گزارش

ژیلبر دوران
منظومه شبانه ، منظومه روزانه

نهمین نشست منتقدان کتاب‌ماه کودک و نوجوان
(بخش اول)

اشاره :

آنچه می‌خوانید متن نهمین نشست منتقدان نشریه در اردیبهشت‌ماه است که با سخنرانی دکتر «علی عباسی» با عنوان «روش شناسی نقد بر اساس متد ژیلبر دوران و گاستون باشلار» که در محل کتاب ماه برگزار شد. به دلیل طولانی‌بودن گفته‌های دکتر عباسی، بخش اول آن را در این شماره می‌خوانید و بخش دوم آن را در شماره بعدی خواهید خواند.

عباسی: بنده لیسانسم را در رشته مترجمی زبان فرانسه، از دانشگاه علامه طباطبایی گرفتم. خیلی هم جدی نبودم. زیاد ورزش می‌کردم و در عالم خودم بودم. به فرانسه رفتم تا در آن جا بمانم. منتهی مثل این که روزگار با من خیلی خوب بود؛ چون تغییر کردم و به قول معروف، پوسته بچه‌گی‌ام را دور انداختم. از این موضوع هم خیلی خوشحالم. از همان ابتدا که وارد فرانسه شدم، شروع به درس خواندن کردم. اما قبل از این، همه‌اش از خودم می‌پرسیدم که هرکس استعدادی دارد، پس استعداد من چیست. حتی در ایران هم که بودم، این سؤال را از خود می‌پرسیدم. به فرانسه که رفتم، استعدادم را در ادبیات یافتم، بعدها متوجه شدم که بله، پدربزرگ و پدرم شعرها را خوب حفظ می‌کردند، اما من دقت نمی‌کردم. فوق‌لیسانس و دکترایم را در فرانسه گرفتم. تخصصم هم روی روش‌شناسی نقد، براساس روش گاستون باشلار و ژیلبر دوران، در حوزه تخیلات است.

تز دکترایم را روی آثار «آلبر کامو» انجام دادم و سعی کردم که روش گاستون باشلار و ژیلبر دوران را روی آثار «کامو» پیاده کنم. با این وجود، ایرادی به روش باشلار وارد است. متد باشلار، برای کسانی که سوررئال می‌نویسند، جوابگوست (برای کسانی که سعی می‌کنند به ناخودآگاه خود وارد شوند)، اما برای آدمی مثل «آلبر کامو» این روش خوب پیاده نمی‌شود؛ زیرا ایشان عقل‌گرا هستند. او با «تصاویر ادبی» کار زیادی ندارد. مطالب خود را مستقیماً بیان می‌کند. کامو بیشتر روی مفاهیم فلسفی تکیه می‌کند تا مفاهیم عاطفی. شایدبتوان گفت: برای او «زبان عاطفی» از نظر اهمیت، در مرحله دوم قرار دارد. این درست که او رمان‌نویس است و در هر رمانی، معمولاً «زبان عاطفی» بر «زبان ارجاعی» غالب است. اما در آثار کامو، با اطمینان می‌توان گفت که «زبان ارجاعی»، بر «زبان عاطفی» حاکم است؛ زیرا کامو، بیش از این که یک رمان‌نویس باشد، یک فیلسوف است. همان طور که قبلاً هم عرض کردم، در آثار «کامو»، «تصاویر ادبی» (آنچه که مورد نظر باشلار است)، زیاد دیده نمی‌شود. به همین دلیل، در بررسی آثار او با مشکلات زیادی روبه‌رو بودم. این روش نقد ادبی، با آثار «کامو» مطابق نبود. شاید بپرسید که چرا این کار را کردی؟ صادقانه بگویم که «شانسی» بود! زیرا زمانی که وارد حوزه ادبیات و نقد ادبی شدم، از روش‌های نقد ادبی، هیچ اطلاعی نداشتم. همیشه فکر می‌کردم، هر روشی را می‌توان برای هر کتابی پیاده کرد، اما چنین چیزی به راحتی امکان‌پذیر نیست.

قبل از معرفی روش موردنظر، لازم است بگویم مطالبی که بیان می‌کنم، از من نیست و مدافع نظریات آن‌ها هم نیستم، بلکه می‌کوشم این روش را به علاقه‌مندان معرفی کنم. در ضمن، هنگام تحصیل یاد گرفته‌ام که برای تحلیل هر کتابی، بهتر است

که یک «روش نقد ادبی» را در نظر گرفت. اکثر تزهای دکترا که در حوزه ادبیات نوشته می‌شود، در کشور ما روش‌مندنیست. در حوزه «نقد ادبی»، روش‌های متفاوتی وجود دارد:

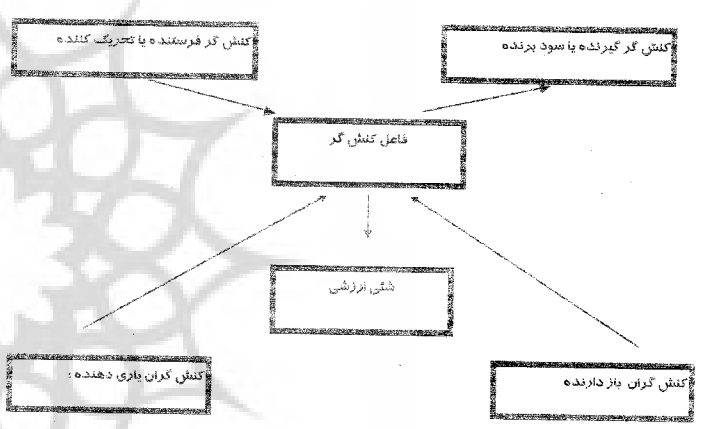
۱ـ روش روان‌کاوی (Psychanalyse) که بنیانگذار آن فروید است.

۲ـ روش روان‌شناسی عمیق (Psychologie de profound) که بنیانگذار آن کارل گوستاو یونگ است. بهترین کسی که روش «روان‌شناسی عمیق» را روی قصه‌های پریان پیاده کرده، شاگرد یونگ، یعنی «ماری لوئیزون فرانس» است. علاقه‌مندان می‌توانند به بخش دوم کتاب «انسان و سمبل‌هایش» از کارل گوستاو یونگ، مراجعه کنند. در این بخش، ماری لوئیزون فرانس، دو تا سه قصه کوتاه پریان را تحلیل کرده است. البته تا آن جایی که اطلاع دارم، هیچ کدام از کتاب‌های ماری لوئیزون فرانس، به فارسی ترجمه نشده است.

اصل کتاب‌های ماری لوئیزون فرانس را می‌توان به زبان آلمانی و یا ترجمه فرانسه‌اش تهیه کرد. برای بهتر شناختن روش نقد ادبی یونگ، کتاب‌های ماری لوئیزون فرانس، مفید است.

علاوه بر این دو روش نقد ادبی، روش‌های دیگری چون «زبان‌شناسی»، «معناشناسی»، «نشانه‌شناسی»، «سمیوتیک» نیز وجود دارند. معادل واژه سمیوتیک (Semiotique) در فارسی برایم مشخص نشده است، اما در ترجمه واژگانی می‌توان آن را «علم معنی» معرفی کرد. سمیوتیک با حرکتی از طرف گرماس، شکل گرفت.

یکی از روش‌های او به این صورت بود که گروه‌های شخصیتی هر داستان را از هفت گروه شخصیتی، به شش گروه تقلیل می‌داد و به چنین مدل شخصیتی که در نمودار زیر آورده شده است، دست می‌یافت:



شکل بالا به صورت یک عبارت بیان می‌شود: «فرستنده»، «فاعل کنش‌گر» را به دنبال «شیئی ارزشی» می‌فرستد تا «گیرنده» از آن سود برد. در این جست‌وجو «کنش گران یاری‌دهنده» فاعل را همراهی و کمک می‌کنند و «کنش گران بازدارنده» مانع می‌شوند تا فاعل به هدف خود برسد.

معمولاً برای مشخص کردن نقش هر شخصیت در هر روایت آنان، را «مدل کنش‌گرها» قرار می‌دهیم. اما قبل از هرچیز، یادآوری این نکته ضروری است که گرماس، سعی کرد بین ساختارهای یک اثر ادبی و ساختارهای یک جمله نزدیکی و پیوندی برقرار سازد. اگر فعل ، گرانیگاه و مرکز ثقل در جمله باشد. «کنش‌گران» همان کار را در روایت انجام می‌دهند. «کنش‌گر» کسی یا چیزی است که عملی انجام می‌دهد و یا این که عملی روی او صورت می‌گیرد. در واقع «فاعل» و «مفعول» هر دو می‌توانند «کنش‌گر» باشند. واژهٔ «کنش‌گر» از «شخصیت» داستانی فراتر می‌رود؛ زیرا «کنش‌گر» می‌تواند یک نفر، یک شیئی، یک گروه و حتی می‌تواند یک واژه انتزاعی (آزادی) باشد. مثلاً «فقر» می‌تواند کسی را به جست‌وجوی ثروت وادارد که در این حالت، واژهٔ «فقر» تبدیل به «کنش‌گر» می‌شود.

در یک «مدل کنش‌گر» شمار «کنش‌گران» به شش می‌رسد. اما روایتی می‌تواند فقط تعدادی و یا همهٔ آنها را داشته باشد:

۱ـ «فرستنده یا تحریک‌کننده»: او کسی است که «فاعل کنش‌گر» را به مأموریت می‌فرستد. او دستور اجرای فرمان را می‌دهد. (برای پیدا کردن این «کنش‌گر» می‌توان این پرسش را کرد: چه عملی باعث شد تا «فاعل کنش‌گر» به سوی هدفش برود؟)

۲ـ «گیرنده»: او کسی است که از کنش «فاعل کنش‌گر» سود می‌برد.

۳ـ «فاعل کنش‌گر»: او کسی است که عمل می‌کند و به طرف «شئی ارزشی» خود می‌رود.

۴ـ «شئی ارزشی»: او هدف و موضوع «فاعل کنش‌گر» است.

۵ـ «کنش‌گران بازدارنده»: او کسی است که مانع می‌شود تا «فاعل کنش‌گر» به «شئی ارزشی» برسد.

۶ـ «کنش‌گران یاری‌دهنده»: او کسی است که به «فاعل کنش‌گر» کمک می‌کند تا به «شئی ارزشی» برسد.

شکل بالا «مدل کنش‌گرها» نامیده می‌شود که باید به ترتیب قرار گرفتن این «کنش‌گرها» و جهت فلش‌ها توجه بسیار کرد.

بعد از این توضیح کوتاه، به مطلب خود بازمی‌گردیم. گفتم که اکثر کارهای دانشجویان مقطع فوق‌لیسانس و دکترا به صورت آکادمیک انجام نمی‌گیرد؛ زیرا دانشجوی فوق‌لیسانس یا دکترا معمولاً تمام این روش‌ها را می‌شناسد و هنگام نوشتن پایان‌نامه خود، از تمام این روشها استفاده می‌کند که این عمل، یک کار غیرروش‌مند است. مثلاً اگر می‌خواهیم یک تحقیق علمی درباره آثار محمود دولت‌آبادی انجام دهیم، باید ابزار کار یا روش تحقیق خود را مشخص کنیم.

برای مثال، اگر می‌خواهیم که براساس علم سمیوتیک، تحقیق علمی خود را انجام دهیم، حق نداریم از روش‌های مختلف استفاده کنیم. مثلاً نباید روان‌کاوی را با زبان‌شناسی و... مخلوط کنیم. البته، می‌توانیم در پایان تحقیقات خود، بخشی با عنوان «ضمیمه» در نظر بگیریم و در آن بخش، از روش‌های دیگر هم بهره بگیریم. در ضمن، دانشجویان ما هنگام انتخاب موضوع تحقیقاتی خود، با مشکل دیگری نیز مواجه هستند. آن‌ها بین موضوع و مسئله (پرابلم) تفاوتی قایل نمی‌شوند. ۹۰ درصد آن‌ها، «موضوع» را با پرابلم اشتباه می‌گیرند که در این حالت، کار تحقیقاتی از نظر علمی صحیح نیست. البته، به دلیل آن که هدف این جلسه ذکر این مسایل نیست، از کنارش می‌گذرم. اما هم‌اکنون مشغول نگارش کتابی در همین مورد هستم.

در واقع در ادبیات سه عنصر در شکل‌گیری زیبایی کمک می‌کنند و این سه عنصر با هم در پیوند هستند. در کتاب «روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان»، محمدهادی محمدی، آن را به صورت زیر تقسیم می‌کند:

۱ـ زبان با کارکرد عاطفی

۲ـ تخیل هنری

۳ـ تصویرهای ذهنی خلاق

محمدی می‌گوید که زبان ادبیات با زبان غیرادبیات، تفاوت‌هایی دارد، زیرا زبان زندگی روزمره، زبانی بدون آرایش و بدون ایهام و ابهام است. کارکرد زبان روزمره، آگاهی‌دهی است، اما کارکرد زبان ادبی، برانگیختن عواطف است. برای ساخت زبان عاطفی به عنصر تخیل احتیاج داریم، زیرا تخیل به متن تازگی می‌بخشد و ذهن را به واکنش عاطفی وادار می‌کند. یکی از مهمترین ویژگی‌های تخیل، این است که با تغییر و تحول در واقعیت، به کمک ذهن، واقعیت جدیدی را می‌سازد. اما در مورد «تصویرهای ذهنی خلاق»، باید گفت که این عنصر به اعتقاد محمدی، کارکردی خاص از تخیل است؛ زیرا احساسات و عواطف هنرمند، از راه تصویر ذهنی خلاق، به مخاطبان اثر منتقل می‌گردد. ابزار ذهنی تفکر هنری، ایماژ (Image) یا تصویر ذهنی خلاق است که به دریافت شهودی و تصویری دنیای واقعیت استوار است. هر تصویر ذهنی، برآیند دو عامل واقعیت بیرونی و محتوای ذهنی و حالات عاطفی است.

پرسش مطرح شده در این جلسه، این است: «تصویر چیست؟» تصویری که امروز می‌خواهیم دربارهٔ آن سخن بگوییم، همان تصویرهای ذهنی (image) یا استعاره‌های ادبی و... است. در نظر داشته باشید که عکسی را که من تنها می‌گیرم، یک تصویر نیست! مثالی می‌زنم: «علی آمد» این جمله در ادبیات یک تصویر نیست. «علی در شب آمد»، باز هم یک تصویر ذهنی نیست، اما وقتی می‌گوییم «بوی شب را حس می‌کنم»، با یک تصویر ذهنی روبه‌رو هستیم؛ زیرا «شب» بویی ندارد که بتوانیم آن را درک کنیم. فراموش نکنیم، وقتی که می‌گوییم «بوی شب»، هم تصویر و هم سانسسیون (حس‌ها) را داریم که روش ژان پیر ریشارد، پاسخگوی این مورد است. باشلار، ژان پیر ریشار، دوران و... دنباله‌روی همدیگر بوده‌اند. هر کدام از این افراد، برای تکمیل کردن حرف‌های دیگری آمده‌اند. کسی که می‌خواهد آثار باشلار را بشناسد و به راحتی بفهمد، باید به ژیلبر دوران مراجعه کند؛ زیرا دوران، بهترین کسی است که به شما کمک می‌کند تا باشلار را بشناسید. باشلار، روی مواد و چهار عنصر کار می‌کرد و می‌گفت که: تخیل هر نویسنده، الهام گرفته از این چهار عنصر و عقده‌های روانی و فرهنگی است. عقده‌هایی که وی بیان می‌کرد، عقده‌های روانی «فروید» نبود؛ چون عقده‌هایی که «فروید» به آن‌ها اشاره داشت، «عقده‌های فردی» بودند. یونگ نیز «عقده‌های جمعی» را مطرح کرد؛ مثل سیل یا زلزله که موجب ترس هستند. این عقده‌ها، عقده‌های جمعی‌اند. باشلار در ادامه، عقده‌های جدیدتری را معرفی کرد؛ مثل «عقده‌های فرهنگی». وقتی که جسد «اُفلیا» را روی آب می‌بینیم، حس مرگ و تخیل مرگ در ما زنده می‌شود. در حقیقت باشلار، «عقده‌های فرهنگی» را مهم می‌دانست. به هرحال، چون امروز قرار است فقط ژیلبر دوران را معرفی کنم، دیگر به جزییات نمی‌پردازم.

ژیلبر دوران، چه کرد؟ کسی که می‌خواهد باشلار را بفهمد، ابتدا باید به یک نکته، تکیه زیادی داشته باشد: اگر باشلار، در نقد ادبی، به مواد تکیه می‌کرد، ژیلبر دوران، به «اسطوره‌ها» تکیه داشت. او برای این کار، از سه روش استفاده کرد. او از روش «لوی استروس (ساختارگرای مردم‌شناس) و گرماس (سمیوتیک) و از خودِ باشلار کمک گرفت. در واقع، «ساختارهای مردم‌شناسی» (کتاب معروف ژیلبر دوران) نیز از سه روش گوناگون تشکیل شده است.

ژیلبر دوران، 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 دوران، 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 دوران توانست انقلاب و تحول باشلاری در نقد ادبی را به انتهای مسیر برساند. یکی از ویژگی‌های اصلی تفکر دوران، تداوم همیشگی افکارش است. خوانندهٔ آثار ژیلبر دوران، برخلاف گاستون باشلار، از میان نوشته‌ها با یک «تغییر» مواجه نمی‌شود، بلکه می‌توانیم در کارهای ژیلبر دوران، یک پیوستگی و تداوم همیشگی را در به‌کارگیری روش‌های نقد ادبی مشاهده کنیم؛ برای مثال، اسطوره ویژگی مشترک و همیشگی در مطالعات و بررسی‌های گوناگون او محسوب می‌شود. در واقع، اسطوره موضوع (تم) اصلی در تحقیقات اوست. با این حال، می‌توان در عمق این پیوستگی و تداوم همیشگی، چندین شاخهٔ روشمند را بیرون کشید و آن را شاخه شاخه کرد.

روش‌شناسی نقد ادبی دوران، برارزش‌گذاری دوباره شناخت‌شناسی اسطوره بنا شده است. ارزش‌گذاری‌ای که تا اوایل قرن بیستم، بر اثر مثبت‌گرایی پرومته‌ای به فراموشی سپرده شده بود. در حقیقت، آثار دوران، 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 است که در آن جا مسایل 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 حتی علمی و فنی به شمار می‌رود.

«زمان» موضوع اصلی کتاب «ساختارهای مردم‌شناسی تخیلات» است. در واقع، زندگی انسان به‌وسیله زمان محدود می‌شود. انسان با نگاه کردن به خود متوجهٔ این حقیقت می‌شود که حیات دارد. آن گاه 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، از طریق 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 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 رابطه دوستی و همکاری بین او و زمان برقرار است. اما با گذر زمان، این رابطه دوستی به رابطهٔ غالب از طرف زمان. و رابطهٔ مغلوب (احساس ترس، اضطراب، ناامیدی، غم زمان از دست رفته و شورش) از طرف انسان تبدیل می‌شود.

حال، با این مقدمه کوتاه، متوجه می‌شویم که چگونه انسان زخم خورده از زمان، می‌کوشد شرایط انسان بودنش را تحلیل کند، و بتواند معنایی برای وجودش بیابد. اگر هم انسان نتواند این مشکل را برطرف سازد، آن وقت نوبت به نویسندگان و شاعران، این پیام‌آوران 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 دارد. زمان برای شاعران سرچشمه الهام و تخیل است.

ژیلبر دوران، با چنین فرضی می‌کوشد تأثیر این موضوع اساسی (زمان) را بر ذهن انسان پیدا کند. پس زمان، مهم‌ترین موضوع کتاب ساختارهای مردم‌شناسی تخیلات می‌شود؛ زیرا به اعتقاداسطوره‌شناسان، زمان برای انسان‌های نخستین، چون واقعیتی منفی در نظر گرفته می‌شده است تا جایی که زمان با شدن، با درد و رنج وجودی، با مرگ مرتبط می‌شود. با ارجاع همیشگی زمان به حادثه ابتدایی (تشکیل و آغاز جهان)، اسطوره برای مغلوب کردن «زمان کشنده» و برای رسیدن به فناناپذیری، نقش مهمی برعهده می‌گیرد.

