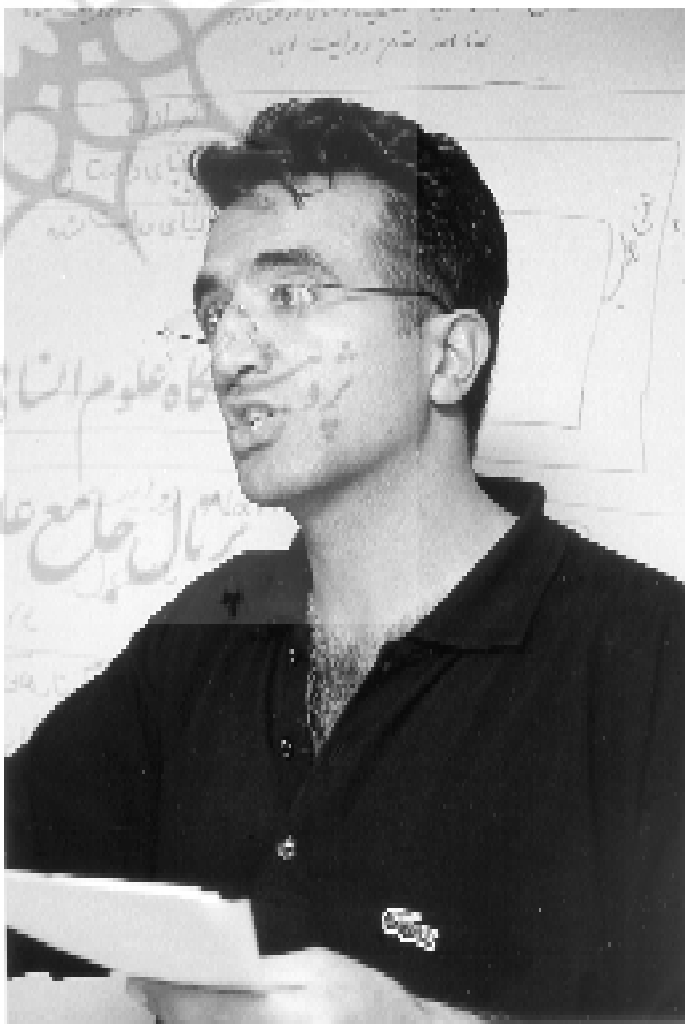
ژیلبر دوران

منظومه‌شبانه،منظومه‌روزانه

بخش دوم و پایانی



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 ارزش‌گذاری 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 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، ماربوایی را نشان می‌داد که در حال بلعیدن حیوانی بود. [...]

در کتاب نوشته شده بود:«مارهای بوا، موجودی را که 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 (ماربوا)» 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 ناخوداگاه 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 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.

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

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 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 (کنج)، 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 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 حبسم ، 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 بگذرانم‌شان». 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.

ساختارهای «ترکیبی» یا «دراماتیک»

تصویرپردازی ساختارهای «ترکیبی» یا «دراماتیک» که ریشه در تصاویر ساختارهای «اسرارآمیز» دارد، می‌کوشد بین اضداد از طریق عامل زمان (مثلاً بهار، تابستان، پاییز، زمستان) ارتباط برقرار کند. کنترل زمانی که هم چون کنترل سرنوشت درنظر گرفته شده است. این تصویرپردازی «ترکیبی» شامل یک نماد دوقطبی است که تصاویر کرونوس را (Lesvisages de Kronos) در یک روند چرخه‌ای (cyclique) و ریتم‌دار (rytmique) پیشرفت داخل می‌کنند که اصطلاحاً این حالت، «جمع اضداد (La coincidentia oppositorum)» را در ذهن تداعی می‌کند که بهترین مثال آن هم صفحه شطرنج است. این ساختارها به دو گروه از نمادها تقسیم می‌شوند:

۱ـ نمادهای چرخه‌ای

۲ـ از نمایه‌های ریتم دار تا اسطوره پیشرفت.

در واقع، در این ساختار، نویسنده زمان را هم چون تکرار بینهایت ریتم‌های (چرخه) زمانی در نظر می‌گیرد. به طور کلی، زمستان یک دوره از مرگ نمادی است که در آن، کارهای کشاورزی رو به کندی می‌رود و فصلی که در آن، حرکت زندگی متوقف می‌شود. هم‌چنین این فصل زمان تنهایی، بیماری و سوگواری را نشان می‌دهد. فصلی است که ارزش دوگانه دارد؛ از یک طرف مرگ و از طرف دیگر حمایت. فصلی که خبردهنده تغییرات بزرگ و پنهانی است. پس هم چون زمان و مراسم شهودی در نظر گرفته می‌شود، سناریویی که برای رسیدن به رستاخیز، اول باید مرد. در این فصل با یک بعد شهودی برخورد می‌کنیم که با نشانه بی‌حرکتی و بی‌حسی مشخص می‌شود. می‌توان گفت که زمستان، زمان امید را در درون خود دارد. این امید، با تجدید حیات کامل و طبیعت و شکل‌های بی‌شمار زندگی در بهار نشان داده می‌شود.

طبیعت در فصل زمستان، آماده می‌شود از پوسته سرد خود خارج شود و آدم‌ها نیز برای فصل جدید رهاشدگی، فصل شادی و عشق آماده می‌شوند. یک زندگی مخفی در آغاز زمان (بهار) طراحی می‌شود.

کتاب «نخل»، از نویسنده ایرانی، آقای مرادی کرمانی، مثال خوبی است تا بتوانیم «نمادهای چرخه‌ای» را نشان دهیم:

با آمدن درویش به «آبادی»، مراد، قهرمان داستان، نزد او می‌رود تا او را ببیند و به حرف‌های او گوش دهد؛ زیرا مردم آبادی می‌گویند که حرف‌هاو کارهای درویش، عجیب است «[مرادگفت :] مردم راست می‌گویند که حرف‌هات، مثل کارهات، عجیب است.» مراد از درویش می‌پرسد که چرا این قدر سفر می‌کند «خسته نشدی؟... خسته نمی‌شوی؟ چقدر سفر!» او در جواب می‌گوید که سفر خوب است و همه سفر می‌کنند تا جایی که حتی درخت هم سفر می‌کند و برای این که حرف خود را ثابت کند، از دهانش هستهٔ خرمایی درمی‌آورد و در خاک نرم، در کنار جویبار، فرو می‌کند و می‌گوید:«سفر «هسته» به خاک.» شب هنگام، هنگامی که همه خوابیده‌اند، مراد دوباره نزد درویش می‌رود و از درویش سؤال می‌کند آیا آن هستهٔ خرمایی را که کاشته است، سبز می‌شود؟ درویش می‌گوید:« سبز میشود. [...] مال تو. ازش نگهداری کن» و مراد از آن روز به بعد، سعی می‌کند تا این هستهٔ خرما به درخت تبدیل شود. روزی هم که مجبور شد برای همیشه آبادی را ترک کند، نخلش دیگر پاگرفته بود و «مردم آبادی جور دیگری به‌اش نگاه می‌کردند.»

این بود خلاصهٔ داستان اما اهمیت داستان برای ما، حالت چرخه مانند آن است که این چرخه را هم در ساختار داستان می‌توان مشاهده کرد و هم در تصاویر و هم در شخصیت‌های داستان.

در این نشست، بر ساختار داستان تکیه نمی‌کنیم و سریع می‌گذریم؛ زیرا از حوصلهٔ این جلسه خارج است. فقط اشاره کنیم که داستان در فصل تابستان شروع می‌شود، پاییز، زمستان

در ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک ، نویسنده زمان را هم چون تکرار بینهایت ریتم‌های (چرخه) زمانی در نظر می گیرد. به طور کلی، زمستان یک دوره از مرگ نمادی است که در آن، کارهای کشاورزی رو به کندی می‌رود و فصلی که در آن، حرکت زندگی متوقف می‌شود. هم‌چنین این فصل زمان تنهایی، بیماری و سوگواری را نشان می‌دهد. فصلی است که ارزش دوگانه دارد؛ از یک طرف مرگ و از طرف دیگر حمایت. فصلی که خبردهنده تغییرات بزرگ و پنهانی است

