فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیست و دوم، پاییز ۱۳۹۰: ۲۲۱-۱۹۹
تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۰۷/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۰۲/۱۲

ساختارهای دوقطبی در نوشتار محمود دولت‌آبادی؛ از ذهنیت تقابلی تا اندیشهٔ تحلیلی

نصرت حجازی*
شهناز شاهین**

چکیده

اگرچه ساخت بحرانی آثار محمود دولت‌آبادی سیمای شخصیت‌های داستانی نویسنده را انعطاف‌ناپذیر و گاه خشن معرفی کرده است و ساختارهای نشانه‌شناسی روایی داستان آنان را به سمت تقابل یا رویارویی مستقیم با عامل برهم‌زنندهٔ نظم و آرامش ناپایدار اولیه سوق می‌دهد؛ با این حال معتقدیم که تقابل پرسناژ با خود و نیز با دیگری بیش از آنکه منوط به لزوم حفظ هماهنگی ماهیت و نحوهٔ کنش شخصیت‌های داستانی با ساخت بحرانی اثر باشد؛ برآمده از اندیشهٔ دو قطبی و ذهنیت تقابلی است که نظام تخیلی نویسنده در برابر دنیای پرآشوب و پراضطراب بیرونی از خود به نمایش می‌گذارد. اگر در بدو امر نوع رویکرد فلسفی و نحوهٔ پاسخگویی نظام تخیلی دولت‌آبادی در برابر دنیای پرتلاطم و بیرحم پیرامونی- آنچنان که در عالم داستانی نویسنده متبلور شده- وی را به خلق شخصیت‌های داستانی سوق داده که با خود و سپس با دنیای پیرامونی در جنگ و ستیزی نابود کننده هستند؛ ذهنیت تخیلی نویسنده، به مرور، دوئیت درون را به نوعی تجربهٔ دیالکتیکی و فرصتی برای بروز چالش‌های ذهنی-فکری بدل می‌کند؛ چالش‌هایی که درلابلای سیرعادی روایت داستانی در قالب گفتمان تحلیلی-استفهامی مجال بروز پیدا کرده و ورای تقسیم‌بندی عالم داستانی به دو قطب روایت داستانی و رسالهٔ تحلیلی- نظری، نوع نگرش نویسنده را به خود و دیگری آشکار می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: نظام تخیلی، رژیم (تخیلی) روزانه، دیالکتیک، ذهنیت تحلیل‌گر، گفتمان تحلیلی- استفهامی.

* نویسنده مسئول: دکترای زبان فرانسه و ادبیات تطبیقی دانشگاه تهران Nos_hej@yahoo.com
** استاد گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تهران Sshahin@ut.ac.ir

مقدمه

«بحران» هستهٔ مرکزی غالب آثار و نوشتار دولت آبادی را تشکیل می‌دهد. تلاش نویسنده در جهت خلق شخصیت‌هایی به کار بسته می‌شود که توانایی مقابله و یا متوقف کردن عامل برهم‌زنندهٔ نظم را داشته باشند[۱]. اما اگر به عمق داستان‌های نویسنده نفوذ کنیم درخواهیم یافت که «بحران» به تنهایی عامل ایجاد تناقض و تنش در سیر توالی داستانی نیست؛ زیرا، حتی اگر عامل برهم‌زننده کمتر در متن جلوه‌گر باشد، پرسناژها باز هم در تقابل با دیگر شخصیت‌های داستانی و در تنش مداوم با خود هستند. به نظر می‌رسد که علت تقابل را می‌بایست در لایه‌های عمیق‌تر و ناپیداتر متن، در جایی که اندیشه، خود را در پس قالب‌های نوشتاری پنهان کرده جستجو کرد. عامل تنش، صرفاً «بحران» در ساخت روایی و نشانه‌شناختی متن را به وجود نمی‌آورد؛ بلکه بیشتر در نوع ساختار ذهنی و تخیلی نویسنده در برابر عنصر فلسفی «زمان» یا همان ترس از گذر زمان پدیدار می‌گردد. به عبارتی دیگر شخصیت‌پردازی در آثار دولت‌آبادی- پیش از آنکه وابسته به ساخت بحرانی اثر باشد؛ برآمده از نحوهٔ پاسخگویی «نظام تخیلی» نویسنده و نحوهٔ نگرش او به خود و جهان پیرامونی است. اما چگونه نظام تخیلی نویسنده در لابلای روایت داستانی و نوع نوشتار نمود می‌یابد و اساساً نظام تخیلی چگونه و با استفاده از چه ابزارها و یا ساختارهایی قادر است ترس از گذر زمان را تجربه کرده و آن را در فضای متنی بازتاب دهد؟ روند پاسخگویی نظام تخیلی به عنصر زمانی چگونه بوده و در نهایت چگونه می‌توان با غور در تار و پود داستانی به نحوهٔ نگرش نویسنده به خود و جهان پیرامونی دست یافت؟ برای پاسخ دادن به این سوألات، شناخت کلی از مقولهٔ «تخیل»، «نظام تخیلی» و شیوه‌های بازنمود «اندیشهٔ تخیلی» در متن نوشتاری ضروری به نظر می‌رسد. در این رابطه سعی داریم تا پس از ارائه تعاریف کلی و چارچوب‌های نظری روش‌شناسی «نظام تخیلی» ابتدا **چگونگی تشکیل** نظام تخیلی دولت‌آبادی و نحوهٔ پاسخگویی ذهنی و تخیلی او را نسبت به خود و دنیای پیرامونی از لابلای بافت روایی داستان بیرون کشیم؛ سپس **روند پاسخگویی** نظام تخیلی نویسنده را در برابر دنیای پرتلاطمی که در برابر دیدگان او در گذار است مورد بررسی قرار دهیم و در پایان به **نگرش فلسفی** نویسنده در پیوند با ماهیت «من»ی که در اندیشهٔ او آرام آرام شکل گرفته، دست یابیم.

تعاریف و چارچوب‌های نظری

استفاده از واژگانی چون «تخیل» و «نظام تخیلی» که در بازخوانی متون دیداری و نوشتاری- چه هنری و چه ادبی- کاربرد بسیار دارد؛ به طور طبیعی ما را به سمت تعاریف و نظریاتی سوق می‌دهد که ژیلبر دووران در کتاب *ساختارهای مردم‌شناسی نظام تخیلی* تعریف و تبیین کرده و مکتب گرونوبل آن را در کلیهٔ حوزه‌های علوم انسانی بسط و گسترش داده است. بنابراین بجاست که بررسی خود را با ارائهٔ تعاریفی چند و مشخص کردن مرزها و چارچوبهای نظری آغاز کنیم. اول آنکه «تخیل» مترادف «وهم و خیال» یا آنچه در اصطلاح در برابر «واقعیت» قرار می‌گیرد و ما به آن «فانتزی» می‌گوییم نیست؛ بلکه «تخیل[1]»، به منزلهٔ قابلیت ذهن در کنار هم چیدن «تصاویر» ازلی و توانایی آن در خلق تصویری واحد از کلیهٔ تجربیات حسی و شناختی تلقی می‌گردد. منظور از«تصویر»[2] نیز صور خیالی همچون دیو و حوری و پری نیست، بلکه منظور میانجی یا رابطی است که ارتباط ما را با دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم؛ میسر می‌سازد:

«[...] اکنون [که] می‌دانیم «واقعیت» اصطلاحی غیرقابل درک و دست نیافتنی است و شناخت حقیقی ما از آن جز به واسطهٔ مظاهر و بازنمودهایی که همواره ماهیتی نمادین دارند میسر نمی‌شود[...] [به اهمیت تصویر در تعاریف علوم انسانی پی می‌بریم]. باوجود اینکه تصویر [در دگرگونیهای معرفت‌شناختی چند دههٔ گذشته] به اندازهٔ کافی شناخته نشده و حتی در بسیاری از زمینه های کاربردی-خصوصا تبلیغاتی- کم‌ارزش و بی‌مقدار انگاشته شده [...]، توانستیم نسبت به **توانایی** خارق العادهٔ آن آگاهی یابیم. در حقیقت در ذهنیت انسان تصویر تعیین کننده و **کارگزار** است. تمامی ارتباط ما با جهان از طریق آن میسر می‌شود. تصویر میانجی غیرقابل انکاری است که از ورای آن جهان را ادراک و تجربه می‌کنیم» (توماس و همکاران، ۱۹۹۸: ۱۶)(۲).

بر همین اساس «نظام تخیلی[3]»، نظامی از روابط پویا و فعال را به نمایش می‌گذارد که در آن تصاویر در حال پیوستگی و تعامل با یکدیگرند و در هرلحظه در حال شکل‌گیری و سازمان‌دهی مستمر هستند؛ جهانی که در آن سلسله‌ای از تصاویر در کشاکش شدن‌ها، پیوستن‌ها و گسستن‌ها، عمق، معنا و مفهوم نوینی می‌یابند تا در نهایت نحوهٔ نگرش آدمی به خود و به جهان پیرامونی را به تصویر کشند:

«نظام تخیلی نه یک فضاست و نه یک شیء؛ بلکه نظام، رابطه، و «منطق پویای [چگونگی ساخت و] ترکیب تصاویر» است؛ [نظام تخیلی] پلی غیرمادی و در عین حال بسیار حقیقی از

1. Imagination
2. Image
3. Imaginaire

قابلیت حقیقی تصاویریست که در حالت پراکنده ودر موقعیتی خارج از روابط غیرنظام‌مند، غیر قابل فهم هستند [...]. نظام تخیلی [که] مجموعه‌ایست از جهان تصویری_ جهانی که در حال شکل‌گیری و سازمان‌دهی [پیوسته تصاویر] است_ چونان فضای یگانهٔ آزادی که سرنوشت و نگرش آدمی [به خود و دیگری] را تعیین می‌کند، تعریف می‌گردد: به واسطهٔ این جهان در حال پیدایش [و «شدن» مداوم] است که انسان جهان را به نظاره می‌نشیند و خود را در معرض نظاره قرار می‌دهد» (همان: ۱۷-۱۶).