به عنوان یک مردم‌شناس، ژیلبر دوران، روابط بین اسطوره و تعالی را با احتیاط پی‌گیری می‌کند. با این وجود، او نمی‌توانست نقش متعالی اسطوره در ارتباطش با زمان و در ارتباطش با سرنوشت انسان را نادیده بگیرد.

ژیلبر دوران، در اکثر نوشته‌هایش بر اهمیت اسطوره تأکید می‌ورزد. او اسطوره را هم‌چون «دارویی بر علیه زمان و مرگ» می‌پندارد؛ زیرا اسطوره، آغاز مجدد و همیشگی اصول تکوین عالم (cosmogonie) است. وی روش بدیهی (axiologiaue) اسطوره را به تخیلات پیوند می‌دهد:

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

به اعتقاد ژیلبر دوران، شورش علیه «مرگ»، از یک طرف و کنترل «زمان»، از طرف دیگر، هر دو پشت و روی یک سکه هستند. در حقیقت این دو عمل، نیروهای تخیل و عکس‌العملی دفاعی از طرف «انسان» علیه «زمان» و «مرگ» است. بر همین اساس، در کتاب ساختارهای مردم‌شناسی تخیلات، ژیلبر دوران، می‌کوشد تصاویر را به دو گروه اساسی تقسیم کند.

برای این که موضوع «زمان» به خوبی جا بیفتد، مثالی باید بزنم. هم اکنون اعلام می‌کنم که «زمان» دشمن است. این گفته براساس روش مورد نظر، تصویر ادبی نیست. اما زمانی خواهد رسید که برای شما از خوابی آشفته سخن می‌گویم که در این صورت، خوابِ آشفته، دارای پیام است و روان‌کاو می‌تواند آن را تفسیر کند. در این حالت، خواب یک تصویر است. این تصاویر، در رمان‌ها و شعرها به فراوانی دیده می‌شوند و می‌توان آن‌ها را تفسیر کرد. وانگهی، در پشت تمام این تصاویر، چه ترسناک و چه غیرترسناک، موضوع «زمان» نهفته است. براساس این موضوع، ژیلبر دوران، تصاویر را به دو منظومه بزرگ تقسیم کرد: (البته به پیشنهاد دوست عزیز، آقای حجوانی، به جای واژه «رژیم» از «منظومه» استفاده می‌کنم) ۱ـ «منظومه روزانه» ۲ـ «منظومه شبانه». البته، من تقسیم‌بندی دیگری انجام داده‌ام و براساس آن چه یاد گرفته‌ام، تصاویر را به دو گروه «تصویر ترسناک» و «تصویر غیرترسناک» تقسیم می‌کنم که در ادامه، دلیل آن را توضیح خواهم داد. برای تجزیه و تحلیل یک متن ادبی که دارای تصاویر ادبی است، باید مسیرهایی را طی کنند: ۱ـ ابتدا باید موضوع‌های اصلی کتاب را که درباره «شب»، «روز»، «آب»، «آتش» و... است، مشخص کنید.

۲ـ سپس این موضوع‌ها را به دو گروه «ترسناک» و «غیرترسناک» تقسیم کنید (البته اگر قابل تقسیم باشد).

براساس این تقسیم‌بندی، متوجه خواهید شد که این تصاویر متعلق به کدام «منظومه تخیلی» هستند؛ آیا به «منظومه تخیلی روزانه» و یا به «منظومه تخیلی شبانه» مربوط می‌شوند. شما فعلاً نمی‌توانید این موضوع را تشخیص دهید؛ زیرا هنوز نه روش را معرفی کرده‌ام و نه آن را روی اثری در نظر گرفته‌ام. در ادامه، این کار را خواهم کرد.

اما قبل از هرچیز، لازم میدانم که تعریف درستی از «منظومه» داشته باشیم. منظومه، براساس تعریف دوران، یک ساختار کلی و عمومی است که در آن یک گروه از تصاویر، از یک تخیل مشترک و مشابه استفاده می‌کنند. در حقیقت، گفتن این نکته ضروری است که در «منظومه روزانه» و «منظومه شبانه» تخیلات، ربطی به شب و روز ندارند.

در این بخش، به خصوصیات هر دو منظومه می‌پردازیم. «منظومه شبانه» به دو قسمت تقسیم می‌شود: ۱ـ ساختار اسرارآمیز ۲ـ ساختارهای ادواری (چرخه‌ای). مهمترین ویژگی «منظومه روزانه» دو قطبی بودن آن است. در واقع، افکار انسان در این ساختار، همان افکار انسان ابتدایی است؛ یعنی افکار دوقطبی، براساس این تفکر، شما یا دوست من هستید یا دشمن من.

یادآوری این نکته ضروری است که شما وقتی می‌خواهید به وسیله متد ژیلبر دوران، یک کتاب را نقد کنید، نمی‌توانید روی هر موضوعی (thime) کار کنید. مثلاً نمی‌شود روی موضوع «عشق»، «پول» و از این دست، کار کرد؛ بلکه موضوع‌های خاصی را باید در نظر گرفت؛ مثل

چیزهایی که مربوط به طبیعت باشد: «شب»، «روز»، «زمین»، «هوا»، «آب»، «آتش»، «درخت» و... البته اگر خواسته باشید، می‌توانید لابه‌لای تحلیل ادبی خود، از موضوع‌هایی مثل «عشق»، «پول» و... نیز بهره بگیرید. بعد از این که موضوع‌ها به درستی انتخاب شد، آن‌ها را به دو گروه تقسیم می‌کنیم؛ یعنی از خود می‌پرسیم که این موضوع، مربوط به منظومه شبانه است یا روزانه؟

یکی از حضار: آیا «خیر» و «شر» نیز تصویر هستند؟ آیا می‌توان «خیر و شر» را هم مثل موضوع‌های دیگر، در نظر گرفت؟

عباسی: چون «خیر» و «شر» تصویر نیستند، نمی‌توان آن‌ها در این گروه قرار داد و به عنوان موضوع از آن‌ها استفاده کرد. اما می‌توان آنها را در زیر موضوع‌های دیگر، مثل روشنایی و تاریکی قرار داد. البته هنوز مشخص نکرده‌ایم که روشنایی در تخیل نویسنده ارزش مثبت دارد یا منفی؟

هم‌چنین در «تاریکی» نیز این مورد مشخص نشده است. مثلاً از همان ابتدای تحلیل علمی، نمی‌توانیم بگوییم که «بالا» خوب است و «پایین» بد؛ چون به نماد نویسنده بستگی دارد، شاید در ارزش‌گذاری، «بالا رفتن» برای من مثبت و برای نویسنده دیگری منفی باشد. فقط آن چه مهم به نظر می‌رسد، این است که در «منظومه روزانه»، بالا و پایین، روز و شب در تقابل یک‌دیگرند. همان طور که گفتیم، در «منظومه روزانه تخیلات»، افکار دوقطبی‌اند. بهترین مثال، افکار صمدبهرنگی است. برای صمدبهرنگی، قطب خوب، همیشه خوب است و قطب بد، همیشه بد. هیچ صلحی بین این دو قطب برقرار نیست. در حقیقت، اندیشه و تفکر بهرنگی، دو قطبی است. در نظر او، جهان یا خوبِ خوب است و یا بدِ بد. این دو قطب، اساس تفکر بهرنگی را تشکیل می‌دهند. این دو قطب، همیشه در ذهن او در حال نبرد هستند. او قادر نیست سفیدی و سیاهی را در تخیل خود، ترکیب کند و خاکستری را از میان آنها بیرون بکشد. جهان، شخصیت‌ها و.... یا وابسته به قطب خوب و یا وابسته به قطب بد هستند. راه حل میانه‌ای وجود ندارد. برای او گذر از یک قطب به قطب دیگر، با حرکتی قهرمانی و قهرآمیز همراه است. این موضوع و تأثیر فلسفه اجتماعی را می‌توان به آسانی، در اکثر آثار بهرنگی دید؛ جهان دو قطبی که یک قطب آن سفید و قطب دیگر، سیاه است، بهترین نمونه تحلیل دوقطبی افکار بهرنگی را می‌توان در روایت «۲۴ ساعت در خواب و بیداری» مشاهده کرد. «لطیف»، قهرمان این داستان، در پایان، وقتی به «شتر» ش نمی‌رسد، آرزو می‌کند کاش «مسلسل پشت ویترین مغازه» مال او بود، تا می‌توانست انتقام خود را از قطب مخالف (با یک حرکت قهرآمیز) بگیرد. در صحنه‌ای دیگر از همین داستان، «لطیف» زمانی که می‌خواهد از خیابان بگذرد، با ماشینی برخورد می‌کند و بر زمین می‌افتد، «پیرزن»، به عنوان نماد قطب ثروت، به جای دلجویی، شروع به ناسزا گفتن می‌کند که در این هنگام، «لطیف» با حرکتی قهرآمیز، «تف گنده‌ای» به صورت او می‌اندازد و فرار می‌کند. در داستان «یک هلو و هزار هلو» نیز «درخت هلوی کوچکتر»، با قطب ظلم، لج بازی می‌کند و به این‌صورت، مخالفت خود را با آن اعلام می‌دارد و آشکارا می‌گوید که «لج کرده» است تا به این باغبان هلو ندهد. در «دو گربه روی دیوار»، تضاد بین دو قطب تخیل نویسنده، به روشنی نمایان است. در حقیقت، «دو گربه روی دیوار» بیان بخشی از تأثیر دنیای دوقطبی است که نویسنده در آن، اسیر و در ناخودآگاهی او نقش بسته است. «در یکی از شب‌های تابستان که هوا کاملاً تاریک بود»، دو گربه، یکی کاملاً سیاه و دیگری کاملاً سفید، از دو طرف دیوار خانه‌ای، به طرف یکدیگر می‌آمدند. آن‌ها درست در وسط دیوار، سرشان به هم می‌خورد و از ترس به عقب می‌پرند، از همین جا، هر دو برای یکدیگر شاخ و شانه می‌کشند و هرکدام می‌خواهند که زودتر از دیگری، رد شوند که نزاع در می‌گیرد. بعد از درگیری شدید بین این دو گربه، عاقبت «کسی» از پایین دیوار، روی آن‌ها آب می‌ریزد و آن‌ها مجبور می‌شوند بدون هیچ نتیجه‌ای، از همان راهی که آمده بودند، برگردند. توجه داشته باشید هرگز نگفتم که گربهٔ سفید خوب است یا بد. در واقع، نباید ارزش‌گذاری کرد. فقط می‌گویم که این دو گربه، تجسم دو قطب تخیل صمدبهرنگی هستند. این دو قطب، خود را به صورت «سیاه» و «سفید» نشان می‌دهند و هرگز بین آن‌ها صلحی برقرار نمی‌شود. وقتی که با آقای محمدهادی محمدی، کتاب‌های بهرنگی را تحلیل می‌کردیم، به این نتیجه رسیدیم که هیچ کدام از شخصیت‌های داستانی بهرنگی (مثل این دو گربه)، به هدف خود نمی‌رسند؛ حتی زمانی که برای رسیدن به هدف خود، مجبور هستند با قطب مخالف درگیر شوند. در کتابی که با آقای محمدی، در دست تألیف داریم، تمام این مطالب، با دلیل، ثابت شده است. این کتاب «اسطوره صمد» نام دارد.

همان طور که گفتیم، ژیلبر دوران، تصاویر را به دو منظومه بزرگ تقسیم می‌کند: ۱ـ منظومه روزانه تخیلات ۲ـ منظومه شبانه تخیلات. منظومه روزانه تخیلات، نظامی دو قطبی است. بین دو قطب تشکیل‌دهنده افکار انسان و یا نویسنده، همیشه تضاد وجود دارد. بهترین نمونه این منظومه تخیلی، شاهنامه فردوسی است. در شاهنامه، دیوها تشکیل‌دهنده یک قطب، و مثلاً سیمرغ، تشکیل‌دهنده قطب دیگر است.

منظومه روزانه تخیلات نیز به دو بخش بزرگ تقسیم می‌شود: ۱ـ منظومه روزانه تخیلات، با ارزش‌گذاری‌های منفی یا «صورت‌های زمانی» ۲ـ منظومه روزانه تخیلات، با ارزش‌گذاری‌های مثبت، «منظومه روزانه تخیلات، با ارزش‌گذاری‌های منفی»، خود را با سه گروه از نمادها نشان می‌دهد: ۱ـ نمادهای ریخت حیوانی ۲ـ نمادهای ریخت تاریکی ۳ـ نمادهای ریخت سقوطی. این نمادها نشان‌دهنده ترس انسان از «زمان» است.

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

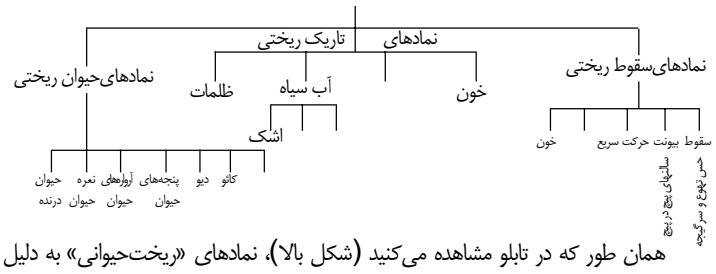
حال، این سؤال پیش می‌آید که روان‌کاو، چگونه متوجه می‌شود که این تصاویر نشان‌دهنده ترس از زمان است؟ در جواب باید گفت: براساس نظریه ژیلبر دوران، پشت هر ترسی، «ترس از مرگ» وجود دارد و پشت هر مرگی، ترس از «زمان». انسان بین مرگ و زمان، رابطه برقرار می‌کند و متوجه می‌شود که با گذر زمان، به طرف مرگ می‌رود. پس می‌ترسد. در نتیجه یک سری تصاویر وحشت‌آور (نمادهای ریخت حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی) در تخیل و ذهن او ظاهر می‌شوند. روان‌کاو به وسیله این علایم، متوجه می‌شود که نویسنده (یا هر انسانی دیگر)، از چیزی می‌ترسد. براساس نظریه ژیلبر دوران، «زمان» خود را به وسیله این تصاویر، نمایان می‌سازد. توجه داشته باشید که از تصاویر ادبی صحبت می‌کنم و از عکس یا تصویر معمولی حرفی در میان نیست و نمی‌توان هر حیوانی را نمادی از نمادهای ریخت‌تاریکی در نظر گرفت. مثلاً یکی از تصاویر ریخت حیوانی، زمانی است که نویسنده در کتابش می‌گوید که یک حیوان، در حال دریدن بدنش است. این تصویر، همان تصویر ابتداییِ کرونوس است که سعی کرد بچه‌هایش را یکی یکی بخورد.

بهترین نمونه نمادهای ریخت حیوانی را می‌توان در فیلم‌های «ایندیانا جونز» دید. ابتدا، قهرمان داستان ناگهان وارد اتاقی می‌شود. در همین هنگام، درهای اتاق بسته می‌شوند. مثل دهان دیو که بسته شود و قهرمان در دهانش به دام افتد.

در همین لحظه، قهرمان داستان حس می‌کند که سقف و کف اتاق به طرف یکدیگر نزدیک می‌شوند و از سقف اتاق، میله‌های آهنی زیادی بیرون می‌زند. قهرمان در این لحظه، حس می‌کند که بین سقف و کف اتاق و در میان آهن‌ها له خواهد شد، این صحنه، نشان‌دهنده همان تصویر اولیه کرونوس است. باتوجه به مثالی که آوردیم، یادآوری کنم که اگر نویسنده، همان تصویر ابتدایی کرونوس را برای خواننده امروز به نمایش بگذارد، مخاطب قرن بیستم، میلی به خواندن نشان نمی‌دهد، به همین دلیل نویسنده، تصویر ابتدایی کرونوس را می‌گیرد و با قرن بیستم تطبیق می‌دهد تا برای خواننده یا تماشاچی فیلم‌ها قابل لمس باشد.

نکته قابل توجه این که هر کدام از این نمادها (نمادهای ریخت‌حیوانی، ریخت‌تاریکی و ریخت‌سقوطی) به تنهایی شامل نمادهای دیگری است که به صورت «خوشه‌ای»، زیر نماد بزرگتر خود قرار می‌گیرند؛ به طوری که از یک طرف، با نمادهای گروه دیگر متفاوت هستند و از طرف دیگر، وجود هم‌شکلی (isomorphisme) آن‌ها را به یکدیگر مرتبط می‌کند. به همین دلیل است که نمادها در زیر نمادِ بزرگتر، یعنی «صورت‌های زمان»، قرار می‌گیرند:

صورت‌های زمانی



همان طور که در تابلو مشاهده می‌کنید (شکل بالا)، نمادهای «ریخت‌حیوانی» به دلیل داشتن تصاویر حیوانی، از نمادهای «ریخت تاریکی» و «ریخت سقوطی» جدا می‌شوند. و به همین صورت، نمادهای ریخت‌تاریکی به دلیل داشتن تصاویر تاریکی، از دو نماد دیگر جدا می‌شوند. همان طور که در تابلو نشان دادیم، هرکدام از نمادها دارای زیر مجموعه‌ای است که با

به اعتقاداسطوره‌شناسان، زمان برای انسان‌های نخستین، چون واقعیتی منفی در نظر گرفته می‌شده است تا جایی که زمان با شدن، با درد و رنج وجودی، با مرگ مرتبط می‌شود.
با ارجاع همیشگی زمان به حادثه ابتدایی (تشکیل و آغاز جهان)، اسطوره برای مغلوب کردن «زمان کشنده» و برای رسیدن به فناناپذیری، نقش مهمی برعهده می‌گیرد

نمادهای دیگر فرق می‌کند. اما تمام این مجموعه‌ها در یک مورد با یک‌دیگر مشترک هستند. هم شکلی (isomorphisme) موجود بین آن‌ها «حس ترس» است؛ یعنی وقتی که این نمادها در خودآگاهی نویسنده یا هر انسان دیگری ظاهر می‌شوند، جدا از این که تصویر حیوان و یا تصویر تاریکی در آن‌ها باشد، حس ترس، همزمان در هر سه نماد وجود دارد. در ضمن ژیلبر دوران، بر این باور است که این نمادها به صورت خوشه‌ای عمل می‌کنند.

یکی از حضار: «آب سیاه» چیست؟

عباسی: منظور گاستون باشلار از «آب سیاه»، آبی نیست که در آن نور نباشد، بلکه آبی است که تولید ترس کند. مثلاً امکان دارد هنگام روز، آب روشنی را ببینیم و در همین موقع، جسدی نیز در آن باشد. آن وقت می‌توان گفت که این آب براساس نظر «باشلار»، آبِ «سیاه، سنگین و ترسناک» است. در بعضی از فیلم‌های پلیسی، صحنه‌هایی وجود دارد که در وسط روز و درکنار استخر، قتلی صورت گرفته است. قهرمان داستان را با تیر می‌زنند. قهرمان داستان در آب می‌افتد و آب پر از خون می‌شود. در این جا می‌توان گفت که این آب، «آب سیاه» است. منظور از «آب سیاه»، آبی است که حتماً در آن حسی از ترس باشد، آبی که در آن بتوان اثری از مرگ پیدا کرد. هنگامی که تصویر آب به تصویر مرگ تبدیل شود، می‌توان گفت که این آب، آب سیاه است. «سیل» یکی از نمادهای «آب سیاه» است؛ زیرا همه چیز را نابود می‌کند. در ضمن «آب سیاه» فقط آب راکد نیست (گاستون باشلار، در کتاب «آب و تخیلاتش»، به آب راکد اشاره دارد).

