. عمر کوتاه، افسوس را برای انسان به همراه دارد؛ ولی، عمر طولانی تحسین را. اما همهٔ ما به خوبی می‌دانیم که هیچ کدام از ما قادر نیستیم که این مدت زمان وجودی را برای همیشه کنترل بکنیم. گذر زمان، عادت، احساس کسلی، ضعف و فراموشی... را با خود می‌آورد. رابطهٔ انسان با زمان همیشه رابطه‌ای ظریف و حساس است: وقتی انسان جوان است یک رابطهٔ دوستی و همکاری بین امور زمان برقرار است؛ اما با گذر زمان، این رابطهٔ دوستی تبدیل به رابطهٔ غالب از طرف زمان، و رابطهٔ مغلوب (احساس ترس، اضطراب، ناامیدی، غم زمان از دست رفته و شورش) از طرف انسان می‌شود.

حال، با این مقدمهٔ کوتاه متوجه می‌شویم که چگونه انسان زخم خورده از زمان سعی می‌کند شرایط انسان بودنش را تحلیل نماید و بتواند معنایی برای وجودش پیدا بکند. اگر هم انسان نتواند این مشکل را برطرف کند، آن وقت نوبت به نویسندگان و شاعران، این پیام آوران خوشبختی و بدبختی انسان‌ها، این سخن گویان زمان خود و پیشینیان خواهد رسید تا بتوانند این مأموریت را به اتمام برسانند. پس زمان در ادبیات جایگاه ویژه‌ای را دارا است. نویسندگان با تأسف فرار آن را مشاهده می‌کنند و یا آگاهانه این خصوصیت دیگر زمان یعنی تخریب آن را افشا می‌کنند. زمان برای شاعران سرچشمهٔ الهام و تخیل است.

ژیلبرت دیوران با چنین فرضی سعی می‌کند تا تأثیر این موضوع اساسی («زمان») را بر ذهن انسان پیدا کند. پس زمان مهم‌ترین موضوع کتاب ساختارهای مردم‌شناسی تخیلات می‌شود. زیرا به اعتقاد اسطوره شناسان، زمان برای انسان‌های نخستین چون واقعیتی منفی در نظر گرفته می‌شده است تا جائی که زمان با شدن، با درد و رنج وجودی و با مرگ مرتبط

می‌شود. با ارجاع همیشگی زمان به حادثه‌ی ابتدائی (تشکیل و آغاز جهان)، اسطوره برای مغلول کردن «زمان کشنده» و برای رسیدن به فنا ناپذیری نقش مهمی را بر عهده می‌گیرد.

ژیلبر دیوران به عنوان یک مردم شناس، روابط بین اسطوره و تعالی[1] را با احتیاط رهبری می‌کند. با این وجود او نمی‌توانست نقش متعالی اسطوره را در ارتباطش با زمان و سرنوشت انسان نادیده بگیرد. ژیلبر دیوران در اکثر نوشته هایش بر اهمیت اسطوره تأکید می‌ورزد. او اسطوره را همچون «دارویی علیه زمان و مرگ» می‌پندارد. زیرا اسطوره آغاز مجدد و دائم اصول تکوین عالم (cosmogonie) است. ژیلبر دیوران روش بدیهی (axiologiaue) اسطوره را به تخیلات پیوند می‌دهد:

«تمام آن کسانی که با روش مردم‌شناسی یعنی هم با فروتنی علمی و هم با وسعت افق شاعرانه به میدان تخیل متمایل شده‌اند قبول دارند که تخیل در تمام نمودهایش یعنی [نمودهای] مذهبی، اسطوره‌ای، [و همچنین نمودهای] ادبی، زیبایی، دارای این قدرت متافیزیکی است که آثاری علیه پوسیدگی مرگ و سرنوشت خلق بکند.»[2]

به اعتقاد ژیلبر دیوران، شورش علیه «مرگ» از یک طرف، و کنترل «مرگ»، از طرف دیگر، هر دو پشت و روی یک سکه هستند. در حقیقت این دو عمل، نیروهای تخیل می‌باشند و عکس العملی دفاعی از طرف «انسان» علیه «زمان» و «مرگ» هستند. بر همین اساس، در کتاب ساختارهای مردم‌شناسی تخیلات، ژیلبر دیوران سعی می‌کند که تصاویر را به دو قسمت اساسی بخش کند (البته این تقسیم بندی بر اساس فهم ما از این کتاب است، زیرا به اعتقاد ما این طبقه بندی فهم کتاب را برای خواننده خیلی آسان خواهد کرد. خود ژیلبر دیوران به روشی دیگر، نه چندان متفاوت، این طبقه بندی را انجام می‌دهد که در سطرهای بعدی آن را به خواننده نشان خواهیم داد.)

۱- تصاویر ترسناک

۲- تصاویر غیر ترسناک

1. Transendance
2. DURAND Gilbert, Les Struchtures Anthropoloques de L'imaginaire, 11 éme Edi.Paris," Bordas",1996,P.470.

IV. رژیم تخیلات

طبقه بندیی که ژیلبر دیوران در کتاب ساختارهای مردم‌شناسی تخیلات ارائه می‌دهد. بدین صورت است که او حوزهٔ عمل نمادها را به دو «رژیم» تقسیم می‌کند:

۱ - «رژیم روزانهٔ تخیلات»(Regime diurne de L´imaginaire)

۲ - «رژیم شبانهٔ تخیلات» (Regime nocturne de L´imaginaire)

در واژگان ژیلبر دیوران، «رژیم» یک ساختار کلی، عمومی است که در آن یک گروه از تصاویر از یک تخیل مشترک و مشابه استفاده می‌کنند. مثال: «درخت»، «صلیب»، «پسر» متعلق به «رژیم شبانهٔ تخیلات با ساختارهای ترکیبی» هستند.

برای پیاده کردن روش نقد ادبی ژیلبر دیوران، به خواننده پیشنهاد می‌شودکه در هنگام روبرو شدن با یک یا چند تصویر، سریع این دو سؤال را از خود بکند:

(۱) آیا این تصویر مربوط به «ترس یا اضطراب از زمان» است یا مربوط به «کنترل زمان»؟ (۲) آیا این تصویر ترسناک است یا غیر ترسناک؟

بر اساس تقسیم ژیلبر دیوران و تقسیم انجام شده از طرف ما:

(الف) اگر تصویری که نویسنده در اثر خود ارائه می‌دهد ترسناک باشد، به طور خودکار، متعلق به «رژیم روزانهٔ تخیلات با ارزشگذاری‌های منفی» خواهد بود (در بخشی که در ادامه خواهد آمد در مورد «رژیم روزانهٔ تخیلات با ارزشگذاری‌های منفی و مثبت» توضیح خواهیم داد.)