و بهار را (رجوع کنید به تیترهای کتاب) می‌گذراند و در تابستان دیگر، به پایان می‌رسد. این حالت آخر، حالتی چرخه مانند به وجود می‌آورد. اما در مورد تصاویر و شخصیت‌ها می‌توان چنین گفت. مثلاً مراد، در آخر داستان، همان نقش «درویش» را به عهده می‌گیرد. اگر درویش برای مردم آبادی قابل احترام بود، همین حالت برای مراد هم اتفاق می‌افتد، مراد، راه درویش را ادامه می‌دهد. هم چنان که هسته تبدیل به درخت می‌شود، مراد هم پوسته بچگی خود را می‌اندازد و برای خود مردی می‌شود و به یک حالت شهودی دست می‌یابد. در این حالت، او دیگر می‌تواند جای درویش را بگیرد. با رفتن درویش، درویش دیگری به جای او وارد می‌شود و این چرخه هم چنان ادامه دارد. همان‌طور که گفتم، بهترین مثال چرخه‌ای را می‌توان در صفحه شطرنج مشاهده نمود. صفحه شطرنج به شکلی است که سیاه در کنار سفید و سفید در کنار سیاه زندگی می‌کند و مشکلی هم به وجود نمی‌آید، اما در «منظومه روزانه تخیلات» این نوع زندگی کردن امکان ندارد. در منظومه روزانه، فقط دشمنی دو قطب و عمل این دو قطب بر یکدیگر، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

یکی از حضار: آیا برای این حالت چرخه‌ای، مثال «از خاک برآمدیم و برخاک شدیم» درست است ؟

عباسی: مثال خوبی است. همین حالت را می‌توان در فیلم «طعم گیلاس» اثر کیارستمی مشاهده کرد. به نظر من، قهرمان داستان، به پوچی فلسفی رسیده است و برای گریز از این پوچی، راهی جز خودکشی نمی‌بیند. او از دیگران می‌خواهد وقتی که مُرد، او را زیر یک درخت گلابی (احتمالاً گلابی) دفن کنند. پرسشی که از خود می‌کنیم، این است: «چرا کسی که به چنین حسی از دنیا رسیده و فکر می‌کند که دنیا پوچ است (احتمالاً به دنیای بعد از مرگ هم اعتقادی ندارد)، می‌خواهد که او را زیر یک درخت دفن کنند؟» شاید جواب این پرسش را بتوان در ناخودآگاهی او یافت. شاید قهرمان فیلم فکر می‌کند، هنگامی که بدن او شروع به پوسیدن و تجزیه شدن کرد، ریشه‌های درخت می‌توانند او را جذب کنند که با این روش، زندگی جدیدی برای او آغاز و از شکلی به شکل دیگر تبدیل می‌شود. در این حالت، او از نابودی کامل نجات می‌یابد و می‌تواند «زمان» نابودکننده را به صورت چرخه‌ای کنترل کند.

قبل از این اشاره کردیم که یکی از ویژگی‌های «ساختارهای ترکیبی»، «جمع اضداد» است. در ابتدای جلسه، ماجرای «دو گربه روی دیوار» را به عنوان مثال آوردیم و دیدیم که این دو گربه سفید و سیاه، به هیچ عنوان نتوانستند مشکل خود را حل کنند. اما در یکی از آثار محمدهادی محمدی، داستانی به نام «شلغم و عقل» وجود دارد که تقریباً شبیه داستان «دو گربه روی دیوار» است؛ البته با اندیشه و طرز تفکری کاملاً متفاوت. در کتاب «شلغم و عقل» هنگامی که قهرمان داستان، در جست وجوی «عقل» است، ناگهان به یک سگ و گربه می‌رسد. سگ به دنبال گربه بود و می‌خواست او را بکشد. قهرمان داستان، با دیدن این صحنه، پیش سگ می‌رود و علت را از او جویا می‌شود. سگ، علت این دشمنی را به گذشته ارجاع می‌دهد و می‌گوید همیشه بین سگ‌ها و گربه‌ها دشمنی وجود داشته است و او هم به همین دلیل، می‌خواهد گربه را بکشد. قهرمان داستان، به سگ پیشنهاد می‌دهد که با گربه آشتی کند. سگ این پیشنهاد را می‌پذیرد، اما به شرطی که قهرمان داستان، گربه را روی یک سینی پیش او بیاورد. از طرفی، گربه نیز پیشنهاد و شرط سگ را می‌پذیرد. قبل از هر چیزی حضور سگ و گربه، حضور دو قطب تخیل راوی، در ذهن او و در متن کتاب است. وانگهی آشتی کردن سگ و گربه، افشاکننده تفکر راوی است؛ زیرا بدین طریق، می‌توان فهمید که آیا بین دو قطب تخیلی راوی صلح برقرار است یا نه؟ این مثال از کتاب محمدی، به خوبی تصویر «جمع اضداد» را نشان می‌دهد.

«دیالکتیک تخیل در فضانوردها در کوره آجرپزی»، عنوان مقاله‌ای است که بنده در آن، اندیشه راوی را نشان داده‌ام (این مقاله، در فصل نامه «عشق سوم»، به چاپ خواهد رسید). در «فضانوردها در کوره آجرپزی»، صحنه مشابهی دیده می‌شود. هنگامی که چمن می‌کوشد سبزعلی را به زندگی امیدوار کند، به او پیشنهاد می‌دهد که در وسط چال کوره آجرپزی (نماد جهنم در این کتاب)، درخت توت بکارند تا بتوانند در سایه آن استراحت کنند. آیا این دو عنصر، نوع تفکر راوی را نشان نمی‌دهد؟ آیا نشان‌دهنده «جمع اضداد» نیست؟ فکر می‌کنم که تمام مطالب را گفته باشم اگر سؤالی هست، بفرمایید.

شیخ الاسلامی: من چند سؤال داشتم که به «روش» برمی‌گردد. آیا شما می‌خواهید در این جا به عنوان مدافع این متد، صحبت کنید؟ و دیگر این که چند اشکال اساسی در این متد می‌بینم. می‌خواهم چند اشکال نظری را مطرح کنم. البته، بهتر است که شما بحث‌تان را تمام کنید و بعد سؤالاتم را مطرح کنم.

عباسی: مدافع نیستم. در ابتدای جلسه هم اعلام کردم که می‌خواهم روشی را معرفی کنم. در ضمن تمام چیزهایی که این بزرگان ادعا کرده‌اند، برای من وحی مُنزل نیست. برای من روشی است در میان روش‌های دیگر نقد ادبی. البته سوالی هم که در دفاع تز دکترایم شد، همین بود که من هم همین جواب را دادم. این دیدگاه برای من، وسیله‌ای است تا بتوانم با یک نگاه دیگر (نگاه تخیلات)، به متن نگاه کنم. با وجود این، برای درک بهتر نکاتی که بیان کردم: در این قسمت تعدادی تصویر از نمادهای «ریخت حیوانی»، «ریخت تاریکی» و... ارائه می‌دهم. کتاب سنگر و قمقمه‌های خالی، اثر نویسندهٔ ایرانی، آقای بهرام صادقی، مثال خوبی است تا بتوانیم نمادهای «حیوانی، تاریکی» و «سر و صدا» را نشان دهیم. از این کتاب، داستان کوتاه «فردا در راه است» را انتخاب کرده‌ام.

«نعش را گذاشته بودند در دالان مسجد، خون‌آلود و لهیده و کسی فرصت نکرده بود چیزی رویش بیندازد. اما خون و گل خشکیده همه جایش را پوشانده بود. دالان از همیشه خاموش‌تر و غمزده‌تر بود. تاریک بود. چراغی درش نمی‌سوخت. تنها از لای در که نیمه باز بود، یک شعاع باریک نور از چراغ خیابان به درون افتاده بود.

دو مرد، به دیوار دالان، پشت در تکیه داده بودند، رو به روی هم [...] آن یکی پیر بود. [...] می‌خواست بنشیند و نشست. [...] مردی که ایستاده بود، هنوز چشمش به او بود. [...]

پیرمرد دستش را گذاشت به در و آمد بکشد عقب؛ یک‌دفعه آسمان غرید و برق خیره‌ای همه جا را روشن کرد. دست پیرمرد بی‌اراده عقب رفت. مرد جوان که جسد را در روشنی دید، سرش را برگرداند، اما هنوز هم در خیالش آن را می‌دید. پیرمرد گفت:

ـ خدایا، این چه بلایی‌یه... نمی‌خواد وابذاره؟

[...]

چه مصیبتی‌یه. نیم ساعت این‌جا نشسته‌ام. برم خونه. بچه‌ها حتماً دق‌مرگ شده‌اند.

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

[پیرمرد] آمد توی خیابان. جلوش را نمی‌توانست ببیند. بالای سرش، زیر پایش و جلو وعقبش، همه جا آب بود. ناودان‌ها می‌لرزید. فشار آب آنها را تکان می‌داد و بیم آن می‌رفت

که یک‌باره کنده شود. شاخه‌های درخت‌ها می‌شکست. دیوارهای نم‌کشیده، آهسته آهسته فرومی‌ریخت و خیابان هم‌چنان خلوت بود. پیرمرد چند قدم رفت تا رسید به کوچه. پاک خیس شده بود. کوچه شلوغ بود. شلوغ‌تر از چند ساعت پیش. پیرمرد از وسط کوچه می‌رفت. آب تا قوزکش می‌رسید و او به سختی قدم برمی‌داشت. همه از خانه‌ها آمده بودند بیرون. زن‌ها، پابرهنه و سرباز، سطل و بادیه و ملاقه و کاسه دست‌شان گرفته بودند و با آنها آب را به جلو می‌دادند بچه‌ها جیغ می‌زدند [...] هرکسی چیزی می‌گفت، اما صدایش در صدای باران و رعد گم می‌شد. [...]