برای مثال، به داستان کوتاه «فردا در راه است»، نوشته بهرام صادقی، از کتاب «سنگرها و قمقمه‌ها» اشاره می‌کنیم. در این داستان، یک نوع آب سیاه و سنگین، نقش ایفا می‌کند؛ به دلیل آن که مرگ و خون را با خود به همراه دارد. البته در ادامه، این متن را بررسی خواهیم کرد. در واقع، «خون» در بین نمادهای ریخت تاریکی و ریخت سقوطی است. «خون» یکی از نمادهای سقوط تخیلی است. انسان در «منظومه روزانه»، با «ارزش‌گذاری منفی» روی خون، از «زن» می‌ترسد. چون عادت ماهیانه زن، همراه با رمز و راز است، انسان از آن می‌ترسد. در این منظومه، انسان از زن دوری می‌کند و به او اطمینان ندارد. در قبیله‌های ابتدایی، هنگامی که «زن» به عادت ماهیانه می‌رسید، او را تا مدتی از قبیله بیرون می‌کردند و به او اطمینان نداشتند. در فیلم‌های پلیسی «جیمز باند» چنین صحنه‌هایی دیده می‌شود؛ یعنی این که قهرمان داستان به زن اطمینان نمی‌کند و همیشه به او بدگمان است.

هنگامی که سقوط صورت می‌گیرد، در واقع، حرکتی از بالا به پایین انجام می‌شود؛ یعنی حرکتی که رو به پایین و غیرقابل کنترل است. این حرکت دارای خصوصیاتی است:

۱ـ مسیر حرکت، رو به پایین است.
۲ـ حرکت قابل کنترل نیست.
۳ـ حس «گیجی» درانسان به وجود می‌آورد.
۴ـ حس «گیجی» با حس دیگری همراه است که می‌توان آن را «حال به هم خوردگی» نامید. این‌ها خصوصیات «سقوط تخیلی» است. حال، در این جا سؤالی مطرح می‌شود: این حس‌ها از کجا تولید شده‌اند؟ جواب این است که انسان این حس‌ها را از همان روز تولد، تجربه کرده است. اولین تجربه ما در هنگام تولد، به وجود آورندهٔ تمام این حس‌هاست. سقوط اول انسان، زمانی اتفاق می‌افتد که به دنیا می‌آید. حالت نوزاد، به هنگام تولد، طوری است که سرش به طرف پایین قرار دارد و با حرکتی رو به پایین، رحم مادر را برای همیشه ترک می‌کند. نوزاد به حالت سقوط، رحم مادر را ترک می‌کند و در دست‌های قابله می‌افتد. این سقوط اولیه، با «حال به‌هم خوردگی» و «گیجی» همراه است. در ضمن، هنگام که نوزاد در دست‌های قابله قرار می‌گیرد، تکان‌های دست قابله، آرامش او را به هم می‌زند و این حس برای همیشه در روانش باقی می‌ماند. این تجربه در روان انسان عقده‌ای به وجود می‌آورد و در ادامه، اگر تصویر سقوطی در ذهن انسان ظاهر شود، از این عقده الهام گرفته است.

نکته‌ای که باید یادآور شوم، این است که تخیل سقوط، حتماً به این صورت نیست که کسی از آسمان به زمین بیفتد. تخیل سقوط، یعنی این که نویسنده یا انسان، حس سقوط را داشته باشد؛ حالت «به هم خوردگی حال» و «سرگیجه» و... در «فضانوردها در کورهٔ آجرپزی»، اثر محمدهادی محمدی، قهرمان داستان مدام می‌گوید: «سرم گیج می‌رود» در آثار آلبر کامو نیز این سقوط تخیلی را به راحتی می‌توان مشاهده کرد. قبل از این که «سقوط تخیلی» و دیگر نمادهای «صورت‌های زمانی» (ریخت تاریکی و ریخت حیوانی) را در کتاب «بیگانه» آلبر کامو نشان دهم، لازم است مطلب مهمی را خدمت شما عرض کنم: تمام نمادهایی که ذکر شدند (ریخت حیوانی، ریخت تاریکی، ریخت سقوطی) نشان‌دهنده یک واقعیت هستند: «تغییر». هر زمان، این سه نماد به تنهایی و یا با هم در روان انسان ظاهر شوند، نشان‌دهنده یک تغییر در روان انسان هستند. مگر نه این که نوزاد چنین تجربه‌ای را آزمایش کرده است. وقتی که نوزاد، از رحم مادر، به دنیای خارج پا می‌گذارد، برای اولین مرتبه، این تغییر و تحول را حس می‌کند. در ضمن، هر تغییر و تحول روحی و فیزیکی (از لحاظ روانی)، همراه با ترس است؛ زیرا تغییر با «ناشناخته» همراه است. «ناشناخته» ترس را به همراه خود می‌آورد. اگر الان به شما بگویند: «به شما پول می‌دهیم تا بروید در فرانسه زندگی کنید.» اگر شما این پیشنهاد را قبول کنید و حتی بدانید که مشکلی برای شما پیش نمی‌آید، باز ترسی در شما ایجاد خواهد شد که ناشی از ناشناخته بودن فرانسه است. چون نمی‌دانید که در آن جا برای شما چه پیش خواهدآمد. «بیگانه» آلبر کامو نیز به همین صورت است. وقتی ابتدا و انتهای روایت را با یکدیگر مقایسه می‌کنید، متوجه می‌شوید «مورسو» یی که در ابتدای روایت وجود دارد، با «مورسو»ی آخر روایت فرق می‌کند. در «مورسو»، «تغییر»ی ایجاد شده است. این تغییر در ابتدای کتاب، به سه صورت نمادین (نمادهای ریخت سقوطی، ریخت تاریکی، ریخت حیوانی) خود را نشان می‌دهد. به همین دلیل، در این بخش نشان می‌دهم که ابتدا در «مورسو» تغییری ایجاد شده است و آن گاه تلاش می‌کنم که این سه گروه از نمادها را مشخص سازم. باز هم تأکید می‌کنم که «مورسو» تغییر می‌کند و این تغییر از لحاظ روان‌کاوی، با میل به خوابیدن و ترس همراه است. «زیبای خفته»، نمونه‌ای از این مورد است.

روایت «بیگانه» را مورد بررسی قرار می‌دهیم:

آغاز داستان

وضعیت ابتدایی: اولین صفحه‌های رمان، فضایی کوچک از زندگی مورسو را نشان می‌دهد که این ریتم و فضای یک‌نواخت روزانه، با مرگ مادر خراب می‌شود. در واقع، مرگ مادر؛ همان نیروی تخریب‌کننده است که باعث می‌شود وضعیت اولیه را تخریب کند تا داستان بتواند آغاز شود. در حقیقت، با اعلام این خبر «امروز مامان مرد»، می‌توان گفت که داستان شروع می‌شود. وضعیت اولیهٔ داستان را در ابتدای رمان نداریم، بلکه آن را می‌توان در صفحه‌های بعدی رمان یافت:

«اندیشیدم که به هرحال [یک‌شنبه‌ای بود مانند همیشه toujours] این یک‌شنبه هم گذشت. حالا دیگر مامان به خاک سپرده شده بود. من کارم را از سر خواهم گرفت و خلاصه، هیچ چیز عوض نشده بود.»

هر روز همان مشغولیات، اداره، ناهار در رستوران سلست، سوار شدن بر تراموا، شنا کردن در دریا، گردش روی اسکله و بندر، مشاهدهٔ عابرین... مرگ مادر این چرخه را متوقف می‌کند.

در نمادشناسی کامو، می‌توان گفت: مرگ مادر، مترادف با جدا شدن مورسو از طبیعت است. در واقع، در این رمان، سقوط و عروج تخیلی مورسو، به ترتیب با جدایی از طبیعت و با بازگشت به طبیعت، پیوند خورده است.

ابتدا و انتهای داستان

در این جا می‌کوشیم «وضعیت ابتدایی» و «وضعیت انتهایی» روایت را با یک‌دیگر مقایسه کنیم. ابتدا و انتهای داستان، ویژگی‌های مشترکی دارند:

۱ـ ابتدا:
«[...] چرتم برد. تقریباً همهٔ راه خواب بودم. بیدار که شدم [...].» ۳۶
انتها:
«به گمانم خواب رفتم؛ چون بیدار که شدم، ستاره‌ها روی چهره‌ام می‌درخشیدند.» ۱۵۴
۲ـ حضور مورسو در ابتدا وانتهای داستان.
۳ـ حضور مرگ: خبر مرگ مادر، یادآوری مرگ مادر و دورنمای مرگ پسر.

رابطهٔ مورسو و مادر
ابتدا
تلگرامی که از طرف آسایشگاه فرستاده می‌شود، باعث می‌شود که مورسو به مادر فکر کند.

به خاطر مراسم خاک سپاری، مورسو به مادر فکر می‌کند:
ـ تقاضای مرخصی از رئیسش می‌کند.
ـ تهیه کردن کراوات مشکی و بازوبند.
ـ انتظار شنیدن تسلیت از رئیسش را دارد.
سلست و مشتریانش، رفتاری کاملاً قراردادی (رسمی) با او دارند: همه‌شان به خاطر من خیلی غصه‌دار بودند، آدم که یک مادر بیشتر ندارد.
انتها
نخستین بار پس از دیرگاهی، به مامان اندیشیدم.
مورسو تحت یک کنش خارجی نیست که به مادرش می‌اندیشد، بلکه به علت یک عمل درونی است.
مامان در آن نزدیکی به مرگ، می‌بایست احساس کرده باشد که رها شده و آماده شده است که زندگی‌اش را از سر بگیرد، او به بازیِ شروع کردن پرداخته بود.

هیچ کس، هیچ کس حق نداشت بر او بگرید.

تقابل دو واکنش متفاوت در ابتدا و انتهای داستان دیده می‌شود:
ـ تقابل مراسم و رفتار رسمی («برعکس، بعد از خاکسپاری، قضیه تمام می‌شود و همه چیز حالتی رسمی‌تر به خودش می‌گیرد.» در ضمن، خود مورسو هم لباس عزا به تن می‌کند.) با اندیشه و با یک تفکر شخصی.
ـ تقابل قبول تسلیت‌های داده شده و دریافت شده، احساس‌هم دردی و حس کردن دیگران با رد احساس هم‌دردی برای کسی که مرده است.
ـ تقابل مرگ، هم چون آخر زندگی با مرگ، هم چون امکانی که انسان را به دوباره زندگی کردن و از نو آغاز کردن نزدیک می‌کند.
متن کتاب، ما را به این حقیقت می‌رساند که یک تحول درونی، در رفتار مورسو نسبت به مادر و نسبت به مرگ، صورت گرفته است.

رابطهٔ مورسو و دیگران
ابتدا
مورسو با این افراد برخورد می‌کند:
ـ رئیسش
ـ سلست
ـ با مشتریان همیشگی رستوران
ـ امانوئل
ـ یک نظامی
در نزد مورسو، این روابط آشکارکنندهٔ:
ـ حس تقصیر کار بودن (در مقابل رئیسش و در مقابل مدیر آسایشگاه)
ـ رد ارتباط برقرار کردن با دیگران (با نظامی)
انتها
مورسو تنها است

برای آن که کمتر احساس تنهایی بکند، آرزو می‌کند که در روز اعدامش تماشاگران بسیاری باشند و با فریادهای نفرت بار، به پیشوازش بیایند.

همانطور که می‌بینید، روابط مورسو با دیگران هم کاملاً تغییر پیدا کرده است. در روز اعدامش آرزو می‌کند که تماشاگران با فریادهای نفرت بار، به پیشوازش بیایند، بدون شک، این جملهٔ آخر کتاب، در مقایسه با اول کتاب، می‌تواند تفسیرهای متفاوتی در پی داشته باشد. شاید بتوان گفت تمایل مورسو را نسبت به متفاوت بودن با دیگران و میل او برای ارتباط برقرار کردن را نشان می‌دهد که این میل به صورت نفرت و ترد، خود را نشان می‌دهد (در هر صورت، این هم نوعی ارتباط برقرار کردن است).

رابطهٔ مورسو با جهان
روز
گرمای بسیار زیاد (هرم جاده و آسمان، لرزش)

ـ که گیجی و سردرگمی را باعث می‌شود (کمی گیج و منگ بودم) و سپس میل به خواب را ایجاد می‌کند (چرتم برد).
ـ که جهانی ساختگی (بوی بنزین، حالت کائوتیک جاده) را در پی دارد.

ـ جهانی می‌سازد که در آن مورسو، باید بدون وقفه بدود و شتاب کند.

شب
خنکی (بوهای شب و زمین و نمک شقیقه‌هایم را خنک می‌کرد).
ـ که یک حالت خوب و آرام‌بخش به وجود می‌آورد. (آرامش شگفت‌انگیز این تابستان خواب ربوده، هم‌چون خیزابی به درونم می‌ریخت.)
ـ که جهانی کاملاً متعلق به طبیعت می‌سازد (ستاره‌ها روی چهره‌ام، سر و صدای دشت و طبیعت، بوهای شب، بوی زمین).
ـ او که گذاشت رفت، دوباره آرام شدم.
ـ آنها عزیمت به دنیایی را اعلام می‌کردند که اکنون تا ابد به حالم فرقی نمی‌کرد.

ارتباط مورسو با جهان خارج هم کاملاً تغییر کرده است. در حالی که ابتدا با یک جهان تهدیدکننده و پرخاشگر روبه‌رو بود، در انتها با جهانی آرام مواجه می‌شود و آن را مانند خود، برادرانه می‌یابد. این مقایسه ابتدا و انتهای داستان، ما را با این واقعیت روبه‌رو می‌کند که تغییری در درون مورسو ایجاد شده است:
ـ احساس مورسو نسبت به مادرش تغییر کرده است.
ـ رابطه‌اش با مرگ تغییر کرده است.
ـ رابطه‌اش با دیگران و با جهان هم تغییر کرده است.

از مقایسه ابتدا و انتهای داستان، به این واقعیت رسیدیم که در روان مورسو، نوعی تمایل هدایت‌کننده پنهان که روندی از یک رشد روانی آرام و تقریباً پنهان (روند فردیت) است، ایجاد شده است. همان طور که در بالا گذشت، تحولی در رفتار مورسو نسبت به «مادر» و خصوصاً نسبت به «مرگ» پدیدار شده است. اگر در ابتدای داستان، مورسو قادر به فهم چیزها نبود، مثلاً چرا مادرش «نامزد» گرفته بود، اما حالا (یعنی در انتهای داستان) «می‌فهمد» چرا مادر این کار را کرده است. در واقع، کلمهٔ «فهمیدن» نشان از یک تحول درونی و بلوغ فکری دارد که در درون مورسو پدید آمده است:
«نخستین بار پس از دیرگاهی، به مامان اندیشیدم. به نظرم می‌فهمیدم چرا او در پایان زندگی «نامزد» گرفته بود، چرا به بازی از نو شروع کردن پرداخته بود. آن جا، آن جا نیز پیرامون آن آسایشگاهی که زندگی‌ها در آن خاموش می‌شدند، شب همچون فُرجه‌ای اندوهناک بود. مامان در آن نزدیکی به مرگ، می‌بایست احساس کرده باشد که رها شده و آماده است که زندگی‌اش را از سر بگیرد. هیچ کس، هیچ کس حق نداشت بر او بگرید و من نیز احساس می‌کردم آماده‌ام که زندگی‌ام را از سر بگیرم.»
بر این باور هستیم که مورسو، قربانی نوعی «دپرسیون» (حالتی روحی که خستگی، میل به خواب، ناامیدی و اضطراب از ویژگی‌های آن است) بوده و احتیاج شدید او به خواب، احساس خستگی مدام و احساس درد که در او وجود دارد، شاهدی بر این ادعا است:
«لابد به خاطر این شتابزدگی و دو زدن و نیز تکان‌های اتوبوس و بوی بنزین و هرم جاده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شما وقتی می‌خواهید
به وسیله متد ژیلبر دوران، یک کتاب را نقد کنید،
نمی‌توانید روی هر موضوعی (thime) کار کنید.
مثلاً نمی‌شود روی موضوع «عشق»، «پول» و از این دست،
کار کرد؛
بلکه موضوع‌های خاصی را باید در نظر گرفت؛
مثل چیزهایی که مربوط به طبیعت باشند:
«شب»، «روز»، «زمین»، «هوا»، «آب»، «آتش»، «درخت»
و... البته اگر خواسته باشید،
می‌توانید لابه‌لای تحلیل ادبی خود، از موضوع‌هایی مثل «عشق»،
«پول» و... نیز بهره بگیرید

و آسمان بود که چرتم برد. تقریباً همه راه خواب بودم.»

«اتاق از روشنی دلچسب آخرهای بعدازظهر پر بود. دو تا زنبور روی سقف شیشه‌ای وزوز می‌کردند و من احساس می‌کردم خوابم می‌برد.»

«قهوه گرمم کرده بود و از لای در، بوی شب و گل می‌آمد تو. به گمانم کمی چرتم برد. صدای خش خشی بیدارم کرد.»

«من دیگر خوابم نمی‌آمد، اما خسته بودم و پشتم درد می‌کرد [...] بعدش، دیگر نفهمیدم چه شد. شب گذشت. یادم می‌آید که یک وقت چشم باز کردم، دیدم پیرها به حال قوز کرده، خواب رفته بودند، به جز یکی‌شان که چانه‌اش را پشت دست‌های چسبیده به عصا گذاشته بود و به‌ام خیره مانده بود، پنداری انتظار بیداری‌ام را می‌کشید. بعد باز خوابم برد. از پشت دردم که دایم بیشتر می‌شد، بیدار شدم.»

«آفتاب، بوی چرم و پهن اسب‌های کالسکه، بوی روغن جلا و بوی بخور می‌داد. خستگی یک شب بیخوابی، همهٔ این‌ها چشم‌ها و فکرهایم را تارکرده بود [...].»

در حقیقت، تغییر و تحول، همیشه با خود ترس و اضطراب را به همراه می‌آورد؛ ترس و اضطرابی از ناشناخته. زیرا انسان نمی‌داند نتیجهٔ این تغییر و تحول چه خواهد شد؟ کودک هنگامی که به دنیا می‌آید، برای اولین مرتبه این تغییر را حس می‌کند. این تغییر همراه با تکان‌های شدید قابله، سرگیجه، حال به هم خوردگی... همراه است. ترس و اضطرابی در درون مورسو ایجاد شده است. این ترس و اضطراب، خود را به دو صورت نشان می‌دهد:

۱ـ مرگ مادر، بزرگترین ضایعه‌ای که مورسو مجبور است آن را تحمل کند و بعدها، حضور گروه عرب‌ها که مانعی برای این روند فردیت می‌شوند.

۲ـ نمادهای «صورت‌های زمانی» (ریخت سقوطی، ریخت تاریکی، ریخت حیوانی).

نمادهای صورت‌های زمانی

دیدیم که تغییر و تحولی در مورسو ایجاد شده است. این تغییر، خود را با یک سری از نمادها و «صورت‌های زمانی» نشان می‌دهد. در واقع، این نمادها نشان از وجود تغییر در روان انسان دارند.

سقوط تخیلی

به نظر می‌رسد که سقوط تخیلی، همیشه با حرکت بسیار سریع و با تاریکی پیوند خورده است. در بخش اول بیگانه، هنگامی‌که مورسو از «مرده خانهٔ کوچک» خارج می‌شود، درست کمی بعد از حرکت «کالسکه» برای خاک‌سپاری مادر، حرکت تصاویر تند می‌شود و مورسو دیگر قادر نیست حرکت رو به پایین تخیلی خود را حفظ کند و به اصطلاح، کنترل خود را از دست می‌دهد و در یک سقوط تخیلی می‌افتد. در حقیقت، از این لحظه به بعد، نوع تخیل کردن متفاوت می‌شود و ناگهان تصاویر تخیلی پایین رفتن (در ابتدای کتاب «بیگانه») سرعت می‌گیرند و جای خود را به تصاویر سقوط می‌دهند. در واقع، این سرعت حرکت زیاد، با کهن الگوی سقوط پیوند خورده است. با مراجعه به متن داستان، می‌توان این سرعت حرکت تخیلی مورسو را دید. در صحنه‌های زیر، سرعت حرکت با قیدهای «خیلی‌تند» و... نشان داده شده است:

«از این لحظه به بعد، همه چیز خیلی تند گذشت.»

«هنوزهیچی نشده، آفتاب تو آسمان پهن شده بود. آفتاب روی زمین سنگینی می‌کرد و گرما دم‌به دم بیشتر می‌شد.»