(ب) اگر تصویر، غیر ترسناک یا خوشایند باشد، از دو حالت خارج نیست یا مربوط به «رژیم روزانهٔ تخیلات با ارزشگذاری‌های مثبت» است (مثلا تصاویر عروج و...) یا متعلق به «رژیم شبانهٔ تخیلات» (تصاویر خلوتگاه درونی و...) خواهد بود. (در بخش‌های بعدی تمام این مطالب را توضیح خواهیم داد.)

اگر بخواهیم روانکاوانه این قسمت را تفسیر کنیم به این صورت است که تمام تصاویری که متعلق به گروه ب (یعنی تصاویر غیر ترسناک یا خوشایند) می‌باشند، نشان دهندهٔ این حقیقت هستند که انسان با تخیلِ چنین تصاویری به طور ناخودآگاه سعی کرده است که زمان را کنترل کند ؛ و تمام تصاویری که متعلق به گروه الف (یعنی تصاویر ترسناک) می‌باشند مربوط به زمانی است که انسان از لحاظ روانی حالت خوبی را نداشته است یا بهتر بگوییم او در این مرحلهٔ خاص از زندگیش توانسته است بر ترس و اضطراب وجودی اش غلبه کند ... و چون

ترس، ترس از مرگ است و همان طور که دیدیم بین «مرگ» و «زمان» رابطه‌ای برقرار است پس مربوط به زمانی است که او قادر نبوده است زمان را کنترل کند. ناخودآگاهی او این چنین ترس از «زمان» را با یک یا چند تصویر ترسناک و وحشتناک نشان می‌دهد.

قبل از اینکه این بخش را به پایان برسانیم باید بگوییم که منظور ما از تصویر، عکس یا فیلم مربوط به درخت، آب، زمین، زن و... نیست، بلکه منظور ما همان چیزی است که گاستون باشلار بر آن تکیه می‌کند: تصاویری که از واقعیت گرفته می‌شوند، اما با دخل و تصرف شاعر یا نویسنده تغییر می‌کنند و از واقعیت فراتر می‌روند (همچون استعاره، تشبیه و...). بدین ترتیب، این تصاویر مورد نظر متعلق به یک دنیای تخیلی می‌شوند؛ برای مثال، در جملهٔ «شب علی به خانه رفت» «شب» تصویر نیست؛ اما در جملهٔ «بوی شب را حس می‌کنم». «شب» تصویر است، زیرا در عالم واقع «شب» بوئی از خود متصاعد نمی‌کند.

A. رژیم روزانهٔ تخیلات (Régime diurne de L´imaginaire)

موضوع عمل «رژیم روزانه» از طریق ساختارهای قهرمانانه (یا schizomrphes) تعریف می‌شود. خصوصیت بارز این رژیم، **دو قطبی بودن کامل** آن است یعنی اینکه نمادها، بر اساس ارزشگذاری‌های انجام شده، به نماد خوب و بد، زشت و زیبا، شب و روز مشخص می‌شوند. برای مثال X یا خوب است یا بد است، یا زشت است یا زیبا. - در حقیقت X در این رژیم حد وسط واقع نمی‌شود: یا در این قطب است یا در آن قطب، یا **دوست است یا دشمن**. مثال دیگر: رستم، قهرمان شاهنامهٔ فردوسی، همیشه در قطب خوب قرار می‌گیرد؛ ولی، افراسیاب در قطب مخالف او یعنی بد. به راحتی و بر اساس این طبقه بندی می‌توان گفت که شاهنامهٔ فردوسی، فیلم‌های پلیسی،... بیشتر متعلق به «رژیم روزانهٔ تخیلات» که ساختارهای دو قطبی دارند می‌باشند. برای بهتر شناختن این رژیم می‌توان از رابطه زیر کمک گرفت: **یا...یا** (تو **یا** دوست من هستی یا دشمن من)؛ **همه یا هیچ چیز**.

در حقیقت، خود «رژیم رزوانه تخیلات» به دو بخش بزرگ تقسیم می‌شود:

۱- « رژیم روزانه تخیلات با ارزشگذاری‌های منفی » یا « تصاویر زمانی (Les visages du temps)

۲- «رژیم روزانه تخیلات با ارزشگذاری‌های مثبت»

قبل از وارد شدن به بخش بعدی دانستن دو نکته دارای اهمیت بسیار است:

الف) رابطهٔ (۱) درست در قطب مخالف رابطهٔ (۲) قرار دارد و دقیقاً" یک وضعت دو

قطبی را ایجاد می‌کنند.

ب) به نظر ژیلبر دیوران، در برابر «ترس» از «زمانی» که «انسان» را به طرف مرگ می‌کشاند، سه واکنش (le réflexe) وجود دارد:

۱ـ واکنش وضعیتی (le réflexe postural);

۲ـ واکنش تغذیه‌ای (یا عمل جذب غذا) (le réflexe nutritionnel);

۳ـ واکنش جنسی (le réflexe copulatif)؛

واکنش وضعیتی (le réflexe postural) مربوط به «رژیم روزانهٔ تخیلات» است؛ و دو واکنش دیگر، مربوط به «رژیم شبانهٔ تخیلات.» است.

۲. رژیم روانهٔ تخیلات با ارزشگذاری‌های مثبت

در مقابل«ارزشگذاری‌های منفیِ رژیم روزانهٔ تخیلات» قطب مخالف آن یعنی «رژیم روزانهٔ تخیلات با ارزشگذاری‌های مثبت» را داریم. در این قطب ارزشگذاری‌ها همه مثبت هستند. این قطب درست در تقابل یا قرینهٔ قطب دیگر قرار دارد و روش شکست دادن قطب منفی (یا شکست و غلبه بر «زمان»)، روشی قهرمانانه و قهرآمیز است. به همین خاطر ژیلبر دیوران بر این باور است:

«احتمالاً" می‌توان در مقابل محرکه‌ها، کهن‌الگوها و [نمادها با ارزشگذاری منفی و [همچنین] در مقابل شکل‌های تخیلی زمان، نقطه به نقطه، نمادقرینه‌های قرار داد [؛نمادهای قرینه‌ای همچون] فرار از برابر زمان یا [نماد قرینه‌ای چون] پیروزی بر سرنوشت و غلبه بر مرگ. [...] »[1]

همان طور که گفتیم «رژیم روزانه تخیلات»، رژیمی دو قطبی، یا بهتر بگوییم، «رژیمی دیالکتیکی » است. حالا، چرا کلمهٔ «دیالکتیک» را برای این «رژیم روزانه» انتخاب می‌کنند؟ برای اینکه یکی از ویژگی‌های «دیالکتیک»، داشتن ضد خود در خود است. بدین صورت که «هستی» در درون خود «نیستی» را دارد؛ در دل «ناامیدی»، «امید» لانه کرده است؛ و در اعماق «شب کاملا" سیاه، ترسناک و...»، «نور» نهفته است. «تاریکی» و «نور» دو قطب متضاد در این رژیم هستند و اکثر قهرمانان داستان‌های ادبی، هنگامی که در قطب «تاریکی» گرفتار می‌شوند، به هر وسیلهٔ ممکن سعی دارند از این قطب رها شوند تا به «نور» برسند که این عمل،

1- DURAND Gilbert,Les Structures Anthropologues de L´imaginaire,11 éme edi.paris," Bordas",1996,P.134.