برق می‌زد. آسمان صدا می‌کرد. باران روی پشت‌بام می‌کوفت. همهمهٔ کوچه و صدای شرشر ناودان و چک چک طاق با ناله و گریهٔ بچه‌ها قاطی می‌شد و شب می‌گذشت. [...]

پیرمرد آمده بود در خانه. باران وحشی‌تر و سنگین‌تر می‌ریخت. رعد پرصداتر می‌غرید و برق روشن‌تر می‌کرد...».

هنگام مواجه شدن با یک تصویر، اولین سؤالی که مطرح می‌شود، اینا ست: آیا این تصویر ترسناک است یا نه؟ مسلماً این تصویری که خواندم، ترسناک است؛ زیرا یک میدان لغوی در این متن وجود دارد که همه آن‌ها به دور واژه «مرگ» در حال چرخش هستند: نعش، خون‌آلوده و لهیده، جسد و... چون در این صحنه «جسد» وجود دارد، پس یک صحنه «ترسناک» است (واژگان «ترس» در متن، به خوبی این حقیقت را نشان می‌دهند). پس این صحنه به «منظومه روزانه، با ارزش‌گذاری‌های منفی (صورت‌های زمانی)» مربوط است. در این تصویر، «ترس از گذر زمان» خود را به سه صورت نشان می‌دهد:

۱ ـ «ریخت حیوانی»:

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

الف ـ تصویر باران «باران وحشی‌تر [...] می‌ریخت» ـ واژهٔ «وحشی» مخصوص حیوان است.

ب ـ تصویر «غریدن رعد»: «رعد پرصداتر می‌غرید» («غریدن» معمولاً برای «شیر» استفاده می‌شود و این نشان‌دهندهٔ این حقیقت است که برای نویسنده «حیوان» یک «صورت نوعی» تهدیدآمیز است و درواقع «باران» و «رعد» هر دو «حیوان‌پردازی» شده‌اند).

ج ـ و تصویر کائوتیک (Chaotique) نشان می‌دهد.

درواقع، در تخیل نویسنده، این «صورت نوعی حیوان ریختی»، از طریق «محرکهٔ جنب و جوش (SI'anim me deole sch)» تحریک شده و خود را در این صحنه نشان می‌دهد. در این صحنه، همه چیز در حال جنب و جوش است؛ همه چیز و همه کس، بدون نظم در حال حرکت هستند (تصویر کائوتیک):

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

این حرکت پرجنب و جوش و بدون نظم را ژیلبر دورآن، حرکت «مورچه‌وار le fourmillement» می‌نامد. او از این حرکت «مورچه‌وار le fourmillement»، فقط جنب و جوش بدون نظم آن را در نظر دارد (به خاطر بیاورید هنگامی که چوبی را در لانهٔ مورچه‌ها یا زنبورها می‌کنید) و ابداً منظور از کار کردن مورچه‌ها یا ذخیره‌سازی آذوقه از طریق مورچه‌ها نیست؛ زیرا تصویر ذخیره‌سازی و حفر زمین، مربوط به «رژیم شبانه، با ساختارهای ترکیبی» است.

باید اشاره کنیم که تصاویر کائوتیک، شکلی عقل‌گرایانه (rationalisی)از ظهورحیوانیت در تخیل نویسنده است. به گونه‌ای که می‌توان گفت این حضور حیوانیت در ناخودآگاهی نویسنده، نشانهٔ ترس و اضطرابی در درون نویسنده است که خود را بدین صورت نشان می‌دهد.

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

«یک دفعه آسمان غرید [...]. دست پیرمرد بی‌اراده عقب رفت. [...]

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

بچه‌ها جیغ می‌زدند [...] هرکسی چیزی می‌گفت، اما صدایش در صدای باران و رعد گم می‌شد. [...]

برق می‌زد. آسمان صدا می‌کرد. باران روی پشت‌بام می‌کوفت. همهمهٔ کوچه و صدای شرشر ناودان و چک چک طاق با ناله و گریهٔ بچه‌ها قاطی می‌شد و شب می‌گذشت. [...]

رعد پرصداتر می‌غرید و برق روشن‌تر می‌کرد...»

اضافه کنیم که «رعد و برق» در صحنهٔ بالا، دلیل دیگری است که ما با «رژیم روزانه، با ارزش‌گذاری‌های منفی» روبه رو هستیم. براساس نظر دوران «رعد و برق» تصویر جهنم را در ذهن زنده می‌کند و سرعت حرکت آن، نماد «گذر سریع زمان» است که همزمان ترس می‌آورد.

۲ ـ «ریخت تاریکی»:

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

الف ـ «تاریک بود»، «شب»

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

«خدایا، این [باران] چه بلایی‌یه... نمی‌خواد وابذاره؟

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

در دنیای تخیلات، «آب» هنگامی «سنگین» یا «سیاه» است که تولید ترس و وحشت کند. هنگامی که جسدی در آب می‌بینیم، می‌گوییم که «آب سنگین» یا «آب سیاه» است. حتی اگر ظاهراً آب صاف و شفاف باشد. باز هم می‌گوییم که «آب سیاه» است. در ضمن، «شک» هم زیرمجموعه‌ای از «آب سیاه» است. «خون» به سبب این که ترس را در انسان باعث می‌شود هم‌چون آب مایع است با «آب سیاه» یکی می‌شود. هم‌چنین «خون» در مرز بین نمادهای «ریخت تاریکی و ریخت سقوطی» قرار دارد که بهتر آن است که «خون» را در زیرمجموعهٔ نمادهای «ریخت سقوطی» بگذاریم.

۳ ـ «ریخت سقوطی»:

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

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

ژیلبر دوران
از این حرکت «مورچه‌وار le fourmillement»، فقط جنب و جوش بدون نظم آن را در نظر دارد (به خاطر بیاورید هنگامی که چوبی را در لانهٔ مورچه‌ها یا زنبورها می‌کنید) و ابداً منظور از کار کردن مورچه‌ها یا ذخیره‌سازی آذوقه از طریق مورچه‌ها نیست؛ زیرا تصویر ذخیره‌سازی و حفر زمین، مربوط به «رژیم شبانه، با ساختارهای ترکیبی» است

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

یکی دیگر از حضار: شما در تابلو «شب» را در مقابل «روز»، «نور» را در مقابل «تاریکی» و «بالا» را در مقابل «پایین» قرار دادید، آیا همیشه «شب» بد است و «روز» خوب و یا «نور» خوب است و «تاریکی» بد؟

عباسی: سوال بسیار خوبی مطرح کردید. در این حالت دوقطبی که در تابلو مشاهده می‌کنید، نه «شب» خوب است و نه «روز»، هم‌چنین، نه «شب» بد است و نه «روز». این رابطه (شب = روز، نور = تاریکی) فقط نشان‌دهنده یک حقیقت است: در منظومه روزانه تخیلات، افکار دوقطبی هستند و همیشه «نور» در تضاد با «تاریکی» قرار می‌گیرد و افکار نسبت به یکدیگر، حالت دوقطبی دارند. در این‌جا اصلاً ارزش‌گذاری نمی‌کنیم. شاید برای X، «نور» نماد مثبت باشد و برای Y، نماد منفی. برای این که بتوانیم تشخیص دهیم که «نور» خوب است یا بد، باید ابتدا اثر نویسنده را مطالعه کنیم و بعد از بررسی، در مورد آن تصمیم بگیریم.

مثال بسیار خوبی از کتاب «بیگانه» ارایه می‌دهم. در صحنه قتل عرب، توسط مورسو، نه فقط افکار راوی (مورسو)، دوقطبی است، بلکه ارزش‌گذاری نور به گونه‌ای غیرقابل انتظار است (ارزش‌گذاری منفی است). در فرهنگ‌نامه‌های نمادی، معمولاً به عنصر «نور» ارزش‌گذاری مثبت داده‌اند، اما در کتاب «بیگانه»، نور در تخیل راوی، به شکلی منفی عمل می‌کند.

درواقع، در صحنه قتل عرب به وسیله مورسو، تخیل کاموست که عناصر یک تراژیک خورشیدی را به روی صحنه می‌آورد و از عمل مورسو یک قتل انتحاری درست می‌کند. مورسو در مقابل یک مرد، در مقابل یک جهان سکوت‌کننده و بدون معنا، تنهاست.

