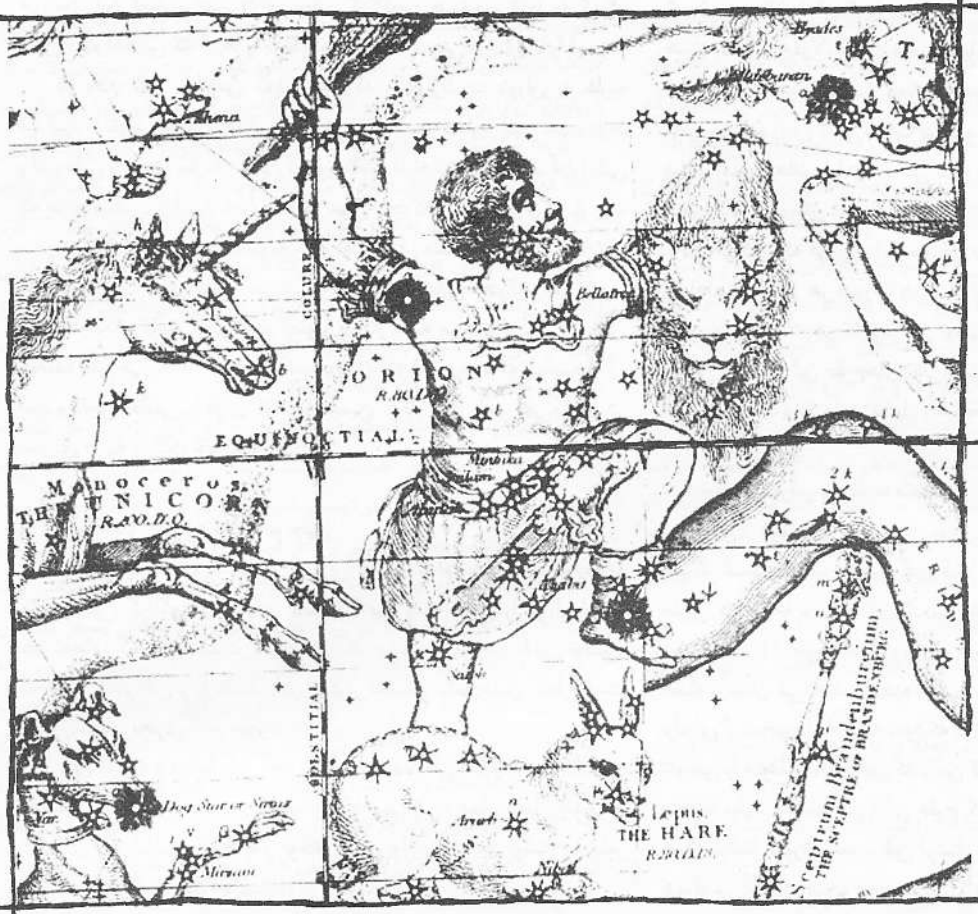

نقد
اسطوره‌ای - تخیلی

علی عباسی

برای رسیدن به معنای درونی یک متن ابزارهای گوناگونی وجود دارد. یکی از این ابزارها نقد اسطوره‌ای - تخیلی است. خواننده به کمک این ابزار به اهمیت نقش اسطوره و تخیل در زندگی خود آگاه می‌شود. در حقیقت، اسطوره و تخیلات مانند چهارراهی هستند که در آن‌جا مسائل تاریخی، اجتماعی و فلسفی با انگیزه‌های روانشناسی با یکدیگر تداخل می‌کنند. براساس «تفکر اسطوره‌ای» اسطوره و تخیل نقطهٔ آغاز و پایان هر تحقیق علمی و هنری هستند. خواندن اسطوره کلیدی برای درک هر اثر ادبی، هنری و حتا علمی و فنی است. برخلاف انتظار، بین تصاویری که مختص به اسطوره‌های عهد عتیق هستند و تصاویری که مربوط به داستان‌های امروزی‌اند، مانند ادبیات، هنرهای زیبا، ایدئولوژی و تاریخ تفاوتی وجود ندارد. اولین کسی که چنین فرضی را مطرح کرد میرچا الیاده بود. او بر این باور است که داستان‌های فرهنگی و خصوصاً رمان جدید دوباره‌سازی‌های اسطوره هستند. وانگهی، به موازات این اندیشه، یونگ بر این باور است که در بعضی از شخصیت‌های اسطوره‌ای، بعضی از نشانه‌ها، به دور از این که تولیدی (evhemerite) از یک وضعیت تاریخی خاص باشند، در واقع نوعی از تصاویر تخیل شده یا تصاویر تصویر شده را باید مورد توجه دقیق قرار داد تا بتوان معانی نهفته در آن را جستجو کرد. در ادامهٔ اندیشهٔ یونگ، ژیلبرت دوران روش‌شناسی نقد ادبی خود را بر ارزش‌گذاری دوبارهٔ شناخت‌شناسی اسطوره پایه‌گذاری می‌کند؛ ارزش‌گذاری‌یی که تا اوایل قرن بیستم بر اثر مثبت‌گرایی پرومته‌ای به فراموشی سپرده شده بود. در حقیقت، آثار دوران یکی از بهترین روش‌های ارائهٔ «تفکر اسطوره‌ای» است. هم اسطوره و هم تخیلات نقطهٔ آغاز و پایان هر تحقیق علمی و هنری برای ژیلبر دوران است؛ یعنی این که، اسطوره و تخیلات هم‌چون چهارراهی هستند که در آن‌جا مسائل تاریخی، اجتماعی و فلسفی با انگیزه‌های روانشناسی با یکدیگر تداخل می‌کنند. در روش نقد ادبی دوران، خواندن اسطوره کلیدی برای درک هر اثر ادبی، هنری و حتا علمی و فنی است. بالاخره، با