خود نوعی عکس العمل علیه «مرگ» و غلبه بر «زمان» است.

در حقیقت، طبیعت انسانی به‌گونه‌ای تشکیل شده که در هنگام خطر مقابله به مثل می‌کند. غریزهٔ حیات به هر انسانی این نیرو را داده که در هنگام خطر از خود دفاع کند؛ حتی فرار حیوان در هنگام خطر، خود نوعی عمل دفاعی است که بدین وسیله جان خود را نجات می‌دهد و با «مرگ» مبارزه می‌کند.

وانمود کردن اینکه می‌توان زمان را کنترل کرد، مانند همان رفتاری است که حیوان در مقابل خطر فرار انجام می‌دهد؛ بدین صورت که انسان با کنترل زمان یک عمل دفاعی را از خود بروز می‌دهد و بدین وسیله سعی دارد از اضطراب همیشگی نسبت به زمانی که می‌گذرد خود را نجات دهد.

در واقع، نمادها در «رژیم روزانه با ارزشگذاری‌های مثبت» مانند بخش گذشته به سه گروه تقسیم می‌شوند:

۱ - نمادهای عروج (Les symboles ascensionnels)

۲ - نمادهای تماشایی (Les symboles spectaculaires)

۳ - نمادهای جداکننده (Les symboles Diaïretiques)

فراموش نکنیم که نه فقط خود «رژیم روزانه با ارزشگذاری‌های منفی (صورتهای زمانی)» با «رژیم روزانه با ارزشگذاری‌های مثبت» قرینه می‌شود، بلکه ترتیب قرار گرفتن نمادها در هر دو قطب به صورتی است که یک به یک با یکدیگر بصورت قرینه قرار می‌گیرند:

تصاویر زمانی ≠ رژیم روزانه با ارزشگذار مثبت

نمادهای ریخت سقوطی ≠ نمادهای عروج

نمادهای ریخت تاریکی ≠ نمادهای تماشایی

نمادهای ریخت حیوانی ≠ نمادهای جداکننده

این حالت دیالکتیکی و قرینه‌ای که دیده می‌شود نشان دهندهٔ این حقیقت است که، برای مثال، «محرکه» و «کهن الگوی عروج» یک روند دیالکتیکی را الزام می‌کنند. فکر اولیه‌ای که این «محرکه‌ها» و «کهن الگوها» را هدایت می‌کند تا یک «عروج» تخیلی را انجام دهند، همان فکر دیالکتیکی است که این «محرکه‌ها» و «کهن الگوها» را با ضد خود روبرو می‌کند. در واقع، در روان انسان، عروج با ضد خود؛ یعنی سقوط تخیل شده است و نور با ضد خود، یعنی تاریکی محض (ظلمات) تخیل می‌شود.

همان‌طور که قبلاً اشاره رفت، یکی از ویژگی‌های این کتاب در این است که نمادها منفرد

نمی باشند و به صورت خوشه‌ای عمل می‌کنند، مثلا":

ـ قله، آسمان (یا تصاویر عمودی)، رئیس (تصاویر پادشاهی، تصاویر اقتدار)، فرشته، بال، نرده بان، پلکان، عقاب و کبوتر نشان دهندهٔ «نمادهای عروج» هستند:

ـ نور، رنگ (زیرا رنگ شکلی از نور می‌باشد)، هوا، سحر، خورشید، آسمان آبی رنگ، چشم و... نشان دهندهٔ «نمادهای تماشایی» می‌باشند؛

ـ اسلحه (خصوصا سلاح هایی که همه چیز را به دو قسمت تقسیم می‌کنند همچون شمشیر. در واقع، این دو قسمت کردن چیزها خود نشانه‌ای از تشکیل دو قطب می‌باشد)، تصاویر آتش، پاک کننده و... مشخص کنندهٔ «نمادهای جداکننده» هستند.

نمادهای جداکننده (Les symboles Dialrétiques)؛

آخرین گروه از نمادها، متعلق به «رژیم روزانه با ارزشگذاری مثبت»، «نمادهای جداکننده» می‌باشد. ورود این «نمادهای جداکننده»، برای محکم کردن «نمادهای عروج» و «نمادهای تماشایی» است. در حقیقت در تمامی این نمادهایی که مشاهده کردیم، یک نوع از خویشاوندی بین تمام کهن الگوها وجود دارد که اصطلاحا" آن را «هم شکلی (isomorphisme)» می‌نامیم. بدین معنی: نه فقط هر گروه از نمادها (مثلا"«نمادهای جداکننده» با «نمادهای تماشایی») با یکدیگر اختلاف دارند (این اختلاف همان دلیلی است که باعث می‌شود این نمادها را از یکدیگر جدا کنیم). بلکه یک یا چند وجه تشابه هم با هم دارند (و این همان دلیلی است که باعث رشد ژیلبر دیوران این سه گروه از نمادها را: «نمادهای جداکننده» و... در زیر گروه «رژیم روزانه با ارزشگذاری‌های مثبت» قرار بدهد). مثلا" «هم شکلی ای» که باعث می‌شود «نمادهای عروج» را با «نمادهای تماشایی» و با «نمادهای جداکننده» پیوند دهیم این است که هر سه سعی می‌کنند به پاکیزگی روحی و حالت روحانیت برسند تا بتوانند کاملا" از این دنیای خاکی جدا شوند تا به المپ، به دنیای دیگر برسند.