همچنین «نظام تخیلی» که به واسطه میزان انعکاس چشم‌گیر ساختارهای تصویری در متن دیداری یا نوشتاری بازشناخته می‌شود؛ موظف است تا به مدد بازتاب تصاویر ازلی و به لطف اندیشهٔ تخیلی که از مجموعه کنش و واکنش تصویرها و روابط پویا و فعال آنها با یکدیگر شکل گرفته و در اثر هنری منعکس می‌شود؛ بر ترس و اضطراب ناشی از گذر زمان غلبه کند[۳]. به عبارت دیگر، «نظام تخیلی» که مجموعه‌ای از روابط تصویری را در سیستمی فعال و پویا به نمایش می‌گذارد؛ می‌کوشد تا با سازمان‌دهی تصاویر در درون ساختاری منسجم به نحوی ترس و اضطراب ناشی از گذر زمان و حرکت به سوی میرایی و نیستی را از خود دور کند:

«نظام تخیلی، [...] در مجموع «تلاشی است که فرد برای به پا داشتن امید به زندگی و زیستن در برابر دنیای عینی [و اُبژکتیو] مرگ» از خود به نمایش می‌گذارد» (شِلبور، ۲۰۰۰: ۶۰).

«نظام تخیلی» که لاجرم در هرگونه آفرینش هنری نمود می‌یابد؛ می‌تواند به سه شیوه در برابر تجربهٔ مرگ و گذر زمان که منشاء پیدایش تنش و اضطراب در آدمی است، صف آرایی کند[۴]. از آنجا که شرح این سه شیوه پاسخگویی نظام تخیلی در برابر تنش‌های دنیای پیرامونی، خود کتابی به حجم *ساختارهای مردم‌شناسی نظام تخیلی* را به مدد می‌طلبد و نیز با توجه به این نکته که کتاب مزبور هنوز به زبان فارسی برگردانده نشده است؛ چاره را در آن دیدیم که به شرح مختصری از آنچه در کتاب پانصد صفحه‌ای دووران گرد آمده است؛ بسنده کنیم. آنچه در متن گنجانیده شده خلاصه‌ای از دسته بندی شیوه‌های پاسخگویی منعکس شده در کتاب دووران است[۵].

در اولین شیوهٔ پاسخگویی، نظام تخیلی به تنظیم مجموعه‌ای از تصاویر و ساختارهای تصویری می‌پردازد که قادرند همچون یک قهرمان، اژدهای زمان را به خاک نشانده و بر نیروهای منفی و میرانندهٔ آن پیروز شوند. تصاویری ازلی چون نور (چشم، خورشید، منظره)، شمشیر (تیر، کمان، نیزه)، بلندی (کوه، تپه، پرنده، و...) از تصاویر مثبت قهرمانی «رژیم روزانه» تخیل هستند که در برابر تصاویر منفی زمانی یعنی تیرگی، خون، ناپاکی، سیاهچال، کوری و... قرار می‌گیرند. ساختارهای تصویری رژیم روزانهٔ نظام تخیلی را ازآن جهت «قهرمانی[۶]» می‌نامیم که مبنای

شکل‌گیری آنها بر اساس تضاد و مقابله بنا شده و در آن اندیشه در رویارویی مستقیم و قهرمانانه با عامل زمانی قرار می‌گیرد. «تقابل» [به منزلهٔ] واژهٔ کلیدی در این دسته از ساختارهاست؛ تقابل با هر آنچه عامل ترس، اضطراب و تنش باشد.

دومین شیوهٔ پاسخگویی را باید در آن دسته از تصاویری جستجو کرد که بر خلاف دستهٔ اول به تقابل با زمان نمی‌پردازند؛ بلکه وجود و اثرات میرانندهٔ آن را انکار می‌کنند و حتی خود جزیی از زمان می‌شوند؛ زمانی که بیرحم و ترسناک بلکه آرام و دلپذیر است. تصاویری چون آشیانه، خانه، مادر، غذا، رنگ، ظرف و ... ساختارهای «عارفانه» یا «تلطیف کننده[۷]» رژیم شبانه را بوجود می‌آورند. در این دسته از تصاویر، نظام تخیلی هرگز به مبارزه با سیاهی برنمی‌خیزد، ترس ناشی از تخیل سیاهچال با تخیل کوه نور جبران نمی‌شود، بلکه سیاهی به شب پر ستاره و آهنگین و سیاهچال به آرامگاه تعبیر می‌شود. در ساختارهای «تلطیف کننده» یا «عارفانه»ء رژیم شبانه، نه خود زمان که خطرناک بودن و اضطراب‌زا بودن آن انکار می‌شود و این درحالی است که در آفرینش‌های هنری و ادبی برگرفته از اندیشهٔ تخیلی روزانه، این خود زمان است که لاجرم باید از میان برداشته شود. «هماهنگی» واژه کلیدی در این دسته از ساختارهای تصویری است؛ هماهنگی با زمان، هماهنگی با مکان، هماهنگی و یکپارچگی با دیگر اشیا، جامدات و یا جانداران محیط.

نوع سومی از پاسخگویی اندیشهٔ آدمی در برابر عنصر زمانی نیز وجود دارد که در آن زمان نه به مبارزه طلبیده می‌شود و نه اثرات مرگ‌بار آن تلطیف و یا به نوعی انکار می‌گردد. این شیوه از پاسخگویی نظام تخیلی، تصاویر و ساختارهای تصویری «سنتزکننده» (=ترکیبی) را به مدد می‌طلبد. تصاویری چون درخت، آتش، دانه، چرخ، فرزند و غیره. ساختارهای تصویری «سنتزکننده» که آنها نیز متعلق به «رژیم شبانه»ء نظام تخیلی هستند- و چون جمع کنندهٔ عناصر متضاد بوده‌اند بر آنها نام «سنتزکننده» نهادیم- بر میراننده بودن عنصر زمانی صحه می‌گذارند؛ اما هرگز به مقابله و رویارویی مستقیم با آن نمی‌پردازند؛ بلکه سعی می‌کنند تا همزمان با تأیید جریان یک‌طرفه و رو به زوال زمان، از زمان حداکثر بهره‌برداری را در جهت تأمین منافع خود کرده و گذر توقف‌ناپذیر آن را در راستای ایجاد چرخه‌ای جدید که محصول و عایدی جدید در پی دارد؛ به کار گیرند. بهترین نمونه از این دسته تخیلات را می‌توان در نوزایی و تغییر فصل طبیعت و یا تغییر شکل ماه، تولد و مرگ آن در اول و آخر هر ماه بازیافت. «حرکت موزون» و «پیشرفت» دو کلید واژه‌ای هستند که این طرز تفکر و شیوه پاسخگویی نظام تخیلی در برابر تهدیدات زمانی را خلاصه می‌کنند.

حال که به ارائه تعاریف اجمالی و دسته‌بندی کلی نوع ساختارهای تصویری در نظام تخیلی آدمی پرداختیم، اکنون به بررسی چگونگی شکل‌گیری نظام تخیلی دولت‌آبادی و نحوهٔ پاسخگویی ذهنی و تخیلی او در برابر تجربهٔ زمانی می‌پردازیم.

ساختارهای تصویری متضاد: اندیشهٔ دوقطبی

در طول پژوهشی که از چگونگی تشکیل و بازتاب اندیشهٔ تخیلی در آثار محمود دولت‌آبادی انجام دادیم(۸)، جهت‌گیری کامل نظام تخیلی نویسنده به سوی ساختارهای دو قطبی و تقابلی رژیم روزانه را تشریح کردیم. این جهت‌گیری بطور کامل در چهار ساختار پایه‌ای رژیم تخیلی روزانه، یعنی «توهمات اوتیستکی»، «تکه‌تکه شدگی مناظر توصیفی»، «هندسه‌گرایی، بزرگنمایی، قرینه‌سازی» و در نهایت «اندیشهٔ دوقطبی» مشهود است(۹). از آنجا که تشریح چگونگی انعکاس هریک از این ساختارها در این مجال میسر نیست تنها به ارائهٔ گزارشی از نحوهٔ تبلور آخرین دسته از ساختارهای تصویری در رژیم روزانه نظام تخیلی بسنده می‌کنیم. این ساختار- یعنی چهارمین ساختار از ساختارهای پایه‌ای رژیم روزانهٔ نظام تخیلی- که از دیدگاه ماهیتی چکیده‌ای از فحوای اندیشهٔ تخیلی «حماسی» یا «قهرمانانه» را به نمایش می‌گذارد؛ اصطلاحاً «اندیشهٔ دو قطبی»[1] نام دارد؛ اندیشه‌ای که بر اساس آن تصاویر ازلی دو به دو در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند: بالا≠پائین، پاکی≠پلیدی، سپیدی≠سیاهی، فرشته [خویی]≠دیو[سیرتی]، آسمان≠زمین، من≠دیگری:

«در نهایت، می‌بایست به عطش بازنمایش‌های هندسی و خصوصا قرینه‌وار [تصاویر در رژیم روزانه]، چهارمین ساختار شیزومورف [حماسی] که چیزی جز انعکاس تفکر بر اساس تقابل نیست اضافه کنیم. قبلاً مشاهده کردیم که تمامیت رژیم روزانهٔ [نظام تخیلی]، بر مبنای پایه‌های جداکننده و تقابلی، بر تعاملاتی که میان آرایه‌ها و تصاویر متضاد برقرار است استوارگردیده. حتی می‌توان چنین وانمود کرد که تمام رژیم روزانهٔ تخیلی تفکری است بر ضد «تاریکی»، و اندیشه‌ای بر ضد کلیه مفاهیم تیرگی، حیوانیت، سقوط و در یک کلام، بر ضد اژدهای مرگبار زمان» (دووران، ۱۹۶۳: ۱۹۷-۱۹۶).