تکیه بر نظریه‌های ارائه شده در حوزهٔ تخیلات، ژان بورگوس نظریهٔ تخیل خود را ارائه می‌دهد. این نظریهٔ تخیل از همان مفاهیم گذشته که در ارتباط با نمادها است نتیجه می‌شود، با این تفاوت که در حالی که نشان می‌دهد این تصاویر ادبی چه معانی‌ای را در اشعار ایجاد می‌کنند، سعی می‌کند سازوکار تصاویر ادبی را امتداد بخشد و آن‌ها را نشان دهد.

از نحو تخیل تا خوانش تخیل

گونه‌شناسی ژیلبر دوران در رابطه با نمادها و کهن‌الگوهاست؛ اما ژان بورگوس این گونه‌شناسی را تغییر می‌دهد و گونه‌شناسی دیگری را که در ارتباط با محرکه‌هاست (schmes) جایگزین می‌کند. گونه‌شناسی محرکه‌ها توان شناساندن معنای داده شده به تصاویر ادبی را در یک متن دارد. این کنش از نفی این سخن که معانی تصاویر ادبی ثابت هستند حاصل

می‌شود. این تصاویر ادبی دارای معانی گوناگونی هستند و فقط به کمک نقش محرکه‌هایی که آن‌ها را به حرکت درمی‌آورند می‌توان آن‌ها را فهمید.

در واقع، ژان بورگوس مفهوم محرکه را از ژیلبرت دوران به عاریه می‌گیرد تا بتواند نیروهای فعالی را که در ظاهر شدن تصاویر ادبی سهم دارند و نیروهایی را که در سازمان یافتن تصاویر نقش دارند مشخص کند. اما، زمانی که مردم شناس، ژیلبرت دوران، حوزهٔ عمل محرکه را در هنگام گذر از یک محرکهٔ مثلاً واکنش‌های غالب به محرکهٔ دیگری مثلاً واکنش‌های نمایشی محدود می‌کند، شاعر حاضر نمی‌شود منجر شدن نهایی محرکه را در تصویر ببیند. در نگاه شاعر، محرکه در تصویر به کار ادامه می‌دهد و از آن‌جا روی خواننده تأثیر می‌گذارد. در یک کلام، محرکه باعث می‌شود که خواننده فعال شود و نقش تعاملی را بازی کند. به همین خاطر معنا ثابت نمی‌ماند و در مسیری باز به حرکت خود ادامه می‌دهد.

محرکه‌های نیرو دهنده و نحو تخیل

در یک متن، نحو تخیل آن چیزی است که اجازه می‌دهد تا معنای تصاویر ادبی گوناگون تا معنای تصاویر ادبی چند نقشی را در ارتباط با محرکه‌های گسترده شده در تصاویر نزدیک مشخص سازیم. با این توضیح که عمل گستردگی و باز شدگی در تصاویرِ همسان مانند همان عملی است که در سازمان نحوی شعر صورت می‌گیرد.