در واقع، اولی یعنی نمادهای عروج با یک حرکت عمودی و با ترک کردن قطب مخالف خود، که همان مکان پایین (جایگاه شیطان، جای کثیف، بد بو، جهنم و...) است، سعی می‌کند به بالا (جایگاه خداوند یکتا یا بر اساس اسطوره‌ها جایگاه خدایان، مکانی تمیز، خوش بو، بهشت و...) صعود کند که این صعود کردن همیشه با «نور» که متعلق به «نمادهای تماشایی» است پیوند می‌خورد (در بلندی کوه‌ها به راحتی می‌توان نور خورشید را دید). بعلاوه، این صعود و حرکت عمودی به وسیلهٔ «نمادهای جداکننده» قوی‌تر می‌شود (اگر عصای پادشاه نماد عمودیت است شمشیر با حالت عمودی خود این نماد را قوی‌تر می‌کند):

۱ - شمشیر سلاحی است که به وسیلهٔ آن می‌توان اهریمن را نابود کرد. به نظر اسطوره شناسان، نبرد، یک جنبهٔ روحانیت دارد و یک جنبهٔ عقلانی. زیرا سلاح، نماد روحانیت و برتری جویی (sublimation) است. هنگامی که قهرمان دیو را با سلاح خود نابود می‌کند، بدین وسیله او نفس خود را پاک کرده است و از لحاظ شخصیتی درجه‌ای به بالا صعود کرده است که در اینجا عمل برتری جویی (sublimation) انجام می‌گیرد؛ در واقع، تمام عملیات عروج و تعالی با روش و عملیات جداسازی و پاک شدن همراه است.

۲ - شمشیر سلاحی است که هر چیز را به دو قسمت تقسیم می‌کند؛ با یک ضربهٔ شمشیر، خوبی به یک طرف و بدی به طرف دیگر می‌رود.

۳ - سلاحی که قهرمان با آن مجهز می‌شود نماد قدرت، نماد پاکی و نماد جنسی (مثلا سلاح‌های برافراشته) است - و در آخر، حالت عمودی نگاه داشتن شمشیر شبیه به حالت عمودی در هنگام صعود می‌باشد؛ این حالت عمودی، نماد دیگری را هم زنده می‌کند و آن همان، نماد باردار کردن جنس مخالف به وسیلهٔ مرد می‌باشد.

B. رژیم شبانهٔ تخیلات (Regime nocturne de l´imaginaire)

در بخش پیشین (« رژیم روزانه با ارزشگذاری‌های منفی») دیدیم که ابتدا ترس از «زمان» شکل‌های تهدید کننده‌ای را به خود گرفت («حیوان ریختی») و...) ؛ آنگاه انسان با کمک ناخودآگاهی و همچنین خود آگاهی خود سعی کرد این شکل‌های زمانی تهدید کننده و این ترس از «زمان» را به وسیلهٔ تصاویر «عروج» و تصاویر «تماشایی» و... شکست دهد. همچنین دیدیم که ساختارها در «رژیم روزانه»، ساختاری دو قطبی بود؛ «تخیلات انسانی» یا متعلق به قطب بد بود یا به قطب خوب و همیشه حرکت از قطب بد به قطب خوب با عملی قهرمانانه و قهرآمیز انجام می‌گرفت.

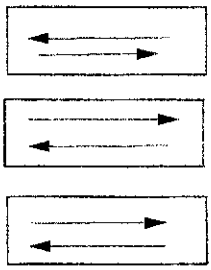
روز ≠ شب

نور ≠ ظلمات (تاریکی محض)

بهشت ≠ جهنم

بالا ≠ پایین

اما درست برعکس «رژیم روزانه»، در «رژیم شبانه» تصاویر و نمادها دو قطبی نیستند. بلکه تصاویر و تخیلات از قطبی به قطب دیگر در حال حرکتند. به عنوان نمونه X می‌تواند هم خوب باشد و هم بد ۴ می‌تواند هم دوست من باشد و هم دشمن من. روابط زیر می‌توانند



راهنمای خوبی باشند تا تشخیص دهیم در چه رژیمی قرار دارم: «و...و...»، «هم...هم...». در حقیقت، «رژیم شبانه» خود به دو ساختار اصلی تقسیم می‌شود ؛

۱ ـ ساختارهای «اسرارآمیز (mystique)».

۲ ـ ساختارهای «ترکیبی (synthetique)» یا «دراماتیک (dramatique)».

گفتیم که در برابر ترس از «زمانی» که انسان را به طرف مرگ می‌کشاند، سه واکنش وجود دارد: واکنش وضعیتی که مربوط به «رژیم روزانهٔ تخیلات» بود ؛ و دو واکنش دیگر یعنی عکس العمل تغذیه‌ای (یا عمل جذب غذا) مربوط به ساختارهای «اسرارآمیز» و دیگری واکنش جنسی مربوط به ساختارهای «ترکیبی» یا «دراماتیک» است. در حقیقت، می‌توان گفت که مهم‌ترین خصوصیت «رژیم شبانه» تعدیل کردن، آرام کردن، بر عکس کردن ارزش‌های نمادی «رژیم روزانه» است ؛ بدین صورت که تصاویر «اسرارآمیز» تماماً" به دور افعالی که مشخص کنندهٔ عملی شبیه سازی (assimilatrice این کلمه به معنای شبیه کردن ـ تغییر شکل چیزی است تا بتواند به جوهرهٔ اصلی خود برسد.)، عملی ادغام کننده (confusionnelle)یا عملی متحد کننده هستند (unitive) می‌چرخند. در واقع، این نوع از تصاویر نمادهای خلوتگاه درونی را در ذهن زنده می‌کنند (نمادهای خلوتگاه درونی عبارتند از خانه، جام، پیاله،... و جوهر هر چیز.)

۱. ساختارهای اسرارآمیز

هنگامی که چیزی را می‌خوریم، داخل اعضای درونی بدن پایین می‌رود و در یک جهانی، جدا از جهان خارج جریان پیدا می‌کند که دقیقاً"، این «حرکت» است که انسان به طور کلی و شخصیت‌های داستانی نویسندگان به طور اخص سعی می‌کنند آن را دوباره تولید کنند. آن‌ها سعی می‌کنند در یک «دنیای درونی» که آرام و محل آرامش است داخل شوند. این شخصیت‌های داستانی یا انسان‌ها به نوعی سعی می‌کنند که خود، مواد غذائی شوند (aliment) تا بتوانند بدین طریق همان راهی را که این مواد غذایی طی کرده‌اند بپیمایند، تا

بتوانند به اعماق نهفتهٔ شکم فرو روند و غوطه ور شوند تا آرامش از دست رفتهٔ جنینی را به‌دست آورند. در این دنیای درونی فرو می‌روند تا خود را از چنگال «زمان» حفظ کنند.

معمولاً" تمام تصاویری که تعدیل و آرام شده‌اند یا تمام تصاویری که حالت آرامش و استراحت را به انسان می‌دهند، مربوط به «واکنش تغذیه‌ای (یا عمل جذب غذا)» و در نتیجه، متعلق به «رژیم شبانه یا ساختارهای اسرارآمیز» می‌باشند.