در صحنهٔ قتل، افکار مورسو کاملاً دوقطبی است. درحقیقت، این نوع افکار مختص منظومه روزانهٔ تخیلات است: «رفتن یا ماندن»، «همه چیز یا هیچ‌چیز»، «شلیک کردن یا نکردن». صحنهٔ قتل، وضعیتی است که می‌توان در آن دو قطبی بودن فکر و اندیشهٔ مورسو را مشاهده کرد. این دوقطبی بود، به روشنی خود را در دو قطب طبیعت خوشایند طبیعت شوم نشان می‌دهد. دریایی که در آن‌جا مورسو، خود را آزاد و رها یافته بود و از شنا کردن لذت می‌برد، تحت تأثیر خورشید، به پرتوی «غیرقابل تحمل» و سپس به «اقیانوسی از فلز جوشان» تبدیل شد. شن‌ها و ماسه‌ها نیز این تغییر وضعیت از قطب خوب به بد را متحمل می‌شوند. درواقع، شن‌ها و ماسه‌ها در تخیلی شرکت می‌جویند که تمام وجود مورسو را تسخیر می‌کند.

«از هرمی که از زمین بلند می‌شد، نفس کشیدن مشکل بود.»

«ماسهٔ تفته الان به نظرم سرخ می‌نمود.»

وقتی که خورشید، با سلاح «تیغهٔ نور» مجهز می‌شود و مانع پیشرفت مورسو به جلو می‌شود، حمله‌وری شن و ماسه‌ها هم بیشتر می‌شود:

«به هر تیغهٔ نوری که از ماسه، از گوش‌ماهی سفید شده‌ای یا از شیشهٔ شکسته‌ای برمی‌جست، آرواره‌هایم منقبض می‌شد.»

درواقع، از جنبهٔ ساختاری، رابطه‌ای مستقیم بین صحنه قتل عرب و صحنهٔ خاک‌سپاری مادر وجود دارد. همان‌طور که تحلیل گران بسیاری این مطلب را بیان کرده‌اند، این دو قسمت روی یکدیگر قرار می‌گیرند. کشتن عرب، پاسخ و واکنشی است به مرگ مادر. عنصر خورشید در تخیل راوی، این دو آدم را در زیر همان نور خورشید، کنار هم می‌گذارد. اما باز نوعی ابهام در متن وجود دارد: آیا «به دلیل این سوختگی» است که این عمل و این سرنوشت انجام می‌گیرد. اگر چنین است، سؤال دیگری مطرح می‌شود: بحث در مورد کدام «سوختگی» است؟ آیا موضوع مربوط به «این سوختگی» است که مورسو در کنار دریا از آن رنج می‌برد؟ یا در مورد آن «سوختگی» که در ارتباط با گذشته، یعنی زمان خاک‌سپاری مادر است؟ به کمک رابطه‌ای نمادین یعنی «سوختگی» که مربوط به عنصر آتش است (نمادینه شده به وسیله خورشید)، می‌توان گفت مرگ مادر در روان مورسو، بر تمام تصاویر دراماتیک فرمانروایی می‌کند.

عنصر آتش، نقش بزرگی در تخیل مورسو بازی می‌کند. مورسو رابطهٔ عجیبی با عنصر آتش دارد؛ به نوعی که در تخیل او خورشید با مرگ پیوند خورده است. این خورشید تصویری واقعی از خورشید کشورهای مدیترانه‌ای نیست، بلکه کار دیگری را در این رمان به عهده گرفته است: خورشید با مرگ، با رنج، با نابودی و له‌شدگی انسان در ارتباط است (خورشید حالا داغان‌کننده بود. خرد می‌شد، می‌ریخت روی ماسه‌زار و دریا) و این درست همان چیزی است که سرنوشت و تراژدی را در این رمان داخل می‌کند. متن کتاب، شاهد خوبی بر این ادعاست که خورشید و مرگ، با یکدیگر پیوند خورده‌اند. به طور کلی، در این رمان تمام کلمات به کار برده شده در مورد خورشید و یا در مورد گرما، رنج فیزیکی، درشتی، تندی، خستگی و سرگیجگی را نشان می‌دهند. مورسو بیهوده می‌جنگد. هر بار که او اختیار خود را از دست می‌دهد، گویی به وسیله نیروی خارجی که او را تسخیر کرده است، خرد و خمیر می‌شود. درواقع، خورشید روی مورسو، تأثیری منفی دارد خورشید او را می‌سوزاند:

«در بندرگاه سوزان از آفتاب.»

«آفتاب گونه‌هایم را می‌سوزاند [...]»

خورشید برای مورسو، حالت فیزیولوژیکی شدید، پرخاشگر، درشت و ناخوشایند دارد:

«عرق روی گونه‌هایم می‌دوید»

«حس کردم که چکه‌های عرق تو ابروهای جمع شده است»

«عرقی که تو ابروهایم جمع شده بود، یک‌باره روی پلک‌ها ریخت و آن‌ها را با حجابی ولرم و کلفت پوشاند»

پیشانی‌اش باد می‌کند و باعث رنج و عذاب او می‌شود و در نتیجه، رنج فیزیولوژیکی را حس می‌کند:

«احساس می‌کردم که پیشانی‌ام زیر خورشید باد می‌کند.»

«بیشتر از همه پیشانی‌ام اذیتم می‌کرد و همهٔ رگ‌هایش با هم زیر پوست می‌زد.»

به نظر می‌رسد که در تمام این شواهد، فقط سر مورسو، محل فکر کردن (هوش) است که مورد حملهٔ خورشید واقع می‌شود: چشم‌ها، پیشانی، ابروها و غیره. خورشید خردکننده و له‌کننده، تخیل مورسو را درهم می‌شکند؛ گویی که آتش ویرانگر، تمام تخیل او را فراگرفته است.

درواقع، برخورد با عرب و اعمالی که مورسو با او انجام می‌دهد، از طریق کلماتی که احساس کاملاً بدی تولید می‌کنند، همراه است که این احساس بد، به وسیله گرما و خورشید تحریک و تولید شده‌اند.

در حالی که مورسو از درون و بیرون دریده می‌شود، به نوبهٔ خود، کس دیگری را به طور نمادین، با اسلحه که معادل دندان حیوان است، می‌درد و میکشد. او خود در شرف یک مرگ نمادین به وسیله گرمای خورشیدی است و به همین علت می‌خواهد کس دیگری را بکشد. از آن جا که خود مقتول است، می‌خواهد قاتل شود. به طور کلی، تمام این نمادهای ریخت حیوانی، او را آماده می‌کند که به حیوان تبدیل شود تا عرب را بدون دلیل بکشد. حتی نمی‌توان گفت حیوان زیرا حیوان بی‌دلیل کسی را نمی‌کشد. به نظر می‌رسد که در صحنهٔ قتل هم این جوری کسی قتل را انجام می‌دهد.

مورسو به ساحل بازمی‌گردد. او به طبیعت یا ناخودآگاهی داخل می‌شود. او در آن‌جا تنهاست. زمانی است که او می‌تواند در درون خود فرو رود. زمانی است که تمام نیروهای درونی، او را به طرف سرنوشتش هل می‌دهند؛ به طرف چیزی که او باید روند فردیت خود را تحقق بخشد. دراین‌جاست که عربی از مخفیگاه خارج می‌شود.

فکر می‌کنم مثال مناسبی بود تا این حقیقت را بگوییم که ما در گام اول، روی نمادها ارزش‌گذاری نمی‌کنیم. در حرکت اول، نگاه ما بی‌طرف است. بعد از این که کار نویسنده را بررسی کردیم، می‌توانیم بگوییم که این سمبل (مثلاً «نور») در افکار «کامو»، دارای ارزش مثبت است یا منفی؟

کاموس: آقای اقبال‌زاده! مثل این که شما در مورد این مسئله سؤال داشتید.

اقبال‌زاده: در ارتباط با همین داستان و یا هر داستان دیگری، ارزش‌گذاری در همان ابتدا انجام می‌شود؛ یعنی وقتی یک منظومه را مربوط به خشونت، قهر و تضاد می‌دانیم، درواقع ارزش‌گذاری کرده‌ایم. درگیری در یک طرف، دوستی و صلح نیز در طرف دیگر است.

در ساختارگرایی، نقد نو و شهود پوزیتویستی، ارزش‌گذاری وجود دارد. ضمن این که دستاوردهایش مفید است. دوست‌مان، آقای حافظی، در یک برخورد دیالکتیکی، این مسئله را به شکلی حل کردند که اصلاً نمی‌توانیم در این گرایش نقد نتیجه‌گیری کنیم و این که «روشنایی به طرف خوبی می‌رود». در عین حال، آقای عباسی گفتند که: «ما درواقع، شخصیت‌ها را روان‌کاوی می‌کنیم: یعنی می‌فهمیم که شخصیت‌های داستانی، چطور آدم‌هایی هستند. چند نکته را خدمت شما عرض می‌کنم. در وحدت وجود عرفانی ما (که مولوی مثال بارز آن است)، تمام این قطب‌ها، چه از نظر معنایی و چه از نظر تصویری وجود دارند. البته، این تقابل‌ها میل به وحدت دارند. اصل وحدت است، اما تضاد چه در تصویر و چه در دنیای واقعی، همیشه در عالم ادبیات وجود دارد. من نمی‌دانم که شما وحدت وجود را به چه صورت مطرح کردید. این که مثلاً یک طرفش صلح است و طرف دیگر را شما گرایش دیالکتیک، به عنوان تضاد و تقابل، در نظر گرفتید. ببینید گرایش دیالکتیک هم میل به وحدت دارد (اصل بر وحدت است).