برای تجزیه و تحلیل این نحو تخیل باید به همان اندازه که به مضمون درونمایه - معنایی تصاویر ادبی اهمیت می‌دهیم باید به همان مقدار به ترتیب واحدهای زبان‌شناسی گفتار هم توجه کنیم زیرا این دو بعد نوشتار به طور مشترک همدیگر را تغذیه و هدایت می‌کنند.

وانگهی، محرکه‌ها دارای قوانین و ساختاری هستند که این قوانین ویژگی‌های ساختار، حتا ویژگی‌های طبقه‌بندی خود محرکه‌ها را مشخص می‌کنند. محرکه‌ها هم‌چنین نوع نحو نوشتاری را تعیین می‌سازند. به طور خلاصه می‌توان گفت تمام این خصوصیات از طبیعت خود محرکه‌ها جاری می‌شود. محرکه‌ها شکل‌های زنده‌ای هستند که می‌توان گفت این شکل‌ها در زمانیت نوشته شده‌اند. محرکه‌ها پاسخ به پرسش‌های «هستی - در - جهان» و پاسخ به پرسش‌های انسان در مقابل زمان را پیشنهاد و ارائه می‌دهند. به خاطر داشته باشیم که درونمایهٔ اصلی ساختارهای انسان‌شناسی اثر ژیلبر دوران بر مسألهٔ زمانیت استوار است. ژان بورگوس بر اهمیت چنین نکته‌ای واقف است و به همین خاطر او مانند ژیلبر دوران اساس تخیل انسانی را به دور مسألهٔ زمان و زمانیت استوار می‌سازد. به همین خاطر ژان بورگوس بر نظریات ژیلبر دوران وفادار می‌ماند و بر این باور است که چه برای شاعر و چه برای خواننده پاسخ‌های داده شده به زمان در محرکه‌ها دیده می‌شود. و این محرکه‌ها با حرکات و ژست‌های مربوط به تنازع بقاء هم‌خوان و منطبق‌اند. وانگهی، گوناگونی محرکه‌ها مانع نمی‌شود که طبقه‌بندی گوناگونی را از این محرکه‌ها که در ارتباط با تخیل هستند داشته باشیم. به اعتقاد ژان بورگوس این پاسخ‌های بی‌انتها در هنگام تشکیل شدن به سه مقولهٔ بزرگ و اساسی منتهی می‌شوند. این سه مقولهٔ اساسی سه نوع رفتار را در مقابل زمان تقویمی نشان می‌دهند. در نتیجه سه نوع راه حل در مقابل اضطراب از مرگ درست می‌شود که این سه راه حل عبارتند از: ۱- راه حل شورش در مقابل زمان ۲- راه حل رد ۳- راه حل حیله. شاعران بهترین کسانی هستند که این مقولات را به ما می‌نمایانند. هدف دوتای اول در این است که فرد خود را در موقعیتی قرار دهد تا از دست زمان در امان باشد. در اولی فرد سعی می‌کند زمان را بی‌حرکت سازد و در دومی فرد سعی می‌کند خود را از دست زمان برهاند. اما در راه حل سوم فرد سعی می‌کند به زمان عادت کند و خود را با او انطباق دهد و یا از آن استفاده کند. تمام این راه حل‌ها در فضا انجام می‌گیرد که در این‌جا باز هم می‌توان نظریات ژیلبر دوران را به راحتی مشاهده نمود. در هر صورت هر کدام از این راه حل‌ها سه نوع نوشتار را به وجود می‌آورند که هر کدام از این نوشتارها به یک طرح کلی جهت دهنده متصل هستند. این طرح‌های کلی جهت‌دهنده از میان محرکه‌های نوعی ظاهر می‌شوند و یک نحو تخیل را مشخص می‌کنند.