خاطر نشان کنیم که تمام این اعمال: «پایین رفتن»، «فرو رفتن»، «غوطه ور شدن» و... نمادهای مادری هستند. در ضمن، ساختارهای «اسرارآمیز» خود به دو گروه از نمادها تقسیم می‌شوند:

۱ ـ نمادهای واژگونی (Les symboles de l´inversion)

۲ ـ نمادهای خلوتگاه درونی (Les symboles de l´intimité)

a)نمادهای واژگونی

در بخش هایی که در ادامه خواهند آمد، دوباره تمام «شکل‌های زمان» یعنی تصاویری را که تولید ترس می‌کنند و به طور خودکار مربوط به ترس از «زمان» است خواهیم دید؛ اما، با این تفاوت که تمام این «شکل‌های زمان»، از ترس خالی شده‌اند؛ یا بهتر بگوییم: ترس موجود در این تصاویر کمتر و آرام‌تر شده است. (۱) اگر در بخش مربوط به «شکل‌های زمانی» پوزهٔ حیوان با دندان‌های تیز داشتیم (که تولید ترس می‌کرد که همان ترس از «گذر زمان» است). در این بخش همان تصویر و همان ساختار تصویری وجود دارد ولی انسان، به طور ناخودآگاه، سعی کرده است که این تصویر وحشتناک را آرام‌تر کند و ترس آن را کمتر کند، به جای اینکه به وسیلهٔ آرواره‌های وحشتناک و با دندان‌های تیز دریده شود، به کمک عمل «بلعیده شدن» (صورتی از «مکیدن»)، آن دندان‌های وحشتناک را خنثی کند در واقع، در «رژیم شبانه» گرداب، ورطه، مهلکه به مکانی آرام و محافظ همچون «تصویر ماهی حضرت یونس» تبدیل می‌شود، (۲) تصویر سقوط (می‌دانیم که در هنگام سقوط حرکت بسیار سریع و غیر قابل کنترل است. حالت سرگیجه یکی دیگر از ویژگی‌های آن و در هنگام تماس با زمین، برخورد بسیار شدید است.) به «آرام و باکنترل پایین آمدن» تبدیل می‌شود و تماس با زمین بسیار نرم و یا حالت فنری انجام می‌گیرد (قیدهایی همچون: «به آرامی»، «آهسته آهسته»، «آرام آرام» به ما کمک می‌کنند تا تشخیص دهیم تصویر رو به پایین سقوط است یا نه.) (۳) اگر در «صورت‌های زمان»، تصویر شب بسیار ترسناک بود، در اینجا تصور شب همراه با نور، تنوع

رنگ‌ها و خالی از ترس می‌شود.

برای درک بهتر آنچه که گفتیم مثالی می‌زنیم: «فرشتهٔ مرگ» یا همان «عزرائیل» را در نظر بگیریم: «فرشتهٔ مرگ» از دو کلمهٔ «فرشته» و «مرگ» تشکیل شده است. کلمهٔ «مرگ» (همچون کلمهٔ «عزرائیل») در انسان ترس را به وجود می‌آورد و متعلق به «رژیم روزانه با ارزشگذاری‌های منفی» است. اما کلمهٔ «فرشته» با قرار گرفتن در مقابل کلمهٔ «مرگ» این کلمه را تعدیل و آرام می‌کند و حتی می‌توان گفت حس ترس را در انسان کم می‌کند و این گونه این کلمه: «فرشتهٔ مرگ»، متعلق به «رژیم شبانه» می‌شود. در حقیقت، همان طور که ملاحظه می‌کنید دو قطب «فرشته» و «مرگ» با یکدیگر آشتی کرده‌اند و بین آن‌ها نوعی صلح برقرار است.

۱. رژیم روزانهٔ تخیلات با ارزشگذار منفی (یا شکل‌های زمانی les Visages du temps)

همان طور که گفتیم «رژیم روزانه تخیلات»، رژیمی دو قطبی است. از یک طرف قطبی داریم که ارزشگذاری‌ها در آن کاملا" مثبت است و از طرف دیگر قطبی که ارزشگذاری‌ها در آن کاملا" منفی. در این قطب یعنی ارزشگذاری‌های منفی، ترس از «زمان»، ترس از «مرگ» و همچنین اضطراب وجودی در مقابل «شدن»، «تغییر و تحول» احتیاج به یکسری از نمادها دارند تا بدین وسیله بتوانند خود را نشان دهند، بر این اساس، این قطب منفی به سه گروه از نمادها تقسیم می‌شود:

۱ ـ نمادهای ریخت حیوانی (Les symboles thériomorphes)

۲ ـ نمادهای ریخت تاریکی (Les symboles nyctomorphes)

۳ ـ نمادهای ریخت سقوطی (Les symboles catamorphes)

هر کدام از این نمادها به تنهایی شامل یک سری از نمادهای دیگر هستند که به صورت خوشه‌ای، زیر نماد بزرگ‌تر قرار می‌گیرند: به طوری که، از یک طرف، با نمادهای گروه دیگر متفاوت هستند و از طرف دیگر، وجود یک «هم شکلی (isomorphisme)» این نمادها را به یکدیگر مرتبط می‌کند. به همین خاطر است که این سه نماد در زیر نماد بزرگ‌تر یعنی «شکل‌های زمانی» قرار می‌گیرند:

مثلا" «نمادهای ریخت حیوانی» به خاطر داشتن تصاویر حیوانی از «نمادهای ریخت تاریکی» که فاقد تصاویر حیوانی هستند جدا می‌شوند، اما حداقل در یک مورد و آن هم «ترس» بین این دو نماد تشابه یا «هم شکلی» وجود دارد. در واقع، سرچشمهٔ کهن الگوی «ریخت حیوانی»، ترس از جاندار (یا هر چیزی که جنبنده ـ animé ـ است) و در آن گاه

ترس از خود حیوان است. مثلاً در تصاویر کائوتیک (chaotique)، تصویر حیوان وجود ندارد. ـ اما، کهن الگوی حیوان هنوز در این تصویر وجود دارد، به این دلیل تصاویر کائوتیک را تصاویر «ریخت حیوانی» می‌نامیم، زیرا در حالت کائو همه چیز در حال جنب و جوش (animation) است. در ضمن، تصاویر کائوتیک شکل عقل گرایانهٔ همان تصاویر حیوانی می‌باشند. تصاویر کائوتیک همان تصاویر ابتدائی انسان‌ها از جهنم است که در آن مار، عقرب، اژدها و... وجود دارد و همه چیز در حال جنب و جوش است؛ اما، به دلیل اینکه انسان قرن بیست و یکمی نمی‌تواند چنین تصویر تخیلی را قبول کند، پس خودآگاهی انسان یا نویسنده مجبور است که چنین تصویری را به کمک ناخودآگاهی خود ارائه دهد تا برای خواننده قابل قبول باشد.