«کالسکه کم‌کم سرعتش بیشتر می‌شد و پیرمرد عقب می‌افتاد.»

«خورشید با عجب سرعتی در آسمان بالا می‌رفت.»

«به نظرم آمد که موکب تشییع جنازه، کمی تندتر راه می‌رود.»

«[پرز] را دیدم. کلاه نمدیش را با دست تاب می‌داد و شتابان می‌آمد.»

«سپس همه چیز چنان شتابناک و بدون تردید و بی‌تکلف گذشت که دیگر چیزی یادم نمی‌آید.»

باید در نظر داشت که هنگام سقوط تخیلی علاوه بر این سرعت بسیار زیاد باید جنبه و حالت دیگری را اضافه کرد: حالت سرگیجه‌گی. درست در صحنهٔ خاک‌سپاری مادر، مورسو این احساس گیجی را در خود حس می‌کند:

«آفتاب، بوی چرم [...] همهٔ این‌ها چشم‌ها و فکرهایم را تار کرده بود.»

همچنین این احساس گیجی، با «غش کردن» پرز، پیوند می‌خورد. در ضمن، در صحنهٔ قتل عرب، هنگامی که مورسو، رمون را به کلبه می‌رساند، در پای پله‌ها حس می‌کند که «کله[اش] از آفتاب دنگ و دنگ زنگ می‌زند» و وقتی در زیر باران کورکنندهٔ آفتاب، به طرف «چشمهٔ خنک» می‌رود، حس می‌کند که پیشانی‌اش زیر خورشید باد می‌کند و درست این حس سرگیجه است که سبب می‌شود مورسو نتواند عروج تخیلی خود را انجام دهد تا مجبور شود در دام یک سقوط تخیلی بیفتد:

«در حالی که کله‌ام از آفتاب دنگ‌دنگ زنگ می‌زد و توش و توانش را نداشتم که از پلکان چوبی بالا بروم [...].» می‌توان حالت سرگیجه ناشی از سقوط تخیلی را هم‌چون تصویری در نظر گرفت که مانع هرگونه عروج می‌شود و یا این‌که می‌توان آن‌را به بن‌بست رسیدن روان و اخلاق شبیه کرد. در هر صورت، این حالت سرگیجهٔ سقوط تخیلی، یک ندای قوی انسانی است که شرایط زمینی ما انسان‌ها را نشان می‌دهد.

در سقوط تخیلی، فاعل نه فقط حس می‌کند که با سرعت زیاد و با احساس سرگیجه، در حال سقوط است، بلکه دو احساس و حالت دیگر را هم در خود می‌بیند: حالت سنگینی و حالت له‌شدگی. در تخیل مورسو و در صحنهٔ به خاک‌سپاری مادر، می‌توان این احساس سنگینی را هنگام سقوط تخیلی دید:

«آفتاب روی زمین سنگینی می‌کرد.»

سپس در صحنهٔ قتل، این احساس سنگینی، به احساس له‌شدگی می‌پیوندد:

«مدت‌ها روی ساحل راه رفتیم. خورشید حالا داغان‌کننده بود.»

سرانجام، خورشید طاقت‌فرسا، مورسو را «له» می‌کند (له شدن به معنایی که فاعل با فشار و یا بر اثر یک ضربهٔ شدید، تخت و صاف می‌شود): خورشید روی مورسو سنگینی می‌کند. بر او فشار می‌آورد و جلوی تحرک فیزیکی او را می‌گیرد.

«ولی تمام یک ساحل مرتعش از آفتاب، بر پشتم فشرده می‌شد.»

این ساحل مرتعش از آفتاب، مورسو را به جلو هل می‌دهد و مانع می‌شود که او عقب‌نشینی کند. خورشید برای این‌که کار خود را به پایان برساند، ضربهٔ آخر را بر مورسو وارد می‌آورد و او را هم‌چون میخ، در زمین فرو می‌کند تا نتواند از چنگال سرنوشت بگریزد.

«زیر آفتاب، سر جای‌مان میخ‌کوب شده بودیم [...].»

این سقوط تخیلی که همراه با حرکت سریع و بدون کنترل است، تخیل مورسو را به دو نوع تصویر هدایت می‌کند:

۱ـ ابتدا تخیل مورسو را به «تصویر جهنم» «[بالای کالسکه، کلاه چرمی راننده که در حال جوشیدن بود، به نظر در این گل سیاه خمیر شده بود» و تو دمهٔ [ابر غلیظی از] گرما گم‌وگور شده بود» هدایت می‌کند.

۲ـ آن گاه با یک سری تصویر سیاه که متعلق به «نمادهای ریخت تاریکی» با ارزش‌گذاری منفی هستند، پیوند می‌دهد. در واقع، این نمادهای تاریکی و نمادهای سقوط، روی نمادهای حیوانی (در ادامه خواهد آمد) که در ارتباط با ترس از زمان هستند، سوار می‌شوند.

با این سقوط تخیلی، مورسو به داخل «جهنم» (تصویر جهنم) می‌افتد. اما جالب این است، قبل از این‌که به تصویر جهنم برسیم، پیشرفت تدریجی گرما را تا حدی که غیرقابل تحمل می‌شود، می‌توان در متن دید. در صحنهٔ خاک‌سپاری مادر، راوی می‌گوید که «روز قشنگی در حال آماده شدن بود.» او ابتدا در آسمان «لکه‌های قرمز» رنگ می‌بیند و حس می‌کند «بادی که از بالای سرشان می‌گذشت، بوی نمک [...] می‌آورد.» سپس با بالارفتن خورشید در آسمان باز به کمک حس لامسهٔ خود «گرما»ی خورشید را «کم‌کم» در «پاها»یش حس می‌کند. از این لحظه به بعد «گرما به سرعت» بیشتر می‌شود تا جایی که راوی حس می‌کند «آفتاب روی زمین سنگینی» می‌کند. خورشید با سرعتی عجیب در آسمان بالا می‌رود و گرمایی که راوی، ابتدا در پاهایش حس می‌کرد تو رخت تیره [اش] شروع به بالا رفتن می‌کند تا جایی که خورشید طغیان‌کننده [...] حالتی ناانسانی و جان‌فرسا به خود می‌گیرد و به سر مورسو می‌کوبد. در این

همان طور که گفتیم، ژیلبر دوران، تصاویر را به دو منظومه بزرگ تقسیم می‌کند: ۱ـ منظومه روزانه تخیلات ۲ـ منظومه شبانه تخیلات. منظومه روزانه تخیلات، نظامی دو قطبی است. بین دو قطب تشکیل‌دهنده افکار انسان و یا نویسنده، همیشه تضاد وجود دارد. بهترین نمونه این منظومه تخیلی، شاهنامه فردوسی است. در شاهنامه، دیوها تشکیل‌دهنده یک قطب، و مثلاً سیمرغ، تشکیل‌دهنده قطب دیگر است.

گرما همه عرق می‌ریزند و خون شروع به جوش آمدن می‌کند و به «شقیقه‌های» مورسو «می‌کوبد». در این گرما هر چیزی در حال «جوشیدن» است؛ حتی «کلاه‌چرمی راننده» و خود دشت در میان «ابرغلیظی از گرما» که آن‌جا همه چیز چسبناک (یکی از خصوصیات تصاویر جهنم «آب چسبناک» به شمار می‌رود است، فرو می‌رود:

«آفتاب قیر را ترکانده بود. پاها تویش فرو می‌رفت و اندرونهٔ براقش را بیرون می‌آورد. بالای کالسکه، کلاه چرمی راننده را انگار از این گل سیاه درست کرده بودند [بالای کالسکه، کلاه چرمی راننده که در حال جوشیدن بود، به نظر در این گل سیاه خمیر شده بود]. [...] سیاهی چسبناک قیر وارفته، [و...] همهٔ این‌ها چشم‌ها و فکرهایم را تار کرده بود. [...] پرز [...] تو دمهٔ [ابر غلیظی از] گرما گم و گور شده بود. [...].»

دقیقاً در صحنهٔ قتل، تصویری مشابه آن‌چه در بالا دیده شد را می‌توان یافت:

«دورادور کپهٔ تیره رنگ صخره را می‌دیدم که دورش را هاله‌ای کورکننده از آبفشان دریا و نور گرفته بود.»

«گاه نگاهش را میان پلک‌های نیم‌بسته‌اش تشخیص می‌دادم. ولی بیشتر وقت‌ها نقشش پیش چشم‌هایم در هوای گر گرفته می‌رقصید.[...] هنوز همان خورشید، همان نور تابان بر همان ماسه‌زار، این‌جا پایدار بود. دو ساعت می‌شد که روز در اقیانوسی از فلز جوشان، لنگر انداخته بود.»

نمادهای ریخت تاریکی

از نمادهای «صورت‌های زمانی» می‌توان به نمادهای «ریخت تاریکی» اشاره کرد. گفته شد که مورسو، هنگام «روند فردیت» خود در یک حالت دپرسیف قرار داشت. این حالت، این بار خود را با نمادهای «تاریکی» یا تصاویر سیاه نشان می‌دهد. در ضمن، این نمادهای تاریکی شدت ترس و اضطراب را در ناخودآگاهی مورسو بیشتر می‌کنند. تکرار واژگان سیاه، چه در صحنهٔ خاک‌سپاری و چه در صحنهٔ قتل عرب، شاهد خوبی بر این ادعاست که سیاهی، احساس غالب بر مورسو است:

«توی دفترش رفتم. چند تا سند امضا کردم. دیدم سیاه پوشیده و شلوارش سیاه است.»

«به یک نظر دیدم که پیچ‌های تابوت را فرو کرده بودند و چهار تا مرد سیاه‌پوش تو اتاق هستند.»

«[پرز] پاپیون سیاهی که زده بود، برای پیرهنش که یقهٔ گندهٔ سفید داشت، خیلی کوچک بود. لب‌هایش زیر دماغی که از دانه‌های سیاه خال‌خال بود، می‌لرزید.»

«تو رخت تیره‌ام گرمم بود.»

«از یک جای جاده رد شدیم که تازه از نو آسفالتش کرده بودند. آفتاب قیر را ترکانده بود. پاها تویش فرو می‌رفت و اندرونهٔ براقش را بیرون می‌آورد. بالای کالسکه، کلاه چرمی راننده را انگار از این گل‌سیاه درست کرده بودند [بالای کالسکه، کلاه چرمی راننده که در حال جوشیدن بود، به نظر در این گل سیاه خمیر شده بود]. من میان آسمان آبی و سفید و یک‌نواختی آن رنگ‌ها یک خرده گم شده بودم؛ سیاهی چسبناک قیر وارفته، سیاهی کدر رخت‌ها، سیاهی لاکی کالسکه.»

این تصاویر سیاه، مورسو را در وضعیتی اضطراب‌آور قرار می‌دهند. انگار که تاریکی و سیاهی، احساس غالب بر مورسو باشد (من میان آسمان آبی و سفید و یک‌نواختی آن رنگها یک خرده گم شده بودم؛ سیاهی چسبناک قیر وارفته، سیاهی کدر رخت‌ها، سیاهی لاکی کالسکه). مورسو حس می‌کند که به وسیلهٔ این سیاهی خسته و کوفته شده است (خستگی یک شب بیخوابی، همهٔ این‌ها چشم‌ها و فکرهایم را تار کرده بود). حالت دپرسیف مورسو، با احساس کوفتگی، درماندگی، سستی و بی‌حالی پیوند خورده است. در حقیقت، این تصاویر سیاه، جوهرهٔ پدیدهٔ اضطراب هستند. در صحنهٔ قتل عرب، هم‌چنان که اضطراب زیاد می‌شود، رنگ سیاه جانشین رنگ تیره می‌شود:

«دورادور کپهٔ تیره‌رنگ صخره را می‌دیدم که دورش را هاله‌ای کورکننده از آبفشان دریا و نور گرفته بود.»

«در افق، کشتی بخاری کوچکی گذشت و من آن را در لبهٔ نگاهم مثل لکهٔ سیاهی تشخیص دادم، زیرا همان جور داشتم عربه را نگاه می‌کردم.»

در تخیل مورسو، این تصاویر سیاه، نشانه‌ای از آشفتگی و اضطراب درونی و عمیق اوست. آنها در روان مورسو حالت‌های عاطفی عمیقی را ایجاد می‌کنند. اگر بخواهیم روان‌کاوانه بیان کنیم، این اضطراب، روی ترس کودکی از تاریکی، بنا نهاده شده است. تاریکی نماد ترسی اصلی و اساسی از خطری طبیعی است. در ضمن، این ترس با نوعی احساس تقصیر همراه میشود و چون مورسو مادرش را به آسایشگاه فرستاده بود، احساس تقصیر و گناه می‌کرد:

«خانم مورسو سه سال پیش وارد این‌جا شد. جز شما سرپرستی نداشت، به گمانم به خاطر چیزی سرزنشم می‌کرد و من شروع کردم برایش توضیح دادن. اما او حرفم را برید: بچه جانم، نمی‌خواهد خودتان را تبرئه کنید.

در مقابل رئیسش، مورسو حس می‌کند که بی‌معنی و پوچ است تا خود را تبرئه کند: «خلاصه، لازم نبود که عذر بیاورم.» مورسو سریع محافظه کاری رئیسش را هم‌چون نوعی اتهام و سرزنش، تفسیر می‌کند.

به نظر می‌رسد که سقوط تخیلی،
همیشه با حرکت بسیار سریع و با تاریکی پیوند خورده است.
در بخش اول بیگانه،
هنگامی که مورسو از «مرده خانهٔ کوچک» خارج می‌شود،
درست کمی بعد از حرکت «کالسکه» برای خاک‌سپاری مادر،
حرکت تصاویر تند می‌شود و مورسو دیگر قادر نیست
حرکت رو به پایین تخیلی خود را حفظ کند
و به اصطلاح،
کنترل خود را از دست می‌دهد و در یک سقوط تخیلی می‌افتد.

ریخت حیوانی

دیدیم که تغییری در مورسو ایجاد شده است. این ترس از تغییر خود را ابتدا به صورت نمادهای تاریکی و آنگاه به صورت نمادهای سقوط نشان داد. در ادامهٔ این نمادها، نماد دیگری وجود دارد به نام نمادهای «ریخت حیوانی» که ترس از چیزهای پرجنب و جوش و از حیوان می‌باشد. در حقیقت، از طریق تصاویر پر جنب و جوش و پرسرو صدا می‌توان وجود ترس و اضطراب را در درون مورسو تشخیص داد.

داستان با یک سری از تصاویر پر جنب و جوش، کائوتیک و پرسرو صدا آغاز می‌شود. این تصاویر کائوتیک و پرسرو صدا شکلی عقل‌گرایانه از حضور نمادهای حیوانی در روان مورسو و یا در تخیل نویسنده می‌باشد. این تصاویر حیوانی از طریق محرکهٔ پرجنب و جوش بوجود آمده است.

«دویدم تا از اتوبوس وانمانم. لابد به خاطر این شتابزدگی و دو زدن و روی آن هم تکان‌های اتوبوس [حالت کائوتیک جاده] و بوی بنزین و هرم جاده و آسمان بود که چرتم برد. تقریباً همه راه خواب بودم.»

«کمی بعد، ساعت دوازده و نیم، با امانوئل که در قسمت ارسال کار می‌کند، بیرون رفتم. اداره رو به دریاست و ما چند دقیقه ایستادیم به تماشای کشتی‌های باری در بندرگاه سوزان از آفتاب. در این میان، کامیونی غژغژکنان و خرناسه‌کشان [با سرو صدای بسیار زیاد ناشی از زنجیرها و سروصدایی که شبیه به صدای انفجار بود] رسید. امانوئل ازم پرسید: «برویم دنبالش؟» و من پا گذاشتم به دو. کامیون از ما رد شد و به دنبالش افتادیم. من تو هیاهو و گردوخاک غرق شدم. دیگر هیچ چیزی نمی‌دیدم و جز این جهش آشوبناک دو، چیزی احساس نمی‌کردم. وسط جرثقیل‌ها و ماشین‌آلات، دکل‌هایی که روی افق می‌رقصیدند و تنهٔ کشتی‌هایی که از کنارشان می‌گذشتیم، من اول دستم را گیر انداختم و به یک جست پریدم. بعدش به امانوئل کمک کردم بگیرد بنشیند. نفسمان بریده بود. کامیون روی سنگفرش‌های ناهمتراز لنگرگاه، وسط گرد و غبار و آفتاب، جست‌وخیز می‌کرد.»

همان‌طور که در این دو تصویر دیده می‌شود، کهن الگوی ریخت حیوانی(۱) ابتدا خود را به صورت عقل‌گرایانه که همان تصویر کائوتیک است، نشان می‌دهد. در واقع، واژهٔ «کائو» غرق شدن در «گردوخاک» و رقص «دکل‌ها» در افق، این حالت را ایجاد کرده است. (۲) سپس به این تصویر عقل‌گرایانهٔ حیوانی سروصدا (با سرو صدای بسیار زیاد ناشی از زنجیرها و سروصدایی که شبیه به صدای انفجار بود) که از ویژگی‌های حیوان است، اضافه می‌شود. (۳) در آخر، کامیون یکی از ویژگی‌های حیوانی را که همان «جست‌وخیز» کردن است، به عاریه می‌گیرد.

وانگهی، باید اضافه کنیم که در ادامهٔ این دو تصویر، تصاویر ریخت حیوانی به طرف یک نوع از نمادهای گازگرفتگی یا «ترس از آرواره‌ها و دندان‌های تیز حیوانات درنده حرکت می‌کند که در این صورت، این تصویر کائوتیک، به تصاویر هجوم، حمله و سادیسم دندانی تبدیل می‌شود. به عنوان مثال «چاقو»، «شمشیر بلند» در صحنهٔ قتل و «گیوتین» در صحنهٔ آخر بخش دوم کتاب، نمادهایی هستند از دندان‌های تیز حیوان.

براساس این دو تصویر، می‌توان گفت که مورسو، در مقابل جهانی تهدیدکننده و متخاصم قرار گرفته است (در حالی‌که در آخر داستان، مورسو با دنیایی کاملاً آرام و «برادرانه» و شبیه خود

در تخیل مورسو، این تصاویر سیاه، نشانه‌ای از آشفتگی و اضطراب درونی و عمیق اوست. آنها در روان مورسو حالت‌های عاطفی عمیقی را ایجاد می‌کنند. اگر بخواهیم روان‌کاوانه بیان کنیم، این اضطراب، روی ترس کودکی از تاریکی، بنا نهاده شده است. تاریکی نماد ترسی اصلی و اساسی از خطری طبیعی است. در ضمن، این ترس با نوعی احساس تقصیر همراه میشود و چون مورسو مادرش را به آسایشگاه فرستاده بود، احساس تقصیر و گناه می‌کرد:

روبه‌رو است): گرمای شدید («هرم جاده و آسمان»، «بندرگاه سوزان»، «وسط گردوغبار و آفتاب») که به دنبال خود سرگیجه، درد فیزیکی («سرگیجه»، نفس‌مان بریده بود») و میل به خواب را در مورسو پدید می‌آورد (چرتم برد. تقریباً همهٔ راه خواب بودم). این دو تصویر به خوبی، فلسفهٔ پوچی آلبر کامو را ارائه می‌دهند. احساس پوچی، هنگامی به انسان دست می‌دهد که بین او و دنیا فاصله‌ای ایجاد شده باشد. مورسو با جهانی ساختگی و غیرطبیعی، با جهانی که در آن انسان مجبور است مدام در حال تلاش و جنب و جوش باشد، روبه‌روست (دویدم تا از اتوبوس وانمانم، شتابزدگی و دو زدن، در هیاهو و گردوخاک غرق شدم، وسط جرثقیل‌ها و ماشین‌آلات، دکل‌ها). در این دو تصویر، بدن مورسو، شدت شوک روانی یعنی مرگ مادر را نشان می‌دهد. اگر چه واکنش روان مورسو از این حادثهٔ سخت و از این درد و رنج چیزی جز سکوت نیست، جسم او با احساسی گیج‌کننده و قوی تسخیر می‌شود. در اتوبوسی که او را به مارانگو می‌برد، از فرط خستگی، از حال می‌رود. شاید بتوان گفت که این دو تصویر بسیار مهم که در ابتدای رمان قرار گرفته‌اند، وسیله‌ای هستند تا ابرهای تیرهٔ خودآگاهی مورسو را پاره کنند و او را لو دهند. بدین صورت که شاید بتوان به کمک این تصاویر، به این واقعیت رسید که او آن‌قدرها هم نسبت به مرگ مادر بی‌تفاوت نیست.