عباسی: من سعی می‌کنم که به تک تک سؤال‌های شما پاسخ دهم. من نگفتم که فقط در «منظومه روزانه تخیلات» دیالکتیک وجود دارد. در هر دو منظومه، حالت دیالکتیکی وجود دارد؛ با این تفاوت که در «منظومه روزانه تخیلات»، حرکت از یک قطب به قطب دیگر، با عملی قهرمانانه انجام می‌گیرد، اما در منظومه شبانه با یک حرکت آرام. مطلب دیگری که شما فرمودید، این بود: «روشنایی به طرف خوبی می‌رود.» حتماً نباید روشنایی به طرف خوبی برود. شاید روشنایی به طرف بدی برود، اما یک چیز روشن و واضح وجود دارد و آن این که اگر تاریکی در «منظومه روزانه» نماد بد باشد، یک نماد خوب مثل «نور» از دل آن بیرون می‌آید و یا اگر «نور» نماد بد باشد، از درون آن تاریکی، نماد خوبی بیرون می‌آید. همین حالا هم اگر شما دقت کنید، نتیجه می‌گیرید که من مطالب را به گونه‌ای بیان می‌کنم که هنوز مطمئن نیستم، «نور» نماد خوب است یا بد. در ضمن، گفته باشم هنگامی که شما تصاویر را به دو «منظومه روزانه» و «شبانه» تقسیم می‌کنید، می‌توانید انسان‌ها را روان‌کاوی کنید. مثلاً کسی که متمایل به منظومه شبانه است، معمولاً آدمی صلح‌جوست. او مسایل و مشکلاتش را با حرکتی مسالمت‌آمیز حل می‌کند. برعکس، کسی که افکارش متمایل به منظومه روزانه است، در برخورد با مشکلات، حرکتی قهرآمیز دارد. نمونه این افراد، در آثار صمدبهرنگی موجود است. توجه داشته باشید که نمی‌گویم کدام انسان خوب است و کدام بد. این تقسیم‌بندی، وسیله‌ای است (حداقل برای من) تا انسان‌ها را بهتر بشناسم.

اقبال‌زاده: در وحدت وجود هم تقابل دیالکتیکی وجود دارد (وحدت و تضاد). از نظر من، جدا از فلاسفه خودمان، خود مولوی، یک دیالکتیسین بزرگ است.

عباسی: اصلاً به حرف‌های شما اعتراضی ندارم. کسی مولوی را انکار نمی‌کند. من فقط می‌گویم که به کمک این روش نقد و فلسفه، می‌توانید حداقل، بین دو نوع تفکر در شاهنامه و مثنوی معنوی، فرق بگذارید. آیا به نظر شما این طور نیست؟

اقبال‌زاده: فرق می‌گذارم.

عباسی: من هم فرق می‌گذارم. چون من معلم هستم، سعی می‌کنم این دو تفکر را به گونه‌ای از یکدیگر جدا کنم تا دانشجویانم فرق این دو را بهتر درک کنند. مثلاً می‌گویم که اکثر تصاویر و افکار در شاهنامه فردوسی، متعلق به منظومه روزانه تخیلات است و افکار در مثنوی و معنوی، متعلق به منظومه شبانه تخیلات در ضمن، من روی مفاهیم فلسفی دیالکتیکی، هیچ‌گونه اظهارنظر نکردم، بلکه فقط به معرفی یک روش پرداختم. در ابتدای این جلسه هم عرض کردم که می‌خواهم آن چه را که یاد گرفته‌ام، بیان کنم. بار دیگر بگویم که به کمک این روش، می‌توانم تصاویر را در منظومه‌های روزانه و شبانه قرار دهم، ولی این را هم می‌دانم که منظومه روزانه و شبانه، هر دو دیالکتیک دارند: اما نوع حرکت متفاوت است. قهرمان داستان در منظومه روزانه، با یک حرکت قهرآمیز، دل تاریکی را می‌شکافد و پیروزمندانه، به نور و عروج می‌رسد.

اقبال‌زاده: نه لزوماً . دیالکتیک هم لزوماً نمی‌گوید...

عباسی: نه لزوماً. تفکر در شاهنامه، به یک صورت است و در مثنوی معنوی، به صورتی دیگر. من مسؤول نیستم. من فقط نوع تفکر را تشخیص می‌دهم. من چه وقت گفتم «لزوماً»؟

اصلاً و ابداً نگفتم. من گفتم که افکار صمدبهرنگی، متعلق به منظومه روزانه و افکار دیگر نویسنده کشورمان، یعنی محمدهادی محمدی، متعلق به منظومه شبانه است.

یکی از حضار: من صحبتی داشتم. شما در این‌جا فقط نوع ترس‌های آن نویسنده را عنوان کردید؛ یعنی اندیشه‌های آن نویسنده را بررسی کردید. به جای این که بیشتر به اثر بپردازیم، ترس را گرفته‌ایم و به آن وسعت داده‌ایم؛ این حالت به شیوه کلاسیک است.

عباسی: خب. من یک سؤال از شما می‌پرسم. وقتی که من اثر را مورد بررسی قرار می‌دهم، باید به جنبه‌های دیگرش هم توجه کنم؛ منظورتان از جنبه‌های دیگر چیست؟ آیا منظور شما این است که سراغ ساختار متن بروم؟ آیا وضعیت ابتدایی و انتهایی یک اثر را مشخص کنم؟

یکی از حضار: من نمی‌دانم. چیزی که من از صحبت‌های شما گرفتم، همین بود. آیا فقط همین است یا چیزهای دیگری هم وجود دارد؟

هنگامی که شما تصاویر را به دو «منظومه روزانه» و «شبانه» تقسیم می‌کنید، می‌توانید انسان‌ها را روان‌کاوی کنید. مثلاً کسی که متمایل به منظومه شبانه است، معمولاً آدمی صلح‌جوست. او مسایل و مشکلاتش را با حرکتی مسالمت‌آمیز حل می‌کند. برعکس، کسی که افکارش متمایل به منظومه روزانه است، در برخورد با مشکلات، حرکتی قهرآمیز دارد. نمونه این افراد، در آثار صمدبهرنگی موجود است. توجه داشته باشید که نمی‌گویم کدام انسان خوب است و کدام بد. این تقسیم‌بندی، وسیله‌ای است (حداقل برای من) تا انسان‌ها را بهتر بشناسم.

عباسی: مطلب شما صحیح است و من هم گفتم که این روش، روشی است در میان روش‌های دیگر نقد ادبی. این روش، یک روش کامل نیست. مسلماً روش‌های دیگر هم کامل نیستند. در واقع، هیچ فلسفه‌ای نمی‌تواند ادعا کند که کامل‌ترین است؛ زیرا هر فلسفه و اندیشه‌ای، قسمتی از حقیقت را بیان می‌کند. این روش هم استثنا نیست. این روش نیز فقط از یک زاویه به متن نگاه می‌کند؛ از زاویه تخیلات این روش قادر نیست مانند روش ساختارگرایان یا سبک‌شناسان و...عمل کند. همین‌طور روش لوکاچ یا لوسین گلدمن در جامعه‌شناسی ادبیات ، قادر نیست که به مسایل تخیلی، مانند روش ژیلبر دوران بپردازد. مثلاً اگر بخواهیم متنی را با ابزار «گونه‌های روایتی» تحلیل کنیم، دیگر کاری به تصاویر نداریم، بلکه پرسش‌هایی که از خود داریم، بهاین صورت است: «چه کسی در متن صحبت می‌کند؟» «چه کسی در متن نگاه می‌کند؟» «اطلاعات راوی به چه اندازه است؟» «آیا اطلاعات او بسیار زیاد بوده و یا هم‌چون دوربینی مشغول ضبط حوادث است؟»

معتمدی: با توجه به سؤال خانم حاجی نصرا...، آیا ممکن است که در یک متن، هر دو منظومه وجود داشته باشند؟

عباسی: واقعیت این است که تخیل نویسندگان، منظومه روزانه، به منظومه شبانه و بالعکس حرکت می‌کند. اما این حالت برای صمدبهرنگی زیاد اتفاق نیفتاد.