در نمادهای «ریخت حیوانی» آنچه که بیشتر اهمیت دارد خصوصیت حیوانیت آن نیست بلکه چیز دیگری است. حیوان علاوه بر معنای عمومی خود از طریق خصوصیت دیگری هم متمایز می‌شود، یعنی آن چیزی که مربوط به حیوانیت نمی‌شود. مثلا مار یا یک پرنده را در نظر بگیریم، فقط در مرحلهٔ دوم است که این دو را حیوان در نظر می‌گیریم، اهمیت این دو حیوان در این است که مار با حفر کردن زمین و با پوست عوض کردن، به بذر و دانه شبیه می‌شود. ـ به همین ترتیب، پرنده با پرواز و صعود خود به فلش شبیه می‌شود. البته تصویر مار و پرنده با این ویژگی‌هایی که ذکر کردیم مربوط به «رژیم روزانه» با ارزشگذاری‌های منفی نیست؛ بلکه مار با خصوصیت پوست اندازی مربوط به «رژیم شبانه» با ساختارهای «ترکیبی» است و پرنده با خصوصیت عروج، مربوط به «رژیم روزانه» با ارزشگذاری‌های مثبت که در سطرهای بعدی این مطلب را بیان خواهیم کرد.

نکتهٔ دیگر: باوارد شدن به «رژیم شبانه» ترس از مرگ کمتر می‌شود ولی هیچ وقت به طور کامل از بین نمی‌رود و همیشه این رژیم اثری از «رژیم روزانه با ارزشگذاری‌های منفی (یا صورت‌های زمانی)» را با خود به همراه دارد. به همین خاطر، ژیلبر دیوران معتقد است تمام تصاویری که در «رژیم روزانه» وجود دارند در «رژیم شبانه» هم یافت می‌شوند با این تفاوت که ارزشگذارها در «رژیم شبانه» تعدیل و کم شده است.

b) **نمادهای خلوتگاه درونی** (Les symboles de l´intimite)

به نظر ژیلبر دیوران، با داخل شدن در یک دنیای آرام و راحت، انسان سعی می‌کند که خود را از چنگال های زمان کشنده رها کند و تلاش می‌کند این زمان را با پناه بردن به «درون

چیزها» یا به اصطلاح خود ژیلبر دیوران «در برگیرنده‌ها/ محصورکننده‌ها (les contenants) کنترل کند.

در واقع، آنچه را که ژیلبر دیوران «در برگیرنده‌ها» می‌نامد، همان مکان هایی هستند که انسان برای بهتر حفظ کردن خود به درون آن‌ها پناهنده می‌شود تا بتواند خود را پیدا کند و گذشتهٔ خود را زنده کند ؛ زیرا بدین وسیله حداقل می‌تواند برای مدتی کوتاه گذر زمان را فراموش کند. در حقیقت، خانه، آشیانه، پناهگاه، غار، شکم و قبر نماد رحم مادر است. واقعیت مادری همیشه با تصاویر خلوتگاه درونی و تصاویر تنهایی همراه می‌شود. مثلاً، شعر و تخیل خانه، این تصاویر (تصاویر خلوتگاه درونی) را در انسان بیدار می‌کنند، و باعث می‌شوند که احساس آرامش و استراحت در انسان تولید شود. به همین دلیل، تمام خدایگان مربوط به آرامش الاهه هایی هستند که ویژگی‌های مادری در آن‌ها وجود دارد.

داخل شدن در اعماق دنیای تخیلی شبیه به داخل شدن در عمق وجود خود می‌باشد. تمام تصاویری که این خصوصیات رانشان می‌دهند دارای ویژگی‌های ارگانیک هستند که خانه را به بدن شبیه می‌کند.برای مثال، خانه، اتاق،کمد،قفسه،گوشه(گنج)، قبر، غار، جنگل (درخت های جنگل اگر حالت پوشاننده‌ای را ایجاد کنند ؛ مثلا قهرمان داستان را از چشم دشمنان حفظ کند)، سبد (حضرت موسی را در سبدی قرار دادند و او را به داخل رودی رها کردند) و... مکان‌هایی هستند که ابتدا انسان را در بر می‌گیرند و آن گاه او را تحت حمایت خود قرار می‌دهند (مکان‌های بالا به شرطی نماد خلوتگاه درونی و نماد حمایت‌کننده هستند که حداقل، تولید ترس نکنند).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۲. ساختارهای «ترکیبی (synthetique)» یا «دراماتیک (dramatique)»

تصویرپردازی ساختارهای «ترکیبی» یا «دراماتیک» که ریشه در تصاویر ساختارهای «اسرارآمیز» دارد سعی می‌کند بین اضداد از طریق عامل زمان (مثلا بهار، تابستان، پائیز، زمستان) ارتباط برقرار کند. کنترل زمانی که همچون کنترل سرنوشت در نظر گرفته شده است. این تصویرپردازی «ترکیبی» شامل یک نماد دو قطبی است که تصاویر کرونوس را (Les visages de kronos)دریک روندچرخه‌ای(cyclique)و ریتم‌داربودن(rytmique) پیشرفت داخل می‌کنندکه‌اصطلاحا این حالت«جمع‌اضداد(La coincidentia oppositorum) را در ذهن تداعی می‌کند. این ساختارهای «ترکیبی» یا «دراماتیک» خود به دوگروه از نمادها تقسیم می‌شوند:

۱ ـ نمادهای چرخه‌ای

۲ ـ نمادهای ریتم دار و نمادهای پیشرفت

به عنوان مثال، زمستان یک دوره‌ای از مرگ نمادی می‌باشد، فصلی است که در آن فعالیت‌های کشاورزی رو به کندی می‌رود و فصلی که در آن حرکت زندگی متوقف می‌شود. همچنین این فصل زمان تنهایی، بیماری و سوگواری را نشان می‌دهد، زمستان زمانی است که یک ارزش دوگانه را در خود دارد: از یک طرف مرگ و از طرف دیگر زندگی را در درون خود پنهان کرده است. فصلی است که پیام آور تغییرات بزرگی است. پس زمستان مانند زمان و مراسم شهودی در نظر گرفته می‌شود. زمستان همچون سناریوی است که برای رسیدن به رستاخیز باید اول فنا شد. زمستان زمان امید را در درون خود دارد. این امید به وسیله ی تجدید حیات کامل طبیعت، به وسیلهٔ شکل‌های بی شمار زندگی که در بهار نمایان می‌شود نشان داده می‌شود. در زمستان طبیعت آماده می‌شود از پوستهٔ سرد خود خارج شود. ـ در ضمن، انسان‌ها در این فصل خود را برای رها شدگی، شادی و عشق آماده می‌کنند.