بر خلاف ذهنیت ماده‌گرای رژیم شبانه که با جذب شدن در فضای محیطی و همجوشی با اشیا و عناصر متکثر در فضاهای داستانی و به نمایش درآوردن «رئالیسم حسی» سعی می‌کند تا گذر اضطراب‌آور زمان را به حداقل رساند؛ اندیشهٔ تخیلی روزانه بر آن است تا هر چه بیشتر از

1. Antithèse polémique

تصاویر مادی جدا شود و با پیش کشاندن اندیشه‌های انتزاعی و پر کردن فضای ذهنی با موضوعات مجرد عنصر زمانی را به مبارزه طلبد و آن را در برابر مفاهیم ذهنی کم‌اهمیت و بی‌رمق جلوه دهد. اما پیش از آنکه اندیشهٔ انتزاعی به بار نشیند؛ لازم است که ذهنیت خلاق و مشاهده‌گر نویسنده به منظور ضعیف و بی‌اثر نشان دادن اضطراب و بحران ناشی از گذر زمان، به غربالگری مشاهدات و حواس خود پردازد و از راه بازتاب تنش و دوئیت درون، دیالکتیک حاکم بر دنیای درونی خود را برجسته سازی کند. با این ترفند، ذهنیت نویسنده- مشاهده‌گر به طور موقت از توجه به عنصر زمانی جدا می‌شود و به پررنگ‌سازی آشوب و اضطرابی می‌پردازد که دنیای درونی پرسناژ را به چالش کشیده است. توجه داشته باشیم که آخرین ساختار از ساختارهای دوقطبی نظام تخیلی بیش از آنکه به بازتاب تصاویر با متضاد (سیاهی≠سپیدی، خوبی≠بدی، روز≠شب) متمایل باشد، در پی پیش کشیدن دیالکتیک و تنش‌های درونی است. از همین روی، ذهنیت دوقطبی به خلق پرسناژهایی تمایل دارد که دوئیت درون را چه در سطح اندیشه‌ها و احساسات و چه در سطح افعال و کنش‌ها به نمایش می‌گذارند:

«ذهنیت دوقطبی، با تکیه بر نگرش تقابلی و با غلو نمودن تنش میان خود و دنیای پیرامونی [خود را در این دسته بندی جای می‌دهد] و طبعا برای بازخوردهای منطقی آماده است، تلاش می‌کند تا «در هر موقعیتی تقابل میان من و جهان را به حداکثر رسانده» و از همین روی «همواره در تنش و رویارویی با محیط پیرامونی خود به سر می‌برد». چنین بینش تنش زا بر نحوهٔ بازنمایش تصاویر سایه می‌افکند و مجموعه تصاویر قرینه‌وار به صورت دو به دو در ساختار متن متبلور می‌شوند. مینکوفسکی این شیوه از بازنمایش را «نگرش تقابلی» می‌نامد [...] که بر اساس آن تفکر در برابر احساس، تحلیل در برابر ورود حسی وعاطفی، شواهد [عینی] در برابر حواس [ذهنی]، مبدا در برابر مقصد، مغز در برابر حواس، طرح کلی در برابر [جزئیات] زندگی، [...] و در نهایت مکان در برابر فضا قرار می‌گیرد» (همان: ۱۹۷).

بدین صورت اندیشهٔ تقابلی که در ذهنیت نویسنده ریشه گرفته است، شخصیت‌هایی را سامان می‌دهد که بر خلاف تمایل و احساسات واقعی‌شان در تضاد با خود و دیگری قرار می‌گیرند. احساسات مادرانهٔ مرگان نسبت به فرزندانش در *جای خالی سلوچ* گواه این مدعاست:

«نفیر ملایم ابراو به مرگان آرامش خیال می‌داد. بی‌اختیار نگاه به روی پسر داشت [...]؛ چهره‌اش مثل روی آب، پاک و ملایم بود. دل مرگان می‌خواست برخیزد و برود روی گونهٔ پسرش را دزدانه ببوسد. اما چیزی مثل لایه‌ای نامرئی مانعش می‌شد. از اینکه مهربانی خود را بنماید شرمنده بود [...]. گه گاه هم اگر مرگان گرفتار قلب خود می‌شد، ثقل خشک و خشنی سد راهش بود. پس بیان مهر گویی خود بیگانه‌ترین خصلت او شده بود. گرچه جوهر مهر عمیق‌ترین

خصلت مرگان بود. به جای هرچه، زبری و خشونت. به جای هرچه، چنگ و دندان و خشم. و این، عادت شده بود. عادتِ پرخاش و واکنش‌های سخت به هر چه. احساس مهربانی مرگان غضب شده بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۱۱۶-۱۱۷).

بازخوردهای رفتاری مرگان در تضاد آشکار با احساسات لطیف و مادرانهٔ اوست. راوی بر این نکته تاکید می‌کند که اگر چه «جوهر مهرعمیق‌ترین خصلت مرگان» است، اما ابراز همین مهر «بیگانه‌ترین خصلت» اوست. مرگان برای ابراز محبت به فرزند و به فعلیت در آوردن خصلت نرمی که درلایه‌های عمیق وجود او پنهان شده با مشکل روبروست: «ثقل خشک و خشنی سد راهش بود». تناقض در رفتار مرگان و وجود تمایلات دوگانه و حتی چندگانه را می‌توان در دیگر قسمت‌های متن به وضوح مشاهده کرد:

«این بود شاید که مرگان جا به جا، در فاصلهٔ کار تا کار بشکن می‌زد و گاه شلنگ می‌انداخت و چون نوعروسی شنگول، با دخترش شوخی می‌کرد. همین بود شاید که مرگان را وا می‌داشت در لای کارش آواز بخواند [...]

مرگان احساس می‌کرد که خوی خارپشتی را پیدا کرده است که هر وقت نیش حمله‌ای را به سوی خود می‌بیند، سر به درون می‌کشد و یک‌پارچه خار می‌شود. چنانچه هیچ جانوری نمی‌تواند در آن نفوذ کند. انگار چند جور آدم در مرگان حضور داشتند که هرگاه لازم می‌آمد، یکی‌شان رخ می‌نمود. حالا هم مرگان همان خارپشت بود» (همان: ۲۰۴-۲۰۳).

به همین ترتیب، شخصیت داستانی سامون، در کتاب سه جلدی *روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده* که به فراست به دوئیت‌ها و چندگانگی‌های درون خود پی برده، «من» وجودیش را گرفتار چندگانگی و در معرض تاخت و تاز نیروهای متعارض و ناهمسو می‌بیند. او از این تشتت‌های فکری و ذهنی که درون او را آماج حمله‌های بی‌امان خود قرار داده‌اند به پدر که اکنون سالهاست در گور خفته است؛ شکایت می‌برد و درماندگی خود را از منسجم کردن پراکندگی‌ها و آشوب‌ها، از اسیر بودن روح در چنگال حروف و کلمات، در قلاب مفاهیم متکثر و رنگارنگ منعکس می‌کند. سامون که روزگاری از کوچک‌ترین مفاهیم و کلمات کتاب‌ها می‌نوشت؛ اکنون از بیان کوچکترین احساسات خود و از بیان عادی‌ترین مفاهیم زندگی چون مرگ و زندگی عاجز است:

«من عمیقاً معنای حرف تو را فهمیدم، پیش از آن هم می‌فهمیدم که باید وقت بیشتری را با تو بگذرانم، اما گیر بودم، گیر چنگک حروف و کلمات این تابلوی نحس. چطور توضیح بدهم؟ به واقع قادر نیستم؛ فقط می‌توانم صادقانه بگویم که ذهنم اسیر بود، که هنوز هم ذهنم اسیر است و

یقین دارم تا لب گور هم ذهنم اسیر خواهد بود [...]. دیگر زاده شدنم دارد برایم تبدیل به یک سوال دائم می‌شود» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۹: ۱۶).

تنش درونی شخصیت‌های داستانی با خود و وضعیت کنونی‌شان، عدم توانایی آنها در یافتن جوابی واحد و راه حلی اصولی در برابر هر آنچه آنها را به چالش کشد؛ آنان را در وضعیتی چنان بغرنج قرار می‌دهد که راه فراری از آن نیست. بدین سان نظم عادی فکری مرگان برهم می‌خورد و او به ورطهٔ تردید و عدم تعادل می‌افتد:

«درد اینجاست که هنوز توانسته‌ای در قبال آنچه بر تو روا شده وضع قاطع بیابی؛ نظر یک‌پارچه‌ای داشته باشی؛ از آن بیزار یا بدان خرسند باشی. تماماً از خود برانیش یا قبولش بداری.[...] شوی داری و شوی نداری. سلوچ هست و سلوچ نیست. سایه و چهره‌اش هست. اما اینها هیچکدام سلوچ نیستند؛ سلوچ نیست. مرده است؟ زنده است؟ خواهد آمد؟ نخواهد آمد؟ زبانه‌ها، زبانه‌های سوال. پاسخی کو؟ نیست؛ پاسخی نیست! [...]

کشمکش کشنده مرگان این بود. این دوئیت درون، بافت منظم روحش را بر هم زده بود. بافتی که تا پیش از این تار و پودش جز رنج و کار نبوده» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۳۰۷-۳۰۶).

آگاهی نسبت به دوئیت‌ها و چندگانگی‌های دنیای درون و عدم تناسب آنان با نیروهای برهمزننده تعادل که از خارج به شخصیت داستانی وارد می‌شوند؛ غالباً با ایجاد پرسش‌هایی- که در قالب کوتاه‌ترین عبارات ادا می‌شوند- در ذهن شخصیت‌های دو قطبی رژیم روزانهٔ نظام تخیلی پدیدار می‌شود. همواره این شخصیت‌ها که غالباً تمایل به غربال‌گری، سبک و سنگین کردن تصمیمات و سنجش و پالایش افکار و احساسات خود دارند، در تلاش‌اند تا بار دیگر بر کرده‌های خود قضاوت کنند، آن را در بوتهٔ نقد قرار دهند و در نهایت به ارائه تعریفی از جایگاه خود در جهان پیرامونی اکتفا کنند. جالب آنجاست که شخصیت‌های داستانی قوام یافته بر اساس نظام تخیلی روزانه، خود به تنش‌های روحی و جنگ و ستیزی که از درون آنها را مبتلا کرده، کاملاً آگاهی دارند و یا توجیه عقلانی برای آن می‌آورند یا کردهٔ خود را تأیید برعکس موجودیت خود را محکوم می‌کنند:

«مادر [...] به زبان آورد «سام ... نمی‌شود عزیزانمان را برداریم ببریم کلخچان؟». من، با وجود رغبتی که به نظر وی داشتم، با وجود میل جنون آسای خودم به جمع کردن تکه پاره‌های زندگی‌ام، بار دیگر لحنم پرخاشجویانه شد[...]. از دالان گذشتیم. آنجا یک قهوه‌خانه بود. اما ننشستیم به نوشیدن دو استکان چای. چرا؟ دنیا خراب می‌شد اگر دقایقی آنجا می‌نشستیم و نفری یک استکان چای می‌خوردیم؟ عجله، همیشه عجله. کدام گوری می‌خواستم بروم؟ من به بهانهٔ رسیدن به زندگی همیشه زندگی را کشته‌ام» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۹: ۲۲).