نوشتار شورش و منظومهٔ متناقض

یکی از روش‌هایی که انسان به آن متوسل می‌شود تا بر زمان غلبه کند شورش است. این شورش بر محور فضا استوار است. شورش بر علیه زمان از طریق یک شما یا طرح کلی جهت دهنده دیده می‌شود. این طرح جهت دهنده خود را از طریق تصاویری که «پرشدگی یا انباشتگی، اشغال، تصاحب فضا» را نشان می‌دهند مشاهده می‌شود. در واقع، در این طرح کلی می‌توان اراده‌ای از تسخیر را ملاحظه نمود که در آن فرد با اشغال کلی از فضا باید زمان تقویمی را متوقف سازد یا این که با این کنش باید زمان را در ابدیت زمان حال منجمد سازد. به طور کلی، این طرح کلی نوعی نوشتار را تولید می‌کند که همان نوشتار شورش است. این نوشتار شورش به نوبهٔ خود نوعی نحو را به همراه می‌آورد که «نحو فتح» نام دارد. «نحو فتح» اولین و مهم‌ترین ویژگی ساختار دینامیکی این نوشتار است. این ویژگی و کیفیت ساختار همان کیفیتی است که باعث رفتاری شورشگر و یاغی در انسان می‌شود. این نوشتار نوعی شورش است، شورش در مقابل زمان تقویمی و در مقابل تخریبی که این زمان بر انسان وارد می‌کند، شورشی که هم نشان‌دهندهٔ گرایش اندامی عمیق و درونی است؛ زیرا انسان اصلاً نمی‌خواهد پایان را قبول کند، و هم پاسخی است به اضطراب، اضطرابی که با مرگ، پایان و نابودی کامل پیوند خورده است. تمام این اعمال، پاسخ‌های ملموس و زنده‌ای هستند که انسان به زمان نابود کننده و کشنده می‌دهد. تمام این کنش‌ها شکل‌هایی هستند که این پاسخ به خود می‌گیرد، اشکالی که نوشتار را به دور یک طرح کلی جهت دهنده سازمان‌دهی می‌کنند. دقیقاً این نشانه‌ها و همین‌طور این رفتارهای فیزیکی است که خواننده باید به آن‌ها توجه کند و آن‌ها را دنبال کند تا بتواند رابطهٔ آن‌ها را با یکدیگر پیدا کند و ببیند که چگونه این کلمات هم‌چون خشت‌هایی روی یکدیگر سوار شده‌اند و ساختمانی را تشکیل داده‌اند.

همان طور که در بالا اشاره رفت، اولین طرح کلی جهت‌دهندهٔ این اولین نحو «پر شدگی یا انباشتگی، اشغال و تصاحب» است. همه چیز به گونه‌ای پیش می‌رود که گویی از میان پر شدگی یا انباشتگی فضای متن، کل فضا می‌تواند واقعاً در لحظه، یا در زمان حال اشغال و تسخیر شود. در حقیقت، این کل فضا به هیچ‌وجه جای خالی باقی نمی‌گذارد و دیگر حتا کم‌ترین فضای ممکن برای پیمودن، کم‌ترین فضای اضافی برای تصاحب باقی نمی‌ماند. حتا کم‌ترین فضا برای کم‌ترین زمان ممکن که در آینده خواهد آمد هم باقی

نمی‌ماند. پر کردن تمام فضا مثل این است که کاملاً زمان حال را اشغال کنیم، مثل این است که زمان را متوقف کنیم، و مثل این است که زمان را در همان جایی که هست منجمد سازیم، مثل این است که در آن‌جایی که هستیم مانع جلو رفتن زمان شویم. دائماً مانع جلو رفتن زمان می‌شویم زیرا می‌دانیم با این جلو رفتن ما را هم با خود به همراه می‌برد. نوشتار شورش که از چنین طرح کلی جهت دهنده‌ای نتیجه می‌شود تبدیل به نوشتار فضای کامل یا در حال تبدیل شدن به چنین فضایی می‌شود. نوشتار شورش هم‌چنین نوشتاری است که سعی می‌کند در زمان حال بی‌حرکت و ثابت بماند. این نوع نوشتار، نوشتار فتح کننده است اما نوشتار فتح‌کننده‌ای که نمی‌تواند صبر کند و می‌خواهد سریع و بدون معطلی در این‌جا و در حال، سوار بر تخت خدایان شود. در یک کلام، این نوشتار کسی است که توانایی فرار از زمان را ندارد زیرا زمان از او حیله‌گرتر است ولی با وجود این به هر وسیله‌ای می‌خواهد حرکت زمان را متوقف سازد. این نوع نوشتار ابتدا در محتوای مواد ظاهر می‌شود، اما فراموش نشود که خود این نوشتار مواد خود را هم مرتب می‌کند، این مواد عبارتند از:

۱- تصاویری که این فتح را در تمام جهاتش نشان می‌دهند.

۲- تصاویری که پیشروی و پرواز را با تمام تغییر و تحول و حوادثش ارائه می‌دهند.

۳- تصاویری که حمله و ضد حمله را با تمام خطرهایش به نمایش می‌گذارند.

۴- تصاویری که سقوط و مجازات را نشان می‌دهند؛ مانند آن‌چه که در تمام پیروزی‌هایش دیده می‌شود.