تغییری در روان مورسو ایجاد شده و او مجبور است که خود را با این تغییر، هم صدا کند. در غیر این صورت، با مشکلات روانی بسیاری روبه‌رو خواهد شد. او این کار را با دو عمل نمادین (دویدن و کشتن عرب) انجام می‌دهد. این دو عمل سریع، در تخیل مورسو، واکنشی مناسب در مقابل این خطر هستند. از لحاظ روانی، او با کشتن عرب، وضعیت مناسبی برای خود ایجاد می‌کند؛ او کسی است که در مقابل خطر از خود واکنش نشان میدهد و می‌تواند مشکلات خود را حل کند.

همان‌طور که گفتیم، ترس و اضطراب خود را به صورت تصاویر مرگ مادر وحضور عرب‌ها نشان می‌دهد. حضور عرب، یک خطر است. او مانعی است در مقابل حرکت روند فردیت مورسو. در این هنگام است که تخیل مورسو زمان نمادینه شده به وسیلهٔ عرب را به میدان نبرد فرا می‌خواند تا بتواند با آن مبارزه و آن را نابود کند. برای نشان دادن این مطلب، باید صحنهٔ قتل را با حوصله، مورد بررسی قرار دهیم: صحنهٔ قتل عرب که قسمت اول رمان در آن‌جا بسته می‌شود، ریشه در آثار کلاسیک دارد. به روشی تراژیک، این بخش، نبرد یک قهرمان با خورشید و شرایطی را که در آن قهرمان، مورسو، تبدیل به یک قاتل بی‌گناه می‌شود، به روی صحنه می‌آورد. صحنهٔ قتل عرب، به خوبی فلسفهٔ پوچی کامو را به نمایش می‌گذارد؛ به گونه‌ای که در آن می‌توان به روشنی، برخورد ندای انسانی و سکوت بی‌منطق این جهان را دید.

مورسو می‌رود که «چشمهٔ خنک» وجودش را آزاد کند. اما در افکار مورسو، فکری منطقی در جریان است: اگر این عربه هم‌چون تهدید ظاهر شده است، برای این نیست که زخمی به رمون بزند. برای مورسو او دیگر آن کسی است که برای همیشه می‌خواهد مانع شود تا او به «چشمهٔ خنک»، یعنی «سایه و آرامش» دست یابد. برای مورسو، عرب همان مأموری است که مانع می‌شود به مکانی ممنوع داخل شود؛ مکانی که آن‌جا چیزی باارزش وجود دارد.

«دلم می‌خواست غلغل آبش را باز بشنوم، دلم می‌خواست از دست آفتاب و تلاش گریه‌های زنانه بگریزم، بالاخره دلم می‌خواست سایه و آرامش آن را بازیابم. اما نزدیک‌تر که رسیدم، دیدم یارو، حریف رمون، برگشته است.»

در واقع این صحنه، قابل مقایسه با صحنه‌های اسطوره‌ای است که در آن، قهرمان اغلب با دیوها و اژدها می‌جنگد تا بتواند یک زن دربند (نماد آنیمای او) و کاملاً منفعل را نجات دهد.

«تمام این گرما رویم فشار می‌آورد و جلو پیش رفتنم را می‌گرفت و هر بار که هرمش به صورت می‌خورد، دندان‌هایم را به هم می‌فشردم، مشت‌هایم را تو جیب‌های شلوارم می‌بستم، با تمام تنم زور می‌زدم تا برآفتاب و بر این مستی تیره‌ای که به رویم می‌ریخت، غلبه کنم.»

در این صحنه، اژدها به عرب تبدیل شده است؛ عربی که از طرف خورشید، مأمور شده است تا راه چشمه را ببندد (به نظر می‌رسد که در این‌جا عرب، تصویر کاملی از بدی است).

آتش دهان اژدها، به «بارانی از آتش» و «از لباس کارش تو گرما بخارپا می‌شد (از لباس کارش در گرما دود می‌کرد son bleu de chquffe fumait dans la chaleur) مبدل شده است. غار به صخره؛ قهرمان به مورسو؛ شاهزاده خانم به «چشمه خنک» تبدیل شده است. به عبارتی، اگر روان‌کاوانه سخن بگوییم، عرب همان «سایهٔ» مورسو است. این صحنه، نبرد یک قهرمان با خورشید را نشان می‌دهد و زنجیره‌ای از شرایطی را که باعث می‌شود مورسو به یک قاتل بیگناه تبدیل شود، به روی صحنه می‌آورد. هم‌چنین، می‌توان نبرد مورسو را با «سایه‌اش» نظاره کرد. این صحنه، به روشنی موضوع یا تم کهن الگویی پیروزی «من» بر میل‌ها و غریزه‌های به عقب رانده شده در ناخودآگاهی را به نمایش می‌گذارد.

نزد بیشتر افراد، جنبه تاریکی و منفی شخصیت، همیشه در ناخودآگاهی باقی می‌ماند. اما، قهرمان، به عکس، باید بداند که این جنبهٔ تاریکی وجود دارد و باید آن‌را با زور و قدرت، از صحنه خارج کند و شکست دهد. باید با نیروهای ویرانگر او همسان شود. اگر می‌خواهد تقریباً ترسناک شود تا بتواند این اژدها را شکست دهد. به گفتهٔ دیگر، «من» نمی‌تواند پیروز شود، مگر اول مانند «سایه» خود شبیه او شود.

عرب سلاح به دست، کسی که مورسو در برابر او قرار می‌گیرد، یک خصوصیت غیرعادی و غیرطبیعی دارد؛ اگر نه می‌توان گفت که نقص فیزیکی در انگشتان پایش وجود دارد:

«بعد رمون دستش را برد به جیب پشت شلوارش، ولی دیگری جنب نخورد و آنها همان جور همدیگر را نگاه می‌کردند. من ملتفت شدم که نی‌لبک زنه، انگشت‌های پایش خیلی از هم باز است.»

تمام این تصاویر، نشان‌دهندهٔ تصویر یک حیوان ماهر و در کمین نشسته است: سکوت عرب، «چاقو» که نشان‌دهندهٔ شکلی پیشرفته از دندان‌های بلند و بدون کنترل حیوانی است. «سایه‌های» روی صورت عرب، بی‌شک واژگان و تصاویر ریخت حیوانی اختصاص داده شده «طرف رمون» را قوی‌تر می‌کنند.

«تنها بود. طاق باز دراز کشیده و دست‌هایش را زیر گردن گذاشته بود، در حالی که پیشانیش در سایهٔ صخره و تمام تنش در آفتاب بود. از لباس کارش تو گرما، دود بلند می‌شد. کمی جا خوردم.»

«چند قدم به طرف چشمه برداشتم. عربه جنب نخورد. حتی حالا هم باز نسبتاً دور ازم بود. به خاطر سایه‌های روی چهره‌اش، به نظر می‌نمود که می‌خندد.»

این جزییات تراتولوژی (Teratologie وجوه غیرطبیعی و دیو سیرتی جانداران) عرب، مفهوم حمله‌وری و وحشی‌گری را کامل می‌کند. حمله‌وری که بین دو گروه در کنار ساحل انجام می‌گیرد. نزاعی که دو عرب می‌کنند، پدیداری نیروهای بد سیرت را «صورت خون آلود» کسی را که مورسو خواهد کشت، آشکار می‌کند. نشان‌دهندهٔ تم زخم‌خوردگی است که به صورت شکستگی شدید، بیان می‌شود. این درست همان چیزی است که ویژگی کاملاً دیسفوریک Dysphorique این شخصیت را نشان می‌دهد.

دیو صفتی رقیب، اهمیت خطر و اضطرابی را که این خطر تولید می‌کند، توضیح می‌دهد.

از اینجا به بعد سعی می‌کنیم که بخش «صورت‌های زمانی را به پایان برسانیم و از بحث جدیدتری که در مقابل «صورت‌های زمانی» قرار می‌گیرد، صحبت کنیم. گفته شد که ترس، همیشه در نمادهای «صورت‌های زمانی» وجود دارد. این ترس و اضطراب، خود را به دو صورت نشان می‌دهد: ۱ـ بعضی اوقات آن را صرفاً با کلمات بیان می‌کنیم ۲ـ در موارد دیگر نیز به وسیله نمادها و به صورت ناخودآگاه بیان می‌شوند. حالا مسئله این‌جاست که اگر انسان، همیشه با این اضطراب زندگی کند، آینده او چه می‌شود؟ پاسخ چنین است، اگر انسان در این وضعیت باقی بماند، صددرصد از درون نابود می‌شود و می‌میرد؛ زیرا اضطراب، مثل خوره‌ای انسان را از درون نابود می‌کند. در این حالت، بدن واکنشی جبرانی در پیش می‌گیرد و می‌کوشد به طور ناخودآگاه، تصاویر وحشتناک را از بین ببرد. از طرفی دیگر، انسان نسبت به این عمل، واکنش نشان می‌دهد و در مقابل آن موضع‌گیری می‌کند و برای فراموش کردن آن می‌کوشد. انسان، خود به خود، راه‌حلی برای غلبه بر این اضطراب وجودی می‌یابد. مگر نه این که آلبرکامو به پوچ بودن دنیا آگاه شد و اضطرابی در درون او به وجود آمد. اگر کامو در این موقعیت وجودی باقی می‌ماند، بدون شک با مشکلات فراوانی روبه‌رو می‌شد. اما او بی‌کار نماند و کوشید بر این مشکل غلبه کند. چگونه؟ کامو فهمید که دنیا پوچ است. آیا او راه‌حلی هم ارایه داد؟ بله، او برای فرار از این پوچی، پیشنهاد می‌کند که باید بر علیه این نظام شورش کرد و دیگر این که باید از «زمان حال» استفاده کنیم تا بدین‌وسیله، گذر زمان را از یاد ببریم. «شورش» و «پناه بردن به زمان حال»، راه‌حل‌هایی هستند

که کامو، علناً آن‌ها را بیان می‌کند و در آثار ادبی‌اش نیز این دو نکته را با نمادها نشان می‌دهد. البته این نمادها ترسناک نیستند، بلکه پادزهری برای نمادهای اضطراب‌آور هستند. سعی می‌کنیم که در ادامه، این نمادهای امیدوارکننده را که در مقابل نمادهای اضطراب‌آور قرار می‌گیرند، نشان بدهیم.

همان‌طور که گفتیم «منظومه روزانه تخیلات»، منظومه دوقطبی و یا «منظومه‌ای دیالکتیکی» است. حالا چرا کلمه «دیالکتیک را برای این منظومه انتخاب کرده‌اند؟ برای این که یکی از ویژگی‌های «دیالکتیک»، داشتن «ضد خود» در «خود» است؛ در درون «هستی»، «نیستی» وجود دارد، در دل «ناامیدی»، «امید» لانه کرده است و در اعماق شب که کاملاً سیاه و ترسناک است، «نور» وجود دارد. «تاریکی» و «نور»، دو قطب متضاد این منظومه هستند. اکثر قهرمانان داستان‌ها، هنگامی که در قطب «تاریکی» گرفتار می‌شوند، سعی می‌کنند از این قطب رها شوند و به «نور» برسند. این عمل، نوعی عکس‌العمل علیه «مرگ»، غلبه بر «زمان» و «ترس» است.

در حقیقت، طبیعت انسان، به گونه‌ای است که هنگام خطر، مقابله به مثل می‌کند. غریزه حیات، به هر انسانی این نیرو را داده که در هنگام خطر، از خود دفاع کند. حتی فرار حیوان به هنگام خطر، نوعی عمل دفاعی است که به وسیله آن جان خود را نجات می‌دهد و با «مرگ» مبارزه می‌کند. وانمود کردن به این که می‌توان زمان را کنترل کرد، مانند همان رفتاری است که حیوان در مقابل خطر انجام می‌دهد. انسان با کنترل زمان، یک عمل دفاعی از خود بروز می‌دهد و از طریق آن، می‌کوشد از اضطراب همیشگی نسبت به زمان، نجات یابد. به همین دلیل، نمادهای دیگری نیز در مقابل نمادهای ریخت حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی ظاهر می‌شوند تا بتوانند این سه نماد را کنترل کنند: ۱ـ «نمادهای عروج» ۲ـ «نمادهای تماشایی» ۳ـ «نمادهای جداکننده». این نمادها به «منظومه روزانه تخیلات با ارزش‌گذاری‌های مثبت» تعلق دارند. فراموش نکنیم که نه فقط خود «منظومه روزانه، با ارزش‌گذاری‌های منفی» (صورت‌های زمانی)، با «منظومه روزانه، با ارزش‌گذاری‌های مثبت» قرینه و قطب می‌شود، بلکه ترتیب قرار گرفتن نمادها در هر دو قطب، به صورتی است که یک به یک، به صورت قطب قرار می‌گیرند:

در این‌جا سعی می‌کنم وارد جزئیات نشوم و فقط توضیح کوتاهی در مورد «نمادهای جداکننده» بدهم:

نمادهای جداکننده (Les symboles Diairetiques)

آخرین گروه از نمادهای متعلق به «رژیم روزانه، با ارزشگذاری مثبت»، «نمادهای جداکننده» است. ورود این «نمادهای جداکننده»، برای قوی کردن «نمادهای عروج» و «نمادهای تماشایی» است. در حقیقت، در تمام این نمادهایی که دیدیم، یک نوع خویشاوندی وجود دارد که اصطلاحاً آن را «هم‌شکلی (isimorphisme)» می‌نامیم. بدین معنی: نه فقط هر گروه از نمادها (مثلاً «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 شد ژیلبر دوران، این سه گروه از نمادها را «نمادهای جداکننده» و... در زیر گروه «منظومه روزانه، با ارزشگذاری‌های مثبت» قرار بدهد). مثلاً «هم شکلی‌ای» که باعث می‌شود «نمادهای عروج» را با «نمادهای تماشایی» و با «نمادهای جداکننده» پیوند دهیم، این است که هر سه می‌کوشند به پاکیزگی روحی و حالت روحانیت برسند.

اولی با یک حرکت عمودی و با ترک کردن قطب مخالف خود که همان مکان پایین (جایگاه شیطان، جای کثیف، بدبو، جهنم و...) است، سعی می‌کند به بالا (جایگاه خداوند یکتا یا براساس اسطوره‌ها جایگاه خدایان، مکانی تمیز، خوش‌بو، 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). به‌علاوه این صعود و حرکت عمودی، با «نمادهای جداکننده» قوی‌تر می‌شود (اگر اعضای پادشاه، نماد عمودیت است، شمشیر با حالت عمودی خود، این نماد را قوی‌تر می‌کند):

۱ـ شمشیر سلاحی است که با آن می‌توان اهریمن را نابود کرد. به نظر اسطوره‌شناسان، نبرد جنبه‌ای روحانی دارد و یک جنبهٔ عقلانی؛ زیرا سلاح، نماد روحانیت و برتری‌جویی sublimation است. هنگامی‌که قهرمان، دیو را با سلاح خود نابود می‌کند، بدین‌وسیله، نفس خود را پاک کرده است و از لحاظ شخصیتی، درجه‌ای به بالا صعود می‌کند که در این‌جا sublimation انجام می‌گیرد. در واقع، تمام عملیات عروج و تعالی، با روش‌های جداسازی و پاک شدن همراه است.

۲ـ 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.

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

نبرد پهلوانان، با اژدها، جزیی از پیکار با بدی‌هاست. در داستان‌ها، اژدهایان همیشه کوه‌پیکر و آتش دم و زهرآگین هستند و پهلوانان برای نبرد با آنان، از سلاح‌های گوناگون و شیوه‌های خاص سود می‌جویند.

در شاهنامه، اهریمن، چهره‌های گوناگونی به خود می‌گیرد و به صورت‌های گوناگون ظاهر می‌شود. در داستان ضحاک، ابلیس گاهی در چهرهٔ مردی نیک‌خواه، آشکار می‌شود و ضحاک را می‌فریبد و زمانی، پنهان می‌شود و سپس در سیمای دوستان و فرزانگان و پزشکان ظاهر می‌شود. اهریمن چند چهره، اژدهایان و دیوان را می‌آفریند تا او را یاری دهند و این دیوان و اژدهایان را نیز یارای آن است که تغییر چهره دهند و به صورت‌های گوناگون نمودار شوند.

اژدها، نیرویی اهریمنی است. به همین دلیل، پهلوانان خداپرست، آن را مانعی در برابر حصول به اندیشه‌های ایزدی خود محسوب می‌دارند و همیشه برای پیروزی بر اژدها، از یزدان یاری می‌خواهند و پس از پیروزی بر آن، سر و تن می‌شویند و دست بر آسمان برمی‌دارند و خدای را سپاس می‌گذارند. فردوسی، کشتن اژدها را به منزلهٔ فریضه‌ای اجتماعی و اقدامی ایزدی تلقی می‌کند و پهلوان اژدهاکش را یک منجی نیکو کار می‌نماید. ستیز پهلوان با اژدها، به دلیل نیک‌خواهی برای بندگان و یاری دادن مردم است که هر دو از اوصاف ایزدی است و به همین دلیل است که گشتاسب، اژدهایی را می‌کشد تا کام دوستی را برآورده سازد و اسکندر، با اژدها می‌ستیزد تا مردم را آسودگی بخشد و بهرام‌گور با اژدها پیکار می‌کند تا شنگل هندی را آرام سازد و بهرام چوبین، اژدهایی را به خاک می‌افکند تا انتقام دختر خاتون را گرفته باشد.

دگر باره اکوان بدو باز خورد
نگشتی بدو گفت سیر از نبرد
برستی زدریا و جنگ و نهنگ
به دشت آمدی هم‌چون غران پلنگ
ببینی تو اکنون همان روزگار
که دیگر نجویی همی کارزار

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

تهمتن جو بشنید گفتار دیو
برآورد چون شیر غران غریو
زفتراک بگشاد پیچان کمند
در افکند و آمد میانش ببند
بپیچید بر زین و گرز گران
برآورد چون پتک آهنگران
بزد بر سر دیو چون پیل مست
به یک زخم مغز سرش کرد پست
فرود آمد و آبگون خنجرش
برآهیخت و ببرید جنگی سرش
همی خواند بر کردگار آفرین
کزو یافت پیروزی روز کین
تو مر دیو را مردم بدشناس
کسی کو ندارد زیزدان سپاس
هر آنکو گذشت از ره مردمی
زدیوان شمر مشمر از آدمی
خرد گر بدین گفت‌ها نگرود
مگر نیک معنیش می‌نشنود

قهرمان، به صورت نمادین، با سلاح‌های برنده، به جنگ پلیدی می‌رود. قهرمان خود را می‌شوید و پاک می‌شود. در مورد «سلاح»، صحنه‌ای را از کتاب «بیگانه» می‌آوریم:

«همان هنگام بود که همه چیز لرزید. دریا، هرمی انبوه و گر گرفته آورد. به نظرم آمد که سراسر آسمان دهن باز کرد تا آتش بباراند. تمام وجودم منقبض شد و دستم را روی تپانچه فشردم. ماشه واداد، برآمدگی صیقل خوردهٔ دسته را لمس کردم و همان جا بود، در بانگ خشک و کرکننده که همه چیز شروع شد.»