«اما چرا نمی‌توانستم پرتو ذهن خود را روی سیمای مادر بتابانم؟ او را دوست می داشتم، اما بیشتر چون یک تکلیف، یک وظیفه که به من محول شده بود؛ و تکلیف همیشه دشوار است. چرا نمی‌توانستم کمی مهربان‌تر باشم؛ فقط کمی مهربان‌تر؟ روشن است چرا؛ چون نمی‌خواستم دل بسپارم به درک آنچه درون او می‌گذشت و برایش مهم بود. مجال نداشتم یا نمی‌خواستم چنان مجالی به خود بدهم؟ هرچه بود، شیوهٔ برخورد من با او حاصل ستیز درونی‌ام بود [...]

و حالا چگونه باید به خودم نگاه کنم و چگونه باید داوری کنم دربارهٔ خودم؟ در آن لحظه، ستیز درونی خود را بازتاب بخشیده بودم و چه بسا خرسند هم بوده‌ام از بابت پیروزی خود بر نیمهٔ دیگرم که منطقاً باید جانب مادرم را می‌گرفته بود» (همان: ۲۱-۲۰).

مرگان نیز همانند سامون در تکاپوی تحلیل کرده‌ها و اندیشه‌های خویش است؛ او نیز در مقام قضاوت در اندیشهٔ (باز) یافتن خود و تعیین مناسبات خویش در دنیای سرد و بی‌روح پیرامونی است. گفتمان استفهامی که به صورت قطاری از جملات کوتاه پرسشی پشت سرهم ردیف شده و بیشتر به «خودگفته‌های روایت شده»[1] شباهت دارد از نمونه‌های شایعی است که از ذهنیت دو قطبی نویسنده بر آمده و تجلی آن را چه در سطح اندیشه و چه در فعل و عمل شخصیت‌های داستانی رژیم روزانه نظام تخیلی می‌بینیم:

«پرسشی در مرگان شروع شده بود. که اصلاً برای چه کاری آمده بود؟ که برایش چه کار کنند؟ کنکاش بیهوده چرا؟ مردی که شب‌های بسیاری را تنها و بی‌صدا لب تنور گذرانده بود، رفتنش را که به کسی خبر نمی‌داد! دیگران هم علم غیب نداشتند تا چیزی را که مرگان نمی‌دانست و می‌خواست بداند، به او بگویند. گیرم به لحنی دلسوز دلداریش بدهند. که چی؟ دلداری؛ دلسوزیهای بی‌ثمر. گیرم که از ته دل هم باشد این دلسوزی‌ها؛ خوب؛ چه چیزی را عوض می‌کنند؟ این حرفها و سخن‌ها؟ کی توانسته‌اند باری از دل بردارند؟ پس چرا مرگان یک‌باره سرکن، از در بیرون زده و یک‌راست راه خانهٔ کدخدا نوروز را پیش گرفته بود؟ چرا تاب بی‌تابی خود را نیاورده بود؟ چرا خود را سبک کرده بود؟ چه سود؟ عادت! این فقط یک عادت بود که مشکل را با بزرگتر در میان گذاری. پشیمانی. این هم پشت عادت. برخاست و بیرون رفت» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۲۰).

سیل بی‌امان گفتمان استفهامی به همراه تحلیل‌های کوتاه، اما نامطمئن، به تنهایی قادر است تا ذهنیت آشوب‌زده قهرمانان دولت‌آبادی و تنش بی‌حاصلی را که با آن زندگی می‌کنند؛ به نمایش گذارد. با این حال، ساختارهای دو قطبی تخیل، تضاد و دیالکتیک را صرفاً به واسطهٔ بازتابش اندیشهٔ دیالکتیکی و چالش‌های درونی منتقل نمی‌کنند؛ بلکه سعی دارند تا به نوعی- ولو

1. Monologue narrativisé

در عالم رویا و خیال و از طریق بازنمایش قطعات افسانه‌ای[۱۰]ـ اندیشه‌های مبتنی بر مانیکه‌ایسم (مانَوی منشی) را متبلور سازند. چالش‌های درونی ذهنیت دو قطبی و دوگانگی یا چندگانگی اندیشه در نگاه شخصیت خردگرا و قضاوت کنندهٔ رژیم روزانه، وی را بر آن می‌دارند تا «هر آنچه هست» را در سایهٔ تفکر مانوی تفسیر کند. به دیگر سخن، ساختارهای دوقطبی نظام تخیلی مایلند دو جهان را به دو رنگ سیاه و سفید تقسیم کنند و هرگونه مشی فکری را در قالب جنگ ازلی میان نیکی و بدی، پاکی و پلشتی، روشنایی و تیرگی بیان دارند. بر همین اساس است که سامونـ هنرمند، فیلسوف و ادیب روشن ضمیر- همواره «می‌اندیشد [که] شر همیشه نهفته است، شر همیشه در کمین است [...]» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۸۰) و شاید به همین دلیل است که پاره‌ای از دفتر دوم و تمامی دفتر سوم *روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده* به نمایشی افسانه‌ای از رویارویی نمادهای خیر و روشنایی با نیروهای پلید و تیرهٔ ازلی مبدل شده و درست در دفتر دوم است که دولت‌آبادی در صحنه‌ای که بیشتر به خواب و رویا شباهت دارد تا واقعیت، به بازنویسی نبردی قدیمی میان تاریکی و روشنایی، مکر پیری و صداقت جوانی اقدام می‌کند؛ صحنه‌ای که سامونـ نماد علم، روشنی و شور جوانیـ برای اولین بار با خلیفهـ پیرمرد بد طینت، کینه توز و دیو سیرتـ روبرو می‌شود تا بعدهاـ در دفتر سومـ سرمنشأ نبرد حقیقی و ازلی میان دو نیروی خیر و شر قرار گیرد:

«کسی با یقین نمی‌توانست بگوید که خلیفه چالنگ مرده است یا زنده.

[صدایی گفت] ـ هی... هی... ابن ابن استاد ابای مهاجر!

باد است آیا که حرف می زند، یا حرفی هست که باد آن را به گوش می رساند؟ لابد سامون باید به زبان افسانه‌ها می‌پرسید «تو که هستی ای صاحب صدا، تو کجا هستی؟» اما نمی‌توانست، چون لال شده بود. اما باید یاد می‌آورد [...] صدا آشنا بود، اما کدام آشنا؟ باید نخست خود را به یاد می‌آورد، باید خود را می‌دید و می‌یافت تا تمام صدا و صاحب صدا را بشناسد. لرزه در گرفتش [...]. انگار چیزی در وجودش می‌جوشید، لبریز می‌شد و زندگی گمشده‌ای از مردمک چشمانش سر بر می‌افراشت، شنده و خاک‌آلوده، با صداهای ممتد باد در گوش‌ها تا پلک بگشاید و خود را ببیند ایستاده در گله‌ای روشن‌تر از ماهتاب، پوشیده در پیراهنی سپید و نگاهی که به چراغ می‌ماند و نه باد و نه طوفان نمی‌تواند شعله‌اش را بمیراند و نیز تمامی سیاهی نمی‌تواند آن گله روشن‌تر از ماهتاب را تیره و تار و آشفته کند، مگر نرمهٔ نسیمی که بال پیراهن سپید را می‌تواند بلرزاند.

ـ مرا خواندی خلیفه؟

[...]

[خلیفه] آنجا بود، ایستاده بر بالای گنبدی بام، موسی‌وار، در ردایی کـه بـاد مـی‌لغزانیـدش و موج موج محاسن و موی سر که باد بر می‌افشانیدش، و چوبدستی تا بَر و بالایی چنان شـکوهمند و مهیب را متکی به خود بدارد. و اینجا، این سوی بـام بـر فرشـی روشـن‌تـر از ماهتـاب دیگـری ایستاده بود: شندره‌ای که شب چراغی در چشمانش می‌سوخت و باد محملی بود تا صدای سـخن آن دو به گوش رسد، سخنی که بجز صدا نیست [...]» (همان: ۱۲۷).

صحنهٔ تقابل میان دو نیرو که یکی در پیراهنی سپید رنـگ و در هالـه‌ای از نـور و در «گُلـه‌ای روشن تر از ماهتاب» قرار گرفته و دیگری تصویر مردی بلند قامت، پوشیده در جامـه‌ای بلنـد بـه رنگ «نیلی تیره» و چهره‌ای خوف‌آور که کبود و زمخت اسـت؛ متبلـور مـی‌شـود. یکـی همچـون موسی صاحب چوب‌دستی است و پرهیبت و مهیب بر بلندای بام ایستاده و دیگری- شندره‌ای که فروغ زندگی در چشم‌هایش دودو می‌زند- در این سـوی بـام، بـر نرمـه‌ای از خـاک و «بـر فرشـی روشن‌تر از ماهتاب». یکی مظهر زندگی اسـت و دیگـری تجلـی‌گـاه مـرگ. امـا رویـارویی مـانَوی بخصوص در صحنهٔ زیر آنجا که سخن از تقابل مرگ و زندگی، دیو و فرشته و در عین حال تقابـل کلامی میان من و توست نمود می‌یابد:

«- اینجا گنجه‌های بی‌شماری در دیوارها تعبیه شده است و شیشهٔ عمر بسیاری کسان اینجـا، در دست من است و من معین می‌کنم که چه کسی، چه هنگام، و در کجا و بـه چـه شـیوه‌ای ... می‌خواهی مرگ خودت را ببینی؟ خودت در این گنجه را باز کن ... باز کن!