۵- و در آخر استحکاماتی که این تصاویر آن را فرامی‌خوانند.

این چنین مسائلی را می‌توان در فتوح پیروزمندانه به راحتی مشاهده کرد یعنی درست زمانی که این فتوح فرصت تبدیل شدن و منجر شدن را ندارند.

محرکه‌هایی که در ارتباط با نحو تخیل فتح هستند به انسان کمک می‌کنند تا او به هدف خود یعنی برتری، حاکمیت و تسخیر فضا برسد. برای پیدا کردن این محرکه‌ها خواننده می‌تواند از روش درونمایه‌ای استفاده کند. ژان بورگوس این محرکه‌ها را که در ارتباط با گونهٔ ادبی «شورش» هستند به پنج گروه تقسیم کرده است که در زیر می‌توان آن‌ها را مشاهده نمود:

۱- عروج یا انبساط و باز شده‌گی

۲- بزرگ شدن یا حجیم شدن

۳- افزایش و تکثیر و زیاد شونده‌گی

۴- کنش‌هایی که تصاحب را تسهیل می‌کنند (مانند ربودن، غصب و تصرف قدرت و غیره)

۵- بالاخره جدایی، تمایز، فاصله انداختن، حتا می‌توان از قطع عضو و تفکیک و تجزیه سخن گفت.

محرکه‌های بالا در هنگام نوشتار سبک خاصی را ایجاد می‌کنند که نویسندگان به طور خودکار به طرف آن کشیده می‌شوند و در پاسخ به این پرسش که «در این گونهٔ نوشتاری سبک نویسندگان به چه صورت ارائه می‌شود؟»، باید خاطرنشان کرد: این محرکه‌ها همیشه با خطری دائمی روبه‌رو هستند؛ یعنی خطر ضد آن‌ها، به طوری که این محرکه‌ها همیشه به وسیلهٔ ضد خود در حال تهدید شدن هستند؛ به همین خاطر، این محرکه‌ها همیشه مجبور هستند بر علیه ضدهای خود وارد عمل شوند که با این کنش، سبک نوشتاری خاصی را هم به طور خودکار در متن درست می‌کنند که می‌توان آن را ترکیب نحوی متناقض نامید؛ محرکه‌ها در این نوع نوشتاری از تناقض‌ها و قرینه‌ها استفاده می‌کنند؛ این ترکیب نحوی متناقض یک تخیل کاملاً دو قطبی را در متن به وجود می‌آورد که به نوشتار نظم می‌دهد؛ در واقع، در این گونهٔ نوشتاری، عناصر متن در حالی دو به دو در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند که بدون هیچ رابطهٔ مجاورت فضایی و بدون هیچ رابطهٔ توالی زمانی از یکدیگر جدا می‌شوند؛ در این نوشتار و در این گونهٔ تفکری، جهان به صورت کلی آن نشان داده می‌شود؛ البته، نمایش جهان در این حالت به صورت انتزاعی و فاصله‌دار ارائه می‌شود.

گوناگونی محرکه‌ها اسطوره‌شناسان را به این باور نزدیک می‌کند که بگویند محرکه‌ها غیرقابل تقسیم هستند و نمی‌توان از میان آن‌ها قانونی به دست آورد، ولی خلاف این امر درست است: در نگاه اول، به نظر می‌رسد بین محرکه‌هایی که با «شورش» در ارتباط هستند اختلاف وجود دارد. اما چنین نیست، در عمق تمام این محرکه‌ها می‌توان نقطهٔ اشتراکی را مشاهده کرد؛ اگر تمام این محرکه‌ها راه و روش اشغال و تصاحب فضاهای بسیار گوناگون را معرفی می‌کنند، در حقیقت در یک چیز دارای اشتراک هستند و آن این که تمام این محرکه‌ها به وسیلهٔ اختلاف با نیروهای مخالف خود تعریف می‌شوند. در واقع، محرکه‌ها وقتی معنا پیدا می‌کنند و شکل می‌گیرند که نیروهای مخالف خود را پیدا کنند و علیه آن‌ها وارد عمل شوند. محرکه‌ها فقط در ارتباط با نیروهای مخالف خود نقش و معنا پیدا می‌کنند و نیرویشان را فقط از تعادلی که بین نیروهای مخالف‌شان حاصل می‌شود به دست می‌آورند.