در این صحنه به نظر می‌رسد که عناصر متضاد کنشگران، واقعی باشد: سه عنصر روی مورسو، هم‌چون زیرو رو شدن سطح زمین یا مصیبتی بزرگ، کنش انجام می‌دهد. می‌توان عبارات زیر را یادآوری کرد: همه چیز لرزید، هرمی انبوه و گر گرفته، سراسر آسمان دهان باز کرد، آتش ببارد که تمام این واژگان، گویی مصیبت‌های طبیعی را نشان می‌دهند. البته شما تمام متن «بیگانه» را در اختیار ندارید و من مجبور هستم از صحنه‌های قبل نیز کمک بگیرم. ادامه می‌دهیم:

این عناصر، در حالی که به سلاح‌های «غیرمستقیم»، «سنج‌های آفتاب» و «مستقیم»، «تیغه دراز فروزان»، «چاقو» و «شمشیر» تبدیل می‌شوند، واکنش پرخاشگرانه را به‌وجود می‌آورند. عبارات زیر، این واقعیت را به خوبی نشان می‌دهند: «جهید Jailli»، «مژه‌هایم را می‌خورد ronger»، «چشم‌های دردناکم را می‌کاوید». این عناصر عملی وحشیانه، در حد اعلا را در درون مورسو، پیش‌بینی می‌کنند. درست در همین جاست که لازم است اسلحه وارد این صحنه شود. حضور «تپانچه» در این صحنه، کاملاً مناسب به نظر می‌رسد. به راحتی می‌توان مشاهده کرد که صحنه قتل، تمام ابعاد جهانی را به خود گرفته است.

دو شخصیت دیگر رمان، نقشی در این صحنه به عهده ندارند. انگار تمام جهان از این رو به آن رو می‌شود. این عناصر هستند که یک درام را طرح‌ریزی می‌کنند. مورسو کسی نیست؛ مگر محل برخورد ناشناخته و بی‌تفاوت دو نیرو، یک نیرو که از طرف آب می‌آید: «دریا، هرمی انبوه و گر گرفته آورد» و دیگری نیرویی که از آسمان به زمین می‌افتد: «آسمان دهن باز کرد تا آتش بباراند». به نظر می‌رسد که در جواب این پدیده‌هاست که تمام وجودش منقبض می‌شود و دستش را روی تپانچه می‌فشرد. مورسو، هم‌چون یک ماشین مکانیکی، عمل می‌کند: او یک وسیله است و نه یک کنشگر.

«ماشه واداد، برآمدگی صیقل‌خوردهٔ دسته را لمس کردم و همان جا بود، در بانگ خشک و کرکننده که همه چیز شروع شد. عرق و آفتاب را تکان دادم. پی بردم که تعادل روز را، خاموشی استثنایی ساحلی را که در آن شاد بودم، به هم زده‌ام. آن گاه باز چهار بار، به تنی بی‌جنبش تیر انداختم و گلوله‌ها فرو می‌رفت، بدون آن‌که پیدا باشد و این مانند چهار کوبهٔ کوتاه بود که من بر در بدبختی زدم.»

فلسفهٔ پوچی کامو که همان تقابل بین ندای انسان و سکوت بدون منطق جهان است، در این‌جا به خوبی نشان داده می‌شود. انسان همیشه می‌کوشد برای این سکوت بدون دلیل، جوابی پیدا کند. برای پیدا کردن این جواب، مورسو با یک برخورد مستقیم و شدید، با مرگ روبه‌رو می‌شود.

او ابتدا تیر را رها می‌کند و بعد از لحظه‌ای توقف، باز چهار بار دیگر، به تنی بی‌جنبش تیر می‌اندازد. برای چه؟ اگر بخواهیم به طور نمادینه بگوییم: با کشتن عرب، مورسو در حقیقت مرگ را می‌کشد. او عرب را می‌کشد. برای این‌که او نماد مرگ است. افکار کامو، به گونه‌ای شکل گرفته که او نمی‌خواهد مرگ را بپذیرد. پس آن‌را می‌کشد. با این عمل، او سعی می‌کند یک واقعیت خطرناک جهان را که همان مرگ است، از میان ببرد. از بُعد روانکاوی، مرگ عرب، نمایش پیروزی است بر علیه نیروهای واگرا که همیشه از لحاظ روانی خطرناک هستند. عبور از مرحله‌ای از سرنوشت است که برای قهرمان، بدون بازگشت است. این پرخاشگری و وحشی‌گری، یادآور نوعی اروتیسم است. در ضمن، در این صحنه می‌توان نوعی راحتی و آرامش بعد از یک عمل جنسی را مشاهده کرد.

در این‌جا لازم است قدری نیز در مورد ویژگی‌های «نمادهای عروج» سخن بگوییم:

در تخیل آلبر کامو، «بلندی (نماد عروج) » جایگاه ویژه‌ای دارد. «بلندی»، نماد قیام و شورش بر سرنوشت و بر شرایط خلقت است؛ سرنوشت و شرایطی که انسان را خرد و نابود می‌کند. در تخیل آلبر کامو، تصویر «بلندی» در ارتباط مستقیم با اراده‌ای است که می‌خواهد شورش کند. سیزیف (Sisyphe)، قهرمان داستان اسطورهٔ سیزیف، با این‌که از «پوچ» بودن و بی‌فایده بودن ظاهری عمل خود آگاه است، لحظه‌ای از هل دادن سنگ به نوک قلهٔ کوه، دست برنمی‌دارد. این «عروج» سیزیف به نوک قلهٔ کوه، به معنای پیروزی او بر «خدایگان»، بر «پوچی» و بر «سرنوشتش» است. در این جنگ همیشگی بین سیزیف و خدایگان، هم‌چنین پافشاری او برای رساندن سنگ به نوک قلهٔ کوه (می‌دانیم که او هیچ‌وقت به نوک قلهٔ کوه نمی‌رسد و درست قبل از رسیدن سنگ به نوک قله، خدایگان سنگ را به طرف پایین هل می‌دهند. ولی سیزیف، با پافشاری، این عمل را روز بعد تکرار می‌کند)، سیزیف معنای زندگی و خوشبختی را می‌یابد.

در تخیل آلبر کامو، میلی غریزی نسبت به مکان‌های «بلند و مرتفع» و نفرتی همیشگی نسبت به مکان‌های «زیرزمینی» وجود دارد. در تخیل او، تمام بیماری‌ها، بدبختی‌ها، مرگ و... از مکان‌های حفره‌مانند، پایین، زیرزمینی و بسته خارج می‌شوند، در حالی‌که عروج و صعود به طرف مکان‌های باز و مرتفع، با رها شدن از بیماری، آزادی و همچنین، پیروزی بر ترس همراه است. در تمام آثار آلبر کامو، می‌توان این ویژگی (نفرت از مکان‌های زیرزمینی و عشق به مکان‌های مرتفع) را مشاهده کرد: در طاعون، موش‌ها از زیرزمین و از مکان‌های نمناک بیرون می‌آیند و با خود «بسته شدن درهای شهر»، «طاعون»، «بیماری»، «مرگ» را به همراه می‌آورند. ریو، قهرمان داستان، برای غلبه بر این دشمن یعنی بیماری طاعون، به روش قهرآمیز به مبارزه برمی‌خیزد تا این‌که در یک «روز قشنگ»، درهای شهر باز و او موفق می‌شود بر این بیماری غلبه کند. ریو، در شب این روز قشنگ، از پلکان خانه یکی از بیمارانش بالا می‌رود (نماد عروج) و از آن بالا به شهری که از چنگال طاعون رها شده است، با خوشحالی نگاه می‌کند.

مثال خوب دیگر دیالکتیک عروج و سقوط تاریکی و روشنایی، بالا و پایین را در فیلم «ولایت عشق» دیده‌ایم. پادشاه و وزیرش، به همراه تعدادی از نزدیکان، در قصر باشکوهی حضور دارند.

در همین هنگام، وزیر در مقابل امام رضا(علیه‌السلام)، سه نفر از خائنین را که از نزدیکان پادشاه نیز هستند، افشا می‌کند. پادشاه دستور می‌دهد تا این سه تن را به سیاه‌چال بفرستند. با ورود به سیاه‌چال، صحنه کاملاً تغییر می‌کند: رنگ‌ها، بوها، شخصیت‌ها و... قصر با بوهای متنوع و مطبوع، اما سیاه‌چال با بوی نمور و جای تاریک. بعد از گذشت سال‌ها، پادشاه تصمیم می‌گیرد خائنین را آزاد کند. به همین دلیل، به

منظومه،براساس تعریف دوران،
یک ساختار کلی و عمومی است که در آن یک گروه از تصاویر،
از یک تخیل مشترک و مشابه استفاده می کنند.
در حقیقت،
گفتن این نکته ضروری است که در «منظومه روزانه»
و «منظومه شبانه» تخیلات،
ربطی به شب و روز ندارند.

سیاه‌چال می‌رود. پیام آزادی را در همان لحظه ورود به آن‌ها نمی‌دهد؛ پادشاه چرخی می‌زند، روی پله‌ها قرار می‌گیرد. خائنین برای اعلام وفاداری، دست‌های خود را به طرف پادشاه دراز می‌کنند تا بتوانند از قعر سیاه‌چال، به اوج برسند. در این‌جا عروج به وسیله پله‌ها و پادشاه نشان داده شده است. در تمام کتاب‌های مردم‌شناسی، پادشاه به عنوان نماد عروج و مثبت آمده است.

منظومه شبانه تخیلات Regime noeturne de limaginaire همان‌طور که ذکر شد، در منظومه روزانه، با ارزش‌گذاری‌های منفی، ابتدا ترس از «زمان» صورت‌های تهدیدکننده‌ای به خود گرفت («حیوان ریختی»، «تاریک ریختی» و...) آن‌گاه، «انسان» با کمک ناخودآگاهی خود، سعی کرد این تصاویر تهدیدکننده و این ترس از «زمان» را به وسیله تصاویر «عروج» و تصاویر «تماشایی» و... شکست دهد.

هم‌چنین، گفتیم که ساختارها در «منظومه روزانه»، ساختاری دو قطبی است؛ «تخیلات انسانی» یا متعلق به قطب بد و یا متعلق به قطب خوب است و همیشه حرکت از قطب بد به قطب خوب، با عملی قهرمانانه و قهرآمیز انجام می‌گیرد:

روز ≠ شب
نور ≠ ظلمات (تاریکی محض)
بهشت ≠ جهنم
بالا ≠ پایین

اما برعکس «منظومه روزانه»، در «منظومه شبانه»، تصاویر و نمادها دو قطبی نیستند و از قطبی به قطب دیگر در حال حرکتند. در این منظومه، مثلاً بین سیاهی و سفیدی جنگی نیست. آن‌ها با یکدیگر ادغام می‌شوند و رنگ خاکستری را به وجود می‌آورند:

روز ⇄ شب
نور ⇄ ظلمات (تاریکی محض)
بالا ⇄ پایین

مثلاً در کتاب «فضانوردها در کوره آجرپزی»، نوشته محمد محمدی، می‌توان این همزیستی بین دو قطب «خوب و بد» یا «روشنایی و تاریکی» را مشاهده کرد:

تصاویر این روایت را می‌توان دو گروه اصلی تقسیم کرد:

۱ـ تصاویر ترسناک

۲ـ تصاویر غیر ترسناک

اکثر تصاویر این روایت متعلق به تصاویر ترسناک و تعدادی کمی از آنها به تصاویر غیر ترسناک مرتبط هستند. در حقیقت در این کتاب، این دو گروه از تصاویر را می‌توان در دو قطب قرار داد؛ اما به نوعی که این دو قطب مانند قطب‌های آهن‌ربا در مقابل یکدیگر قرار نگیرند بلکه باید آنها را به صورتی در نظر گرفت که یکی در دل دیگری و یا بر عکس قرار گیرند؛ یعنی این‌که این دو گروه از تصاویر، حالتی دیالکتیکی ایجاد بکنند. مانند «هستی» که در دل «نیستی» و «نیستی» در دل «هستی» است. این دو گروه از تصاویر، به خوبی اندیشهٔ راوی (و یا بهتر بگوییم سبزعلی) را افشا می‌کنند. در حقیقت، اندیشهٔ راوی، اندیشه‌ای وحدت وجودی است؛ به گونه‌ای که او در قلب شب سیاه، روشنایی می‌بیند و به عکس. اگر فرض گرفته شود راوی این روایت، همان کسی است که کتاب فانتزی «شلغم و عقل» را نوشته است، در آن صورت، می‌توان تصاویری مشابه با این کتاب (فضانوردها در کورهٔ آجرپزی) را دید. برای مثال، در کتاب فانتزی شلغم و عقل، راوی می‌گوید: «شب بود. شب سفید.»

«شب بود» اما «سفید». از همان ابتدا می‌توان در تخیل راوی، حضور دو قطب مخالف یکدیگر را دید. از یک طرف، سفیدی و از طرف دیگر، سیاهی که با کلمهٔ شب تداعی می‌شود. در واقع، تخیل راوی، قطب «سفیدی» را مرکز قطب «تاریکی» قرار داده است. بدین وسیله، راوی می‌کوشد دو قطب وجودی‌اش را با یکدیگر پیوند دهد. به همین ترتیب، راوی در کتاب فضانوردها در کورهٔ آجرپزی، در عین ناامیدی قهرمانان داستانش، می‌کوشد امید را در دل ناامیدی قرار دهد. این کنش، ابتدا از طریق تصاویر و سپس به کمک کلمات و عبارات، انجام می‌گیرد. روایت در شب آغاز می‌شود و شب در تخیل راوی، نماد ترس و وحشت است؛ زیرا شب با مرگ، با ترس، با درد، با بیماری و... تنیده شده است. اما تخیل راوی به گونه‌ای عمل می‌کند که در دل این شب پر هراس و اصطلاحاً سیاه، روشنایی را قرار می‌دهد:

«[چمن] از پنجرهٔ گشوده نگاهی به آسمان انداخت. ماه، بالای سرش در قرص کامل می‌درخشید. هاله‌ای از نور دورش را گرفته بود.»

در واقع در تخیل راوی «قرص کامل ماه» و «هاله»ش عناصری هستند که برای مقابله با تاریکی شکل گرفته‌اند. یعنی این‌که تخیل نمادساز راوی «نور» را در مقابل «سیاهی» قرار می‌دهد، «سحر» را در مقابل «شب پر هراس» و «بهشت» را در مقابل «جهنم» تخیل می‌کند. سبزعلی، آرزو می‌کند که در وسط چال کوره، نماد «جهنم» در این کتاب، درخت توت بکارند تا بتوانند در سایهٔ آن استراحت کنند:

«[سبزی گفت:]

ـ می‌گویم، اگر وسط چال کوره چند تا درخت توت بود. چه خوب می‌شد! مثل دهات . زیر سایهٔ توت می‌خوابیدیم [...] توت‌های رسیده از شاخه‌های درخت، به دهان‌مان می‌افتاد! چمن گفت [...]: «همهٔ این‌ها در ماه هست!»

درخت توت، از عناصری است که با سرزمین رویایی راوی و یا بهتر بگویم چمن، ارتباط دارد. در حقیقت، تخیل راوی به گونه‌ای عمل می‌کند که نمی‌تواند فکر و اندیشهٔ مرگ را بپذیرد. چمن با شنیدن واژهٔ مرگ، از زبان سبزعلی، پوزخندی می‌زند و رفتن به کرهٔ ماه را، نماد سرزمین رویایی، به سبزعلی یادآوری می‌کند:

سبزی نالان گفت: «امشب من می‌میرم!»

چمن پوزخندی زد [...]

ـ مگر قرار نیست با هم به کرهٔ ماه برویم؟

برخلاف تمام کسانی که می‌گفتند سبزعلی، از دست بیماری کزاز، جان سالم به در نخواهد برد و «علاج کزاز فقط مرگ است»، چمن به این امر اعتقاد نداشت. نقل قولی که سبزعلی از زن عمویش می‌آورد، افشاکنندهٔ ناخودآگاهی سبزعلی و این حقیقت است که او هم مانند چمن اعتقادی به این حرف ندارد («سبزی از دهان زن عمویش شنیده بود که کمتر کسی از ناخوشی کزاز جان به سلامت می‌برد»). «کمتر کسی از ناخوشی کزاز جان به سلامت می‌برد». بدین معنا است که امکان دارد که او یعنی سبزعلی، از این بیماری جان سالم به در برد. پس تمام راه‌ها بسته نیست و هنوز امیدی هست. یا زمانی که مش‌محمد، به چمن یادآوری می‌کند که «کزاز بدکوفتی است و درمان ندارد»، چمن از طرز حرف زدن مش محمد ناراحت می‌شود، واژهٔ «سحر» را بر زبان می‌آورد و با تأکید می‌گوید: «سبزی نمی‌میرد. امشب را سحر کند، دیگر نمی‌میرد» در واقع، عبارت «دیگر نمی‌میرد»، افشاکنندهٔ افکار راوی است، به صورتی که او اصلاً نمی‌خواهد اندیشهٔ مرگ را بپذیرد و زندگی جاوید طلب می‌کند. در هر صورت، این یکی از ویژگی‌های تخیل راوی است. او به هیچ‌وجه فکر و اندیشهٔ مرگ را نمی‌پذیرد. اگر هم زمانی آن را برای لحظه‌ای قبول کند، برای این است که به «زندگی» و به سرزمین رویایی خود برسد.

منظومه شبانه تخیلات، به دو ساختار اصلی تقسیم می‌شود:

۱ـ ساختارهای «اسرارآمیز (Mystique)»

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

در حقیقت، می‌توان گفت که مهم‌ترین خصوصیات «منظومهٔ شبانه»، تعدیل کردن، آرامش بخشیدن، برعکس کردن ارزش‌های نمادی «منظومهٔ روزانه» است. بدین صورت که تصاویر «اسرارآمیز» تماماً به دور افعالی که مشـــخص‌کننده شبیه‌سازی

**نزد بیشتر افراد،
جنبه تاریکی و منفی شخصیت،
همیشه در ناخودآگاهی باقی می‌ماند. اما، قهرمان،
به عکس، باید بداند که این جنبهٔ تاریکی وجود دارد
و باید آن‌را با زور و قدرت، از صحنه خارج کند
و شکست دهد. باید با نیروهای ویرانگر او همسان شود.
اگر می‌خواهد تقریباً ترسناک شود تا بتواند این اژدها را
شکست دهد. به گفتهٔ دیگر،
«من» نمی‌تواند پیروز شود، مگر اول مانند «سایه»
خود شبیه او شود.**

در شاهنامه، اهریمن،
چهره‌های گوناگونی به خود می‌گیرد
و به صورت‌های گوناگون ظاهر می‌شود.
در داستان ضحاک، ابلیس گاهی در چهرهٔ مردی نیک‌خواه،
آشکار می‌شود و ضحاک را می‌فریبد و زمانی،
پنهان می‌شود و سپس در سیمای دوستان و فرزانگان
و پزشکان ظاهر می‌شود.
اهریمن چند چهره، اژدهایان و دیوان را می‌آفریند
تا او را یاری دهند و این دیوان و اژدهایان را نیز یارای آن است
که تغییر چهره دهند
و به صورت‌های گوناگون نمودار شوند.

(assimilatrice این کلمه به معنای شبیه کردن و تغییر شکل چیزی است تا بتواند به جوهره اصلی خود برسد)، ادغام کنندگی (confusionnelle)، متحدکنندگی 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).