V. نتیجه

هدف از این مقاله نشان دادن این حقیقت بود: انسان حیوانی است که مقاومت و پایداری می‌کند؛ بهتر بگوییم: انسان باید مقاومت و پایداری کند؛ به دلیل شرایط انسانی بودنش، نمی‌تواند این کار را انجام ندهد، در مقابل حملات جهان، انسان مقابله به مثل می‌کند.

در هنگام تقسیم بندی تصاویر، نکتهٔ بسیار مهم، از یک طرف، مربوط به «صور زمانی‌ای» که نماد اضطراب انسان در مقابل مرگ می‌باشند بود، از طرف دیگر، پاسخ و واکنشی که انسان به این «صورزمانی» می‌دهد تا بتواند بدین وسیله ابتدا، برای شرایط انسانی که همان مرگ او می‌باشد غلبه کند و آنگاه، بتواند زندگی بدون اضطرابی را به انتها برساند، در واقع، شورش علیه مرگ و کنترل زمان هر دو پشت و روی یک سکه هستند. در حقیقت، این دو عمل، نیروهای تخیل می‌باشند،این‌ها واکنشی دفاعی از طرف انسان بر ضد زمان و مرگ هستند.

به صورتی روش مند سعی کردیم، ابتدا، شکل‌های گوناگون از تصاویر «زمان» را که نشانه‌ای از مرگ هستند نشان دهیم، در مقابل «ترس» از «زمانی» که «انسان» را به طرف مرگ می‌کشاند، سه واکنش وجود دارد:

۱ ـ واکنش وضعیتی؛

۲ - واکنش تغذیه‌ای (یا عمل جذب غذا)؛

۳- واکنش جنسی.

واکنش وضعیتی مربوط به «رژیم روزانهٔ تخیلات» و دو واکنش دیگر، مربوط به «رژیم شبانهٔ تخیلات.» بودند.

کاربرد

در این قسمت تعدادی تصویر از نمادهای «ریخت حیوانی»، «ریخت تاریکی» و... ارائه می‌دهیم تا خواننده درک بهتری از آنچه را که بیان کردیم داشته باشد. بدین خاطر، کتاب سنگر و قمقمه‌های خالی اثر نویسندهٔ ایرانی، آقای بهرام صادقی، مثال خوبی است تا بتوانیم نمادهای «حیوانی، تاریکی» و «سر و صدا» را نشان دهیم. از این کتاب داستان کوتاه «فردا در راه است» را انتخاب کرده‌ایم:

«نعش را گذاشته بودند در دالان مسجد، خون آلود و لهیده و کسی فرصت نکرده بود چیزی رویش بیندازد، اما خون و گل خشکیده همه جایش را پوشانه بود. دالان از همیشه خاموش‌تر و غمزده‌تر بود. تاریک بود. چراغی درش نمی‌سوخت. تنها از لای در که نیمه باز بود یک شعاع باریک نور از چراغ خیابان به درون افتاده بود. دو مرد، به دیوار دالان، پشت در تکیه داده بودند، رو به روی هم. [...]آن یکی پیر بود. [...] می خواست بنشیند و نشست. [...] مردی که ایستاده بود هنوز چشمش به او بود. [...] پیرمرد دستش را گذاشت به در و آمد بکشد عقب ؛ یکدفعه آسمان غرید و برق خیره‌ای همه جا را روشن کرد. دست پیرمرد بی اراده عقب رفت. مرد جوان که جسد را در روشنی دید سرش را برگرداند، اما هنوز هم در خیالش آن را می‌دید. پیرمرد گفت:

- خدایا، این چه بلائیه... نمی‌خواد وابذاره؟ [...]

چه مصیبتی یه، نیم ساعت اینجا نشسته‌ایم، برم خونه، بچه‌ها حتماً دق مرگ شده‌اند.

مرد جوان در را باز کرد. صدای ریزش باران در دالان پیچید. پیرمرد، وحشت زده بیرون رفت. [...]

[پیرمرد]آمد توی خیابان، جلوش را نمی‌توانست ببیند. بالای سرش، زیر پایش، و جلو و عقبش، همه جا آب بود. ناودانها می لرزید. فشار آب آن ها را تکان می‌داد و بیم آن می‌رفت که یکباره کنده شود. شاخه‌های درختها می‌شکست. دیوارهای نم کشیده آهسته آهسته، فرو می‌ریخت و خیابان همچنان خلوت بود.

پیرمرد چند قدم رفت تا رسید به کوچه، پاک خیس شده بود. کوچه شلوغ بود. شلوغ‌تر از چند ساعت پیش. پیرمرد از وسط کوچه می‌رفت. آب تا قوزکش می‌رسید و او به سختی قدم بر می‌داشت. همه از خانه‌ها آمده بودند بیرون. پابرهنه و سرباز، سطل و تادیه و ملافه و کاسه دستشان گرفته بودند و با آنها آب را به جلو می‌دادند. بچه‌ها جیغ می‌زدند. [...] هر کسی چیزی می‌گفت، اما صدایش در صدای باران و رعدگم می‌شد. [...] برق می‌زد. آسمان صدا می‌کرد. باران روی پشت بام می‌کوفت. همهمهٔ کوچه و صدای شرشر ناودان و چک چک طاق با ناله و گریهٔ بچه‌ها قاطی می‌شد و شب می‌گذشت. [...] پیرمرد آمده بود در خانه، باران وحشی‌تر و سنگین‌تر می‌ریخت. رعد پر صداتر می‌غرید و برق روشن‌تر می‌کرد. [...]».[۱]

بر اساس آنچه که در ابتدا گفتیم، چون این صحنه، یک صحنهٔ «ترسناک» است (واژگان «ترس» در متن به خوبی این حقیقت را نشان می‌دهد) پس این صحنه مربوط به «رژیم روزانه با ارزشگذاری‌های منفی (صورت‌های زمانی)» می‌باشد. در این تصویر، «ترس از گذر زمان» خود را به سه صورت نشان می‌دهد:

۱ - «ریخت حیوانی»:

نکتهٔ قابل توجه اینکه در این تصویر، تصویر خود «حیوان» وجود ندارد، اما «صورت نوعی حیوان ریختی» در روان نویسنده موجود است که خود را از طریق:

الف - تصویر باران («باران وحشی‌تر [...] می‌ریخت» - واژهٔ «وحشی» مخصوص حیوان است؛

ب - تصویر «غریدن رعد»: «رعد پر صداتر می‌غرید» («غریدن» معمولاً برای «شیر» استفاده می‌شود و نشان دهندهٔ این حقیقت است که برای نویسنده «حیوان» یک «صورت نوعی» تهدید آمیز می‌باشد؛ در واقع، «باران» و «رعد» هر دو «حیوان‌پردازی» شده‌اند)؛

ج - و تصویر کائوتیک (chaotique) نشان می‌دهد.