[سامون] باز می‌کند. درون گنجه تصویری به سینهٔ دیوار میخ شده اسـت. خنجـری و دسـتی مقابل گلوی او مهیای بریدن سر است، دستی که آستین گشاد پیراهنـی افسـانه‌ای بـر سـاعدش واپس رها شده. تنه در تاریکی است، اما می‌توان موهای سپید فـاق سـینه و محاسـنی را کـه بـر سینه افشان شده است بجا آورد. هم‌چنین بجا آورد چهرهٔ کبـود و زمخـت را کـه خـال گوشـتی بزرگی روی بینی‌اش سوار است، و چشمانی سیاه و درشت که می‌نماید تمام نفرت مشـرقی را در خود ذخیره کرده است ... در پس زمینهٔ تصویر اما از قوچ و آن فرشتهٔ مهربان هیچ طرح و نشـانی نیست.

- این گنجهٔ تو است، و این نقش تو که گلوگاهی خوشتراش داری از برای بریـده شـدن، و در این تصویر و در این گنجه خدا راه ندارد، پلک‌هایت را ببند و فرشتگان را فراموش کن. بـی‌قـوچ و بی‌فرشته. تو هستی و ابراهیم پیامبر، تو هستی و رستم دیو سر، تـو هسـتی و کیکـاووس کیهـان نورد، تو هستی و من! می‌توانی اشهدت را بگویی» (همان: ۱۲۹-۱۲۸).

تقریباً از همین سکانس (بخش) روایی است که نبرد میان سامون و خلیفه به نبرد میان خیـر و شر، نور و سیاهی، علم و جهان و در نهایت زنـدگی و مـرگ آغـاز و بـه سراسـر عـالم داسـتانی

گسترش می‌یابد. اما سامون به مبارزه با دیو باید بتواند همچون یک قهرمان روزانه از دستاویز نبرد خود که نیروی قوی فکری و قوای تحلیلی و دماغی است به فراست استفاده کند. به همین منظور به پرسش‌هایی که در ذهن سامون ایجاد می‌شود باید به سرعت پاسخ داده شود؛ فرار از پرسش‌هایی که دمادم در ذهن او ایجاد می‌شود؛ غیرممکن است و جواب‌هایی که ذهنیت دوقطبی ارائه می‌دهد- هرچه باشد- نوعی به زانو در آوردن اضطراب از گذر زمان و مرگی است که خلیفه تجسم عینی آن است و نیز جهت دادن به مسیر حرکتی زندگی قلمداد می‌شود. درحقیقت، گفتمان استفهامی-تحلیلی ابزاری می‌شود که به واسطهٔ آن شخصیت داستانی رژیم روزانه، گذر میرانندهٔ زمان و احساس مرگ و نیستی را به سخره می‌گیرد و در این رزم‌گاه ذهنی، برتری ذهنی و تفوق دماغی خود را بر عنصر زمانی به نمایش می‌گذارد. آنچه در ادامه به بحث و بررسی آن می پردازیم در حقیقت چگونگی مبارزه با عنصری زمانی و روند تغییر سلسله ساختارهای تصویری از اندیشهٔ دو قطبی به سوی اندیشه خردگرا و تحلیلی است.

نبرد با عنصر زمانی: ذهنیت تحلیلی

تا بدین‌جا به اختصار اشاره کردیم که انعکاس عنصر زمانی از نقطه نظر ذهنیت روزانه نظام تخیلی، به واسطهٔ افزایش گفتمان پرسشی در متن و ارائه پاسخ‌های توجیهی و استدلالی میسر می‌شود. همچنین یادآوری دقیق و جز به جز کنش‌ها و اندیشه‌ها که غالباً به مدد جملات کوتاه پرسشی و پاسخ‌های کوتاه توجیهی در متن بازنمایانده می‌شود؛ کوششی است از طرف قهرمان نظام تخیلی روزانه تا موجودیت خود در برابر زوال‌پذیری و حرکت فلسفی به سوی مرگ و نیستی را به اثبات رساند. به نظر می‌رسد که ثقل و ایستایی گفتمان خردمحور «logos»، این قابلیت را داشته باشد که حرکت زمان‌مند روایت به سمت جلو و به طریق اولی حرکت یک جانبهٔ عنصر زمانی به سوی عدم و نیستی را به واسطهٔ بلوک‌های تحلیلی که جا به جا در تارو پود روایی متن انعکاس یافته است؛ متوقف کند:

«بعد از [مرگ] تو، چه جوری می‌توانم شرح بدهم که او، مادر، ناگهان خالی شد. تشبیه دقیق‌تر و رساتری به ذهنم نمی‌رسد. سام که هنوز نتوانسته وصفی برای زندگی پنج‌سالهٔ مادر بعد از مرگ تو بیابد. شاید هزارها جمله و کلمه در ذهنش می‌روید و می‌گذرد، اما باز هم قانعش نمی‌کند تا بتواند یکی از آن عبارات را در وصف زندگی مادر، بعد از تو به کار گیرد. پیش از این هم هنوز وقتی جوان بود و دههٔ سوم عمرش را می‌گذراند به این عقیده رسیده بود که کلمات گنجایش بیان عواطف و اندیشه‌های ما را ندارند[...]. شاید از اینکه فکر می‌کند آنچه خواهد گفت، فی نفسه همان چیزی را بیان نمی‌کند که او می‌اندیشیده؛ و ناچار توضیح لازم می‌شود و هر

عبارتی که در توضیح بیاید لاجرم محمل یک سوء تفاهم تازه است. پس ترجیح می دهد کمتر به صورت جدی حرف بزند و ترجیح می‌دهد ساکت بماند [...]. برعکس؛ او بیشترین وقت خود را صرف فکر و تخیل به زندگی مادر، تو و دیگرانی می‌کند که دیگر وجود عینی ندارند. اما شیوهٔ اندیشیدنش در این‌باره صریح و روشن نیست. شاید بشود گفت با نوعی مالیخولیا آمیخته است شاید بشود محترمانه گفت فکرش با تخیل آمیخته است، چون بار عاطفی سنگینی را با خود دارد در نتیجه با این مفاهیم برخورد ریاضی ندارد که چون به نتیجه رسید از آن بگذرد و بپردازد به مقوله‌ای دیگر. برعکس افکارش مصورند [...]» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۹: ۳۷).

راوی *روزگار سپری شده مردم سالخورده* که در عین حال شخصیت-کنشگر داستان نیز هست در حال روایت و بازنمایی سرگذشت خانواده پس از مرگ پدر است. اما هنوز نقل سرگذشت مادر را به دست نگرفته است که اسیر تحلیل‌های ذهنی تودرتو و پیچیدهٔ خود می‌شود و بیش از آنکه همت خود را برای نقل سرگذشت خود و خانواده بگذراند؛ به طور کامل در ورطهٔ تحلیل و تشریح ساز و کار ذهن شده و نارسایی کلمات در بیان اندیشه‌ها و احساسات را به قضاوت می‌نشیند. همچنین آنچه از صبغهٔ کلمات و عبارات به کار رفته در تن بر می‌آید؛ ذهنیت تحلیل‌گر شخصیت داستانی دولت‌آبادی معطوف به مسائل ذهنی، کلامی و دماغی است. در واقع نه تنها ذهنیت دو قطبی نویسنده برای خرد کردن عنصر زمانی به وارد کردن عناصر تحلیلی در لابلای بافت روایی مبادرت ورزیده، بلکه موضوع این متون تحلیلی نیز به بررسی مفاهیم و تصاویر ذهنی و تشریح چگونگی ساز و کار ذهن در رویارویی با جهان بیرونی اختصاص یافته است. به گونه‌ای که رفته‌رفته از صدای «راوی» به عنوان روایت‌کنندهٔ سرگذشت خانواده کاسته شده و بر صدای «تحلیلگر فیلسوف»، زبان‌شناس و روان‌شناس که در صدد تشریح ساختارهای ذهنی و کاستی‌های زبانی است افزوده می‌شود. این روند تا آنجا ادامه می‌یابد که «تک‌گفته‌های درونی»[1] و خردمحور شخصیت داستانی بر روند پیشرویِ [انتریگ (دسیسه یا پیرنگ)] داستان تاثیر گذاشته و حرکت داستان به سوی گره‌گشایی و یا فرجام ناتمام باقی ماند. مثال دیگر از دفتر سوم *روزگار سپری شده* شاهد متوقف شدن راوی و التذاذ او در اشاعه گفتمان تحلیلی و خردمحور است:

«پنج سال انزوا و تنهایی به زبان آسان می‌آید؛ پنج سال سر کردن با کلمات و با تصاویری که در ذهن راه می‌روند، می‌ایستند، می‌گویند، پشت می‌کنند و می‌روند[...]. درنگ، به درنگ واداشته شدن در جزئیاتی که دیگران اگر بدان آگاه شوند، آدم را مسخره می‌کنند. اما ذهن هر انسانی مایه‌های خاص خود را دارد که با آنها گذران می‌کند، و این کمتر دل‌بخواه و بیشتر خود به خودی‌ست: مثل نشخوار کردن رستهٔ نشخوارکنندگان. سام هم اینجور بود، اینجور هست. حتی

1. Soliloque

وقتی با دیگری گفتگو یا مباحثه می‌کرد، ذهنش، یا بهتر بگویم بخشی از ذهنش به کار نشخوار خود بود[...]. [بعدها] به نظرش رسید آنچه بیان می‌کرده به زبان دیگری بوده است: زبانی که خوب دریافته نمی‌شود. به خصوص این تجربه برایش تازه بود که افراد هنگام مباحثه به آنچه دیگری، طرف مقابل می‌گوید، گوش نمی‌دهند؛ بلکه ضمن سکوت خود در تدارک فراهم آوردن جملات مناسب هستند تا وقتی نوبت به‌شان رسید، آن کلمات و جملات را علیه دیگری به کار گیرند» (همان: ۴۵-۴۴).