پس همیشه محرکه‌های ربودن، جایگزینی، غصب، تصرف و تمام کنش‌هایی که قادرند مالکیت و استیلا را تضمین کنند در ارتباط با خطرها و سختی‌هایی که دنبال می‌کنند استوار و ساخته می‌شوند.

درگیری دائمی نیروهای متناقض یکی از ویژگی‌های بارز نوشتار «شورش» است که به راحتی می‌توان آن را از انواع دیگر نوشتارها متمایز ساخت. نتیجهٔ درگیری دائمی این تناقض‌ها در نمایش‌های تقابل و ضدیت که در تمام سطوح متن به صورت انفجار درمی‌آید آشکار می‌شود. در این‌جا است که طبقه‌ای از محرکه‌ها نمایان می‌شوند که این محرکه‌ها عبارتند از:

- محرکهٔ جدایی
- محرکهٔ تمایز
- محرکهٔ ویژه‌سازی
- محرکهٔ فاصله

باید توجه داشت اگر این تصاویر در محتوایشان کاملاً بریدگی، جدایی، فرد فرد کردن (individualisation)، تکه‌تکه کردن یا جزءجزء کردن و حتا قطع کردن و قطع عضو را نشان دهند، باز نمی‌توانند نشان‌دهندهٔ چیز دیگری باشند و نمی‌توانند دارای اهمیت خاصی باشند. آن‌چه که مورد اهمیت است رابطهٔ بین این محرکه‌ها است. باید بیش‌تر به روابطی که این مواد گوناگون با یکدیگر در متن برقرار می‌کنند توجه داشت. در یک کلام رابطهٔ بین این عناصر با یکدیگر مهم‌تر از هر چیزی است. غالباً، این مواد مخالف بدون این که با یکدیگر ادغام شوند در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و به طور ناگهانی و بدون هیچ تحولی، بدون هیچ ارتباط منطقی یا رابطهٔ علت و معلولی و یا حتا

بدون داشتن یک رابطه و ترکیب ساده، با یکدیگر درگیر می‌شوند. وانگهی، این مواد مخالف و متناقض مرحلهٔ گذر از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر را برقرار نمی‌کنند و حتا راه و گذر از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر را نه تعدیل می‌کنند و نه آماده می‌سازند. به عکس، غالباً، یک خطر مرزی بسیار مستحکم بین آن‌ها برقرار می‌شود؛ به طوری که می‌توان به روشنی این خط مرزی و حصار را دید. در یک کلام همه چیز کاملاً مرزبندی شده است. البته وقتی حصارها مستحکم می‌شود و دو چیز کاملاً از یکدیگر جدا می‌شوند، بر اساس الزامی صورت می‌گیرد و آن الزام به شکل یک فن در نوشتار دیده می‌شود.

نوشتار رد، طرد و منظومهٔ تعدیل‌کننده

رد و قبول نکردن گذر زمان یک طرح کلی جهت دهنده را ارائه می‌دهد که به طرف نمادهای مأمن و پناهگاه نزدیک می‌شود. در این گونهٔ نوشتاری، نوشتار سعی می‌کند بیش‌تر فضا را به صورت مینیاتوری درآورد و آن گاه با این عمل زمان را از آن خالی سازد. این عمل خالی کردن زمان از مکان دائماً با نظم و سازمان‌دهی صورت می‌گیرد.

می‌شود. مثلاً، شعر و تخیلِ 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 الهه‌هایی هستند که ویژگی‌های مادری در آن‌ها وجود دارد. داخل شدن در اعماق دنیای تخیلی شبیه به داخل شدن در عمق وجود خود است. تمام تصاویری که این خصوصیات را نشان می‌دهند دارای ویژگی‌های ارگانیک هستند که خانه را به بدن شبیه می‌کند. برای مثال، خانه، اتاق، کمد، قفسه، گوشه (گنج)، قبر، غار، جنگل (درخت‌های جنگل اگر حالت پوشاننده‌ای را ایجاد کنند؛ مثلاً 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 دربر می‌گیرند و آن گاه او را تحت حمایت خود قرار می‌دهند. فرار به طرف مکان‌هایی که انسان را تحت حمایت خود قرار می‌دهند و همچنین پناه بردن به داخل فضاهای مورد علاقه نشانه‌های آشکار از این نوع رفتار هستند به شرطی که موضوع‌ها به طور دائم در متن حضور داشته باشند و همچنین به شرطی که این موضوع‌ها به صورت نبرد علیه فضا تعبیر نشوند. در این حالت، خود فرار کردن اهمیت چندانی ندارد بلکه اهمیت بیش‌تر در این است که

در واقع، با داخل شدن در یک دنیای آرام و راحت، انسان سعی می‌کند که خود را از چنگال زمان کشنده رها کند و تلاش می‌کند این زمان را با پناه بردن به درون چیزها یا با درست کردن «دربرگیرنده‌ها، محصور کننده‌ها (les contenants»)» کنترل کند. «دربرگیرنده‌ها» همان مکان‌هایی 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 بدین‌وسیله حداقل می‌تواند برای مدتی کوتاه گذر زمان را فراموش کند.