در واقع، در تخیل نویسنده، این «صورت نوعی حیوان ریختی» از طریق «محرکهٔ جنب و جوش (le schéme de l'animé)» تحریک شده و خود را در این صحنه نشان می‌دهد در این صحنه، همه چیز در حال جنب و جوش است. همه چیز و همه کس، بدون نظم در حال حرکت

۱ - صادقی بهرام، سنگر و قلعه‌های خالی، کتاب زمان، چاپ چهارم، صص ۹-۱۰-۱۱-۱۲-۱۳

هستند (تصویر کائوتیک):

«بالای سرش ، زیر پایش، و جلو و عقبش، همه جا آب بود. ناودان‌ها می‌لرزید. فشار آب آن‌ها را تکان می‌داد. شاخه‌های درختها می‌شکست. [...]کوچه شلوغ بود. شلوغ‌تر از چند ساعت پیش. [...]همه از خانه‌ها آمده بودند.»

این حرکت پر جنب و جوش و بدون نظم را ژیلبر دیوران حرکت «مورچه وار (le fourmillement)[1] می‌نامد. او از این حرکت «مورچه وار» (le fourmillement)، فقط جنب و جوش بدون نظم آن را در نظر دارد (بخاطر بیاورید هنگامی که چوبی را در لانهٔ مورچه‌ها یا زنبورها می‌کنید)؛ و ابداً، منظور از کار کردن مورچه یا ذخیره سازی آذوقه از طریق مورچه‌ها نمی‌باشد، زیرا تصویر ذخیره سازی و حفر سازی و حفر زمین مربوط به «رژیم شبانه با ساختارهای ترکیبی» است .

همان طور که قبلاً اشاره کردیم تصاویر کائوتیک (chaotique) شکنی عقل گرایانه (rationalisé) از ظهور حیوانیت در تخیل نویسنده است. به گونه‌ای که می‌توان گفت این حضور حیوانیت در ناخودآگاهی نویسنده، نشانهٔ ترس و اضطرابی در درون نویسنده است که خود را بدین صورت نشان می‌دهد.

«سرو صدا» یکی دیگر از نشانه‌های نمادهای «ریخت حیوانی» است که در این صحنه به خوبی قابل مشاهده است:

«یکدفعه آسمان غرید [...] دست پیرمرد بی اراده عقب رفت. [...]

مرد جوان در را باز کرد. صدای ریزش باران در دالان پیچید. پیرمرد، وحشت زده بیرون رفت، [...] بچه‌ها جیغ می‌زدند. [...]هر کسی چیزی می‌گفت، اما صدایش در صدای باران و رعد گم می‌شد. [...]

برق می‌زد. آسمان صدا می‌کرد. باران روی پشت بام می‌کوفت. همهمهٔ کوچه و صدای شرشر ناودان و چک چک طاق با ناله و گریهٔ بچه‌ها قاطی می‌شد و شب می‌گذشت [...]رعد پر صداتر می‌غرید و برق روشن‌تر می‌کرد. [...]»

اضافه کنیم که «رعد و برق» در صحنهٔ بالا دلیل دیگری است که ما در «رژیم روزانه با ارزشگذاری‌های منفی» هستیم. زیرا، بر اساس نظر دیوران، «رعد و برق» تصویر جهنم را در ذهن زنده می‌کند؛ و سرعت حرکت آن، نماد «گذر سریع زمان» است که همزمان ترس را به

---

۱ - ۷۶

وجود می‌آورد.

۲ - «ریخت تاریکی»، در متن، نماد «ریخت تاریکی» خود را با این کلمات نشان می‌دهد:

الف - «تاریک بود»، «شب»

ب - «باران» که در حال تبدیل شدن به سیل است و سیل اگر حالت تخریبی داشته باشد، نمادی از «آب سیاه» است:

«... خدایا، این [باران] چه بلائیه... نمی‌خواد وایذاره؟

همه جا آب بود. [...] فشار آب آن‌ها را تکان می‌داد و بیم آن می‌رفت که یکباره کنده شود.

[...]باران وحشی‌تر و سنگین‌تر می‌ریخت.»

در دنیای تخیلات «آب» هنگامی «سنگین» یا «سیاه» است که تولید ترس و وحشت کند. هنگامی که جسدی در آب می‌بینیم، می‌گوییم که «آب سنگین» یا «آب سیاه» است، حتی اگر ظاهراً آب صاف و شفاف باشد، باز هم می‌گوییم که «آب سیاه» است.

در ضمن، «اشک» هم زیر مجموعه‌ای از «آب سیاه» است.

«خون» به خاطر اینکه ترس را در انسان باعث می‌شود و به خاطر اینکه همچون آب مایع است، پس با «آب سیاه» یکی می‌شود. همچنین، «خون» در مرز بین نمادهای «ریخت تاریکی و ریخت سقوطی» قرار دارد که بهتر آن است که «خون» را در زیر مجموعهٔ نمادهای «ریخت سقوطی» بگذاریم.

۳ - «ریخت سقوطی»

واژهٔ «خون» نشان از ظهور این نماد، «ریخت سقوطی»، در متن دارد. «خون» تمام بدن شخصیت داستانی را در این صحنه پوشانده است. (قید «همه» نشان دهندهٔ این واقعیت است):

«نعش را گذاشته بودند در دالان مسجد، خون آلود و لهیده [...]اما خون و گل خشکیده همه جایش را پوشانده بود.»

در آخر اضافه کنیم که در این صحنه «شب» نماد «ترس» و نماد «مرگ» («نعش») در تخیل این نویسنده است. «ترس از گذر زمان» به وسیلهٔ «تغییر و سر و صدا» و... نمادینه شده است. و اگر بخواهیم روان نویسنده را با این تصویر روانکاوی کنیم بدین صورت است: احتمالاً، تغییر و تحولی در درون نویسنده، در هنگام خلق این تصویر، در حال وقوع بوده است و یا اینکه در ناخودآگاهی او به صورت «سرکوب شده» وجود داشته است، که خود را این گونه نشان می‌دهد. زیرا تمام تصاویری که متعلق به «رژیم روزانه با ارزشگذاری منفی» هستند، نشان از «گذر زمان» و «شدن» دارند که «سرو صدا»، «ترس» و... همه، نماد آن هستند.