ساختارهای «اسرارآمیز»

هنگامی که چیزی می‌خوریم، آن‌چیز در داخل اعضای درونی بدن پایین می‌رود و در یک جهانی جدا از جهان خارج، جریان پیدا می‌کند. انسان به طور کلی و شخصیت‌های داستانی نویسندگان به طور اخص می‌کوشند چنین حرکتی را دوباره تولید کنند. آن‌ها می‌کوشند در یک «دنیای درونی» که آرام و آرامش‌بخش است، داخل شوند. این شخصیت‌های داستانی یا انسان‌ها به نوعی می‌کوشند شبیه مواد غذایی شوند (aliment) تا بتوانند بدین طریق، همان راهی را که این مواد طی کرده‌اند، بپیمایند تا بتوانند به اعماق شکم فرو روند و آرامش از دست رفتهٔ جنینی را به دست آورند. آن‌ها 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 (عکس‌العمل تغذیه‌ای) یا عمل جذب غذا (Le reflexe nutritionnel) و در نتیجه، متعلق به منظومه شبانه، با ساختارهای اسرارآمیز هستند. خاطرنشان کنیم که تمام این اعمال: «پایین رفتن»، «فرو رفتن»، «غوطه‌ور شدن» و... نمادهای مادری هستند. در ضمن، ساختارهای اسرارآمیز، خود به دو گروه از نمادها تقسیم می‌شوند:

۱ـ نمادهای واژگونی
(Les symboles de l-inversion)
۲ـ نمادهای خلوتگاه درونی
(Les symboles de l-intimite)

می‌خواهم از نمادهای واژگونی سخن بگویم. سؤال این‌جاست: چرا این نمادها به «نمادهای واژگونی» معروف هستند؟ به دلیل این که شکل وارونه شدهٔ «منظومه روزانه تخیلات» هستند؛ با این تفاوت که تمام نمادهای «صورت‌های زمانی» از ترس خالی شده‌اند و یا بهتر بگوییم: ترس موجود در این تصاویر، کمتر و آرام‌تر شده است. (۱) اگر در بخش مربوط به «صورت‌های زمانی»، پوزهٔ حیوان را 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 سازد. به جای این‌که به وسیلهٔ آرواره‌های وحشتناک و دندان‌های تیز دریده شود، به کمک عمل «بلعیده شدن» (صورتی از «مکیدن»)، آن دندان‌های وحشتناک را خنثی می‌کند. در واقع، در «منظومهٔ شبانه» گرداب، ورطه، مهلکه به مکانی آرام و محافظ هم‌چون «تصویر ماهی حضرت یونس» تبدیل می‌شود. (۲) تصویر سقوط، به حرکت «آرام و با کنترل پایین آمدن» تبدیل می‌شود و تماس با زمین، بسیار نرم و با 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 زمانی»، تصویر شب بسیار ترسناک بود، در این‌جا تصویر شب همراه با نور، تنوع رنگ‌ها و خالی از ترس می‌شود.

مثلاً در تخیل آلبر کامو، تصویر شب، تصویر شبی خالی از ترس است؛ شبی بارور و سرشار و مناسب برای جهشی آرام به سوی تأمل و تفکر، برای درک ندای پررمز و راز جهانی دیگر، برای شهودی پربار و پرنور که هم‌چون حضوری واقعی، بر تخیل کامو تحمیل می‌شوند.

در حقیقت، در تخیل کامو، تمام نمادهایی که به طور عمیق با مایعات تغذیه‌کننده، یعنی آب و شیر پیوند خورده‌اند، در آخرین تحلیل، با نمادهای مادری که ارزش گذاری مثبت دارد، پیوند خورده‌اند. در واقع، کامو در دل شب، نور را جست‌وجو می‌کند. درست در همان لحظه‌ای که شب فرا می‌رسد، نور خورشید نیرویش را از دست می‌دهد و جای خود را به سکوت و به روشنایی شب می‌دهد؛ روشنایی شبانه‌ای که وابسته به نور ماه و ستارگان است.

در «بیگانه» تصویر ستاره، به معنای صلح و آرامش است. ستاره به خوبی، با آرامش پیوند خورده است. بعد از نزاع بین مورسو و کشیش زندان، مورسو دوباره در سلولش تنها می‌شود. او روی تختش دراز می‌کشد و آرامشش را پیدا می‌کند. درست در همین لحظه آرام که مادر را به یاد می‌آورد، مورسو عمیقاً واقعیت وجودی خود و خوشبختی‌اش را در زیر ستارگان می‌یابد:

«او که گذاشت رفت، دوباره آرام شدم. از رمق رفته بودم و رو تختخوابم افتادم به گمانم خواب رفتم؛ چون بیدار که شدم، ستاره‌ها روی چهره‌ام می‌درخشیدند. سر و صدای [دشت] بیرون شهر به من می‌رسید. بوهای شب و زمین، نمک شقیقه‌هایم را خنک می‌کرد. آرامش شگفت‌انگیز این تابستان خواب ربوده، هم چون خیزابی به درونم می‌ریخت. در آن دم رو در مرز پایانی شب، سوت‌ها [پری‌های دریایی (sirenes les) فریاد کردند] جیغ کشیدند. آن‌ها عزیمت به دنیایی را اعلام می‌کردند که اکنون تا ابد به حالم فرقی نمی‌کرد. نخستین بار، پس از دیرگاهی، به مامان اندیشیدم. به نظرم، می‌فهمیدم چرا او در پایان زندگی «نامزد» گرفته بود. چرا به بازی از نو شروع کردن پرداخته بود. آن جا، آن جا نیز پیرامون آن آسایشگاهی که زندگی‌ها در آن خاموش می‌شدند، شب هم چون فرجه‌ای اندوهناک بود. مامان در آن نزدیکی به مرگ، می‌بایست احساس کرده باشد که رها شده و آماده است که زندگی‌اش را از سربگیرد. هیچ کس حق نداشت بر او بگرید، و من نیز احساس می‌کردم آماده‌ام که زندگی‌ام را از سر بگیرم. پنداری که این خروش خشم، مرا از بدی پالوده باشد، از امید تهی کرده باشد. در برابر این شب پربار از نشانه‌ها و ستاره‌ها، نخستین بار دلم را به روی بی‌تفاوتی مهرآمیز دنیا گشودم. از این که دنیا را بسیار مانند خودم و به راستی آن‌قدر برادرانه یافتم، احساس کردم که سعادتمند بوده‌ام و هنوز سعادتمندم. برای آن که همه چیز به تمامی خود برسد، برای آن که من کمتر احساس تنهایی بکنم، همین مانده بود آرزو بکنم که در روز اعدامم، تماشاگران بسیاری باشند و با فریادهای نفرت بار، به پیشوازم آیند.»

در نوعی پیوند با طبیعت، مورسو آرامش می‌یابد. در سلولش بین مورسو و جهان اطراف، دیوارها و میله‌های سلول ناپدید می‌شوند. انگار، تاریکی شب آن‌ها را در خود ربوده است. در این صحنه، مورسو حس می‌کند که به نوعی به دنیای خارج از زندانی که ماه‌ها برای او ممنوع بود، داخل شده است. در این هنگام، بی آن که هیچ مانعی جلوی این عمل را بگیرد، پیوندی بین مورسو و ستارگان برقرار می‌شود. حرف اضافهٔ «روی (sur)»، این ارتباط را به خوبی نشان می‌دهد. در ضمن، این حرف اضافه نشان می‌دهد که تماس با عناصر طبیعت، مستقیم است. به نظر می‌رسد فاصلهٔ بسیار زیادی که انسان و ستارگان این جهان را از یکدیگر جدا می‌سازد، در این تصویر از بین رفته است و امکان ارتباط جدیدی که در آن تمام حس‌ها شرکت می‌جویند، وجود دارد. نه فقط حس بینایی، بلکه حس شنوایی «(سر و صدای [دشت])» و بویایی (بوهای شب و زمین نمک) در این پیوند انسان و طبیعت شرکت می‌جوید. به نظر می‌رسد که تمام جهان (آسمان و زمین و دریا) به طرف صورت مورسو برگشته‌اند و او هم به نوبهٔ خود در آنها ذوب شده‌است: «آرامش شگفت‌انگیز این تابستان خواب ربوده هم چون خیزابی به درونم می‌ریخت.» در حقیقت، نوعی اتحاد و تعاون واقعی صورت می‌گیرد. انگار طبیعت، حرکتی به طرف مورسو انجام می‌دهد تا بتواند در اعماق وجودی او فرو رود. «به درونم می‌ریخت.» و چون از «دشت»، «زمین»، «نمک» و «خیزاب» سخن به میان آمده است، پس تمام طبیعت، این پیوند درونی با مورسو را به عهده می‌گیرد. این پیوند با جهان طبیعت، از طریق خداحافظی با جهان انسان‌ها، مضاعف می‌شود. صداهایی که به مورسو می‌رسند (پری‌ها فریاد کشیدند)، به نظر از دورها و از جهانی دیگر می‌آیند:(در مرز پایانی شب)، (که اکنون تا ابد به حالم فرقی نمی‌کرد). به نظر می‌رسد که مورسو، به آن سو رفته است.

در ضمن، این قسمت آخر رمان، ویژگی‌های یک رویا (onirique) را دارد؛ زیرا مورسو مطمئن نیست که خوابیده است و او بین خواب و بیداری، بین آگاهی و

ناخودآگاهی قرار دارد. این صحنهٔ شبیه به رویا که رمان با آن تمام می‌شود، دارای یک ویژگی اساسی است. در واقع، روایت با یک تصویر شبانه به پایان می‌رسد: عجیب است، شبی که مورسو باید به پیشواز مرگ رود، همزمان آغاز و پایان دارد («نخستین بار دلم را به روی بی تفاوتی مهرآمیز دنیا گشودم»). انگار در قسمت دوم روایت، همه چیز برعکس شده است: به جای بعد از ظهر سوزان ساحل الژه، شبی آرام و خنک جایگزین می‌شود و ستاره‌ها در آسمان، جای خورشید را گرفته‌اند. مورسو دیگر پرخاشگری و تهدید جهان را حس نمی‌کند، بلکه «بی‌تفاوتی مهرآمیز دنیا» را حس می‌کند. روش برادرانهٔ دنیا دیگر او را نمی‌زند و او را «در ساحلی سوزان» کور نمی‌کند. مورسو از این به بعد، دیگر با چشم‌هایی باز خوشبختی‌اش را می‌پذیرد. در هر صورت، رمان با حقیقت تمام می‌شود: «احساس کردم که سعادتمند بوده‌ام و هنوز سعادتمندم.»

مثالی دیگر در مورد «منظومه شبانه»: «فرشته مرگ» یا همان «عزرائیل» را در نظر بگیریم: «فرشته مرگ»، از دو کلمه «فرشته» و «مرگ» تشکیل شده است. کلمهٔ «مرگ» (هم چون کلمهٔ «عزرائیل») در انسان ترس پدید 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 «فرشته مرگ»، متعلق به «رژیم شبانه» می‌شود. در حقیقت، همان‌طور که ملاحظه می‌کنید، دو قطب «فرشته» و «مرگ» با یکدیگر آشتی کرده‌اند و بین آنها نوعی صلح برقرار است.

نکتهٔ دیگر: با وارد شدن به «منظومه شبانه»، ترس از مرگ کمتر می‌شود، ولی هیچ وقت به طور کامل از بین نمی‌رود و همیشه این منظومه، اثری از «منظومه روزانه، با ارزش‌گذاری‌های منفی (یا صورت‌های زمانی)» را با خود به همراه دارد. به همین سبب ژیلبر دوران معتقد است تمام تصاویری که در «منظومه روزانه» وجود دارند، در «منظومه شبانه» هم یافت می‌شوند؛ با این تفاوت که ارزش‌گذارها در «رژیم شبانه» تعدیل و کم شده است. به عنوان مثال، شاهزاده کوچولو، اثر آنتوان دوسنت اگزوپری، این گونه آغاز می‌شود:

«شش ساله که بودم، روزی در کتابی به نام «چند داستان واقعی از طبیعت» که در آن راجع به حیوانات جنگل، داستان‌هایی نوشته بود، تصویر قشنگی دیدم. آن تصویر، ماربوآیی را نشان می‌داد که در حال بلعیدن حیوانی بود. [...]

در کتاب نوشته شده بود: «مارهای بوآ، موجودی را شکار می‌کنند بدون جویدن، یکجا می‌بلعند و پس از آن، چون قدرت حرکت ندارند، برای مدت شش ماه یکجا می‌خوابند تا آن چه را که بلعیده‌اند، هضم کنند.»

همانطور که در این صحنه مشاهده می‌شود، راوی سه مرتبه کلمهٔ «بلعیدن» را به کار برده است. حتی راوی تأکید می‌کند که مارهای بوآ طعمهٔ خود را «نمی‌جوند». در حقیقت، «بلعیدن» متعلق به «رژیم شبانه» و کلمه «جویدن» مربوط به «رژیم روزانه» است. راوی با انتخاب کلمهٔ «بلعیدن» می‌کوشد به صورت ناخودآگاه، ترس از دندان‌های برنده را فراموش کند و عمل پایین رفتن را بدون خطر انجام دهد. توجه داشته باشیم که عمل جویدن، بعد از بلعیدن، ظاهر می‌شود. کودک ابتدا عمل مکیدن شیر را انجام می‌دهد و بعد از مدتی، شروع به جویدن غذا می‌کند. به نظر روان‌کاوان عمل بلعیدن پاک‌تر از عمل جویدن است؛ زیرا با خوردن گوشت، انسان یاد گرفت که خون حیوان را هم بخورد که این عمل، خوی درندگی را در او زنده نگه می‌دارد. در صورتی که شیر، در هنگام شیرخوارگی، غذایی است که طبع درنده خویی را از انسان دور می‌کند و تمام اسطوره‌ها آن را مثبت ارزش‌گذاری کرده‌اند.

در واقع، یکی دیگر از ویژگی‌های «رژیم شبانه»، این است که «کل (فیل)» درون «جزء (ماربوآ)» قرار می‌گیرد:

«نقاشی من، تصویر یک کلاه نبود؛ نقاشی من مار بوآیی را نشان می‌داد که در حال هضم کردن یک فیل بود.»

در حقیقت، راوی «شاهزاده کوچولو»، به هیچ عنوان اندیشه مرگ را نمی‌پذیرد. بهترین دلیل، صفحه آخر این کتاب است؛ زمانی که «شاهزاده کوچولو» به خلبان می‌گوید: با مار قرار ملاقات دارد و قرار است که در شب ملاقات، مار شاهزاده کوچولو را نیش بزند تا بتواند به سرزمین خود، همان جایی که گل سرخش زندگی می‌کند برود. شاهزاده کوچولو، به خلبان می‌گوید که با این بدن، نمی‌تواند به سیاره خود برود، این بدن، هم چون پوسته‌ای سنگین است که مانع رفتن شاهزاده کوچولو به سرزمینش (سیارک) می‌شود. خلاصه، مار می‌آید و شاهزاده کوچولو را نیش می‌زند و شاهزاده به «سیارک» خود می‌رود. با توجه به عبارات ذکر شده، می‌توان به خوبی، اندیشه راوی را بررسی کرد. در حقیقت، مرگ برای این راوی، هم چون مسافرت است. راوی به هیچ عنوان، اندیشه مرگ را نمی‌پذیرد. برای او مردن، هم چون تبدیل شدن از چیزی به چیزی دیگر است. اندیشه این راوی، به «منظومه شبانه تخیلات» متعلق است؛ زیرا او مرگ را تلطیف کرده و وحشت مرگ را گرفته است.

ویژگی دیگر این بخش، در این است که یاد می‌گیریم ترس را «نیاموزیم» و «زمان» را کنترل کنیم. در ضمن، سبک نوشتن نویسندگان نیز در این بخش تغییر می‌کند. بدین صورت که نویسنده برای این که سرعت متن را کم کند و حرکت رو به پایین را تحت کنترل خود قرار دهد، مجبور است از کلمات تکراری استفاده کند. حرکت رو به پایین، همیشه با این خطر روبه‌روست که کنترل خود را از دست بدهد و به سقوط تبدیل شود.

صحنهٔ زیر، از کتاب بیگانه، مثال خوبی است برای نشان دادن این تکرار کلمات و تکرار کنش داخل شدن. وقتی مورسو، به «آسایشگاه سالمندان» می‌رسد، «مدیر» او را به «مرده خانهٔ کوچک» هدایت می‌کند تا بتواند جسد مادرش را ببیند:

«رفتم تو، [...]

در این موقع، سرایدار پشت سرم آمد تو ،[...]

[...] اتاق از روشنی دلچسب آخرهای بعدازظهر پر بود. دو تا زنبور روی سقف شیشه‌ای وزوز می‌کردند و من احساس می‌کردم که دارد خوابم می‌برد.[...]

در این موقع، پرستار آمد تو .[...] پس [سرایدار] تعارف کرد یک فنجان شیرقهوه برایم بیاورد. چون از شیرقهوه زیاد خوشم می‌آید، قبول کردم و چیزی نگذشت که با یک سینی برگشت. نوشیدم .[...]

[سرایدار] رفت بیرون، برگشت [...]. بعد گرفت روبه‌رویم، آن ور مامان، نشست. پرستار آن ته بود [...]. هوا ملایم بود، قهوه گرمم کرده بود و از لای در، بوی شب و گل می‌آمد تو. به گمانم کمی چرتم برد.

صدای خش خشی بیدارم کرد.[...] همین موقع بود که رفقای مامان آمدند تو.»

این صحنه یک تصویر است؛ زیرا «اتاق از روشنی دلچسب آخرهای بعدازظهر پربود!» این صحنه یادآور نمادهای خلوتگاه درونی است. مورسو «داخل» «مرده خانهٔ کوچک می‌شود» و در آن جا به تصویر «مادر» می‌رسد و «شیر و قهوه» می‌نوشد. ترس در این صحنه کم شده است؛ زیرا واژه «مرده خانه» در صحنهٔ بالا باعث ترس می‌شود، اما راوی کلمهٔ «کوچک» را در کنار آن قرار داده است تا به این وسیله، ترس موجود را کم کند. حیوانات درنده، جای خود را به «دو تا زنبور» داده‌اند. در آخر، مورسو یک حرکت تخیلی پایین رفتن (رفتم تو، آمد تو، آمد تو، برگشت، رفت بیرون، برگشت. آمدند تو) به داخل چیزی را آغاز می‌کند و برای این که این حرکت را تحت کنترل درآورد، می‌کوشد از واژگان تکراری (آمد تو، آمد تو،...) استفاده کند تا بتواند با اطمینان پایین برود.

بعد از این مثال، باید گفت که اندیشه نپذیرفتن مرگ، در دین اسلام نیز به خوبی نمایان است. ما مسلمان‌ها به این مسئله اعتقاد داریم که نمی‌میریم. ما مسلمان‌ها مرگ را هم چون سفری از این دنیا به دنیای دیگر در نظر می‌گیریم. انسان، همیشه به طور ناخودآگاه کوشیده است اندیشهٔ مرگ را به دور بیندازد. در واقع، اندیشه مرگ، به هیچ وجه برای او قابل قبول نیست. در ضمن، وقتی کسی را کفن‌پوش می‌کنند و در قبر قرار می‌دهند، گویی که او را در قنداق می‌پیچند. انسان در دل زمین (با اشاره به رحم مادر) قرار

همان‌طور که گفتیم «منظومه روزانه تخیلات»، منظومه دوقطبی و یا «منظومه‌ای دیالکتیکی» است. حالا چرا کلمه «دیالکتیک را برای این منظومه انتخاب کرده‌اند؟ برای این که یکی از ویژگی‌های «دیالکتیک»، داشتن «ضد خود» در «خود» است؛ در درون «هستی»، «نیستی» وجود دارد، در دل «ناامیدی»، «امید» لانه کرده است و در اعماق شب که کاملاً سیاه و ترسناک است، «نور» وجود دارد. «تاریکی» و «نور»، دو قطب متضاد این منظومه هستند

می‌گیرد تا آمادهٔ تولد دیگر شود و زندگی جدیدی را آغاز کند.

در کتاب «فضانوردها در کوره آجرپزی»، نوشته محمدهادی محمدی، قهرمان داستان برای غلبه بر مرگ «کفن عمورضا» را می‌پوشد تا حداقل تجربه‌ای از این نوع زندگی داشته باشد. در درون کفن قرار می‌گیرد تا ترس از مرگ را فراموش کند.

«دو سه زن و مرد، به ظاهر عجیبش [چمن] خیره شدند. کماجدان به سر، کوزه به پشت و با کفنی که به خودش پیچیده بود .[...]

چمن گفت: من و سبزی به ماه می‌رویم. آن جا خنک است. آن جا درخت توت دارد. [...] او زنده می‌ماند!»

در واقع زمانی که چمن مجبور است هم چون مثال بالا، «کفن» به تن کند تا شبیه فضانوردان شود و سبزعلی را آرام سازد. باز به این معنا است که او برای رسیدن به «زندگی»، به درون «مرگ» (که با «کفن» نمادینه شده است) می‌رود تا بتواند هم چون پروانه از پیله خارج شود و به این ترتیب، عمل عروج تخیلی خود را انجام دهد تا بتواند به بلندی و به خنکی قلهٔ کوه‌ها، به سرزمین رویایی، یعنی به ماه برسد که در آن جا خانهٔ «قشنگی» بسازد و استراحت بکند. در حقیقت، راوی درصدد است که از مکان‌های پایین بگریزد، به بالا صعود کند تا به سبکی و بی‌وزنی برسد.