در حقیقت، خانه، آشیانه، پناهگاه، غار، شکم، قبر، نماد رحم مادر است. واقعیت مادری همیشه با تصاویر خلوتگاه درونی و تصاویر تنهایی همراه

انسان به طرف چه و به داخل چه فرار می‌کند، زیرا قبلاً انسان این داخل فضا را مثبت ارزش‌یابی کرده است و حالا می‌خواهد به طرف و به داخل آن حرکت کند و به آن پناه برد.

از لحاظ سبکی می‌توان گفت که جستجوی درون سعی دارد زمان را به کمک یک نوع سبک یا یک نوع ترکیب نحوی تعدیل کننده اخراج کند. این نوع ترکیب تعدیل کننده ابتدا به وسیلهٔ اتحاد میان اضداد و آن گاه به کمک بازداشت دائمی به اصل شبیه شدن۱ مشخص می‌شود. از جنبهٔ سبک نوشتاری، این ترکیب از جملاتی که در آن‌ها به کار رفته است سود می‌جوید. بازنمایی از دنیایی که این گونه به نوشته درآید کاملاً جزءجزء، بریده و ملموس

است: فرد در فضایی عصبانی که او را حمایت می‌کند ذوب می‌شود.

نوشتار حیله، مکر و منظومهٔ دیالکتیک

در آخر، قبول گذر زمان نوعی نوشتار به سبک حیله را درست می‌کند. نوشتار حیله از طریق یک طرح کلی جهت دهندهٔ پیشرفتی مشخص می‌شود. در این نوشتار اضطراب مقابل زمان غایب نیست اما به جای اضطراب داشتن از زمان سعی می‌شود آن را برتری بخشیم و از آن عبور کنیم یا آن را منحرف سازیم و او را فریب دهیم. در حالی که وانمود می‌کنیم خود را به دست «شدن» داده‌ایم، از آن عبور می‌کنیم و زمان را به طوری فریب می‌دهیم.

در حقیقت این نوع نوشتار شبیه به همان چیزی است که ژیلبر دوران آن را «منظومه شبانه با ساختار درامتیک» می‌نامد. تصویرپردازی ساختارهای «ترکیبی» یا «درامتیک» سعی دارند بین اضداد از طریق عامل زمان (مثلاً بهار، تابستان، پاییز، زمستان) ارتباط برقرار کند. کنترل زمان در این‌جا هم‌چون کنترل سرنوشت در نظر گرفته شده است. این تصویرپردازی ترکیبی شامل یک نماد دو قطبی است که تصاویر کرونوس را در یک روند چرخه‌ای و ریتم‌دار بودن پیشرفت داخل می‌کنند که اصطلاحاً این حالت «جمع اضداد» را در ذهن تداعی می‌کند. این ساختارهای ترکیبی یا درامتیک خود به دو گروه از نمادها تقسیم می‌شوند:

۱- نمادهای چرخه‌ای

۲- نمادهای ریتم‌دار و نمادهای پیشرفت

به عنوان مثال، زمستان دوره‌ای از مرگ نمادین است. زمستان فصلی است که در آن فعالیت‌های کشاورزی رو به کندی می‌رود؛ زمستان فصلی است که در آن حرکت زندگی متوقف می‌شود. غالباً این فصل در تخیل انسان‌ها زمان تنهایی، بیماری و سوگواری را نشان می‌دهد. زمستان زمانی است که ارزشی دوگانه را در خود دارد: از یک طرف مرگ و از طرف دیگر زندگی را در درون خود پنهان کرده است. زمستان فصلی است که پیام‌آور تغییرات بزرگی است. پس زمستان مانند زمان و مراسم شهودی در نظر گرفته می‌شود. زمستان همچون سناریویی است که برای رسیدن به رستاخیز باید اول فنا شد. زمستان زمان امید را در درون خود دارد. این امید به وسیلهٔ تجدید حیات کامل طبیعت، به وسیلهٔ گل‌های بی‌شمار زندگی که در بهار نمایان می‌شود نشان داده می‌شود. در زمستان طبیعت آماده می‌شود تا از پوستهٔ سرد خود خارج شود؛ در ضمن، انسان‌ها در این فصل خود را برای رها شدگی، شادی و عشق آماده می‌کنند.