در واقع، سکون و ایستایی زمان که به واسطهٔ دخیل نمودن بلوک‌های تحلیلی در لابلای سیر عادی روایت متنی حاصل می‌شود، همان هدفی است که ذهنیت‌های دوقطبی در جستجوی آن هستند: متوقف کردن حرکت یک طرفهٔ زمان به واسطه ایجاد انجماد در فضای متنی:

«[در نوشتار بر آمده از اندیشهٔ دوقطبی]همه چیز بدان سو پیش می‌رود که گویی بواسطهٔ پر شدن فضای متنی، فضای بیرونی حقیقتاً می‌تواند به طور کامل اشغال شود، به تملک زمان حال در آید و هیچ جایی را جهت جاری شدن_ اشغال شدن- باقی نگذارد و به همین منوال، هیچ فضایی را برای سیالیت زمان، زمانی که خواهد آمد و جاری و ساری خواهد شد، برجای نگذارد. پر کردن فضا، به معنی پر کردن کلیت زمان حال است، به معنی متوقف کردن زمان است، به معنی انجماد زمان در فضا و مکانیست که قبلاً بوده، زمانی که در آن هستیم، به معنی مانع شدن زمان از جریان یافتن و ساری شدن و خلاصه جلوگیری از [تمام] شدن [و تحلیل رفتن] در جریان [یکطرفهٔ] آن است [...]. [نوشتار نبرد جویانه]، نوشتاری است که سعی در جهت منجمد نمودن زمان حال دارد و [...] [نماینده ذهنیتی] ست که نمی‌تواند نه از جریان سیال و گذران آن فرار کند و نه با آن دسیسه چینی کند، بلکه سعی می‌کند، تا به هر وسیلهٔ ممکن، آن را متوقف کند» (بورگُس، ۱۹۸۲: ۱۵۷).

پیشتر نیز مینکوفسکی، در مطالعات خود روی افراد خردمحور با ذهنیت دوقطبی و خصلت‌های رفتاری شیزوفرنیک، به تمایل فوق‌العادهٔ آنها در خلق تصاویر ایستا و غیرمواج پی برده بود. گویی هرگونه حرکت، و هرگونه تخطی از چارچوب‌های خشک و رسمی تحلیلی و هرگونه تلاش برای همراه شدن و پیوستن به جریان عادی زمان و جذب شدن در حرکت عناصر موجود در فضای پیرامونی، خطری بالقوه را برای ذهنیت ایستا و خردمحور به همراه دارد. آنچه برای ذهنیت‌های تحلیل‌گر نهایت کمال و زیبایی است سکون و انجماد در فضایی است که تغییر نمی‌کند و به اصطلاح به سمت جلو پیش نمی‌رود؛ بلکه در فخامت و استواری مفاهیم فکری و عقلی تثبیت می‌شود؛ فضایی که دم به دم با گسترش مفاهیم تحلیلی اشغال می‌شود. مینکوفسکی به نمونه‌ای از ذهنیت‌های دوقطبی افراطی اشاره می‌کند که در آن فرد

درجزمیت‌های تحلیلی گرفتار شده و آرامش و آسایش را نه در حرکت و پویایی، بلکه تنها در درون پوستهٔ سفت و سخت خردمحوری و منطق‌مداری دنبال می‌کند:

«به هیچ عنوان نمی‌خواهم طرح و اندیشه‌ام را بر هم زنم، بیشتر سعی دارم تا زندگی را بر هم زنم تا طرح و اندیشه‌ام را. در حقیقت، علاقهٔ من به قرینه سازی، به نظم است که توجه من را به سمت نقشه‌ام معطوف داشته. زندگی نه طرح دارد و نه قاعده‌مند است و از همین روی است که من خود، حقیقت را می‌سازم [...]. من به دنبال سکون و عدم حرکت هستم... من به آرامش و ایستایی تمایل دارم. برای همین است که از اشیاء حرکت‌ناپذیر، از صندوقها و قفلها، چیزهایی که همیشه آنجا هستند و هرگز تغییر نمی‌کنند خوشم می‌آید [...]. سنگ ساکن است، زمین برعکس در حرکت است و بنابراین اعتماد من را جلب نمی‌کند» (مینکوفسکی، ۱۹۲۵: ۹۲-۹۰).

مشابه چنین ذهنیتی را می‌توان در نوشتار دولت‌آبادی بازیافت[۱۱]. شخصیت داستانی سامون نیز در پی یافتن چارچوب‌های ذهنی است و می‌کوشد تا با کشف قوانین حاکم بر ذهن و آگاهی یافتن به ساز و کار پیچیدهٔ آن و محصور ساختن مکانیسم ذهنیت در قالب کلمات و تصاویر، تفوق نیروی فکری و قوای استدلالی خود بر جریان زمانی را به اثبات برساند و از این رهگذر، به نوعی سکون و آرامش دست یابد؛ آرامشی که به ظاهر دست نیافتنی است؛ چرا که کلمات ناتوان در ثبت و ضبط حرکت سیال ذهن و فاقد نیروی لازم برای متوقف کردن و منجمد کردن پویایی ذهنی هستند و ذهن بسیار فراتر از آنکه از حرکت باز بماند در حال حرکت و تبدیل از وضعیتی به وضعیت دیگر است:

«فقط ذهن می‌داند چگونه و با کدام معیار کسی را از همه جهات باید بررسی کرد. فقط ذهن می‌تواند با زبانی بدون کلمه معیارهای شناخت را بیابد. آن هم نه فقط از طریق گفتار، رفتار، روحیات، واکنش‌ها و حالات افراد. نه؛ اینها تمام چیزهایی نیستند که ذهن را بس باشند. چیز دیگری هست. چیزهای دیگری هست که ذهن می‌یابد و در قالب کلمات نمی‌گنجند. زیرا یا چندان ریز و ذره‌اند که در ظرف کوتاه‌ترین کلمه گم می‌شوند، یا چندان سایه‌وار و لغزانند که دیوار کلمات نمی‌توانند آنها را در قلاع خود محصور کند. «کلمات فقط ساده‌ترین ابزارهای رفع نیازهای انسان هستند و در انتقال آنچه ما در ذهن داریم معصوم‌ترین موجودات‌اند از ناتوانی». این را سام وقتی به من گفته بود بنویسم که جخ بیست و پنج سالگی را پشت سر گذاشته بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۹: ۱۰۴).

اما اگر ذهنیت آدمی سکون‌ناپذیر است و اگر دیالکتیک توان حصر پویایی و سیالیت ذهن در قالب کلمات را ندارد؛ پس اندیشهٔ تخیلی نویسنده چگونه و با ارائه چه راهکاری می‌تواند بر ترس فلسفی برآمده از گذر زمان فائق آید؟ پاسخ در اینجاست که از دیدگاه ذهنیت قوام یافته در

ساختارهای دو قطبی رژیم روزانهٔ نظام تخیلی، ترس فلسفی جز با افزایش استدلال‌های فلسفی و بازتابانش بیشتر و بیشتر سوأل و جواب‌های متقن، محکم و عقلانی که در سطح روایت داستانی نمود یافته است؛ از میان نمی‌رود. پر واضح است که دیالکتیک منطق‌گرا تبدیل وضعیت داستان از حالت روایتی به رسالهٔ فلسفی را به همراه دارد. زین پس هر آنچه در متن منعکس می‌شود پیش از آنکه بر آمده از نگاه دوقطبی و ذهنیت تحلیل‌گر شخصیت داستانی باشد؛ برآمده از ذهنیت نظریه‌پردازانه نویسنده و نگرش فلسفی اوست.

نظریه‌پردازی و انتزاع گرایی: نگرش فلسفی

مینکوفسکی معتقد است که «آنتی‌تز چیزی جز[نتیجهٔ] ذهنیت دو قطبی افراطی نیست؛ [ذهنیتی] که در آن فرد حیات و هستی‌اش را تنها به مدد پرورش اندیشه جهت‌دهی می‌کند و از همین روی به «نظریه‌پردازی افراطی» مبدل می‌شود. [در این شرایط] کلیهٔ بازنمودها و رفتارها از دیدگاه دیالکتیک منطق‌گرای بلی و خیر، خوبی و بدی، سودمند و خطرناک، تجزیه و تحلیل می‌شود» (دووران، ۱۹۶۳: ۱۹۸). دیالکتیک منطق‌گرا و ذهنیت تحلیل‌گرای دولت‌آبادی چنان در آخرین جلد از *روزگار سپری شده ...* بازتابانیده شده که می‌توان این دفتر را بیانیهٔ ادبی و هنری نویسنده و مجموعه‌ای از اندیشه‌ها و تفکرات او در باب زبان و چگونگی ساز و کار ذهن به حساب آورد. گفتمان تحلیلی- استفهامی که به صورت بلوک‌های عظیم در لابلای ساختارهای روایی گنجانیده شده و تغییر صدای «راوی» را از شخصیت راوی-کنشگر به راوی دانای کل، سیلان زمان- ولو به صورت موقت- متوقف کرده و توهم ورود به زمان نامیرا و ازلی را که تار و پودش از مفاهیم انتزاعی است برای خواننده به ارمغان می‌آورد. متن زیر یکی از موارد بی‌شمار این ادعاست که در آن زمان داستانی- و به طریق اولی زمان مادی و فلسفی- به واسطهٔ اطناب تحلیل‌های منطقی و خردمحور منجمد شده و خواننده در نامیرایی مفاهیم خشک ذهنی و انتزاعی متوقف باقی می‌ماند:

«[سامون] به نظرش رسید آنچه بیان می‌کرده به زبان دیگری بوده است: زبانی که خوب دریافته نمی‌شود. به خصوص این تجربه برایش تازه بود که افراد هنگام مباحثه به آنچه دیگری، طرف مقابل می‌گوید، گوش نمی‌دهند؛ بلکه ضمن سکوت خود در تدارک فراهم آوردن جملات مناسب هستند تا وقتی نوبت به‌شان رسید، آن کلمات و جملات را علیه دیگری به کار گیرند. پس این نکته را دریافت که تا بزدلی و ضعف شخصیت در کار باشد، تا شجاعت گوش سپردن عمیق و آمیخته به احترام به سخن دیگری-دیگران در افراد پدید نیاید، ساده‌ترین مشکلات گشوده نخواهد شد[...]. این جلوهٔ هولناکی بود از آنچه آدمیزاد نامیده می‌شد؛ همانچه دیری بود

سامون [...] به صرافت جستجوی آن در درون آدمیزاد افتاده بود و نمی‌توانست بفهمد «چه» است، کجاست، و چگونه است آن «من» آدمی. [...] اما ... «خودِ» من کجاست و چگونه است؟ [...] آن کلمه که صوتی بیش نیست بر کدام نقطهٔ «من» وارد می‌شود، کجا را زخم می‌زند؟ [...] این «من» چیست، تا کجاست و مرزهای آن و عرصهٔ عمل ـ عکس العمل آن در کجاها محدود می‌شود؟ و چه رخدادهایی می‌تواند او را قانع یا راضی کند؟ و برای رضایت خود آیا حدودی قائل تواند بود؟ [...]. باورها ... باورها ... این باورها چه مطلقیتی دارند؟ کدامشان ابدی‌اند؟[...] ما این باورها را از زندگی گرفته‌ایم و خیلی اگر هوشمند باشیم می‌فهمیم که فقط توانسته‌ایم به وجهی از دنیای بی‌نهایت پیچیده‌ای که زندگی نامیده می‌شود نزدیک شویم [...]. اما ... اما ... ما این باورها را با چیز دیگری که از شکم مادر و پشت پدر با خود آورده‌ایم قاطی می‌کنیم؛ نه قاطی نمی‌کنیم: جایشان را عوض می‌کنیم و آنچه آورده‌ایم همان «من» هولناک و غالباً نفرت‌انگیز است که همانچه اصطلاحاً «من» نامیده می‌شود» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۹: ۴۶-۴۵).