معتمدی: شما بحث دیالکتیک درون و بیرون را که مطرح کردید، من به یاد شعرهای مولانا، شعرهای حافظ و مخاطبی که شعر حافظ را می‌خواند، افتادم. من فکر می‌کنم مخاطب شعر حافظ، آدمی فعال و درون‌گراست، اما مخاطب شعر مولانا، یک آدم فعال و برون‌گراست. برای این که شعر حافظ، انسان را به درون و خودشناسی می‌برد، اما شعر مولانا مخاطب را به جوشش و رقص وامی‌دارد.

عباسی: اولاً این حس شماست. من که متن را ندیده‌ام که بگویم همین حالت است یا نه؟ ولی باید مسئله‌ای را در این‌جا ذکر کنم: دیالکتیکی که شما مطرح کردید، می‌تواند در مورد درون و بیرون، برعکس باشد. همیشه درون خوب و بیرون بد نیست. بیرون می‌تواند خوب باشد و درون بد. ممکن است درون خانه برای من جهنم باشد و بیرون، جایی آرام و محل آسایش. این‌ها در حال چرخشند. بستگی به انسان دارد و فکر می‌کنم که درون و بیرونی که شما مطرح کردید، همان درون و بیرونی است که یونگ مطرح می‌کند. شما سوبژکتیویته و ابژکتیویته یونگ را مطرح می‌کنید یا نه؟

معتمدی: بله، آن حالت عرفانی که آقای حافظی، به وحدت وجود اشاره کردند. سیر تکاملی وحدت وجود، در یک نقطه‌ای به حالت‌هایی می‌رسد. مثلاً همان‌طور که گفتید، نیروانای بودیزم را در اثر آقای محمدهادی محمدی (فضانوردها در کوره آجرپزی) می‌بینیم. درواقع، شنا کردن در دریای باز پیدایی سامساراست، ولی این وحدت وجودی که آقای حافظی مطرح کردند، فکر می‌کنم همان حالت اشراق درون‌گرا و برون‌گراست. همه تقسیم‌بندی‌هایی که شما در نظر داشتید واز قول «باشلار» مطرح کردید، از اسطوره‌های فلسفی ایران باستان ماست. یعنی ما دقیقاً اهریمن را در مقابل اهورا مزدا داریم. زروان را داریم، تاریکی و روشنایی و در کنار هرکدام دیوی وجود دارد.

عباسی: باشلار ظاهراً برای ارایه چنین اندیشه‌ای باید اکثر اسطوره‌های ملل را خوانده باشد و بعد از مطالعه به این نتیجه برسد که می‌توان تخیلات را تقسیم‌بندی کرد. او سعی نکرد اسطوره‌سازی کند. او سعی کرد برای فهم بهتر اسطوره‌ها، آن‌ها را طبقه‌بندی کند.

شیخ‌الاسلامی: پیش از هر چیز، باید از دکتر عباسی تشکر کنم. پس از دو سه سال، به کسی برخوردم که به رغم ایرادهایی در روش‌شان، آن را مطرح می‌کنند. تعجب کردم از این که شما این متد را به عنوان تز دکترای‌تان انتخاب کردید. من نسبت به این متد، چند اشکال مبنایی دارم. به نظرم می‌آید که روش شما چند مشکل تئوریک دارد که مانع از آن می‌شود که ما بتوانیم متون را بر اساس آن تحلیل کنیم.

نکته اول، این است که جهت‌گیری این منتقد، با استفاده از چنین متدی، دستیابی به نوعی روان‌کاوی است. هدف او کشف زوایای پنهان شخصیت نویسنده است که در داستانش نمود می‌یابد. به نظر من چنین روشی، مشکلات زیادی دارد. یعنی الان متن به عنوان یک چیز مستقل از نویسنده، در نویسنده معنا پیدا نمی‌کند، بلکه در خواننده معنا می‌یابد. یعنی متن از نظریاتی مثل این نظریه که معطوف به نویسنده است، جدا شده و پدیدار یا عنصری شده است که در ذهن خواننده شکل می‌گیرد. حالا اگر بخواهیم توجیه بکنیم، شاید بشود به روان‌شناسی یونگ استناد کرد که مثلاً بگویید ما قایل به اسطوره جمعی هستیم. در تحقیقات عینی که از نظریات یونگ شده، شاید چیزی به نام اسطوره جمعی وجود داشته باشد، ولی قطعاً چنین تفسیر تقلیل‌گرایانه‌ای از متن، با استناد به این نظریه، موجه نیست. یعنی اگر هم چنین چیزی باشد، این مجموعه، مجموعه‌ای از کلیات است و کلیات بزرگ یعنی کلیاتی که مصادیق مختلف دارند. شما هم نمی‌توانید این بحث را به روان‌شناسی یونگ مستند کنید. به نظر می‌آید دست یافتن به ناخودآگاه متن از این طریق، اولاً کاری غیرممکن باشد و دوماً کاری بدون ارزش ادبی.

عباسی: شما فرمودید: «به نظر می‌آید دست یافتن به ناخودآگاه متن از این طریق، کاری غیرممکن است.» همان‌طور که مشاهده کردید، من در تمام مثال‌هایی که آوردم، سعی کردم به ناخودآگاهی متن نزدیک شوم و اگر اشتباه نکنم، فکر می‌کنم که این کار را انجام دادم. البته، افتخار این کار برای باشلار و دوران است. مطلب دیگر این که شما فرمودید روان‌کاوی علم نیست. شاید حرف شما صحیح باشد و من هم تا حدودی با شما موافقم، ولی فراموش نکنیم که کارکرد روان‌کاوی یا روان‌شناسی، به صورت تجربی و کلینیکی است. به این صورت که چند مریض و انسان عادی را مورد آزمایش قرار می‌دهند و می‌کوشند رویاهای آن‌ها را تجزیه و ترکیب کنند. با این کار می‌توان به حقایقی دست یافت و مثلاً نمادهای مشترک را که در تمام انسان‌ها یک‌سان است، پیدا کرد. در ضمن، سؤال‌های دیگر شما را متوجه نشدم. اگر ممکن است، آن‌ها را تکرار کنید.

شیخ‌الاسلامی: ببینید، سوال این بود: با توجه به مشکلاتی که الان در استناد متن به نویسنده وجود دارد، شما چگونه می‌توانید این هدف را توجه کنید که ما میخواهیم در متن، از نظر علم ادبیات، به ناخودآگاه نویسنده برسیم؟

عباسی: اول از همه، ما به عمق نمی‌رسیم، اما می‌توانیم تا حدودی به ناخودآگاهی نویسنده برسیم. دلیلش هم این متن‌هایی بود که تحلیل کردم. دلیل دیگرش خود علم روان‌کاوری و روان‌شناسی است. به این صورت که اگر کسی به بیماری روانی دچار شود، به جای رفتن پیش دکتر مغز و اعصاب، نزدیک روان‌کاو می‌رود و معمولاً روان‌کاو می‌کوشد باعث بهبودی بیمار شود. کاری که باشلار و ژیلبر دوران انجام می‌دهند، دقیقاً کار روان‌شناسان است. اگر برای روان‌کاوان، جواب وجود داشته باشد، پس برای باشلار و ژیلبر دوران نیز راه‌حل و جواب وجود دارد و میتوانند به عمق ناخودآگاهی دیگران و نویسنده نفوذ کنند.

شیخ‌الاسلامی: در این‌جا مشکلی وجود دارد. در روان‌شناسی، حرف‌هایی که آزمون‌شونده می‌گوید، حرف‌های خود مصاحبه‌شونده است؛ یعنی حرف‌هایی می‌زند و آن حرف‌ها مورد

تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. اما در علم امروز، متن به عنوان یک داستان کامل، متن نویسنده نیست، بلکه متن خواننده است.

عباسی: برای من و در تنهایی خودم، متن موجود، متن هیچ‌کس جز متن خود نویسنده و راوی نیست. نویسنده می‌کوشد با خواننده ارتباط بگیرد. پس خواننده نمی‌تواند این متن را نوشته باشد. برای من، مسؤول کسی است که این متن را نوشته است.

شیخ‌الاسلامی: یک اصل ثابت شده، این است که این بارهای معنایی، فردی است. به تعبیر دیگر، می‌توان گفت که سوژه‌های معنایی، فردی هستند.

عباسی: بله. شاید سوژه‌های معنایی فردی باشند.

کاموس: ببخشید چون دوستان دیگر هم می‌خواهند صحبت کنند، بهتر است وقتی هم در اختیار آن‌ها قرار دهیم. ممکن است که در این صورت، بحث‌ها بیشتر دونفره شود. آقای حجوانی! شما اگر صحبتی دارید، بفرمایید.

حجوانی: من حاضرم حرفی نزنم تا دوستان بحث‌شان را ادامه دهند. بیشتر از این که حرف‌های شما روی من تأثیر بگذارند، فروتنی و شخصیت شما برایم جالب بود. می‌خواهم اعلام کنم که شما متعلق به «منظومه شبانه» خود هستید. من قبلاً تعریف شما را شنیده بودم، اما امروز دیدم که مطالب را بسیار خوب ارایه دادید. در ابتدای بحث، وحشتی از نوع منظومه روزانه، مرا دربر گرفته بود و فکر می‌کردم چگونه می‌توانیم حرف‌های شما را بگیریم. اما وقتی کمی در بحث پیش رفتید، وحشت ما به وحشت دیالکتیکی این طرفی تبدیل شده و حال‌مان خوب شد. شما در تشریح قضیه و تقسیم‌بندی‌ها خیلی خوب عمل کردید و من به این نکته پی بردم که چرا خانم‌ها این قدر رنگ سیاه را برای لباس‌های‌شان، انتخاب می‌کنند. دلیل این که آن‌ها به رنگ سیاه علاقه دارند، این است که در منظومه شبانه قرار دارند. من فکر می‌کنم دوستان اشتباه می‌کردند که اصرار داشتند تا جای روزانه و شبانه عوض شود. آن‌ها به رنگ روز و شب توجه داشتند، درحالی که منظور شما از شبانه، آرامش شب است و این که شب، درون خانه است و درون‌گرایی در آن مطرح است و روز، برون‌گرایی است. مرد و خشونت نیز در این برون‌گرایی قرار دارند. من فکر می‌کنم که وجه‌تمایز شما همین مسئله بود، نه رنگ شب و روز.

عباسی: واقعاً «آرامشی» که شما فرمودید، صحیح بود که من فراموش کرده بودم از آن یاد کنم.

حجوانی: نکته‌ای آقای شیخ‌الاسلامی، در مورد نفی استناد متن به مؤلف، بیان کردند. من فکر می‌کنم این طور نمی‌تواند باشد. به سبب این که نویسنده در لحظه‌های خلاقیت، لزوماً خودش نیست و این متد می‌تواند نفی شخصیت همیشگی و نسبتاً ثبات‌یافته نویسنده در لحظات زندگی‌اش نباشد، بلکه در لحظات خلق اثر است. فکر می‌کنم گاهی این دو با هم فرق می‌کنند؛ یعنی نویسنده‌هایی هستند که در موقع خلق اثر، آدم دیگری می‌شوند. او ممکن است در زندگی عادی‌اش، آدم عصبانی و پرخاشجویی باشد، اما موقع خلق اثر، اثر بسیار لطیفی خلق کند. به همین دلیل، ما گاهی دچار این گونه تضادها می‌شویم. شعر یک شاعر را می‌خوانیم، شیفته‌اش می‌شویم، اما به خود شاعر که نزدیک می‌شویم، می‌بینیم که آدم قابل تحملی نیست. به سبب این که گاهی آن شخصیت، با شخصیت او هنگام خلق اثر، تفاوت دارد. حتی اگر ما نظریه مرگ مولف را بپذیریم، این قضیه نیز با آن منافاتی ندارد. به نظر من، این متد بیشتر کاربرد روان‌شناختی دارد تا ادبی. به همین دلیل، ممکن است کسی چیزهایی را که شما گفتید، جلوی خودش بگذارد و قصه‌ای بنویسد. او خیلی عاقلانه، مکانیکی و بی‌روح می‌نویسد. او فکر می‌کند که باید در این‌جا این را به کار بگیرم؛ چون می‌خواهم که متعلق به فلان «منظومه» باشم. این‌جاست که اثر ادبی، روح خودش را از دست می‌دهد. چرا؟ چون از ناخودآگاه فرد وارد خودآگاه او می‌شود و نویسنده، عاقلانه می‌نویسد و بعد که ما اثر او را تحلیل می‌کنیم، از او تعریف و تمجید می‌کنیم. اما خواننده وقتی اثر را می‌خواند، احساس می‌کند کار مصنوعی است؛ مثل مجسمه‌ای که لب، دهان، چشم و تمام اعضای یک انسان را دارد، ولی روح ندارد. قصه‌های زیادی وجود دارند که اصلاً ایراد تکنیکی ندارند، ولی بی‌روح هستند و به دل نمی‌نشینند. برعکس، قصه‌هایی هم وجود دارند که ایراد تکنیکی دارند، اما فطری نوشته شده‌اند. این بحثی که شما داشتید، بیشتر رویکرد روان‌شناختی به اثر داشت تا رویکرد ادبی.

عباسی: در جواب آقای حجوانی، فقط یک نکته می‌گویم ؛ ایرادی که شما گرفتید، کاملاً صحیح است اما این ایرادی است که در تمام روش‌های نقد ادبی دیگر هم صادق است. شما فرمودید که نویسنده، با این روش، داستان خود را به صورت ساختگی می‌نویسد؛ بله، این درست است، اما وقتی کسی نویسنده می‌شود، الزاماً فنون داستان‌نویسی را می‌آموزد. این هم، یک فن داستان‌نویسی می‌تواند باشد. وانگهی، اگر کسی به صورت ساختگی بنویسد، براساس این روش، نقاد متوجه خواهد شد؛ زیرا «اتحاد تصویری» را که یک شرط مهم در نویسندگی است، از دست می‌دهد. به کمک «اتحاد تصویری»، می‌توان پی برد که تصویر X ساختگی است یا از درون نویسنده بیرون آمده است. در ضمن، «اتحاد تصویری»، زمانی به دست می‌آید که معمولاً کارهای بسیاری را از یک نویسنده مورد بررسی قرار داده‌ایم.

حجوانی: اول باید ثابت شود که ادبیات است. بعد این حرفی که شما می‌گویید... خیلی‌ها اصلاً وارد حوزه ادبیات نشده‌اند. «فضانوردها در کوره آجرپزی»، اثر بسیار خوبی است. یادم هست که سال‌ها پیش، آقای محمدی، این کتاب را برای انتشارات شکوفه آورد. اولین اثرش هم بود و خیلی قشنگ بود. می‌خواهم بگویم شما اثر خوبی را انتخاب کرده‌اید. اما شما ابتدا دیدید که این کار قشنگی است، بعد آمدید و خواستید که این معانی را روی آن سوار کنید. اگر این اثر، اثر آشفته‌ای بود و وارد حوزه ادبیات نشده بود، شما این‌گونه به آن نگاه نمی‌کردید.

عباسی: بله، حرف شما صحیح است. در این مورد، من ابتدا از کتاب لذت بردم، بعد شروع به تحلیل آن کردم. اما فراموش نکنیم، یکی از ایرادهای بزرگی که بر باشلار می‌گرفتند، این بود که به او می‌گفتند: مثال‌هایی که در ادبیات انتخاب کرده‌ای، مربوط به نویسندگان درجه ۲ و یا ۳ است.

کم: آقای دکتر! شما فرمودید که افسانه، تفکر انسان ابتدایی است. اگر ما بپذیریم که افسانه، متعلق به ملیت‌های مختلف است، ولی یک وجه مشترک دارند و آن تضاد بین خیر و شر است. می‌خواهم بگویم که هر افسانه‌ای براساس ذهنیت خاص خودش و معماری ذهنی خود، خیر و شر را تقسیم‌بندی می‌کند. تصوری که اسکیموها از بهشت دارند، یک جای گرم است. برعکس، افرادی که در آفریقا و استوا زندگی می‌کنند، جای خنک را به عنوان بهشت و جای راحت درنظر می‌گیرند. می‌خواهم بدانم آیا این معماری‌های ذهنی که در ملیت‌های مختلف، متفاوت است، جزء افکار ابتدایی به حساب می‌آیند یا نه؟ و می‌خواستم تعریف شما را از افسانه و تفکر ابتدایی بدانم. آیا می‌توان تقسیم‌بندی‌هایی را که شما در مورد ادبیات انجام دادید، در قلمرو افسانه هم جا داد یا نه؟

عباسی: اول از همه باید بگویم که در مورد تعریف افسانه، هیچ حضور ذهن ندارم. خیلی ساده بگویم، بلد نیستم که افسانه را تعریف کنم. برای تعریف یک واژه، باید مطالعه داشت و چون امروز می‌خواستم یک روش را معرفی کنم، پس چیزی هم درباره افسانه نمی‌توانم بگویم. اما شما فرمودید که برای اسکیموها، بهشت جای دیگری است و برای آفریقایی‌ها هم شاید یک

وقتی کسی نویسنده می‌شود، الزاماً فنون داستان‌نویسی را می‌آموزد. این هم، یک فن داستان‌نویسی می‌تواند باشد. وانگهی، اگر کسی به صورت ساختگی بنویسد، براساس این روش، نقاد متوجه خواهد شد؛ زیرا «اتحاد تصویری» را که یک شرط مهم در نویسندگی است، از دست می‌دهد. به کمک «اتحاد تصویری»، می‌توان پی برد که تصویر X ساختگی است یا از درون نویسنده بیرون آمده است. در ضمن، «اتحاد تصویری»، زمانی به دست می‌آید که معمولاً کارهای بسیاری را از یک نویسنده مورد بررسی قرار داده‌ایم

جای دیگر. در جواب بگویم که من هم با شما موافق هستم؛ زیرا ابتدا گفتم که نماد «نور»، نه خوب است و نه بد، بلکه به انسان بستگی دارد. در ضمن، نوع سمبل برای آفریقایی‌ها و اسکیموها یکی نیست و با هم فرق دارد. در مورد سؤال دیگرتان که آیا می‌توان این تقسیم‌بندی را در جهان افسانه هم جا داد یا نه؟ جواب این است که می‌شود؛ چون افسانه هم یک روایت است و در آن تصاویر و اندیشه انسان قرار ارد و بعد این که اگر «باشلار» و «دوران»، چنین نظریه‌ای یافتند، به کمک همین افسانه‌ها و اسطوره‌ها بوده است.

یکی از حضار: ببخشید آقای عباسی! من منظور شما را از این که افسانه، تفکر انسان ابتدایی است، نفهمیدم.

عباسی: شاید دلیلش این باشد که من با تعریف آشنا نبودم و نتوانستم توضیح خوبی بدهم. اما منظور من این بود که چون انسان ابتدایی، به اندازه انسان امروز، قدرت تفکر نداشته، برای تجزیه و تحلیل کردن مسایل اطراف خود، از کلمات ساده و تجزیه و تحلیل‌های ساده استفاده می‌کرد. آن‌ها علت رعد و برق را به خدای رعد اختصاص می‌دادند که با ارابه‌اش آسمان را می‌پیماید. مثالی ساده‌تر می‌زنم: اگر شما به همراه یک کودک ۵-۴ ساله، به تماشای فیلم بنشینید و برای او علت و معلول را با تجزیه و تحلیل توضیح بدهید، او نمی‌تواند داستان فیلم را دنبال کند. اما اگر به او بگویید که این آدم خوب است و آن آدم بد، او فیلم را به راحتی دنبال خواهد کرد. از آن جا که افسانه‌ها به تفکر انسان ابتدایی مربوط است، به همین سبب، معمولاً در آن‌ها افکار دوقطبی دیده می‌شود. من روی این حرف‌ها هیچ پافشاری نمی‌کنم و اگر اشتباه می‌کنم، حرفم را پس می‌گیرم.

یکی از حضار: لزوماً نمی‌تواند دوقطبی باشد.

عباسی: من نگفتم الزاماً دوقطبی است. متن یک افسانه را جلوی من بگذارید، من می‌گویم دوقطبی است یا مثلاً وحدت وجودی. من با متن کار می‌کنم. در ضمن، گفتم اگر در مورد افسانه اشتباه کرده‌ام، حرفم را پس می‌گیرم؛ چون شناختی از تعریف افسانه ندارم.

کاموس: با توجه به این که وقت جلسه رو به پایان است، آقای اقبال‌زاده، خانم رنجبر و خانم معتمدی، آخرین کسانی هستند که سؤالات‌شان را مطرح می‌کنند. آقای اقبال‌زاده بفرمایید.

اقبال‌زاده: باشلار دنبال کنه مطلب یا جوهر مطلب نمی‌رود.

عباسی: معذرت می‌خواهم. چرا دنبال جوهر نمی‌رود؟ به دنبال کنه مطلب می‌رود.

اقبال‌زاده: ببینید، اصلاً هرمنوتیک نیست؛ یعنی اصلاً به اینس معتقد نیست (تا آن جایی که من مطالعه کرده‌ام).

عباسی: اصل کارش، اگر اشتباه نکنم، روی سوپستانس (جوهره) است. به چهار عنصر می‌رسد. چگونه می‌رسد؟ کتاب‌های روان‌کاوی او «آب و تخیلات» و «خاک» بر جوهره تکیه دارند.

اقبال‌زاده: حداقل چیزی که آقای ستاری نوشته، گفته‌اند که اصلاً به جوهره معتقد نیست، یا این که ترجمه غلط است.

عباسی: نمی‌دانم. اما تا آن جا که اطلاع دارم، تفکرش تفکر مادی است ؛ یعنی برخلاف «ژیلبر دوران» که تفکر اسطوره‌ای دارد.

اقبال‌زاده: نه. ببینید، ما در ارتباط با نمود و ماهیت صحبت می‌کنیم، نه در مورد مادی بودن و ساپستانس به عنوان مادی. آن چهار عنصری که برمی‌شمرد: آب، خاک و... را نمی‌گویم. شما برمی‌گردانید به این جهانی و آن جهانی، یعنی ناسوتی و لاهوتی. من این را عرض نمی‌کنم.

عباسی: به اعتقاد باشلار، اگر تخیل مادی باشد، هنگامی که کره یا تپه‌ای را می‌بینید باید به ماده یا همان جوهره برسید. مثلاً با دیدن کوه، اگر نویسنده ادعا کند که همچون سینهٔ مادر است، باید در عمق این تصویر به شیر مادر برسد.

کاموس: خیلی متشکرم از شما. حالا نوبت سرکار خانم رنجبر است.

رنجبر: شما تصاویر را جدا و تقسیم‌بندی کردید، حالا چطور می‌خواهید از این تصاویر نتیجه‌گیری کنید؟ یعنی پایان مقاله و نقد شما به چه صورتی خواهد بود؟

عباسی: سؤال مناسبی بود. اول از همه من یک روش را معرفی کردم. دراین روش، طریقهٔ نتیجه‌گیری را مشخص نکرده و خیلی هم طبیعی است ؛ زیرا با متون گوناگون و اسطوره‌های گوناگون کار کرده است. حالا اگر این سؤال را شخصاً از من بپرسید، جواب را این گونه می‌دهم: من می‌گویم اول باید کتاب‌های یک نویسنده را کاملاً بخوانیم، سپس باید تصاویر را آن‌چنان که گفتم، تقسیم‌بندی کنیم و در آخر، این سؤال‌ها را از خود بپرسیم: «آیا اصولاً نویسنده‌ای را که انتخاب کردم، مشکلی با مفهوم «زمان» داشته است یا نه؟ اگر داشته، چگونه این مشکل را حل کرده است؟» هر جوابی که به این دو قسمت داده شود، به عنوان نتیجه از آن استنتاج می‌شود. مثالی می‌زنم: هنگامی که آثار آلبر کامو را می‌خواندم، متوجه این مطلب شدم که او با مفهوم «زمان» مشکل بزرگی دارد. این مفهوم «زمان» او را با حقیقت «مرگ» آشنا کرد. این ترس از مرگ و فنا شدن به طور کامل، باعث شد تا او به طرف فلسفهٔ پوچی برود. این حس پوچی امید به زنده بودن را در او از بین برد. حال سؤال این‌جاست آیا کامو در همین منطقه ماند و اجازه داد که زمان کاملاً او را نابود کند؟ البته که نه. او راه‌حلی پیشنهاد کرد تا «زمان»تخریب‌کننده را مغلوب کرد. این‌جاست که می‌توان نتیجهٔ آن‌چه را از تمام متن کامو گرفته‌ایم، بیان کنیم. بار دیگر می‌گویم: نتیجه را الان نمی‌شود گفت، باید اول روی اثری کارکرد و سپس به کمک این ابزار نتیجه را گرفت.

معتمدی: به نظرم می‌آید به جای منظومه شبانه، می‌توان تصویرهای همساز یا تصویرهای ناساز گذاشت.

عباسی: در کتاب «گونه‌های روایتی» اثر ژپ لینت ولت، به جای کلمه همودیژتیک، کلمه همسان و جای کلمه هترودیژتیک، کلمه ناهمساز را گذاشته‌ام. البته، این پیشنهاد از طرف آقای محمدی بود.

کاموس: آقای عباسی، من قبلاً از شما تشکر می‌کنم. خسته نباشید. از دوستانی هم که در بحث شرکت کردند و آن‌هایی که سعه صدر داشتند، تشکر می‌کنم. یکی از جلسات خیلی گرم و پرتنش بود. اگر در پایان صحبتی دارید، بفرمایید.

عباسی: حرف دیگری ندارم. من هم از شما تشکر می‌کنم که چنین فرصتی در اختیار من گذاشتید تا مطالبی را که یاد گرفته‌ام، برای بزرگانی که در این‌جا تشریف داشتند، بیان کنم. برای من جلسه بسیار خوبی بود.

کاموس: از شما تشکر می‌کنم. فرصت جلسه، رسماً پایان یافته است. برای جلسه بعد، از دوستان می‌خواهیم تا نظرشان را در اختیار ما قرار دهند. خسته نباشید. خیلی متشکرم.