محرکه‌هایی که از این رفتار و از نوشتار حیله نتیجه می‌شوند سعی ندارند که در فضا زندگی کنند بلکه تلاش می‌کنند آن را بپیمایند. این محرکه‌ها در حالی که محور شعاعی زمان را ادامه می‌دهند تلاش می‌کنند فضا را طی کنند تا به پیشرفت برسند. از همان لحظه که پیمودن فضا آغاز می‌شود پیمودن زمان هم آغاز می‌شود. بدین طریق پیشروی به پیشرفت مبدل می‌شود. ژان بورگوس، در این مورد پنج گروه از محرکه‌ها را تعیین می‌کند که در مقابل هیچ مانعی توقف نمی‌کنند. این پنج محرکه به طرف یک هدف واحد نشانه می‌روند و همهٔ آن‌ها سعی دارند یک نقش رابطه‌ای و پیشرفتی را انتخاب کنند یعنی این که آن‌ها به دنبال اتصال هستند. این پنج محرکه عبارتند از:

۱- محرکه‌های پیشرفتی و خطی. این محرکه‌های پیشرفتی و خطی در ارتباط با خط شعاعی زمان قرار دارند. این محرکه‌ها هم‌چنین یک روایت و قصهٔ کاملاً تقویمی را درست می‌کنند.

۲- محرکه‌های مولدی و دوره‌ای که نیروی این دو محرکه در بازگشت جاودانی حوادث قرار دارد.

۳- محرکه‌های ریتمی. این محرکه‌ها مربوط به زمانی هستند که زمان پرقدرت و زمان ضعیف به حالت تعادل و توازن درمی‌آیند و متناوباً و پی در پی ظاهر می‌شوند.

۴- محرکه‌های درامتیک که فرجام تاریخ‌های گوناگون را سازمان‌دهی می‌کنند تا بتوان از این فرجام‌ها عبور کرد و به نگرشی کلی از تاریخ رسید.

۵- و در آخر، محرکه‌هایی که به کمک آن تاریخ به شکلی از پایان زمان‌ها منجر می‌شود.

تمام این محرکه‌ها «یک ترکیب نحوی تضاددار» را درست می‌کنند. این ترکیب نحوی تضاددار دائماً از سبک نوشتار علت و معلولی سود می‌جوید. وانگهی، این ترکیب نحوی تضاددار دائماً سعی می‌کند که همه چیز را توصیح دهد و همه چیز را در یک رابطه منطقی، علت و معلولی قرار دهد. با این عمل دیدگاه قابل اطمینانی از جهان درست می‌کند.

منابع فرانسه:

1- Burgos Jean, Pour une. potique de l'imaginaire, d. Seuil, 1982.

2- Durand Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, d. Duno, 1992.

3-Chelebourg Christian, L'imaginaire littraire, d. Nathan, 2000.

منابع فارسی:

باشلار، گاستون. روانکاوی آتش، جلال ستاری، توس.

پانوشت:

۱- برای روشن شدن عمل شبیه‌سازی می‌توان مثال زیر را آورد: هنگامی که چیزی را می‌خوریم، در داخل اعضای درونی بدن پایین می‌رود و در یک جهانی، جدا از جهان خارج جریان پیدا می‌کند. 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 غذایی شوند تا بتوانند بدین طریق همان راهی را که این مواد غذایی طی کرده‌اند، بپیمایند، تا بتوانند به اعماق نهفتهٔ شکم فرو روند و غوطه‌ور شوند تا آرامش از دست رفتهٔ جنینی را به دست آورند. آن‌ها در این دنیای درونی فرو می‌روند تا خود را از چنگال زمان حفظ کنند. به اعتقاد ژیلبر دوران معمولاً، تمام تصاویری که تعدیل و آرام شده‌اند با تمام تصاویری که حالت آرامش و استراحت را به انسان می‌دهند، مربوط به «واکنش تغذیه‌ای (یا عمل جذب غذا)» و در نتیجه، متعلق به «منظومهٔ شبانه با ساختارهای اسرارآمیز» هستند.