چمن [...] گفت: «بابام می‌گوید، نوک کوه‌ها خیلی خنک است. بالای آسمان خیلی خنک است. ماه هم بالای آسمان است. آن جا همیشه خنک است، مثل آب انبار ده‌مان!»

«سبزی، در خنکی آب رودخانه‌ای در کره ماه، شنا می‌کرد. آب، چون آب شور، سنگین بود. روی آب احساس سبکی می‌کرد. ته آب نمی‌رفت، آب شیرین بود، مثل آب قند، دست و پا می‌زد. این سوی رود، آن سوی رود. خوب که شنا کرد، آمد زیردرخت توت خوابید. نسیم خنکی به تنش می‌خورد. کم کم حالش خوب می‌شد.»

همان‌طور که گفتیم یکی از ویژگی‌های «منظومه شبانه تخیلات»، این است که انسان می‌کوشد مرگ را آرام و تلطیف کند. در کتاب «گاوهای آرزو» از محمدهادی محمدی، راوی بیش از بیست مرتبه از واژه «فرشته مرگ»، به جای «عزراییل» استفاده کرده است. چرا؟ از بعد روان کاوی، به این پرسش پاسخ می‌دهیم: راوی نمی‌خواهد مرگ را بپذیرد. اندیشه مرگ برای او قابل قبول نیست.

همان‌طور که گفتم هنگام تحلیل یک متن، سعی می‌کنیم تا به شخصیت اصلی نویسنده کاری نداشته باشیم و تا آن جایی که امکان دارد، در مورد متن قضاوت نکنیم و عمل قضاوت را به عهده خواننده بگذاریم. اگر من بگویم که این متن خوب است، به طور خودکار، ذهن خواننده را تحت تأثیر قرار خواهم داد و اختیار از او ساقط می‌شود. وظیفه منتقد این است که زیبایی‌ها، ساختارها و... یک متن را به خواننده نشان دهد تا او خود قضاوت کند.

همان‌طورکه گفتیم: تمام نمادهای «منظومه روزانه» را می‌توان در «منظومه شبانه» یافت؛ با این تفاوت که نمادها «ترس» را از دست داده‌اند. با این حال، اثر کمی از «ترس» در آن‌ها دیده می‌شود. مثلاً در «منظومه روزانه»، حرکت رو به پایین با سرعت و بدون کنترل است، اما در «منظومه شبانه» قابل کنترل و آرام است. در فیلم‌های پلیسی ،ماشین‌ها با سرعت سرسام‌آوری رانده می‌شوند و در پایان، با یکدیگر تصادف می‌کنند. هم چنین، ماشین‌ها آتش می‌گیرند که تصویر جهنم را زنده می‌کند. اما در «منظومه شبانه»،تصویر هواپیمایی نشان داده می‌شود که به آرامی و با کنترل، روی پیست پرواز می‌نشیند. اگر خواب دیدید که از جایی سقوط می‌کنید و در آخر، با حرکتی آرام بر روی زمین نشستید، این خواب، خواب خوبی است؛ زیرا نشان از این دارد که شما به درون خود وارد شده‌اید. در واقع، در «منظومه روزانه» برای رسیدن به حقیقت، عمل عروج را انجام می‌دهند. در «منظومه شبانه» برای رسیدن به حقیقت. همین عمل را به صورت دیگری انجام می‌دهند؛ یعنی به درون وارد می‌شوند تا به حقیقت برسند. برای شناخت این که ما در چه منظومهٔ تخیلی قرار داریم، بهتر است به قیدها و صفت‌ها متوسل شویم؛ زیرا قیدها نشان می‌دهند که مثلاً این حرکت کنترل شده است یا نه. مثلاً در جمله «من یواش یواش پایین می‌رفتم»، خواننده به لطف قید «یواش یواش»، متوجه می‌شود که این حرکت کنترل شده است. برعکس، در جمله «من با سرعت پایین می‌رفتم»، حرکت غیرقابل کنترل است. برای این که کسی را روان کاوی کنید، قیدها و صفت‌ها به شما کمک فراوانی می‌کنند. مثلاً وقتی کسی می‌گوید: «علی تو پسر بدی هستی!» من به کمک صفت «بد» متوجه می‌شوم که او نسبت به من چه احساسی دارد. برای بهتر شناختن تصاویر ادبی، درک وسیعی از زبان‌شناسی ضروری به نظر می‌رسد. زبان‌شناسی هم چون ابزاری است که به نقاد اجازه می‌دهد تا به عمق متن نفوذ کند.

از کتاب «آلیس در سرزمین عجایب»، مثالی از این تصویرهای کنترل شده را برای شما می‌خوانم:

«لحظه‌ای بعد، آلیس به دنبال خرگوش وارد لانه شد و حتی یک آن هم فکر نکرد که چطور می‌تواند از آن‌جا بیرون بیاید. لانهٔ خرگوش مثل یک راهرو زیرزمینی بود. قسمت اول آن یک راست ادامه داشت، اما بعد ناگهان با شیب تندی به طرف پایین سرازیر می‌شد و این شیب به اندازه‌ای تند بود که آلیس حتی یک لحظه فرصت نیافت جلو افتادن خود را بگیرد؛ حس کرد دارد به داخل چاه بسیار عمیقی سقوط می‌کند.

یا چاه خیلی عمیق بود و یا او خیلی آهسته سقوط می‌کرد هر چه بود، در همان حال فرصت زیادی داشت تا به اطراف خود نظر بیندازد و فکر کند بعد چه خواهد شد. اول کوشید تا پایین را نگاه کند و بفهمد دارد به کجا می‌افتد، اما ته چاه خیلی تاریکتر از آن بود که او بتواند چیزی ببیند. بعد به بدنهٔ چاه نگاه کرد و متوجه شد اطرافش پر از قفسه ظروف و کتابدان است؛ در بعضی جاها چشمش به نقشه‌ها و تصویرهایی می‌افتاد که با میخ چوبی، به بدنهٔ چاه نصب شده بودند. در حین عبور، ظرفی را از توی یکی از قفسه‌ها برداشت. [...] مایل نبود ظرف را پایین بیندازد برای این که می‌ترسید کسی را بکشد. بنابراین، با سعی بسیار، آن را توی یکی از قفسه‌های ظروف که از کنار آن می‌گذشت. قرارداد.

با خود گفت:«بله ! بعد از چنین سقوطی، دیگر سر خوردن و افتادن از پلکان، برایم مهم نخواهد بود !»[...]

همچنان پایین‌تر و پایین‌تر می‌رفت. آیا این سقوط هرگز پایانی نداشت؟ [...] حس می‌کرد دارد خوابش می‌گیرد، [...] که در این موقع، ناگهان گرومب ! روی یک توده برگ خشک فرود آمد، و بدین گونه سقوط به پایان رسید.

آلیس ذره‌ای صدمه ندیده بود و بلافاصله، روی پاهای خود بلند شد. [...] در برابر خود، راهرو طولانی دیگری دید [...] وقتی آلیس به پشت سر [خرگوش] رسید، او به طرف دیگر پیچید و آلیس دیگر نتوانست او را ببیند: مشاهده کرد در تالار دراز کم ارتفاعی است که با نور یک ردیف چراغ سقفی روشن شده. [...]

آلیس در را باز کرد. متوجه شد آن در به راهرو کوچکی باز می‌شود که خیلی از سوراخ موش بزرگتر نیست: زانو زد و از میان آن راهرو، آن طرف را نگاه کرد. چشمش به زیباترین باغی افتاد که تا آن زمان دیده بود. چقدر اشتیاق داشت که از آن تالار تاریک بیرون برود و میان باغچه‌های پر از گل‌های قشنگ و چشمه‌های آب خنک باغ قدم بزند![...]»

حرکت تخیلی در صحنه بالا، رو به پایین است. در این صحنهٔ تقریباً تمام نمادهای مربوط به «صورت‌های زمانی» را می‌توان دید؛ با این تفاوت که تمام آن نمادها به شکل اصطلاحاً «واژگون» شده، دیده می‌شود:

۱ـ حیوان درنده به «خرگوش» تغییر شکل پیدا کرده است.

۲ـ دالان‌های پیچ در پیچ که باعث ترس می‌شدند، تبدیل به «راهرو زیرزمینی»، «راهرو کوچک» و... که هیچ ترسی تولید نمی‌کنند، شده است (به علاوه، همین کلمهٔ «کوچک» در «راهرو کوچک» یک حالت از نمادهای «خلوتگاه درونی» پدید می‌آورد. در ضمن، کلمهٔ «لانه» همین نماد را در انسان زنده می‌کند).

۳ـ سقوط، به پایین رفتن که همزمان قابل کنترل است، تبدیل شده است (در ضمن، حرکت آن قدر آرام است که قهرمان داستان، به راحتی می‌تواند «ظرفی» را از قفسه‌ای

تخیل سقوط،
حتماً به این صورت نیست که کسی از آسمان
به زمین بیفتد. تخیل سقوط،
یعنی این که نویسنده یا انسان،
حس سقوط را داشته باشد؛
حالت «به هم خوردگی حال» و «سرگیجه» و...

بردارد و دوباره آن را در قفسه‌ای دیگر با «سعی بسیار» جای دهد. «سعی بسیار» نشان می‌دهد که حرکت چقدر آرام است). دلایل دیگری که ما را مطمئن می‌کند که این حرکت روبه پایین، «سقوط» نیست: الف ـ قید آهسته، دلیل خوبی است: «آهسته سقوط می‌کرد» ب ـ این حرکت رو به پایین برای «آلیس» اهمیتش بیشتر از سرخوردن خواهد بود:«بعد از چنین سقوطی، دیگر سر خوردن [...] برایم مهم نخواهد بود!» ج ـ هنگام به زمین رسیدن «آلیس»، او به هیچ وجه آسیب نمی‌بیند و در مکانی می‌افتد که حالت فنری تولید می‌کند: «در این موقع، ناگهان گرومب! روی یک توده برگ خشک فرود آمد و بدین گونه سقوط به پایان رسید. آلیس ذره‌ای صدمه ندیده بود».

۴ـ حرکت کنترل شده: ابتدا در دو مرحله حرکت کنترل شده نیست، اما بعد از مدتی، به حرکت کنترل شده تبدیل می‌شود: الف ـ «آلیس» ابتدا می‌افتد و کنترلی ندارد، اما «آرام آرام»، این حرکت قابل کنترل می‌شود. ب ـ «چاه بسیار عمیق» که «خیلی تاریک‌تر از آن بود که بتواند چیزی ببیند»، به «تالار دراز کم ارتفاع» تبدیل می‌شود که «با نور یک ردیف چراغ سقفی روشن شده». در ضمن، در دل این «چاه بسیار عمیق» و تاریک، «زیباترین باغ» وجود دارد. در «زیباترین باغ» «باغچه‌هایی پر از گل‌های قشنگ و چشمه‌های آب خنک» به چشم می‌خورد که «آلیس» دوست دارد در میان آن‌ها قدم بزند.

۵ ـ آلیس آن قدر در این چاه حس امنیت می‌کند که میل به خوابیدن در او زنده می‌شود: «حس می‌کرد دارد خوابش می‌گیرد».

در این جا سعی می‌کنم توضیح کوتاهی درباره «نمادهای خلوتگاه درونی» بدهم:

به نظر ژیلبر دوران، با داخل شدن در یک دنیای آرام و راحت، انسان می‌کوشد خود را از چنگالهای زمان نابودکننده خلاص کند و تلاش می‌کند این زمان را با پناه بردن به «درون چیزها» یا به اصطلاح خود ژیلبر دوران «در برگیرنده‌ها، محصور کننده‌ها (les contenants)»، کنترل کند.

در واقع، آن چه که ژیلبر دوران «در برگیرنده‌ها محصور کننده‌ها (les contenants)» می‌نامد، همان مکان‌هایی است که انسان برای بهتر حفظ کردن خود، به درون آنها پناهنده می‌شود تا بتواند خود را بیابد و گذشته خود را زنده کند. بدین وسیله، حداقل می‌تواند برای مدتی کوتاه گذر زمان را از یاد ببرد.

در حقیقت خانه، آشیانه، پناهگاه، غار، شکم، 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، الهه‌هایی هستند که ویژگی‌های مادری در آنها وجود دارد. داخل شدن در اعماق دنیای تخیلی، شبیه 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 پوشاننده ایجاد کنند؛ مثلاً قهرمان داستان را از چشم دشمنان حفظ کند)، سبد (حضرت موسی را در سبدی قرار دادند و او را به رودی رها کردند) و... مکان‌هایی هستند که ابتدا انسان را در برمی‌گیرند 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).

مثلاً خانه در آثار هانری بوسکو(Henri Bosco)، عنصری با اهمیت است، اما آن چه ما در نظر می‌گیریم، ویژگی‌های منظره‌ای (Pitoresgue) آن نیست، بلکه خلوتگاه درونی، خاطرات آن و تخیلات کسی است که در آن زندگی می‌کند.

خانه از این نظر که نقش پناهگاه و نقش مادری حامی را به عهده دارد، مؤنث است. تخیل خانه رویایی Onirique، یک خانه دورافتاده از هر کس و تک و تنها و ساده و آرام را طلب می‌کند که بتوانیم در آن به تنهایی، «تنهایی» را نگاه کنیم. معمولاً در اتاق زیر شیروانی یا در بالا و خانه، می‌توان این عمل را انجام داد.

تنهایی در شخصیت‌های هانری بوسکو؛ یک امر عادی است. آنها تنها زندگی می‌کنند. مارسیل Martial، مجبور است که در جزیره تنها باشد؛ به دلیل آرزوی عموی بزرگش. او آزمایش سختی را در آن جا می‌گذراند.

پاسکال ـ (pascal) در خانه‌ای به سبک سنتی زندگی می‌کند و.... زمانی می‌رسد که ما این تنهایی را در خانه می‌بینیم. در این هنگام، تنهایی هم چون یک دوست، یک راز دار می‌شود؛ رازداری که می‌توان اسرار زندگی را به او گفت.

خانه و این تنهایی، مکانی مطلوب برای به درون رفتن و مکاشفه در زمان‌های بسیار سخت است. بعد از مبارزه‌ای که Clodius داشت، به خانه برمی‌گردد؛ خانه‌ای که لبریز از سکوت است. این خانه لبریز از سکوت، می‌تواند به اندازه کافی از او حمایت کند تا بتواند این کائوی درونی را از بین ببرد. هانری بوسکو، در جایی از این کتاب، چنین می‌گوید: «باری، سکوت تنهایی از آرامش این خانه [...] بالا می‌آید و ناگهان، خودم را تنها در این جهان، با [این] خانه قدیمی و گمشده در میان مزارع، حس می‌کردم. به خودم گفتم: اکنون، مثل این است که تو تنها با مادرت بودی.»

«بدین ترتیب، با ساعت‌های خواب، یادبودها، خواندن خبر ماجرایم و تناوب سایه و روشن، زمان گذشت. جایی خوانده بودم که آدم توی زندان، عاقبت مفهوم زمان را از دست می‌دهد.»

در ابتدای حبس، در ازای هر محرومیتی، می‌کوشد راه فراری در تخیل خود بجوید:

«خیال [...] اولین موج‌های زیر کف پاهایم، تو آب رفتن تنم و آسایشی که از این کار می‌یافتم [...].

«اما چندان به یک زن، به زن‌ها، [...] می‌اندیشیدم که سلولم از انبوه همهٔ چهره‌ها آکنده می‌شد و خواهش‌هایم را می‌انباشت.»

اما این پناه بردن به تخیل، این آرزوی انسان آزاد بیشتر از همیشه شرایط انسان بودنش را به او یادآور می‌شدند (ناگهان احساس می‌کردم که چقدر دیوارهای زندانم تنگ هم آمده‌اند.»، «به یک لحاظ، این ذهنم را برمی‌آشفت.)»

هر چند که مورسو، نامی از «روزنه» نبرده است، در این صحنه، می‌توان حدس زد که او از طریق روزنه‌ای، بیرون را نگاه می‌کند، در غیر این صورت، چگونه می‌توانست آسمان و بالای سرش را ببیند؟ این روزنه، هم چون پنجره‌ای است؛ هم چون سوراخی است بین درون و برون. این روزنه، هم چون چشمی باز، هم چون نگاهی است به آسمان دور، به پرندگان و یا به جهان خارج.

تخیل مورسو، به عمق این درخت یا به عمق یک آشیانه پناهنده شده است. درست از مرکز این خلوتگاه درونی است که او «گل آسمان»، «گذر پرندگان» و «برخورد ابرها» را می‌بیند. اما به نظر گاستون باشلار، در عمق درخت، تخیل بینهایت وسیع است و برای این که در عمق این درخت، به خوبی حمایت شده است (مگر راوی نمی‌گوید: اگر مرا به زندگی کردن تو تنهٔ یک درخت خشک واداشته بودند، بدون هیچ کاری جز نگریستن....)، پس حمایت‌کننده‌اش خیلی پرقدرت است.

حمایت کامل را مورسو تخیل می‌کند. برای او این درخت، یک حامی ساده نیست. برای او این درخت، یک درخت جهانی است که او را به پیوند با جهان دعوت می‌کند؛ آن چنان که گاستون باشلار می‌گوید، این تصویر، تصویری است که انسان را بزرگ می‌کند و او را به بزرگی جهان می‌رساند. تخیل‌کننده، به درستی مکان و آشیانهٔ خود را یافته است:

«با این همه، در آغاز حسم ، سخت‌ترین چیز برایم این بود که فکرهای آدم‌های آزاد را داشتم. مثلاً به صرافت می‌افتادم که در ساحل باشم و به سوی دریا سرازیر بشوم. از خیال همهمهٔ اولین موج‌های زیر کف پاهایم، تو آب رفتن تنم و آسایشی که از این کار می‌یافتم ناگهان احساس می‌کردم که چقدر دیوارهای زندانم تنگ هم آمده‌اند.»

«به یک لحاظ، این ذهنم را برمی‌آشفت، ولی به لحاظ دیگر، وقت را می‌کشت.»

هم چون فضا (در زندان، فضا تنگتر شد. پس بدن هم باید این محدودهٔ باریک سلول را بپذیرد و در آن زندگی کند) زمان هم باید از نو اشغال می‌شد. چنان چه سیستم دیگری از ادراک متفاوت با قسمت اول کتاب، به روی صحنه می‌آید، باید روش دیگری برای برنامه‌ریزی و زندگی کردن که مناسب با این الزامات جدید باشد، فراهم دید: «قدم زنی روزانه در حیاط یا سرزدن وکیلم را انتظار می‌کشیدم. خودم را با بقیه اوقاتم خیلی خوب جور می‌کردم».

با قبول این واقعیت که یک زندانی است، نماد شرایط انسانی تمام انسان‌ها در این جهان، مورسو بر سرنوشتش پیروز می‌شود و بر بلندای آن سرنوشت شومی که می‌خواهد او را نابود کند، قرار می‌گیرد. وقتی می‌گوید:«ماه‌های اول سخت بود، ولی درست همان تلاشی که می‌بایستی بکنم، کمک کرد بگذارنم‌شان». انگار سیزیف است که حرف می‌زند.

و در پایان، باید گفت: این تنهٔ درخت، شبیه رحم مادر، با همان نمادها و تصاویر مربوط به خواب زمستانی، بذر و پیلهٔ کرم ابریشم، جاندار شده است. در واقع، تصویر سلول و تنهٔ درخت، شبیه همان تصویر حضرت یونس در شکم نهنگ است. انگار که مورسو در شکم مادر، انتظار تولد جدیدی را می‌کشد. این تصویر، یعنی زندگی در تنهٔ یک درخت و در سلول زندان، ریشه در تصاویر محصورکننده و در برگیرنده دارد. این تصاویر، نماد بازگشت به واقعیت مادری است و در این نوع از نمادها می‌توان نوعی غلبه بر زمان را مشاهده کرد.

ادامه دارد