جالب آنجاست که هر سوأل که در فضای ذهنی قهرمان روزانهٔ دولت‌آبادی مطرح می‌شود؛ سلسلهٔ دیگری از سوألات و مفاهیم را در ذهنیت تحلیل‌گر او به راه می‌اندازد تا جایی که هر سوأل بهانه‌ای می‌شود تا اندیشهٔ دیالکتیکی نویسنده در جنگل انبوهی از مفاهیم انتزاعی و اندیشه‌های غیرمادی غرقه شود. در همین راستاست که «من» نویسنده به چیزی غیر از تعاریف متداولی که از من مادی و حتی ذهنی ارائه می‌دهیم بدل می‌شود. «من» دولت‌آبادی و بهتر بگوییم انگاره‌ای که او از «من» وجود آدمی برای خود ترسیم می‌کند؛ یادآور فضاهای مفهومی و هندسی است که ذهنیت‌های منطق‌گرا برای خود تصویر می‌کنند(۱۲)؛ ذهنیتی که هر چه بیشتر به سوی مفهوم‌گرایی پیش می‌رود بیشتر به قالب‌بندی و انتزاع‌سازی متمایل می‌شود:

«[ذهنیت] منطق‌گرا آسودگی را در مجردات، در [تصاویر و اشکال] لایتغیر، در استحکام و سختی [مفاهیم] جستجو می‌کند؛ آنچه مواج و در حرکت است، آنچه به طریق قوای حسی ادراک می‌شود برای او غیر قابل هضم و دست‌نایافتنی است؛ ذهنیت منطق‌گرا بیش از آنکه با حواس خود جهان را ادراک کند، می‌اندیشد و نحوهٔ این ارتباط یافتن از نوع دفعتی و آنی است؛ بازنمایش‌های تخیلی او به سان جهان انتزاعی سرد و بی‌روح است؛ ذهنیت او در حال جداسازی و تبیین سره از ناسره است، و بر همین اصل، در پس شیوهٔ نگرش او به جهان پیرامونی، با اشیاء و قالب‌هایی روبرو می‌شویم که ترجیحاً با همهٔ تندی و تیزی خطوط و زوایای خود متبلور شده‌اند؛ و درست به واسطهٔ همین دغدغه است که او خود را ملزم به ارائهٔ تصویر دقیقی از شکل و قالب می‌کند» (دووران، ۱۹۶۳: ۱۹۳).

بر همین اساس، ذهنیت دوقطبی و اندیشه انتزاع‌کننده و هندسی‌نگر دولت‌آبادی در صدد است تا برای «من» شکلی بیابد و به واسطهٔ این قالب‌دهی- یا به قول خودش «تمثیل»ــ آن را در فضا منجمد و متمرکز کرده و امکان مطالعهٔ آن را برای تحلیل‌های خود فراهم آورد. البته او به خوبی می‌داند که «من» موجودیتی است سیال و رها در فضا، موجودیتی که برای آن چارچوبی ایستا، قابل پیش‌بینی و قابل تحلیل متصور نیست؛ موجودیتی که درست به واسطهٔ لغزنده بودن و فرّار بودنش، «هولناک» و «نفرت‌انگیز» است. علی‌رغم این آگاهی نسبت به ماهیت «من»، تلاش نویسنده برای شکل دادن و نظم دادن، رقیق کردن یا غلیظ کردن و در یک کلام «کنترل کردن» «من» ادامه دارد:

«آیا به نظر تو این «من» تعدیل‌پذیر تواند بود؟ آیا کسانی درست عمل می‌کنند که «من» خود را پنهان می‌کنند یا اجازهٔ بروز وقیحانه به آن نمی‌دهند؟ آیا آنها خود ریا نمی‌کنند و رفتارشان پنهان کاری نام نهاد؟ چه فرقی می‌کند وقتی امکان رقیق کردن آن وجود ندارد؟ امکانش وجود دارد؟! نه گمان نمی‌کنم. یک گوی جیوه‌ای؛ گویی از جیوه! ممکن است؟ چنین چیزی ممکن است؟ این تشبیه خوبی نیست؟ «من» را تشبیه کردن به گویی جیوه‌ای ... بله، که هم لغزنده و گریزان است و هم پیوسته و منسجم. من باید تصویر مشخصی از همه چیز داشته باشم. تمثیل این کار را آسان می‌کند. بله، گوی جیوه‌ای. دست کم بگذار برای خودش بلغزد و بگریزد. چه ساختمان غریبی دارد چیزی که ما هیچ چیز از آن نمی‌دانیم» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۹: ۴۶).

اما چه اصراری است که نویسنده «من» وجودی آدمی را این چنین مجرد و این چنین متفاوت و جدا افتاده از الگوهای طبیعی به تصویر کشد؟ چه انگیزه و یا دلایلی باعث شده‌اند تا آخرین دفتر از سه جلدی *روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده* که قرار است به روایت‌گری روزگاری که سپری شده و تاریخ مردم این مرز و بوم را به تصویر کشد ناگهان تغییر هدف داده و محملی برای طرح نظریات نویسنده در باب نوشتار، و نقش کلمات و ذهن و زبان در به ثمر رساندن اندیشهٔ آدمی شود؟ این تغییر جهت و موضع در نوشتار را چگونه می‌توان توضیح داد؟ به اعتقاد ما، نظام تخیلی نویسنده در اثنای ارائه بازنمایش دقیقی که در قالب روایت داستانی از زندگی خود، از حیات مردمان و سرزمین خود داشته است؛ نسبت به عنصر زمان و گذر یک‌طرفه و رو به زوال آن آگاه‌تر و حساس‌تر می‌شود. آگاهی یافتن از تجربهٔ زمانی به طور خودکار اندیشهٔ تخیلی او را که ذاتا به ساختارهای دو قطبی و دیالکتیکی رژیم روزانه متمایل بوده به سمت انتزاع‌گرایی و نظریه‌پردازی سوق می‌دهد. تنها در سایه انجمادسازی زمان و فضاهای داستانی و تبدیل زمان میرای داستانی به سوی «نازمان» و «لامکان» رساله‌های نظری و فکری است که نویسنده یا هنرمند تجربهٔ زمانی را به حداقل می‌رساند و از این رهگذر- یعنی به واسطهٔ تبدیل زمان داستان

به نازمان متون نظری و تحریف مکان داستانی به فضاها و اشیاء هندسی و انتزاعی موجود در رساله‌های منطقی و عقلی- است که فرد عجز و ناتوانی خود در برابر گذر زمان را با نمایش برتری دِماغی و فکری و اثبات توانایی‌اش در انجمادسازی زمان و انتزاع‌سازی مکان و اشیاء جبران می‌کند. تلاش دولت‌آبادی در آخرین دفتر از *روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده* نیز در همین راستاست: جلوگیری از تلاشی «من» آدمی در برابر زوال و نابودی و حرکت در جهت تبدیل زمان به زمانی نامیرا؛ زمانی که تنها به واسطهٔ بازنمایش اندیشه‌های تحلیلی و خردمحور به نازمان بدل شده و پیروزی قوای فکری و عقلی آدمی را بر ترس و اضطراب هستی‌شناختی ناشی از مرگ اعلام می‌کند.

نتیجه‌گیری

به اعتقاد ما، در پس این شکل‌دهی جدید به «من» آدمی، در پس این تحلیل‌های ذهنی و تعابیر انتزاعی که راوی دانای کل، گام به گام و مرحله به مرحله، خواننده را به درون دنیای سرد و جمادی‌وار مجردات هدایت می‌کند تا در فضای سیاه و سفید متون فلسفی و روانشناختی «من» جدید و استحاله شده‌ای را به خواننده عرضه کند؛ نه خبر از تلاش دولت‌آبادی در ارائه رساله‌ای از یافته‌های علمی و عملی خود در کنار عرضه منظم سلسله حوادث داستانی در بافتار روایتی است و نه خبر از کوشش او برای آزمودن قالب‌های جدید نوشتاری، بلکه طبیعی‌ترین و خودانگیخته‌ترین شیوه تبلور ساختارهای فکری و نحوهٔ پاسخگویی نظام تخیلی نویسنده در مواجهه با عامل یا عواملی است که نظم درونی او را برهم ریخته و ذهنیت آفرینش‌گر او را به واکنش و جنبش وا می‌دارد. در واقع نظام تخیلی نویسنده، برای رویارویی با هرآنچه عامل زوال و نابودیست، شیوهٔ مبارزهٔ مستقیم، متفکرانه و انتزاع‌گرایانهٔ رژیم روزانهٔ تصویری را برای خود انتخاب می‌کند. دیالکتیک نقطهٔ آغازین این حرکت بود. شخصیت‌های داستانی با خود، با دیگری، با جهان پیرامونی در شرایط تنش و جنگ و ستیز قرار می‌گیرند. تنش فرد با خود و با دیگری، آهسته‌آهسته به دیالکتیک میان مفاهیم دوقطبی (خوبی≠بدی، پاکی≠پلشتی، نور≠تاریکی) تبدیل می‌شود. اندیشهٔ دیالکتیکی راه را برای عرضهٔ تعاریف نظری و مفاهیم عقلی هموار می‌کند. نظام تخیلی در دامنهٔ وسیع تحلیل، تفسیر و منطق‌گرایی عاقبت مجال می‌یابد تا عرصه را برای بروز نظریه‌پردازی فراهم کند و چنان در این گستره به پیش می‌رود که همه چیز را از نگاه هندسی و انتزاع گرایانه به تصویر می‌کشد تا جایی که «من» *روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده* به عنصری جیوه‌ای، لغزنده و دور از تأثیر و تأثر زمان تبدیل شود. زمان میراننده است، شیوهٔ پاسخگویی نظام تخیلی نویسنده در برابر این عنصر فلسفی نیز مستقیم، خشک و انتزاعی، بدون مسامحه و کاملاً «قهرمانانه» است. ظاهرا شیوهٔ مبارزه با تجربهٔ زمانی نیز نوعا کارآمد و مکفی است. اما آیا در ادامهٔ این نبرد قهرمانانه و رویارویی هوشمندانه، نظام تخیلی نویسنده قادر به

ریشه کنی کامل عنصر زمانی خواهد بود؟ آیا نوشتار دولت‌آبادی می‌تواند صرفاً به مدد ساختارهای دو قطبی ذهنی رژیم روزانهٔ نظام تخیلی ترس و اضطراب زمان را برای همیشه از خود دور کند؟

پی‌نوشت

۱. «خلق بحران نقطهٔ شروع همه داستان‌های دولت آبادی است [...]. ساخت داستان در ارتباط با این وضعیت بحرانی بنا می‌شود؛ آنگاه عملکرد شخصیت‌ها بر بستر بحران آغازین، داستان را به پیش می‌برد. قهرمان که موقعیت امن خود را از دست داده تلاش می‌کند تا از این وضعیت بگریزد و یا در مقابل آن بایستد و آن را تغییر دهد. این تلاش‌ها عمده‌ترین قسمت رمان را می‌سازند. گاه به نظر می‌رسد قهرمان در تلاش خود موفق شده است، اما این حالتی ناپایدار است و در پی آن بحران عظیم‌تری فرا می‌رسد و اغلب باعث نابودی وی می‌شود. تکرار این درون مایه و فرم، اساس سبک دولت‌آبادی را تشکیل می‌دهد» (میرعابدینی، ۱۳۸۱: ۵۵۲).

۲. لغات برجسته شده از سوی نویسندگان کتاب است. همچنین ترجمهٔ کتاب توماس توسط نویسنده این مقاله درحال انجام است و پس از اتمام با عنوان مقدمه‌ای بر روش شناسی‌های نظام تخیلی در دسترس علاقه‌مندان قرار خواهد گرفت. ترجمهٔ کلیه منابع فرانسه که در مقالهٔ حاضر منعکس شده، از سوی نویسنده مقاله است.

۳. اینکه چگونه تصویر («Image») می‌تواند بر عنصر زمانی یا ترس از گذر زمان غلبه کند، از ماهیت ثمربخش تصویر و اثر تلطیف کنندهٔ آن ناشی می‌شود؛ چرا که تصویرِ شکل گرفته در ذهن، «یک »حقیقت آنی» ست و از آنجا که از هرگونه تجربه مادی و زمانی مبراست؛ نه تداعی‌گر ترس، بلکه اطمینانی است در برابر ترس» (دووران، ۱۹۶۳: ۴۳۸). به همین نسبت «تخیل» («Imagination») که در واژه‌شناسی دووران به عنوان «پایه و اساس ذهنیت [آدمی]»، «مبدأ هر استدلال» و «قلب [یا فرمانده] تفکر آدمی» (۵۷) تعریف می‌شود ناقض تأثیرات زیان‌بار گذر زمان بر اندیشه، افعال و هستی آدمی است: «نبرد در برابر فساد و اضمحلال، دور نمودن مرگ و [تجربهٔ] تجزیهٔ زمانی [...] چنین وظیفه‌ای در مجموع، کارکرد تلطیف کنندهٔ تخیل را خلاصه می‌کند» (۴۴۱).

۴. از همین زاویه است که بسیاری از منتقدان برجسته بر کارکرد درمان کنندهٔ آفرینش هنری یا ادبی در بهبود دردها، آلام و ناراحتی‌های جسمی و روحی صحه گذارده‌اند. زیرا که هر آفرینش، اندیشه‌ای تخیلی را به مدد می‌طلبد. از آنجا که «تخیل» به واسطهٔ تصویر قدرت اجرایی پیدا می‌کند و «تصویر» نیز بنا به ماهیتی که از آن ارائه کردیم ضدعدم و نیستی است، پس هر آفرینش هنری و ادبی تجربه‌ای است که نویسنده یا هنرمند در برابر ترس از گذر زمان و مرگ از خود نشان می‌دهد.

۵. همچنین علاقه‌مندان آشنا به زبان فرانسه می‌توانند به منظور شناخت اجمالی دررابطه با چگونگی این تقسیم‌بندی به کتاب زیر مراجعه کنند:

CHELEBOURG (Christian), L'imaginaire littéraire, Paris, Nathan / HER, 200.

6. «Structures héroïques» du régime diurne

7. «Structures mystiques ou antiphrasiques» du régime nocturne

۸. این پژوهش در قالب رسالهٔ دکتری ادبیات تطبیقی (ادبیات ایران و فرانسه) با عنوان ساختارهای تصویری و سیر قالب‌های اسطوره‌ای در عالم داستانی محمود دولت‌آبادی و امیل زولا در دانشگاه تهران (زمستان۸۹) صورت پذیرفت.

۹. تقسیم‌بندی ما که در بخش اول رسالهٔ مزبور (۱،۲) منعکس شده به شرح زیر است:

۱،۲،۱. وضعیت ایستاده و ابربزرگ نمایی.

۱،۲،۲. ابزارهای جداکننده و ساختارهای حائل کننده.

۱،۲،۳. مانیکه‌ایسم و اندیشهٔ دوقطبی.

۱۰. ورود عرصهٔ خیال و توهم به جریان منطقی و عقلانی روایت که ساخت یک‌دست روایت داستانی را برهم می‌زند و چنان بافتار روایی را پدید می‌آورد که از دو قطب واقعیت و خیال تنیده شده از دیگر شاخصه‌های متنی ساختارهای دوقطبی نظام تخیلی است که بر اندیشهٔ تخیلی نویسنده یا هنرمند سایه می‌افکند. در اینجا مجال پرداختن بیشتر به این نحوه از بازتاب ساختارهای دوقطبی نظام تخیلی در متن نیست. برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به رسالهٔ دکتری ادبیات تطبیقی (ادبیات ایران و فرانسه) با عنوان ساختارهای تصویری و سیر قالبهای اسطوره‌ای در عالم داستانی محمود دولت‌آبادی و امیل زولا، بخش اول، قسمت دوم، ذیل ۱،۲،۲،۳. ناهمگن‌سازی جهان داستانی و بینش اوتیستیکی؛ واقعیت و خیال.

۱۱. ذکر این نکته ضروری است که در واژه‌شناسی مرتبط با ساختارهای مردم‌شناسی نظام تخیلی و بطور کلی در مکتب‌های تحلیلی گرونوبل، کاربرد عباراتی چون «بینش اوتیستیکی»، «تمایلات شیزوفرنیک» و یا «اندیشهٔ دوقطبی» دال بر وجود نشانه‌هایی از بیماری روانشناختی در هنرمند یا نویسنده نیست. ساختارهای دوقطبی، بازنمایش‌های اوتیستکی یا شیزوفرنیک در فضای متنی یا تصویری برآمده از ذهنیتی کاملاً عادی و طبیعی است. بنابراین، وجود ردپایی از نگرش‌های اوتیستیکی به جهان در آثار و نوشته‌های دولت‌آبادی به هیچ عنوان- تأکید می‌کنیم به هیچ نحوی از انحاء- به معنی ابتلای نویسنده به اوتیسم نیست (رجوع کنید دووران، ۱۹۶۳: ۱۹۸).

۱۲. برای کسب اطلاع بیشتر در مورد تخیلات دکارتی و نوع نگرش پارمنیدی در ذهنیت‌های دو قطبی و هندسه‌گرا (نگاه کنید دووران: ۱۹۸-۱۹۷).

منابع

بورگُس، ژان (۱۹۸۲) دفاع از بوطیقای نظام تخیلی، پاریس، دوسُی، مجموعه پیِر ویو.

توماس، ژوئِل (۱۹۹۸) مقدمه‌ای بر روش‌شناسی نظام‌های تخیلی، پاریس، اِلیپس.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۷۹) کتاب سوم، (پایان جغد)، تهران، فرهنگ معاصر.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۲) جای خالی سلوچ، تهران، فرهنگ معاصر چشمه.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۳) روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده، تهران، فرهنگ معاصر چشمه.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۳) کتاب دوم، (برزخ خس)، تهران، فرهنگ معاصر.

دووران، ژیلبِر (۱۹۶۳) ساختارهای مردم‌شناسی نظام تخیلی. مقدمه‌ای بر کهن‌الگوشناسی عمومی، پاریس، انتشارات دانشگاهی فرانسه (پوف).

شِلبور، کریستیان (۲۰۰۰) نظام تخیلی ادبی، پاریس، ناتان/ اَش ای اِر.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۱) صد سال داستان نویسی در ایران، جلد اول-دوم، تهران، چشمه.

مینکوفسکی، (اِ.) (۱۹۲۵) «مشکلات اساسی شیزوفرنی»، در تکاملات روانشناختی، پاریس، پایو.

Burgos, Jean (1982) *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, col. Pierre Vives.

Chelebourg, Christian (2000) *L'imaginaire littéraire*, Paris, Nathan / HER.

Durand, Gilbert (1963) *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. *Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF.

Minkowski, (E) (1925) «Troubles essentiels de la schizophrénie», in *Évolutions psychiatriques*, Paris, Payot.

Thomas, Joël et al (1998) *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses.