نقد زبان و ادبیات خارجی
Critical Language & Literary Studies

بینش همگن‌سازانه در متن نوشته‌های توصیفی امیل زولا: ردپای ناتورالیسم یا بازنمود اندیشه‌ی تخیلی؟

نصرت حجازی[1]
دکتر شهناز شاهین[2]

چکیده

صرفنظر از اندیشه ی ماتریالیستی که پایه‌های نظری و مبانی عقیدتی مکتب ناتورالیسم را تشکیل می‌دهد و ورای دستورالعمل‌های کاربردی این جریان فکری که انسان‌وارگی فضاهای زیستی و نیز جسم‌وارگی جان و روح آدمی را در بازنمودهای هنری و ادبی به نمایش می‌گذارند، توصیفات ناتورالیستی قبل از هرچیز -لااقل آنچه که در متن نوشته‌های توصیفی امیل زولا نمود یافته- بیانگر اندیشه و طرز فکری تخیلی است که ریشه در نوع پاسخگویی نظام تخیلی نویسنده در برابر ترس از گذر زمان دارد؛ اندیشه ای که به دنبال آن اشیاء، انسان و فضاها به منظور به حداقل رساندن تجربه‌ی مرگ و نیستی در رویارویی با عنصر زمان، همواره در حال جوشش و پیوستگی مداوم با یکدیگرند تا تهدید به عدم و نیستی را به فرصتی مغتنم برای غور در نامیرایی زمان و مکان بدل کنند. همگرایی قوی اشیا به سوی یکدیگر، چسبندگی ناگسستنی و دلپذیر شخصیت‌های داستانی با فضاهای زیستی در پایه‌ی مضمونی و نیز پیوستگی نحوی کلمات، عبارات و جملات در پایه‌ی کلامی، متن‌نوشته‌های توصیفی زولا را به تابلو نقاشی بزرگی مبدل ساخته‌اند که در آن، پراکندگی اشیاء، گسیختگی و گاهاً تضاد کارکردی آنها با یکدیگر به حداقل تقلیل یافته و به دنبال آن بینشی یکدست، همگن و یکپارچه که بیانگر نوع نگرش نویسنده نسبت به دنیای پیرامونی است به خواننده عرضه می‌شود.

کلید واژه ها: نظام تخیلی، رژیم شبانه، چسبندگی اشیاء، هم‌جوشی دلپذیر، همگن سازی فضا، تلطیف (گذر) زمان.

دوره دوم، شماره ۴، بهار و تابستان ۱۳۸۹

[1] دانشجوی دکتری زبان فرانسه و ادبیات تطبیقی دانشگاه تهران
nos_hej@yahoo.com
[2] استاد زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تهران
sshahin@ut.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

بنابر تعاریف نظری که زولا از ناتورالیسم ارائه می‌دهد، شخصیت داستانی در بازنمودهای ادبی این مکتب، به هیچ عنوان « یک روح صرف و یا انسان انتزاعی [و متفکر] قرن هجدهم نیست، بلکه موضوع فیزیولوژیکی علم امروز است، جانداری که در فضای پیرامونی زیستی خود غوطه‌ور است؛ [فضایی که] هر لحظه در آن فرو می‌رود ... » (بِناک، ۲۰۰۶: ص.۳۵۲). همچنین محیط‌های فردی و اجتماعی همانند معدن وروو در *ژرمینال* یا فروشگاه‌های بزرگ زنجیره‌ای درخو*شبختی زنان* و یا دالان‌های تودرتو و دراز میدان بزرگ تره‌بار شهر در *قلب پاریس*، بسان ارگان‌هایی زنده، یا موجوداتی جاندار اما خیالی چون دیو و یا غیرزنده همچون ماشین‌هایی با دنده‌های فلزی و اهرم‌های پولادین به تصویر کشیده می‌شوند[۱]. آنچه که در این میان بیش از هر عاملی توجه نویسنده‌ی ناتورالیست را به خود جلب می‌کند چگونگی تعامل فرد با محیطی‌ست که در آن زیست می‌کند[۲]، محیطی که تمام افعال انسان‌هایی که در آن به سر می‌برند را جهت می‌دهد، خلق و خوی را شکل می‌دهد و زمینه‌ی بروز ویژگی‌های عمیق زیستی و خانوادگی را در بستر کنش‌ها و واکنش‌های اجتماعی فراهم می‌آورد. هدف در این میان حفظ تعادل[۳] و کسب «حقیقت» است. اما این حقیقت زمانی به تصویر کشیده می‌شود که انسان در بطن تغییرات محیط و محیط نیز در رویارویی با کنش‌هایی فردی یا جمعی انسانها مورد « مطالعه و ارزیابی دقیق و علمی » قرار گیرد. از همین روست که ناتورالیسم به منظور انعکاس حس واقعیت، از لحاظ تکنیکی بیشتر هم و غم خود را مصروف گسترش توصیف‌هایی می‌کند که در آنها محیط پیرامونی با خصیصه‌های انسانی ترسیم گردیده و یا انسان‌ها به اشیاء جاندار و بی‌جانی بدل شده‌اند؛ توصیف‌ها و

---

[1] Réification یا همان شی‌یواره شدن انسان یا به تعبیری machinisation یا ماشینی شدن انسان از اولین مظاهر تجلی اندیشه‌ی ناتورالیستی می‌باشد که نویسندگان ناتورالیست جملگی برآن توافق داشته‌اند.رضا سید حسینی در این باره می‌نویسد: « [در ناتورالیسم] جامعه به واقع مانند یک بدن زنده و یا یک ماشین است. اوژن پاز در سال ۱۸۶۵ چنین نوشت: "من می‌توانم خودمان را به لوکوموتیوهایی که با همه‌ی نیروی بخارشان داغ شده است تشبیه کنم که چرخ دنده‌ی ناکافی و ضعیفی به آنها بسته باشند. باید یا دیگ بخار بترکد و یا چرخ و دنده بشکند». (سید حسینی، ۱۳۷۶: صص. ۴۰۲-۴۰۱).

[2] برای توضیحات بیشتر در این رابطه نگاه کنید دارکوس، ۱۹۹۲: صص.۳۲۰ و ۳۲۱.

[3] « ناتورالیسم زولا می‌خواهد با مراجعه به مدل تکنولوژیک یا مدل طبیعی همین تعادل را پیدا کند و این کار به هیچ‌وجه عبارت از سکون‌پرستی یا محافظه کاری نیست، بلکه هدف آن پیدا کردن تعادل بین زندگی و سلامت است و کار متعادل بر همه‌ی اعضای یک بدن یا یک موتور» (سید حسینی، ۱۳۷۶: ص.۴۰۲)؛« بدین سان باید تعادل و هماهنگی بین جسم و روح پیدا کرد، بین قدرت و آزادی فردی، و نیز تعادل اجتماعی، هماهنگی منافع، و عدالت که تنظیم کننده‌ی رابطه بین منافع شخصی با نافع دیگران است » (سید حسینی، همانجا).

Archive of SID

www.SID.ir

تشریح‌هایی که به طرز « حیرت‌آوری » زنده، پیچیده و طولانی هستند و پیش از آنکه حسی از واقعیت را به خواننده منتقل کنند با قلب واقعیت، حقیقت آن را واژگون می‌سازند:

« نویسنده‌ی ناتورالیست که ادعای واقع‌گرا بودن دارد، به جای اینکه مثل بالزاک واقعیت مفهوم اجتماعی یا روانی را ارائه کند، روی مناظر تزیئنی و یا جالب تکیه می‌کند. از یک سو ادعای ادبیاتی تقریبا علمی دارد و از سوی دیگر ادعای مطالعه اجتماعی، روان شناختی و یا مطالعه‌ی آداب و اخلاق. اما در پشت سر این دانشمند اثبات‌گرا یک **شاعر اسکندارنی** پنهان شده است که برای تکمیل اثرخود به توصیف و تحلیل هر آنچه پیش آید دست می‌زند، فقط به شرطی که این توصیف متصنع، ماهرانه و مزین باشد [...].

در واقع رئالیسم تحلیلی، به بهانه‌ی ارائه‌ی دقیق، در پیچ و خم خوش خدمتیِ این توصیف به خاطر توصیف خود را ضایع می‌سازد اصطلاحات فنی و توصیفی را بر روی هم انباشته می‌کند، چنانکه گویی نویسنده گمان کرده است که‌یک دیکته‌ی دوره‌ی عالی برای دانش آموزان آینده فراهم می‌کند [...] » (سید حسینی، ۱۳۷۶: صص.۴۱۳- ۴۱۲ ؛ برجسته‌سازی کلمات از نگارندان مقاله است).

اما آیا به واقع هدف این توصیف‌های عریض و طویل با شرح آن همه جزئیات رنگارنگ و متنوع که در پیچ و تاب استعاره‌ها، تشبیه‌ها و مولفه‌های تصویری کلام شکل گرفته و با ظرافت در تارو پود نوشتار جای گرفته‌اند، صرفا جنبه‌ی تزئینی و زیباشناختی داشته و نماینده‌ی ذهنیت مادی‌گرا و اندیشه‌ی جبری‌مسلکی مکتب ناتورالیسم است یا آنکه توصیف‌ها علاوه بر جنبه‌ی تزئینی و ارائه اطلاعات نشانه‌شناختی[۴] به خواننده کارکردی غیرهنری ـ ولو به زعم برخی منتقدان "ضد هنری" یا تصنعی[۵] نیز به همراه دارند؟ واضح‌تر

---

[۴] فیلیپ هامون کارکردهای توصیفی یک متن ادبی را به چهار گروه کلی دسته بندی می‌کند: کارکرد "میمزیک که هدف آن ایجاد « توهم واقعیت نمایی » ست، کارکرد "ماتزیکه مبتنی بر ارائه‌ی دانشی مضاعف در رابطه با جهان پیرامون است، کارکرد "سمیوزیک که به آشکار ساختن معنا داستان می‌پردازد و غالبا یا اطلاعاتی در مورد موقعیتها و شخصیت‌های داستانی می‌دهد، یا به القای جو خاص حاکم بر داستان مشغول بوده، یا به ارزیابی یک شخصیت داستانی می‌پردازد، یا بر شدت و حدت اثر دراماتیک یک روایت داستانی می‌افزاید و یا ادامه‌ی داستان را برنامه‌ریزی و سازمان‌دهی می‌کند. در نهایت شکل چهارمی از کارکردهای توصیفی نیز وجود دارد که به کارکرد "زیباشناختی موسوم بوده و به دستورالعمل‌های زیباشناختی آن مکتب فکری خاص جامه‌ی عمل می‌پوشاند. (نگاه کنید ژوو،۲۰۰۱: صص.۴۴-۴۳).

[۵] « [به قول رولان بارت]، این تصنع سبک، نوعی "شبه نگارش" به وجود آورده است [...] این سبک نگارش موپاسان، زولا، آلفونس دوده که می‌تواند نگارش واقع‌گرایانه خوانده شود در واقع نوعی سرهم کردن نشانه‌های مشخص است (...) تا آنجا که

Archive of SID

www.SID.ir

اینکه آیا جوشش اشیاء و شخصیت‌ها و محیط‌های داستانی که با رنگ‌ها و شکل‌های متنوع بارها و بارها در صحنه‌های توصیفی تکرار شده‌اند می‌توانند پیش از آنکه ایجاد توهم واقعیترا برعهده داشته باشند، بیشتر بیانگر یک ذهنیت تخیلی باشند و اساساً آیا "حقیقت" را می‌بایست در پس رژه‌ی جاندار و پویای اشیاء و انسانها در محیط زیستی و تعامل فعال شیء با انسان و انسان با محیط بازیافت، یا آنکه می‌توان بر "حقیقتی" جز آنچه منتقدین تاریخ‌نگار و نشانه‌شناسان فرهنگی در این رابطه متذکر شده‌اند انگشت گذاشت؟ توصیف‌های زنده از اشیاء ومحیط‌های زیستی و یا نمایش جمادی‌وار انسان درپس محیط‌های که در حال گسترش و پویایی مداومند تنها بیانگر یک مشرب فکری و اندیشه‌ای از پیش تعیین شده، تعقل‌گرا و« اثبات‌گرا » است یا آنکه در پسِ مظاهر صوری این اطناب در کلام و در ورای پیوستگی مستمر فرد با اشیاء واشیاء با محیط، اندیشه‌ای کاملا تخیلی پنهان شده است که از لایه‌های عمیق و درونی ناخودآگاه نویسنده می‌جوشد؟ در این صورت آیا نمی‌توان بیش از آنکه توصیف‌های ناتورالیستی را معلول طرز تفکر جمعی یک مکتب یا نتیجه‌ی بینش ایدئولوژیکی یک جریان فکری بخوانیم، آنها را حقیقتا برخاسته از اندیشه‌ی ناب تخیلی و بازتاب دهنده‌ی بینش کاملا فردی یک « شاعر اسکندرانی » بدانیم؟ شاعری که خود را در لابلای تشبیه‌های عریض و طویل، توصیف‌های زنده و پررنگ، واژه‌های پیچیده و نایاب پنهان کرده است تا در فضای پرپیچ و خم نوشتاری پناه‌گاهی فناناپذیر را برای در امان ماندن از اضطراب جهان پیرامونی خود مهیا کند؟

برای پاسخ به این سوالات تحقیق خود را با ابزارهای تحلیلی که ژیلبر دووران در کتاب خود موسوم به *ساختارهای مردم شناسی نظام تخیلی* معرفی کرده همراه می‌کنیم. درجریان بازخوانی متون توصیفی امیل زولا از منظر ساختارهای تصویری که اساس کار

« ملاحظه می‌فرمایید که چگونه با همه‌ی صناعت توصیف رنگین و واژگان توضیح و تشریح (البته با عجله و عاری از ذوق) از نظر گذرانده است؟ حالا به فکر ایراد گرفتن از آسان‌جویی‌ها نباشیم (مثلا "سیر و روشن شدن نرم و لرزان رنگها یا "در زیر انگشتان ماهر فروشنده‌ها). اما نویسنده‌ی ما، مانند نویسنده‌ی ابتدایی که نقاشی می‌کند، از عبارت "مخمل‌هایی به رنگ ماستی و جمله‌ی دقیق "برکشیده به شکل تخم مرغ ها و تصویر ظاهرا قوی "چنانکه گویی بر دور اندامی پیچیده شده باشد، چه لذتی برده است؟ سراسر آن هنری است سبک و بی‌فایده، که واژگان دانش‌آموزان را در جهت ناخواسته‌ای غنی‌تر می‌کند_ و به آن مباحث کشدار و بیهوده‌ی مدرسه‌ای منجر می‌شود که امروزه دانش‌آموزان ده تا سیزده ساله را به جان می‌آورد [...] » (حسینی به نقل از آلبِرس، ۱۳۷۶: ص.۴۱۴ ؛ همچنین ر.ک. آلبِرس، ۱۹۶۲: صص.۵۱-۴۹).

Archive of SID

www.SID.ir

روش دووران و بطور کلی مکتب گرونوبل را شکل می‌دهد، متوجه شدیم که این توصیفات هماهنگ با رویه شکل‌گیری دومین ساختار تصویری از رژیم شبانه‌ی نظام تخیلی در حال حرکت می‌باشند. این حرکت که به ترتیب در صفحات آتی این مقاله به آنها پرداخته خواهد شد، در سه جهت دنبال می‌شود: همجوشی دلپذیر اشیا با یکدیگر، چسبندگی فرد با محیط، پیوستگی ساختارهای نحوی و کلامی. با این حال برای دستیابی به خوانشی بهتر از تابلوهای توصیفی ذکر چند نکته از مبانی نظری و روش الگوسازی رویکرد تخیلی را_ به شکل ابتدایی و بصورت کاملاً اجمالی[۶] _ ضروری می‌دانیم.

مبانی نظری/ الگو سازی

در تعاریف نظری مکتب گرونوبل منظور از تخیل و اندیشه‌ی تخیلی، فانتزی یا وهم و خیال که جلوه‌های تلطیف شده‌ی روان‌پریشی و یا مصداق‌های ادبی و هنری شده‌ی تأملات روحی نیست؛ بلکه منظور چگونگی انعکاس ذهنیت حسی-عاطفی و فلسفی مشاهده‌گری است که به تعیین جایگاه خود در جهان پیرامونی و تبیین نوع ارتباط خویش با این جهان می‌پردازد و آنگاه این ذهنیت را _ بی‌آنکه خود بر کیفیت آن آگاه باشد_ در قالب نوشتار و یا اثر هنری بازتاب می‌دهد. ازطرفی، از آنجا که "حقیقت" هرگز بطور مستقیم قابل حصول نیست، شناخت ما از جهان پیرامونی به واسطه‌ی ساختارها و نظام‌هایی شکل می‌گیرد که ماهیت نمادین دارند. این نظام‌ها که در اعماق ذهنیت ما شکل می‌گیرند، به واسطه از کنار هم قرار گرفتن سلسله‌ای از تصاویر ازلی بوجود آمده‌اند؛ تصاویری که همانند مدیوم چگونگی ارتباط ما با دنیای اطراف را تعیین کرده و نحوه‌ی نگرش ما به خود و دنیای پیرامونی را شکل می‌دهند[۷]. بنابراین به مدد بررسی چگونگی تعامل و سازکار این تصاویر با یکدیگر

---

[6] از آنجا که تشریح مبانی نظری و ارائه‌ی روش الگوسازی رویکرد تخیلی و تبیینسه شیوه متداول پاسخگویی نظام تخیلی در برابر تنشهای دنیای پیرامونی، خود کتابی به قطوری *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 چکیده‌ای از تعاریف عمومی و انعکاس چگونگی دسته‌بندی شیوه‌های پاسخگویی نظام تخیلی در کتاب دووران است. همچنین علاقمندان آشنا به زبان فرانسه می‌توانند به منظورشناخت اجمالی دررابطه با تعاریف مزبور و خصوصا چگونگی این تقسیم‌بندی به کتاب زیر مراجعه کنند:

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

[7] نگاه کنید توماس و همکاران، ۱۹۹۸: صص.۱۷-۱۵. ترجمه‌ی کتاب توماس توسط نگارنده این مقاله درحال انجام است و پس از اتمام با عنوان *مقدمه‌ای بر روش‌شناسی‌های نظام تخیلی* در دسترس علاقمندان قرار خواهد گرفت. در عین حال، ترجمه کلیه منابع فرانسه‌ی منعکس شده در این مقاله از سوی نگارنده‌ی مقاله است.

Archive of SID

www.SID.ir

است که می‌توان اندیشه‌ی تخیلی و در نهایت نوع نگرش فلسفی آفریننده‌ی اثر هنری یا ادبی را به خویشتن و جهان پیرامونش را باز شناخت[۸].

اما چگونه می‌توان اندیشه‌ی تخیلی و به دنبال آن نظام تخیلی که بازتاب‌دهنده‌ی نگرش انسان به خود و دنیای خویشتن است را از لابلای بافتار یک متن بیرون کشید؟ به طورکلی اندیشه‌ی تخیلی خود را به سه شیوه در ساختارهای تصویری یک متن نوشتاری (خصوصا متن-نوشته‌های توصیفی) و دیداری منعکس می‌کند. ژیلبِر دووران، شاخص‌ترین چهره در میان منتقدان مکتب گرونوبل معتقد است که نوع پاسخگویی نظام تخیلی آدمی از سه حالت خارج نیست: یا رویکرد آدمی در برابر جهان پیرامونی از نوع تقابلی، مانیکه‌ایست (=مانَوی) و منازعانه بوده که در این حالت نوع پاسخگویی مستقیم و آشتی‌ناپذیر فرد در برابر جهان در حال گذر و عنصر زمانی منجر به پیدایش ساختارهای حماسی (یا قهرمانی)[۹] رژیم روزانهء نظام تخیلی می‌شود. یا برعکس نوع ارتباط انسان با جهان از نوع آشتی‌پذیری کامل و انکار کامل گذر زمان[۱۰] است و در این صورت فرد به دنبال جوشش دلپذیر و برقراری ارتباط عارفانه با دنیای اطراف نه تنها با عنصر زمان مقابله نمی‌کند، بلکه گذر خوف‌انگیز آن را می‌پذیرد و با این پذیرش، اضطراب ناشی از عامل زمانی را به حداقل می‌رساند. این ارتباط جذبه‌وار[۱۱] فرد در محیط و یکسان شدن با آن متعلق به ساختارهای عارفانه[۱۲] رژیم شبانه‌ی نظام تخیلی است. و در نهایت ارتباط از نوع دیالکتیک می‌باشد که بر اساس آن فرد به جای جدل با زمان و یا غرقه شدن در جذبه‌ی دلپذیر آن، گذر اجتناب‌ناپذیر آن را پذیرفته و طی روندی که بیشتر به کیمیاگری شباهت دارد، از زمان

---

[8] « [...] در ذهنیت انسان، تصویر تعیین کننده و کارگزار است. تمامی ارتباط ما با جهان از طریق آن میسر می‌شود. تصویر میانجی غیرقابل انکاریست که از ورای آن جهان را ادراک می‌کنیم. [بر همین اساس] [...] نظام تخیلی [که] مجموعه‌ایست از جهان تصویری_ جهانی که در حال شکل‌گیری و سازمان‌دهی [پیوسته تصاویر] است_ چونان فضای یگانه‌ی آزادی که سرنوشت و نگرش آدمی [به خود و دیگری] را تعیین می‌کند، تعریف می‌گردد: به واسطه‌ی این جهان در حال پیدایش [و "شدن" مداوم] است که انسان جهان را به نظاره می‌نشیند و خود را در معرض نظاره قرار می‌دهد » (توماس و همکاران،۱۹۹۸: صص.۱۷-۱۶).

[9] "Structure héroïque"

[10] در سلسله مباحث نظری مرتبط با اندیشه یا نظام تخیلی، "زمان" همواره به عنوان عنصر تهدید کننده که ذره ذره نیروی آدمی را تحلیل می‌کند و قدم به قدم او را به مرگ و فناپذیری نزدیک می‌کند معرفی گردیده است. از آنجا که ترس انسان در برابر مرگ و نیستی مقوله‌ای فلسفی‌ست نوع پاسخگویی نظام تصویری و ارتباطی او برای مواجه با عنصر تهدیدکننده نیز بالطبع از نوع فلسفی خواهد بود. به دیگر سخن، نوع رویارویی با مرگ _ از هر نوع و به هر طریق که باشد _ خود یک موضع‌گیری فلسفی و ایدئولوژیک را به مدد می‌طلبد.

[11] Fusion bienheureuse" ; Peaceful fusion"

[12] "Structure mystique"

Archive of SID

www.SID.ir

در جهت جمع اضداد[۱۳] استفاده و در نهایت محصول جدید و بدیعی را عرضه می‌کند. این شیوه‌ی پاسخگویی ذهنیت فرد در رابطه با جهان پیرامونی، بازتاب‌دهنده‌ی ساختارهای دیالکتیک[۱۴] رژیم شبانه‌ء نظام تخیلی است.

توصیف‌ها در حالت اول، یعنی در جایی که نوع پاسخگویی اندیشه‌ی تخیلی فرد از نوع مستقیم و جنگجویانه‌ی که برآمده از رژیم روزانه نظام تخیلی است، به صورت تکه‌تکه همانند قطعات پازل که خطوط و مرزهای آنها مشخص و قابل تفکیک است و یا همانند تابلو نقاشی‌های کوبیست که از چینش پشت سرهم نقطه‌های ناموزون و غیرقرینه‌یا جدا افتاده از یکدیگر تشکیل شده رخ می‌نماید. اندیشه‌ی تخیلی متمایل به رژیم روزانه‌ی نظام تخیلی بیشتر خطوط تند و تیز، تصاویر هندسی، تصاویر آبستره را به نمایش گذاشته و ظاهرا در پوسته‌ی خارجی و بی‌احساس اشیا متوقف می‌ماند. اندیشه‌ی تخیلی متمایل به رژیم روزانه غالبا چندگانگی و تنوع رنگ‌ها (پلی‌کروماتیسم) را برنمی‌تابد و بر این اساس به سیاه و سفید و یا نورپردازی مختصر از نوع کنتراست بسنده می‌کند. به عکس، در ساختارهای عارفانه رژیم شبانه‌ی نظام تخیلی که اثر میراننده‌ی گذر زمان به دنبال پیوند سرشتی اشیاء با یکدیگر و فرد با محیط انکار می‌شود، بازنمایش رنگ‌ها از نوع متنوع، نورپردازی از طیف تیره تا طیف روشن و در نهایت خطوط گرد، کروی یا محدب تنظیم می‌شوند. تنوع اشیاء در تابلوهای توصیفی برگرفته از اندیشه‌ی تخیلی شبانه بسیار است. در عین حال نگاه بیننده نه به پوسته‌ی خارجی، سرد و بیجان اشیاء بلکه به عمق مادیت و جسمانیت لایه لایه اشیاء و فضاهای متنوع که در حال پویایی و حرکت مداومند فرو می‌رود. به دنبال این شیوه از بازنمایی واقعیت که بر اساس غور در مادیت اشیاء و موضوعاتی که همچون گوی لغزنده‌ی آب یا امواج دریا که بر هم سوار می‌شوند، خواننده‌ی متن و یا مشاهده‌گر تابلو نقاشی‌های توصیفی به نوعی تجربه‌ی هایپررئالیستی (=ابَرواقع‌گرا) از جهان پیرامونی می‌رسد. درساختارهای سنتتیک (یا ترکیبیِ) رژیم شبانه‌ی نظام تخیلی، عناصر متضاد عاقبت همانند نُت‌های ناهمگام موسیقی در کنار یکدیگر قرار گرفته تا در نهایت از چیدمان گام‌های ناهمگون و قطعه‌های نامتوازن، ترکیبی موزون و هماهنگ به وجود آید[۱۵].

---

[13] Coïncidence des opposés”

[14] “Structure synthétique”

[15] اطلاعات ارائه شده در این قسمت برگرفته از مقاله‌ی دانیل پِرَن روشا پیتا استاد دانشگاه فدرال پرنامبوکوی برزیل (UFPE) است. این مقاله تحت عنوان « پیشنهاداتی برای روش تحلیلیِ آثار هنری از نظر [رویکرد تحلیلی] ژیلبر دووران » در کتاب

Archive of SID

www.SID.ir

حال که پایه‌های نظری و چگونی بازتاب خطوط کلی اندیشه‌ی تخیلی در آثار هنری/ادبی را به اجمال از نظر گذراندیم، به بازخوانی نحوه‌ی بازنمود اندیشه‌ی تخیلی امیل زولا در متن-نوشته‌های توصیفی که به نوبه‌ی خود منعکس کننده‌ی نوع پاسخگوی نظام تخیلی نویسنده و نحوه‌ی موضع‌گیری فلسفی او به جهان پیرامونی‌ست می‌پردازیم.

همجوشی دلپذیر اشیاء و فضاها با یکدیگر

صرف‌نظر از فوران سرگیجه‌آور جزئیات، تنوع حیرت‌آور پاسخ‌های رنگی-شکلی[۱۶] و تبلور رئالیسم حسی در تابلوهای توصیفی امیل زولا که به دنبال توصیف موشکافانه و از نزدیک اشیا، آدم‌های داستانی، مکان‌ها به وجود می‌آید، آنچه بیش از همه جلب توجه می‌کند هم‌گرایی قابل ملاحظه‌ایست که اشیاء با یکدیگر ونیز با محیط اطراف دارند. در واقع ذهنیتی که به سمت ساختارهای عارفانه رژیم شبانهء نظام تخیلی متمایل است، علاقمند است تا جهان را از درونِ مادی و جسمانی آن تجربه کند؛ بدین معنا که آنچه برای توصیف انتخاب می‌کند باید همانند نقوش مینیاتوری کوچک، فشرده و پر باشد و درعین حال هیچگونه فضای سفید، خالی و بی‌رنگی نباید در بین جزئیات توصیف شده به چشم آید. از همین روی است که در نگاه عارف[۱۷] نقاط خالی و سفید، سوراخ‌ها، ترک‌ها، گسستگی‌ها می‌بایست یا به واسطه‌ی افزایش تعداد اشیا یا رنگ‌ها، جلوه‌ها و خطوط پر شود ویا بین اشیاء مفترق و یا حتی از لحاظ ذهنی دور از هم چسبندگی و ارتباطی از نوع جوشش پدید آید. مینکوفسکی درطول مطالعات خود درباره‌ی تیپ‌های شخصیتی شیزوفرنیک و نیز گونه‌های شخصیتی

توماس گرد آوری شده (رجوع کنید توماس، فصل پنجم از بخش دوم (الگوسازی)، ۱۹۹۸: صص.۲۷۲-۲۶۷). همچنین رجوع کنید (دووران، ۱۹۶۳: صص. ۱۹۹-۱۹۱؛ ۲۹۸-۲۸۷؛ ۳۷۹-۳۷۴).

[16] بررسی علت افزایش تعداد جزئیات و حجم پاسخهای شکلی- رنگی ("Réponseforme-couleur")که در توصیفات زولا به تواتر رخ نموده و از لحاظ تقسیم‌بندی ساختارهای تخیلی، چهارمین ساختار از سری ساختارهای عارفانه رژیم شبانه نظام تخیلی را تشکیل می‌دهند، موضوع مقاله‌ایست که در آینده تحت عنوان Les Rêverieslilliputiennesdans les descriptions zoliennes; l'efflorescencevertigineuse des détailsoul'art de la consolidation du repos? (« تخیلات مینیاتوری در توصیفات امیل زولا؛ جوشش سرگیجه آور جزئیات یا هنر تثبیت آرامش؟ ») توسط نگارندگان مقاله حاضر پی‌گیری خواهد شد.

[17] منظور ما از "عارف" تعریف و یا تصویری که در ادبیات فارسی به عنوان « سالک طریقت » یا « حکیم الهی » که جهان را جلوه‌ای از بی‌شمار صفات تجلی شده‌ی پروردگار می‌داند نیست، بلکه منظور مشاهده‌گریست که در تجربه‌های حسی و زیستی، خود را به عالم هستی پیوند می‌زند و هر آنچه را که در جریان یکی شدن خود با جهان پیرامونی ادراک می‌کند در حال جوش و خروش، حرکت و پیوستگی به تصویر می‌کشد. تابلو نقاشی‌های ونگوگ همچون مزرعه *آفتاب گردان* بازتاب‌دهنده‌ی اندیشه‌ای‌ست که از ساختارهای عارفانه، پیوندزننده و همگن‌سازانه‌ی رژیم شبانه‌ی نظام تخیلی نشأت می‌گیرد.

Archive of SID

www.SID.ir

جذب شونده که در تقابل با جدایی‌طلب‌های شیزوفرن قرار دارند بر این نکته تاکید می‌کند که در « دیدگان جذب شونده [عارف]، همه چیزدر حال پیوستن، یکی شدن و چسبیدن است » (مینکوفسکی، ۱۹۵۳: ص.۲۰۹). در حقیقت «عارف» تنها زمانی به وحدت و یگانگی با محیط زیستی خود می‌رسد که آنچه می‌بیند و یا ادراک می‌کند در درون غشایی پوشیده و آرامش‌بخش محاط شده و هیچ‌گونه خلل و فرج، شکستگی و یا گسستگی در پوسته و یا بدنه‌ی این فضای فشرده و کوچک شده رخ ننماید. تنها در این گونه فضاهاست که احساس اضطراب ناشی از گذر زمان تقلیل می‌یابد و نظام تخیلی فرد بواسطه‌ی پر شدن و کوچک شدن فضاهای ادراکی بر گذر زمان سرپوش می‌گذارد و یا با غور در جذبه لذت‌بخش جزئیات متکثر، تنوع رنگ‌ها و تکثر اشیای جاندار که در فضاهای خالی به دقت جایگزین شده‌اند، ترس از سیلان بی‌رحم زمان را به نوعی تلطیف و یا نفی می‌کند[۱۸]. ژان بورگُس اینگونه نوشتار را که در آن اثرات مخرب زمان به واسطه‌ی پر شدن فضاها و نقاط سفید و خالی و نیز چسبندگی بین اشیا و عناصر متفرق تلطیف می‌شود « نوشتار نفی کننده »[۱۹] می‌خواند؛ نوشتاری که شباهت‌های میان عناصر را افزایش داده، مرزها و فاصله‌های ماهیتی بین موضوعات را کم و در نهایت به ارائه‌ی توصیف‌هایی یک‌دست و همگن از عالم حسی و ادراکی بسنده می‌کند:

> « در واقع چنین به نظر می‌رسد که در نوشتار نفی کننده، همه چیز در جهت آن پیش می‌رود که عناصر متفرقه همگام با تکثر موضوعات ادراکی، به‌یکدیگر نزدیک و شبیه شده و درنهایت در هم ادغام شوند. در این حالت هر آنچه دیده و یا ادراک می‌شود با یکدیگر پیوند یافته و [در اصطلاح] ممزوج می‌شود، در حالیکه اساسا هیچ ارتباط طبیعی نمی‌تواند آنها را به‌یکدیگر نزدیک ساخته و به عکس هر یک ظاهرا تمایل به جدایی از یکدیگر دارند. بدون شک، در این میان،

---

[18] در ساختارهای عارفانه رژیم شبانه‌ی نظام تخیلی، "فضا با "زمان رابطه‌ی معکوس پیدا می‌کند: هر چه فضاها محدودتر، پرتر و سنگین‌تر باشد، زمان وسیعتر، دلپذیرتر و پذیراتر به نظر می‌رسد. به گونه‌ای که زمان در فضاهای چسبنده و مینیاتوری به زمان نامیرا، ازلی و ابدی_ زمانی که نه میمیرد و نه می‌میراند _ تبدیل می‌شود. تبدیل زمان به عنصری زوال ناپذیر که نه از میان می‌رود و نه باعث مرگ و نیستی می‌شود، در واقع نفی اثرات فرسایشی، نابود کننده و اضطراب‌آور آن است: « نحوه‌ی پاسخگویی [نظام تخیلی] به اضطرابی که از عنصر زمانی ناشی می‌شود، و شیوه‌ی پاسخگویی در برابر مرگ و نیستی [...]، این بار نه با سیطره یافتن بر فضا و مکان [...] بلکه با حصرحریم‌های ترجیحی که زمان را یارای هیچگونه تعرضی به آنها نیست امکان‌پذیر می‌شود [...]. محدود کردن فضاها در متن [داستانی] [...] به معنی آن است که نمی‌خواهیم زمان وارد [فضای نوشتار وبازنمودهای هنری] شود » (نگاه کنید بورگُس، ۱۹۸۲: ص.۱۶۰).

[19] بورگُس این نوشتار را که معرف "ساختارهای عارفانه‌ی رژیم شبانه‌ی نظام تخیلی‌ست "écriture du refus" می‌نامد.

Archive of SID

www.SID.ir

سخن از روابط علی و معلولی نیست، نباید خلطی در این رابطه صورت گیرد؛ [در واقع] تعدد عناصر ارتباط دهنده و در کنار یکدیگر قرار گرفتن کلیه اشکال و قالب‌هایی که قابلیت برقراری شباهت‌های متعدد [بین عناصر دور از هم] را دارند، بیانگر طرحی مشخص [و هدفی کاملا متفاوت از اولی]ست: [هدفی که بر اساس آن] تفاوت‌ها [به حداقل] کاهش می‌یابد، فاصله‌ها کم می‌شود، مرزهای جداکننده نرم و قابل نفوذ شده، و تقسیم‌بندی‌ها ازمیان می‌رود تا در نهایت همه عناصر در ساختاری واحد و یکدست حل شوند » (بورگُس، ۱۹۸۲: ص.۱۶۳).

در حقیقت آنچه را که بورگُس « نوشتار نفی‌کننده » می‌نامد و یا مکتب گرونوبل و به ویژه ژیلبر دووران از آن تحت عنوان « بازنمایشهای چسبنده نما »[۲۰]ی رژیم شبانه‌ی نظام تخیلی یاد می‌کند می‌توان به وضوح در متن-نوشته‌های توصیفی امیل زولا دید. به عنوان مثال تزئینات تابلوی مغازه‌ی گوشت‌فروشی کِنوها می‌توانند به طور کامل انعکاس‌دهنده‌ی افرادی که در مغازه زندگی می‌کنند و یا تداعی‌گر اشیائی باشند که در مغازه روی هم به ترتیب چیده شده و فضای زیستی پرسناژها را به وجود آورده‌اند. تصویر دو مرد چاق روی تابلو بی‌تردید به صاحبان مغازه‌یعنی لیزا و آقای کنو که خود شبیه خوک یا قطعات چاق و چله و صورتی رنگ گوشت هستند شبیه است. هیچ تفاوتی میان تابلو سر در مغازه، صاحبان گوشت فروشی، سوسیس و کالباس، خوک و حتی در و دیوار تزئین شده به رنگ سرخ و سفید و صورتی نیست. گویی همه از یک حقیقت، از یک مضمون واحد _ شکم‌رانی و شکم‌پروری_ سخن می‌گویند. به همین‌ترتیب، اسکلت‌بندی و شکل و شمایل قلب پاریس_ یعنی محل پخش و توزیع وسیع آذوقه‌ی شهر _ بازتاب‌دهنده‌ی امعاء و احشاء یک دیو آهنی‌ست که افراد چاق و چله و سیر تا خرخره در لوله‌های شکمی آن در حال رفت و آمد و جنب و جوش خستگی ناپذیرند:

« تابلویی که نام کنو-گرادِل، با رنگ‌های طلایی بر رویش به چشم می‌خورد، در میان قابی شیشه‌دار که با نقش شاخ و برگ تزیین شده بود، خودنمایی می‌کرد. دو تابلوی دیگر که به صورت قرینه در دو طرف درب ورودی و پشت شیشه‌های منقش نصب شده بود، تصویر دو مرد چاق را نمایش می‌داد که با لپهای ورم کرده و دهان پر از غذا، در میان سوسیس‌های تزیین شده با

[20] “Représentation glischromorphe” du régime nocturne

Archive of SID

www.SID.ir

سبزیجات و قطعات گوشت گوساله و کتلت خوک، جذابیت خاصی به مغازه‌ی کنو می‌داد. طبقات پشت پیشخوان با باریکه‌ای از کاغذ دیواری آبی رنگ از هم جدا می‌شد و در نقاطی از طبقات و دیوار پشت آن، برگ‌های سرخس با سلیقه خاصی چیده شده بود و به نظر می‌آید ظروف پر از غذا در چهارچوبی سبز رنگ قرار گرفته‌اند » (زولا، ۱۳۶۸: ص.۳۸).

« فلوران به میدان بزرگ و عظیم شهر پاریس چشم دوخته بود و با حیرت، نگاهش بر روی پایه‌های آهنی و سقفهای شیشه‌ای هال پرسه می‌زد که کم کم از تاریکی بیرون می‌آمد. او هم از خواب خود که در آن کاخ عظیم تاریک سر به فلک کشیده‌ی آهنی هال [میدان تره بار] را رویت کرده بود، دور می‌شد. او اکنون همه پایه‌ها، تیرک‌ها و سقف‌های گسترده و پاویونها را زیر نظر داشت. پایه‌های آهنی و داربست‌های لوله‌ای روی هم سوار شده بودند. هنگامی که نور داخل چراغ‌های گازی زائل شد، اشکال چهارگوش، یک شکل و یک‌نواخت، در روشنایی روز به ماشین عظیمی جدیدی می‌مانست که دور از اندازه‌ی مورد تصور، با ماشین‌های بخاری، آشپزخانه‌ها و گرمخانه‌ای جهت پر کردن معده‌ی مردم، با شکمی آهنین و فراخ، به وسیله‌ی پیچ‌ها و توپ‌هایی بلند و میخ‌های بلند درون سوراخ‌هایی پرچ شده بود و چوب، شیشه، آهن و آلیاژهای دیگر را به هم مربوط می‌کرد. این تصویر زیبای و قدرت یک موتور مکانیکی را به نمایش می‌گذاشت که با حرارت به کار می‌افتاد و چرخ‌های عظیمی را به گردش در می‌آورد » (زولا، *همان*.، ص.۲۹-۲۸).

اما شاید بهترین متن‌نوشته که می‌توان از آن به عنوان نمونه‌ای حیرت‌آور، بدیع و درعین حال نامتعارف از «چسب‌وارگی اشیای دور از هم » یاد کرد، تابلویی است که نویسنده‌ی ناتورالیست از جوشش ادغام شونده و حرکات موزون و آرام گیاهان عجیب و غریب و در عین حال مریضی ارائه داده که در گلخانه‌ی مرموز هتل ساکار در حال نشو و نما و پیوستگی مستمر و سرگیجه آورند. اولا، توصیف‌هایی که نویسنده از گیاهان این گلخانه به خواننده عرضه می‌کند و مقایسه‌ای که بین عناصر دور از هم ترتیب می‌دهد، خواننده را حتی اگر با غریب‌ترین صناعت تشبیهی و استعاری آشنا باشد به حیرت وا می‌دارد، ثانیا، در این تابلوی توصیفی که گیاهان به وضوح انسان‌واره (و یا حیوان‌واره) شده‌اند، پیوستگی، جوش و خروش و حرکت نباتات به سوی یکدیگر چنان توصیف می‌شود

Archive of SID

www.SID.ir

که گویی صحنه‌ای از هم‌آغوشی طبیعت در شرف شکل‌گیری‌ست. مشاهدات عینی نویسنده‌ی ناتورالیست و تجربه‌گرا در این صحنه کاملا از میان رفته و فضای درون متنی محل تجلی ادراکات سوبژکتیو و کاملا حسی مشاهده‌گری می‌شود که دنیا را فقط و فقط در حالت پیوستگی دمادم و فروپاشی مرزهای جداکننده شونده[۲۱] تجربه می‌کند. در ذیل دو نمونه از متن-نوشته‌های توصیفی زولا را از گلخانه‌ای که در *سهم سگان شکاری* انعکاس یافته انتخاب کرده‌ایم. آنچه تصویر می‌شود در برابر دیدگان شخصیت زن داستان که در آستانه‌ی درب گلخانه ایستاده در جریان است. صنعت تشبیه که مکرر در متن نمود یافته[۲۲]، نمایانگر بینش همگن‌سازانه ساختارهای عارفانه رژیم شبانه‌ی نظام تخیلی‌ست :

« در اطراف او، **گلخانه چون رواق کلیسایی**، ستونک‌هایی آهنین ظریفش را راست به سقف می‌برد تا شیشه‌های رنگی هلالش را از زیر نگه دارد [...]. سیکلانتوس‌ها جغه‌های سبز خود را بر می‌افراشتند و **فواره را که به سرستون عظیم شکسته‌ای می‌مانست** با کمربند شکوهمندی در برمی‌گرفتند. بعد، در دو انتها، تورنلیای بزرگ، انبوه شاخ و برگ‌های شگفت‌انگیز، **تنه‌ی خشکیده و پیچ و تاب خورده‌ی چون مارهای بیمارش را** بر فراز حوض می آورد، و **ریشه‌هایی هوایی خود را چون تور ماهیگیران** که در هوا معلق باشد می‌آویخت. در کناره‌ی حوض، نهال پاندانوس جاوه، دسته‌ی برگ‌های سبز رنگش را می‌گشود [...].

[...] نخل‌ها که با لطف مخصوصی اندکی خمیده بودند، شاخه‌های بادبزنی خود را می‌گشودند و نوک گردشان را می‌گسترانیدند و **برگهایشان را چون پاروهایی** که از سیر جاودانی خود در لاجورد هوا خسته باشند رها ساخته بودند [...]. و در گوشه ای درخت موزی که سرشار از میوه بود، برگ‌های افقی خود را به هر سو می‌دوانید [بطوریکه] دو دلداده می‌توانستند روی این برگها تنگ هم بیآرامند [...]. انواع بلند آلسوفیلا، ردیف شاخه های قرینه‌ی شش گوشه‌اش را چنان منظم طبقه بندی کرده بود **که گفتی میوه‌خوری چینی بزرگی‌ست** برای میوه‌های یک مهمانی بزرگ [...].

[21] "Déformation confusionnelle des repères"

[22] کلمات پررنگ شده از جانب ماست.

Archive of SID

www.SID.ir

رُنه در کنار حوض ایستاده بود و در اندرون این شکوفایی عظیم می‌لرزید [...] پرتوهای شگفت‌انگیزی در آب سنگین و ساکن حوض بازی می‌کرد و **چیزهایی مبهم و توده‌های سبزی چون سایه‌ی دیوها** را روشن می‌نمود. موجی از فروغ سفید روی برگهای لیز راونالا و **بادبزنهای براق نخل** لاتانیه جاری بود. در حالی که از **توری سرخسهاقطره‌های نورهمانند نم نم باران**فرو می‌ریخت» (زولا، ۱۳۶۲: صص.۷۰-۶۶).

« ولی یکی از جاذبه‌های این باغ زمستانی، کانون‌های سبز و گهواره‌های ژرفی بود که در چهار گوشه‌ی باغ خودنمایی می‌کرد و پرده‌های ضخیمی از پیچک انبوه آن را می‌پوشاند. گوشه‌هایی از جنگل بکر در اینجا دیواره‌هایی از برگ و بیشه‌های نفوذناپذیری از ساقه و شاخه‌های ترد پدید آورده بود که به شاخه‌های بزرگ می‌پیچیدند و از هر راهی راحت پیش می‌رفتند و **چون شرابه و منگوله‌های پرده‌های اشرافی** از طاق فرود می‌آمدند [...]. گل‌های بوهونیا با خوشه‌های سرخش، کیس‌کالوسها که **گلهایشانچون گردن‌بندی از گوی‌های شیشه‌ای** آویخته بود،می‌دوید و روان می‌شد، **همچون مارهای ظریف** گره می‌خورد و در انبوه تیره و تار سبزینه بازی می‌کرد و گم می‌شد.

در زیر طاقنماها، بین انبوه درختان، همه جا **سبدهایی از زنجیره‌های آهنی** آویخته بود که انواع ارکیده در اندرون آن جا خوش کرده بودند. این گیاهان عجیب هوایی **ساقه‌های کت وکلفت و گره خورده و کج، چونان پایی چلاق**، خود را به هر سومی‌دوانیدند [...] » (زولا، *همان*، ص.۶۸).

سوای تعدد موضوعات توصیفی، رنگهای متنوع و شکل‌های متعدد و ذهنیت موشکافانه‌ی نویسنده‌ای که با دقت وارد جزئیات شده و گویی از نزدیک، از درون مادی گیاهان به توصیف و انعکاس فضای ادراک شده‌ی گلخانه می‌پردازد، و فارغ از محدودیت و فشردگی فضای گلخانه که هیچگونه فضای خالی توصیفی در متن را بر نمی‌تابد و از هر سو و از هر زاویه _ شمال، جنوب، مرکز، برون و درون _ این فضای محاط شده در شیشه‌های مات و پوشیده در گیاهان رنگارنگ را به تصویر می‌کشد، ذهنیت نویسنده بیش از هر چیز به ارائه‌ی تشبیهات دور از ذهن و برقراری پیوند و همجوشی با عناصر پراکنده در فضای توصیفی معطوف گشته است. اگر شاخه‌ها و تنه‌ی خشک و پیچ و تاب خورده‌ی تورنلیا به

Archive of SID

www.SID.ir

مارهای مریض تشبیه می‌شود و ریشه‌های هوایی آن به تور ماهی‌گیری معلق در هوا و یا ساقه‌های کج گیاهان به پاهایی چلاق، دلیل آن این است که در اندیشه‌ی تخیلی متمایل به ساختارهای عارفانهء رژیم شبانه، برقراری ارتباط بین عناصر جدا از هم و از بین بردن تقابل و تضاد بین اشیای مفترق از اصول پایه‌ای‌ست. ذهنیت «عارف» _ با تعریفی که از «عارف» ارائه داده‌ایم _ بی‌آنکه خود در این رابطه جهد وجهشی از سر هشیاری صورت دهد، همواره در صدد پیوند زدن، و ترکیب کردن عناصری‌ست که هیچ شباهت منطقی و اصولی با یکدیگر ندارند. در عین حال، بر خلاف ذهنیت حماسی که در رژیم روزانه شاهد آن هستیم؛ ذهنیتی که فائق آمدن برعنصر زمانی را در سکون و منجمدسازی اشیا، فضاها و عناصر می‌داند، رژیم شبانه از به حرکت آمدن و سیلان عناصر پراکنده در فضا و مکان در جهت تلطیف زمان استفاده کرده و آن را به پدیده‌ای متافیزیک با تاثیر گذاری مثبت تبدیل می‌کند. در همین راستا، اگر اشیا یا عناصر ارائه شده در این تابلو در حال جاری شدن، به حرکت در آمدن، دویدن، جوشیدن، پیچیدن، پیوستن، بالا رفتن، فروافتادن و ادغام شدن هستند، اگر توصیفات با حداکثر شدت آنیمیزیم (جاندارنمایی) به خواننده عرضه می‌شود، به این دلیل است که اندیشه‌ی تخیلی متمایل به ساختارهای عارفانه از رژیم شبانه‌ی نظام تخیلی، سکون و انجماد را مرگ آور و بالعکس حرکت و پیوستگی عناصر را ضامن بقا و پایداری می‌دانند. به واسطه‌ی همین حرکت و سیالی است که عنصر زمانی که ذاتا پریشان‌کننده و اضطراب افزاست عملا «نفی» شده و به زیبایی به « فروغ نور» یا « نم‌نم باران» تلطیف می‌شود: « موجی از فروغ سفید روی برگهای لیز راونالا و بادبزنهای براق نخل لاتانیه جاری بود. در حالی که از توری سرخسها قطره‌های نورهمانند نم نم باران فرومی‌ریخت».

علاوه‌براین، همپوشانی یا درهم آمیختگی اشیاء جدا از هم، فضاهای داستانی را نیز تحت تاثیر خود قرار می‌دهد، به طوریکه به تدریج، فضاها نیزدر اشیا و عناصر متفرقه‌ای که آنها را شکل داده و یا آنها را تزیین کرده‌اند، ادغام شده و با آنها یکی می‌شوند. اتاق خواب رُنِه _ شخصیت داستانی زن در *سهم سگان شکاری* _ که مملو از جزئیات توصیفی، رنگ‌های متنوع و اشکال گوناگون است مثال خوبی از درهمجوشی عناصر است که در آن اشیاء متکثر و دور از هم، نه تنها در جوششی دلپذیر با یکدیگر ترکیب می‌شوند، بلکه فضای زیستی شخصیت داستانی را به نوعی شیء واحد و یکدست بدل می‌کنند. بدین شیوه است که اندیشه‌ی تخیلی زولا آرام آرام اتاق خواب را با تمام اسباب و وسایل آن

Archive of SID

www.SID.ir

به‌یک لباس زنانه واحد و منسجم و یا بستری عظیم و یکدست که در آن کف، دیوارها و بدنه با یکدیگر تلفیق شده‌اند، تبدیل می‌کند:

« آپارتمان مخصوص رُنه آشیان توری و حریر و دنیای شگفت‌انگیز تجمل دل‌انگیز بود. **اتاق پذیراییِ خصوصی بسیار کوچکی پیش از اتاق خواب قرار داشت. درواقع دو اتاق، یکی بیشتر شمرده نمی‌شد، یا دست کم اتاق پذیرش چیزی جز درگاهی اتاق خواب نبود** [...]. **دیوارها در هر دو اتاق، به‌یک نحو پوششی از حریر خاکستری تیره داشت** [...]. پرده‌ها و پشت‌دریها از توری ونیز بود که روی آستری از حریر قرار داشت و به طور متناوب از تکه‌های خاکستری و گلی تشکیل می‌شد [...]. تختخواب بزرگ خاکستری و صورتی [...] و بالینش که به دیوار تکیه داشت، تمامیت نیمه‌ی اتاق را با موجی از ملافه و توری و حریر گلدوزی شده‌ای پر می‌کرد که از سقف تا فرش کف فرود می‌آمد. **این تختخواب به‌یک پیراهن زنانه می‌مانست. برجسته بود و تکه‌تکه و آراسته به چین و شکن و انواع والان**. و آن پرده‌ی پهنی که چون دامن باد کرده‌ای بود آدمی را به‌یاد دلداده سرو قدی می‌انداخت که [...] در حال فرو افتادن روی بالشها باشد [...]. روی زمین، فرشی افتاده بود به رنگ خاکستری مایل به آبی و پوشیده از گل سرخ رنگ پریده و پرپر شده [...].

[...] **چنین می‌نمود که تختخواب دامنه پیدا می‌کند. سرتاسر اتاق، با فرش‌ها و چهارپایه‌های گلدوزی شده و پوشش لحاف گونه‌ی دیوارها که لطافت کف را در امتداد دیوارها به سقف می‌کشانید، بستری عظیم می‌نمود** » (زولا، *همان*، صص.۲۴۷،۲۴۸،۲۴۹).

در ابتدا تصریح می‌شود که علیرغم وجود دیوار حائل میان دو قسمت اتاق، اتاق‌ها یکی بیش نیست. در قدم بعدی، توصیف‌ها از سقف تا کف اتاق و از دیواره‌ها تا بستر بزرگی که در میانه‌ی اتاق قرار دارد با رنگ‌آمیزی و تزئین کمابیش یکسانی همراه است به طوریکه در ابتدا چنین به نظر می‌رسد که اتاق پیراهن زنانه‌ای‌ست آراسته به چین وشکن و حریر و توری. اما ذهنیت چسبنده نمای نویسنده پا را فراتر گذاشته و تشبیه پیراهن زنانه را به سرتاسر اتاق تعمیم می‌دهد، به گونه‌ای که در نهایت سقف، دیواره‌ها و کف، جملگی بستری واحد، همگن و یکدست به نظر می‌رسد. همجوشی و همپوشانی دلپذیر اشیاء نه تنها

Archive of SID

www.SID.ir

به وضوح در فضای متنی مشهود است، بلکه موید نفی عنصر زمانی و تلطیف آن به فضایی دلپذیر، سکوت‌آلود و خواب‌آور است؛ فضایی آرام‌بخش و لطیف که در آن میرایی زمان از میان رفته و گذر زمان به سخره گرفته می‌شود:

« این اتاق خواب، هماهنگی دلپذیر و سکوت خواب‌آلوده‌ای داشت. هیچ نغمه‌ی تندی، بازتاب فلز گونه‌ای یا رنگ زرین روشنی در خط خیال‌انگیز گلرنگ و خاکستر گونه‌ی آن آوایی سر نمی‌داد [...]. زیورهای بخاری خود محشری بود. خصوصا ساعتش با آن فرشتگان لپ گنده‌ای که گرداگرد صفحه را فرا گرفته بودند، فرود می‌آمدند و چون دسته کودکان برهنه دور عقربکها خم می‌شدند و گذر عمر را به ریشخند می‌گرفتند. این تجمل ظریف و لطیف که ذوق و سلیقه‌ی رُنه آنها را ملایم و خندان خواسته بود، شفق شامگاهی و نور خوابگاهی را به اتاق آورده بود که پرده‌هایش را کشیده باشند » (زولا، *همان*، ص.۲۴۹).

در عین حال، فضاها به دلیل اینکه گاه به روی یکدیگر گشوده می‌شوند، می‌توانند صورت دیگری از پیوند ممزوج شونده‌ی فضاهای داستانی را متبلور سازند. هفتمین فصل از *آسوموآر* نمونه‌ای از این همگرایی و همجوشی فضاهایی که هم به لحاظ ماهیتی و هم به لحاظ کارکردی متفاوت از یکدیگرند را به نمایش می‌گذارد؛ جهان بسته، امن و کاملا زنانه‌ای که خشکشویی ژِروز _ قهرمان زن داستان _ را با جان باز، پرتنش و مردانه‌ی محله‌ی گوت–دُر پیوند می‌زند. البته گشوده شدن درب‌ها و مرزهای افتراقی که دو جهان درون و بیرون را از یکدیگر جدا می‌سازد و به نوعی امکان ارتباط دنیای درون و بیرون را با یکدیگر میسر می‌سازد اندکی پیش از این بخش کتاب نیز آغاز شده است[۲۳]. اما ادغام‌شدگی واقعی

[23] طبیعتا، برداشته شدن مرزها و تلفیق دو فضای متناقض، روندی‌ست که در آستانه‌ی درب و از دنیای درون مغازه شروع شده و آرام آرام به سوی دنیای بیرونی، به سمت مغازه‌ها، کوچه‌ها، خیابان‌ها و حتی محله‌های اطراف گسترش می‌یابد؛ محله‌هایی خشن، سیاه و کثیف که سابقا مایه‌ی ترس و اضطراب او بودند، اما اکنون به "ملحقات طبیعی محل کسب و کارش" و در واقع دامنه ای از فضای درونی و شخصیِ مغازه‌ی امن و آبی رنگش تبدیل شده‌اند:

« ژِروز، میان این غیبت‌ها، آرام و لبخندزنان **در آستانه‌ی مغازه** می‌ایستاد و با چهره‌ای محبت آمیز به دوستانش سلام می‌کرد. هرچند لحظه یکبار [...] به سرتاسر خیابان نگاهی شادمانه می‌انداخت. غرور کاسبی که تکه‌ای پیاده‌رو را در اختیار دارد، در چهره‌اش خوانده می‌شد. خیابان گوت–دُر متعلق به او بود، و خیابان‌های همسایه و سرتاسر محله. وقتی به بیرون مغازه خم می‌شد [...]، به چپ و به راست، به هر دو سر خیابان، به عابرین، خانه‌ها و سنگفرش و آسمان نگاهی می‌انداخت. ژِروز آن خیابان را دوست داشت [...]. سه متر جوی آب که از روبروی مغازه‌اش می‌گذشت، برایش اهمیت شایانی داشت؛ در

Archive of SID

www.SID.ir

فضاهای زیستی در جشنی که ژِروِز به مناسبت مغازه‌دارشدنش ترتیب می‌دهد، رخ می‌نماید. درست در این قسمت است که درب و پنجره‌های همیشه بسته‌ی مغازه‌ی محصور شده در پرده‌های کلفت وضخیم، برای اولین بار رو به عابران پیاده گشوده شده و پیوند و جوشش میان فضاهای زیستی به واسطه از میان برداشته شدن مرزهای جداکننده، سیال شدن و یا بهتر بگوییم کشیده شدن فضای درونی به سوی فضای بیرونی، میسر می‌شود:

« [...] کوپو فریاد زد: چهار دیواری و اختیاری! [...]. درب ورودی را چهارطاق باز کردند، و **ضیافت در میان غرش ارابه‌ها و انبوه عابرین پیاده‌رو ادامه‌یافت** [...]

در این بین، از در چارطاق، ساکنین محله نگاه می‌کردند و در شادی‌شان همگام می‌شدند. عابرین با دیدن این مردمان که با اشتهای فراوان غذا را می‌بلعیدند، در نوری که روی سنگفرش می‌افتاد، می‌ایستادند و می‌خندیدند [...]. **بوی غاز [بریان شده] در خیابان می‌پیچید و می‌غلطید**؛ پادوهای خواروبارفروشی احساس می‌کردند که به راستی غاز را می‌خورند؛ میوه‌فروش و سیرابی‌فروش، هرچند لحظه‌یک‌بار، روبروی مغازه می‌آمدند و بو می‌کشیدند و لب‌ها را می‌لیسیدند. **تمام محله از فرط بوی غذا در حال انفجار بود** [...]. کوپو می‌گفت: **بعله، همسایه‌ها هم لول شده‌اند!** [...]. می‌خواستند سر در مغازه را خراب کنند، پرده‌ها را به خیابان بی‌اندازند و دسر را همانجا، پیش چشم عالم و آدم، در رفت و آمد پرهیاهوی خیابان بخورند [...]. چرا مثل خودپسندها در را به روی خود ببندند؟ کوپو با دیدن ساعت‌ساز ریزنقش که آب از دهانش سرازیر شده بود، بطری را سر دست بلند کرد؛ مرد ساعت ساز سری به علامت موافقت تکان داد [...]. **ضیافت و خیابان از در دوستی در می‌آمدند. به سلامتی عابرین می‌نوشیدند. هرکس را خوب و مهربان می‌دیدند به درون**

نظرش رودخانه‌ای عریض بود که مدام تمیزش می‌کرد؛ رودخانه‌ای غریب و زنده که کارگاه رنگرزی آب گل آلودش را به رنگهای زنده و زیبا در می‌آورد » (زولا،۱۳۶۱: صص.۱۴۹-۱۴۸).

« بدین‌ترتیب، وقتی او با کفش راحتی و سربرهنه، پا به خیابان می‌گذاشت، از هر سو به او سلام می‌کردند؛ آنجا خانه‌اش بود و کوچه‌های همسایه همچون ملحقات طبیعی محل کسب و کارش. بارها خریدش را به درازا می‌کشاند، از بیرون آمدن و بودن در میان آشنایان لذت می‌برد » (زولا، همان، ص.۱۷۴).

Archive of SID

www.SID.ir

می‌خواندند. دامنه‌ی شکم‌چرانی گسترده‌تر می‌شد، به نحوی که سرتاسر محله‌ی گوت-دُر بوی شراب می‌گرفت و در این ضیافت دوزخی، حفره‌ی خالی شکم خود را احساس می‌کرد» (زولا، ۱۳۶۱: صص.۲۲۹، ۲۳۳-۲۳۲).

در نهایت حرکت عناصر موجود در فضای درونی به سوی بیرونی، ادغام و یکپارچی این دو فضا را در پی دارد:

« زن ها که به لیوانها می‌کوفتند، با هلهله‌ی شادمانه و پرسرو صدایی از سر می‌گرفتند:

آخ که چه بچه‌ی زبلی!

واخ که چه بچه‌ی زبلی!

خیابان گوت-دُر اکنون یکسره آواز می‌خواند. تمام محله چه بچه‌ی زبلی را سر می‌دادند. روبرو، ساعت‌ساز ریزنقش، پادوهای خوار و بارفروشی، سیرابی فروشی که آواز را از بر بودند، دنباله‌ی آواز را می‌گرفتند و به شوخی به صورت هم سیلی می‌زدند. **در واقع سرتاسر خیابان مست شده بود؛ تنها بوی ضیافت خانه‌ی کوپو کافی بود تا مردم پیاده رو را مست کند** [...]. **در غبار صورتی رنگی که دو چراغ ازخود می‌پراکند، همه عربده می‌زدند** [...]. **هیاهوی این قهقه‌ی عظیم بر صدای چرخش آخرین درشکه‌ها چیره می‌شد** [...]. **قهقه‌ها به آسمان رفت** [...]سپس همگی یک به‌یک غیب‌شان زد، برخی پشت سر دیگران پنهان شده و در تاریکی محله گم شدند » (زولا، *همان*، صص.۲۴۷-۲۴۶).

ادغام رنگ‌ها و بوها و صداهای دو فضا در پایان ضیافت، مستی خیابان که گویی او هم در ضیافت مغازه‌ی ژِروِز میهمان بوده و در نهایت چیره‌شدن دور از انتظار فضای کوچک و پرنور و سرور درونی بر فضای گسترده، تاریک و سرد بیرونی، جملگی نشان از تمایل و تثبیت اندیشه‌ی تخیلی نویسنده در ساختارهای همگن‌سازانه‌ی رژیم شبانه از نظام تخیلی دارند. اما جوشش، حرکت لزج و چسبنده فضای زیستی به سوی یکدیگر و در نهایت ادغام شدن عناصر پراکنده و متفاوت از یکدیگر تنها متعلق به اشیا و موجودات

Archive of SID

www.SID.ir

بی‌جان نیست؛ فرو افتادن دیواره‌های جدا کننده برای ذهنیتی ناتورالیستی که محیط را جزیی از پیکره‌ی انسانی و انسان را پاره‌ای از پیکره‌ی طبیعت و قوام یافته بر اساس نوع محیط پرورشی می‌داند، امری کاملا توجیه‌پذیر و طبیعی‌ست. بر همین اساس، از میان رفتن مرز جداکننده میان اشیاء، محیط، و انسان در متن-نوشته‌های توصیفیِ متاثر از ساختارهای عارفانه رژیم شبانه‌ی نظام تخیلی، به سهولت تمایل چسبندگی، جوشش و ادغام فرد با محیط پیرامونی را به نمایش می‌گذارد.

جوشش فرد با محیط

اگرچه ذهنیت چسبنده نما سعی می‌کند تا با به حداقل رساندن تفاوت و تضاد ماهیتی میان اشیاء یا پر کردن نقاط خالی و نیز برقراری پیوند بین اشیاء با فضاهای زیستی تجربه‌ی ترس از گذر زمان را به نحوی تلطیف کند، اما شاید بهترین نمونه از تمایل اندیشه‌ی تخیلیِ متاثر از رژیم شبانه‌ی نظام تخیلی را بتوان در توصیف‌هایی بازیافت که در آنها فرد جمادی یا نباتی شده، جزئی از محیط یا قسمتی از پیکره‌ی ناگسستی آن می‌شود و یا برعکس فضای زیستی به کمک شگردهای توصیفی به‌یکباره جان می‌گیرد و به اصطلاح انسان‌واره می‌شود. در هر دو صورت، چه پیوستگی از نوع جمادی‌وارشدگی باشد، و چه انسان‌واره‌شدگی، مرزهای جداکننده که منطقا می‌بایست توانایی تمییز دادن انسان از محیط را داشته باشند به کلی فرو می‌ریزند تا در نهایت بینشی یکدست از ادراکات متعدد حسی و شناخت تجربی مشاهده‌گر حاصل شود. اتاق آرایش *رُنه* در *سهم سگان شکاری* نمونه‌ای از این ادراک همگن‌سازانه را در قالب توصیف در اختیار ما قرار می‌دهد. در مورد اول تزئینات و رنگ اتاق مخصوص آرایش که به خیمه‌ی الهه‌ی جنگ تشبیه شده رفته رفته به شکل پیکره زنی برهنه ترسیم و در مورد دوم بر عدم افتراق بین سرخ فامی آبشنگ و پیکره‌ی گلگون زن جوان تکیه گذاشته می‌شود:

« این اتاق در یکی از برجهای کوچک خانه، درست بالای اتاق پذیرایی کوچک گل اشرفی قرار داشت. هنگام ورود به آن، انسان به‌یاد خیمه‌ای گرد و بزرگ، خیمه‌ی پریان، می‌افتاد که دلداده‌ی جنگجویی در اوج رویا زدگی باشد. در میانه‌ی سقف، تاج خوش نقشی از نقره گوشه‌های خیمه را نگه می‌داشت و دامنه‌ها گرد پایین می‌آمدند و به دیوارها می‌چسبیدند و از آنجا راست تا کف

Archive of SID

www.SID.ir

اتاق فرو می‌افتادند. دامنه‌های این خیمه‌ی گرانبها از آستریر حریر گلی و رویه‌ی موسلین بسیار روشن، که فاصله به فاصله چین و شکن بزرگی داشت، تشکیل می‌شد [...]. رنگ خاکستری مایل به صورتی اتاق خواب در اینجا روشن‌تر می‌شد و به سفید صورتی می‌زد و چون تن برهنه‌ی آدمی جلوه می‌کرد [...]. در زیر این گهواره توری [...] آدمی خود را در ته نقلدان یا جعبه‌ی جواهرات نفیسی می‌دید که نه برای جلوه‌ی بیشتر قطعه‌ای الماس، بلکه برای تجلی زن عریانی بزرگ کرده باشند » (زولا، ۱۳۶۲: صص.۲۵۱-۲۵۰).

« ولی اتاق آرایش کنج دنجی هم داشت [...]. روبروی پنجره، گوشه‌های خیمه گشوده می‌شد و در انتهای خوابگاه مانندی که دراز و کم عمق بود، آبشنگی را نشان می‌داد. این آبشنگ، حوضچه‌ای از مرمر گلی بود که در کف اتاق فرو رفته بود و لبه‌ی آن که همچون کناره‌ی گوش‌ماهی عظیمی آج داشت به سطح قالب می‌رسید. بالای شیرهای نقره که به شکل گردن قو بودند، یک آینه‌ی ونیزی [...] بود [که] با نقش و نگار بلوری خود ته خوابگاه را اشغال می‌کرد [...]. زن جوان دوست داشت که تا هنگام ظهر در اینجا تقریبا برهنه بماند. خیمه‌ی گرد نیز برهنه بود. این آبشنگ گلی، این میزها و تشتک‌های گلرنگ، این موسلین سقف و دیوارها، که گفتی در زیر آن خون گلرنگی جاری‌ست، همه به شکل انحنای تن و گردی شانه‌ی زن بود و بنا به ساعت روز، تن کف صابون مالیده‌ی دخترکی را می‌مانست. سراپا برهنگی محض بود. هنگامی‌که رُنِه از آبشنگ خارج می‌شد، اندام گلرنگش جزی گلگونی اندکی چیزی به همه‌ی اندام گلگون این اتاق نمی‌افزود » (زولا، *همان*، صص.۲۵۲-۲۵۱).

به همین‌ترتیب، ذهنیت همگن‌سازانه نباتی‌وارشدگی شخصیت داستانی زن را در گلخانه‌ی هتل ساکار به نمایش می‌گذارد. در این صحنه‌ی توصیفی، رُنه که جامه‌ای سبزبه تن کرده و صورتش بر اثر گرمای خفه‌کننده و مرطوب گلخانه برافروخته و به اصطلاح گلگون شده به سرعت به یکی از گل‌های نیلوفر مناطق حاره‌ای استحاله می‌شود؛ او نیز _ همچو دیگر گل‌های اخمو و خندان گلخانه_ یکی از همان گل‌های در حال رشد و نمایی است که در شرایطی ناسالم و مهوع از آب مانده در کف حوضچه تغذیه می‌کند :

Archive of SID

www.SID.ir

« روی آب، در حرارت سطح راکدی که ولرم نگه داشته می‌شد، نیلوفر آبی ستارگانش را شکوفا می‌ساخت [...].
رُنه در کنار حوض ایستاده بود و در اندرون این شکوفایی عظیم می‌لرزید [...]. زنِ جوان اسیرعیش نیرومند سرزمینی گشته بود که در پیرامون خود چنین گیاهان تیره و ساقه‌های تناوری می‌پروراند [...]. زیر پای او، از روی حوض، این حجم آب گرم، سنگین از ریشه‌های آب شناور بخاری برمی‌خاست [...]. بیشتر از گرمای خفه کننده‌ی هوا، بیشتر از نور تند، بیشتر از گل‌های پهن و براقی که چون چهره‌هایی در میان برگ‌ها می‌خندیدند و اخم می‌کردند، بویها بود که خردش می‌کرد [...].
رُنه آهسته به پایه‌ی سنگ خارا تکیه داد. او در آن پیراهن ساتن سبز، با آن بر و دوش و صورت برافروخته، خیس از قطره‌های درشت الماس‌ها، خود به گل برجسته‌ی گلگون و سبزی می‌مانست، همانند یکی از نیلوفرهای حوض، سست و بی‌خویشتن از گرما [...] » (زولا، *همان*، صص. ۶۸،۷۱-۷۰).

خانواده‌ی کِنو در ذهنیت همسان‌کننده زولا، همانند اشیایی توصیف شده‌اند که پیشخوان مغازه‌ی گوشت‌فروشی را تزئین کرده‌اند؛ گویی امتداد اشیاء (یا حیوان‌ها) در آدمی و امتداد آدمی در فضای زیستی شخصیت‌های داستانی تعریف و دنبال می‌شود. رنگ صورتی، سرخ و سفید و جسمیت چرب و نرم گوشت‌ها را نه تنها می‌توان در چیدمان پشت ویترین، در رنگ مرمرین سنگ‌های دیوار و یا در موزائیک‌های سرخ و سفید و مارپیچ‌های قهوه‌ای که زمین را مفروش کرده‌اند مشاهده نمود، بلکه می‌توان آنها را عیناً در« پوست سرخ و سفید و براق[خانم کِنو] که حکایت از برخورد دائمی با گوشت و چربی خام می‌کند » (زولا، ۱۳۶۸: ص.۳۹) و یا دراندام فربه و صورت سرخ و گوشتالود، و جثه‌ی چاق و چله‌ی آقای کِنو که بی‌شباهت به خوک و قطعات درشت گوشت نیست، بازیافت:

« بله، درست بود، با توجه به سی سالی که از او می‌گذشت، بیش از اندازه چاق بود. پیراهن، پیشبند سفید و شلوار چسبانش گویی در حالاز هم پاشیدن بود. دکمه های پیراهنش کنده شده بود و سوراخ‌های آن جا باز کرده‌بودند. مثل

Archive of SID

www.SID.ir

« در سمت راست، پیشخوان با کنده‌کاری‌های زیبا هر بیننده ای را به تحسین وامی‌داشت. سنگهای مرمر لوزی شکل و آجری رنگ در میان آینه‌ها انعکاسی به فرم مدال‌های منظم و یک شکل رقم می‌زدند. **زمین مغازه با موزائیک‌های سفید و قرمز فرش شده بود. اطراف آن را مارپیچها و کنگره‌های قهوه‌ای رنگ زینت می‌بخشید** [...]. **مدت یک ماه همسایه های دور و بر، مرتب پشت شیشه مغازه می‌ایستادند و از بین لوله‌های قرمز رنگ کالباس و سوسیس به لیزا خیره می‌شدند. رنگ پوست لیزا چون مرمر سرخ و سفید بود. او به منزله‌ی روح، نور و روشنایی زنده و بالاخره بت و صنم استوار و پابرجای اغذیه فروشی به حساب می آمد** [...] » (زولا، *همان*، ص.۵۶).

« آن روز، لیزا از طراوت و شادابی ویژه ای برخوردار بود. **سفیدی پیشبند او با بشقاب‌های سپید تکمیل می‌شد و تا گردن چون برف گوشتالودش ادامه می‌یافت. بالاخره گونه‌های او هم به رنگ ژامبون گوش نوازی درآمد که با شفافیت روغن سرد جلا یافته باشد** [...]. فلوران که نمی‌توانست چشم از او برگیرد کم‌کم در آئینه‌های اطراف مغازه او را به زیر ذره بین خود می‌برد. تصویر لیزا در پشت سر، مقابل، دو طرف و حتی روی سقف، در آینه‌های نصب شده در مغازه به چشم می‌خورد [...]. **به هر طرف که نگاه می‌کرد، لیزا را می‌دید. در تمام مغازه و در عمق کوچک‌ترین قطعه آینه، لیزا حاضر بود** [...] **به هر طرف چشم می‌گرداند، نگاهش بر تصاوی لیزا می‌چرخید. بالاخره‌یکی از تصاویر که بین دو قطعه بزرگ گوشت خوک واقع شده بود، بیش از دیگر تصاویر او را مجذوب کرد. در امتداد سنگ‌های مرمر و آینه‌ها، به چنگک‌های دندان گرگی، قطعات گوشت و چربی خوک آویزان بود. تصویر سر و سینه‌ی درشت لیزا، در میان قطعات پیه و گوشتهای سرخرنگ دیدنی بود** » (زولا، *همان*، ص.۷۰).

Archive of SID

www.SID.ir

اما فروپاشی مرزهای جداکننده و تبلور اندیشه‌ی تخیلی همگن‌سازانه در متن نوشته‌های توصیفی تنها به مدد صنعت تشبیه و استعاره و یا به واسطه‌ی به کاربستن ماهرانه فنون توصیفی همچون جمادواره‌سازی یا انسان‌واره‌سازی محقق نمی‌شود؛ بسیاری از واژگان در سطح کلام نیز می‌توانند اندیشه تخیلی جوشش محور و نگرش پیوندمدارانه‌ی نویسنده را از طریق پیوستگی ساختارهای نحوی و کلامی به نمایش گذارند.

پیوستگی ساختارهای نحوی و کلامی

ژیلبر دووران معتقد است که ساختارهای عارفانه رژیم شبانه‌ی نظام تخیلی در گونه‌های ادبی به واسطه‌ی تواتر پاره‌ای از افعال و کلمات و یا به واسطه‌ی به کارگیری حروف ربط همبستگی و پیوستگی ذهنیت چسبنده‌نما را در پایه‌های کلامی به نمایش می‌گذارند:

« در قالبهای نوشتاری، رژیم شبانه‌ی [مبتنی بر] پیوند و چسبندگی، به واسطه‌ی تواتر افعال، خصوصا افعالی متجلی می‌شوند که معانی‌شان به وضوح بازتاب دهنده‌ی ساختارهای تخیلی چسبنده‌نماست: افعالی چون متصل کردن، الصاق کردن، بستن، جوشاندن، پیوند زدن، نزدیک کردن، آویزان کردن، چسباندن و غیره ارجحیت دارند، درحالی‌که در نوشتارهای [حاصل از اندیشه‌ی تخیلی] شیزومورف [جداکننده]، [تعداد] اسامی و صفت‌ها بر تعداد افعال غالب است. نوشتار شیزومورف می‌تواند به دلیل تمایل به تجردگرایی از نوع تمثیلی، مبهم به نظر آید، درحالیکه تفکر چسبنده‌نما به سمت تلفیق و ترکیب پیش رفته و به ازدیاد بیش از اندازه‌ی افعال و [توسعه‌ی حداکثری] جزئیات متمایل است » (دووران، ۱۹۶۳: صص.۲۹۱-۲۹۰).

در همین راستا، « نوشتار چسبنده‌نما ترجیحا و از سر رغبت از حروف اضافه‌ای چون روی، بین، با و سایر ادوات کلامی که در صدد ایجاد پیوند میان اشیاء یا صوری هستند که از لحاظ منطقی با یکدیگر فاصله دارند، استفاده می‌کند » (دووران، همانجا). حروف ربط پیوستگی و همبستگی چون و، با که به کرات در این نوشتار استفاده می‌شود؛ جملات غالبا تو در تو و سنگین بوده و در بیشتر مواقع به اطناب در سطح جمله و

Archive of SID

www.SID.ir

کند شدن سرعت خواندن متن منتهی می‌شوند. همچنین صحنه‌های توصیفی، آنچه در اعماق ذهن ثبت، ضبط، فهم و ادراک شده را، یکی پس از دیگری، همچون لنز دوربین که نمایشی جامع و کامل و از همه سویه ارائه می‌دهد، به نمایش در می‌آورد. این کار بیشتر به واسطه‌ی کلماتی چون بعد، سپس، آنگاه، که حرکت در فضا و مکان را نشان می‌دهد و یا عباراتی که جهت و موقعیت را عرضه می‌کنند (در پائین، در بالا، روبرو، از چپ، از راست، بین به طور اریب، از هر سو و غیره صورت می‌پذیرد. اولین مثال از پیوستگی کلامی و نحوی را با تکیه بر نقش حروف ربط از *قلب پاریس* انتخاب می‌کنیم:

« از طبقه‌ی پایین که شروع می‌کردی، روبروی آینه، ردیفی از ظروف پر از چربی خوک را می‌دیدی که با کوزه‌هایی پر از خردل قاطی شده بود. ماهیچه‌ی بی‌استخوان خوک،روی این ردیف به چشم می‌خورد که حالت گرد و قلنبه‌ای داشت **و**رویش گرد نان خشک پاشیده شده بود. قسمت باریک انتهایی آن را گلوله‌ی سبز رنگی زینت می‌بخشید. پس از آن، نوبت به دیس‌های بزرگ می‌رسید: زبانهای درشت پوست نکنده‌ی استراسبورگی، به رنگ قرمز **و** براق در کنار سوسیس‌های رنگ پریده و پاچه‌های سفید خوک، رنگ خون به خود می‌گرفتند. سوسیس‌ها چون دخترکان خوش‌اندام در پوسته‌های ظریف پیچیده شده بودند. سیرابی و شیردانهای چیده شده بر روی هم، سوسیس‌هایی **که به** دنده‌های آواز خوانهای کلیساها [...] می‌مانست، گوشت چرخ کرده که هنوز گرم بود **و** بر روی بسته‌ی برچسبی کوچک، چون بیرق، **با** چوب نازک فرو رفته بود. قطعات بزرگ ژامبون **و** قطعه‌های درشت گوشت گوساله **و** خوک **که بر روی آنها** ژله‌ای چون نبات برق می‌زد اشتها انگیز بود. تغارهای بزرگی هنوز هم پر از قطعات گوشت و یا گوشت چرخ کرده‌ی مخلوط با توده‌ی انبوه چربی، بود. بین سینی‌ها، دیس‌ها و بشقاب‌ها و ظروف پر از مواد غذایی کوزه‌های پر از رب، کنسرو ماهی تن، ساردین **و** قوطی‌های پر از قارچ و جگر غاز به چشم می‌خورد. دو جعبه‌ی بزرگ پر از پنیر **و** حلزون سرخ شده در کره‌ی سیردار **و** مخلوط با جعفری در دوگوشه‌ی این طبقه به حال خود رها شده بود. در قسمت فوقانی، **که** مانند دندان گرگ بریده‌بریده و کنگره‌ای بود، طوقی از سوسیس و سوسیسون به بند کشده شده همراه با روده‌ی پر شده از

Archive of SID

www.SID.ir

مواد پخته و پر از ادویه که به بند ناف و غدد روکش شده شباهت داشت، از هر سوی آن آویزان بود، در حالیکه بندها نوارهای آویخته شده از آنها چون دانتل توری و ابریشمین به رنگ سفید از هر سو، به سمت پایین، سرخم کرده بودند و بالاخره روی آخرین تخته‌ی کف طبقه بندی، در میان ظروف پر از غذا، **و** بین دو دسته گل گلایل قرمز، آکوآریومی چهارگوشه **و** مربع که با صدف‌هایی تزیین شده بود قرار داشت که دو ماهی قرمز بی‌قرار را در خود جای می‌داد » (زولا، *همان*، صص.۳۹-۳۸).

مثال دیگر که از فصل چهارم *سهم سگان شکاری* برگرفته شده و بازهم به توصیف فضای شگفت‌انگیز و عجیب گلخانه، مربوط می‌شود، پیوستگی ساختارهای نحوی و کلامی را به واسطه‌ی کاربرد مکرر افعال با فحوای خاص "جوششی" به نمایش می‌گذارد:

« در زیر پای‌شان، از حوض پر جنب و جوش و ریشه‌های کلفت درهم فرورفته بخار برمی‌خاست. ستاره‌ی گلرنگ نیلوفر همچون چاک گریبان دوشیزه‌ای باز می‌شد، گل‌های تورنلیا شاخ و برگ موئین خود را چون زلف عاشقان دل از دست داده پریشان می‌کرد. بعد، در پیرامون آن دو، نخلهای بلند و خیزران هندی قد برمی‌افراشتند و به طاق می‌رفتند و از آنجا خم می‌شدند و با هنجار بی‌خویشتن دلدادگان خسته‌دل برگهای خود را به هم می‌آمیختند. پایین‌تر، سرخس‌ها، پتیریدها وآلسوفیلاها همچون بانوان سبزپوشی بودند که دامن گشاد مزین به والان‌های منظم در بر داشته باشند، و کنار راهرو خاموش و بی‌حرکت در انتظار به سر برند، برگ‌های پیچ و تاب خورده و پوشیده از لکه‌های سرخ بگونیا و برگ‌های سفید و خنجری درختان کالادیوم رشته‌ی مبهمی از کوفتگی و رنگ پریدگی در کنار آنها می‌چید [...]. روی تپه‌های خرد گلخانه، دیگر مارانتاهای نرم مخملی، گلوسیناهای زنگوله بنفش و دراسناهای شبیه ورقه های براق لاک قدیمی را بجا نمی‌آوردند. حلقه‌ی رقص گیاهان جانداری بود که با عشق در پی هم می‌دویدند [...]. شاخه‌های نرم و لطیف وانیل و کوک دولوان و کیس‌کالوس و بوهنیا دست‌های دراز دلدادگانی بوند که

Archive of SID

www.SID.ir

خود دیده نمی‌شدند و دیوانه‌وار آغوش می‌گشودند تا همه‌ی شادمانیهای پراکنده را به سوی بکشند. این دست‌های بی‌انتها از خستگی [که] آویخته بودند [...] به هم گره می‌خوردند، پی هم می‌گشتند و [...] به هم می‌پیچیدند » (زولا، ۱۳۶۲: صص.۲۶۲-۲۶۱؛ همچنین نگاه کنید به عباراتی خط کشی شده در مثال‌های صفحه۶ از این مقاله).

تعداد تکرار افعال حرکتی که به نحوی مایل به پر کردن فضا و نقاط خالی هستند وحالت تعلیق، آویختگی، رها شدگی، پخش شدگی، بازشدگی در فضا یا حرکت به سمت بالا و پایین را تداعی و نیز افعالی که معنای چسبندگی، پیوند و همجوشی را به ذهن متبادر می‌کنند به طور چشمگیری فراوان است. همچنین چسبندگی مضمون[۲۴] که حول بُن‌مایه‌ی محوری « هم‌آغوشی گیاهان » در حال گسترش است به دنبال به کارگیری هوشمندانه‌ی اصل تعمیم وتکرار و نیز استفاده از اسامی ناآشنا که شاید فضل فروشانه و تصنعی هم به نظر آید، باعث افزایش پیوستگی ساختاری، محتوایی و کلامی شده و بار سنگینی را به جملات تودرتو و درهم تنیده تحمیل می‌کند. در هر صورت، با وجود تنوع صوری و حرکت لغزان دوربین روی اشیاء و عناصر مختلف که پشت سرهم در برابر دیدگان ادراک کننده در حال حرکتند، مفهوم و محتوای موضوع ارائه شده همواره‌یکی‌ست. خواننده این قبیل نوشته‌های توصیفی مجبور نیست برای درک موضوع توصیفی، در خوانشی فعال و پویا شرکت کند، بلکه برعکس، اطناب در کلام، چسبندگی مضمون، تکرار و توسعه‌ی جزئیات در قالب‌ها و شکل‌های مختلف وی را به سکون، مشارکت غیرفعال و حتی خواب‌آلودگی دعوت می‌کند. اما اگر تطول جملات، تکرار مضمون واحد و بسط و گسترش جزئیات برای خواننده سنگین و خسته کننده است، این امر _ به طریق اولی _ برای نویسنده‌ای که خود را درپیچ و خم توصیف گم کرده و لابلای حجم انبوهی از کلمات و عبارت سنگین و ناآشنا غرقه می‌کند، بسی دشوارتر اما به درستی "دلپذیرتر" است؛ چرا که با افزایش طول عبارات، رنگ‌پذیری هرچه بیشتر کلمات و جملات با جزئیات واطلاعات

[24] منظور از چسبندگی مضمون ("Viscosité du thème") تکرار یک موضوع هسته‌ای و مرکزی در رنگ‌ها، شکل‌ها و قالب‌های متفاوت است؛ به گونه‌ای که توضیحات و توصیفات جانبی که زنجیروار در پی هم قرار می‌گیرند، تنها صورتی توسعه یافته و به اصطلاح فرعی از یک اندیشه‌ی کلیدی و اولیه می‌باشند. (رجوع کنید، دووران، ۱۹۶۳: صص.۲۹۱-۲۹۰؛ همچنین مینکوفسکی،۱۹۵۳: ص.۲۱۹).

Archive of SID

www.SID.ir

متفرقه، طول زمان نیز افزایش می‌یابد: زمان کش می‌آید، گسترده می‌شود، از خصلت میرایی و اضطراب‌آور خود فاصله می‌گیرد و به زمان ایستا یا لازمان _ زمان ابدی و ازلی _ که بدان مرگ و نیستی را راهی نیست مبدل می‌شود. به همین نسبت، فضای نوشتاری متن نیز فضایی است در لامکان فضایی که متکثر و متشطت و پاره‌پاره نیست؛ بلکه فضایی‌ست یک‌دست و یک‌پارچه، قوام یافته از تنوع موضوعات کمابیش هماهنگ و تعدد عناصری پراکنده که بیشتر در جریان همجوشی و تلفیق دلپذیر، یکدست و همگن شده‌اند؛ فضایی که کمترین بار تنشی را به خواننده و نیز به اندیشه‌ای که آن را تخیل کرده و در قالب نوشتار بازآفریده، تحمیل می‌کند.

نتیجه

در این مقاله سعی کرده‌ایم تا با بازخوانی ماهیت و کارکرد متن-نوشته‌های توصیفی بزرگترین چهره‌ی ناتورالیسم اروپا و با تکیه برابزارهای تحلیلی که مکتب گرونوبل در رابطه با چگونگی کارکرد نظام تخیلی در اختیار ما قرار داد این پرسش را مطرح کنیم که آیا نحوه‌ی ارائه توصیف‌ها در متن‌نوشته‌های زولا کارکردی تزیینی یا زیباشناختی داشته‌اند و در نتیجه صرفا بازتاب دهنده‌ی خطوط و دستورالعمل‌های کلی مکتب ناتورالیسم بوده‌اند، یا آنکه این شیوه از بازنمود توصیف برآمده از یک اندیشه‌ی تخیلی ناب وعمیق و بیانگر نحوه‌ی نگرش نویسنده و نوع پاسخگویی نظام تخیلی او به جهان در حال گذر و میراست؟ در حقیقت اگر چه ناتورالیسم به زعم منتقدان برجسته‌ی نشانه‌شناسی فرهنگی و وقایع‌نگاران تاریخ اجتماعی محل تجلی « جبرگرایی تاریخی » است و تکیه بر توصیف‌های تصنعی و « مناظر تزئینیِ » پویا و جاندار بیشتر نوعی «شبه نگارش» یا واژگون‌نمایی واقعیت تلقی می‌شود تا خلق یا انعکاس واقعیت، به زعم ما، در پس و پیش رژه‌ی رنگارنگ و پرزرق و برق اشیا که گویی جان گرفته‌اند، و جاندارانی که با محیطی زیستی خود یکی شده‌اند و فضاهایی که گویی جسم و روح دارند، آنچه که در توصیفات زولا خلق می‌شود تلاش مستمرو پیگیری‌ست که نویسنده در جهت کمرنگ کردن و بی‌اثر جلوه دادن «زمان» _ در معنای فلسفی کلمه که برابر با میرایی و حرکت به سوی زوال و پیری‌ست _ و خلق فضایی یکدست، یکپارچه و رنگارنگ انجام می‌دهد؛ جهانی که نه زمان بر آن کارگر است و نه آنکس که در فضای مادی و پرنقش و نگار آن زیست می‌کند در خطر زوال و نابودی‌ست. فضای متن مکان مناسبی‌ست که نوع در واقع پیش از آنکه نویسنده عمدا و از روی تأمل

Archive of SID

www.SID.ir

خواهان اجرای مجموعه قوانین عملی و زیباشناختی که مکتب ناتورالیسم در دستورالعملهای خود تعریف و تبیین کرده باشد، نظام تخیلی نویسنده، اندیشه‌ی تخیلی او را به سمت مرزهایی سوق می‌دهد که بازنمایش هرگونه جدایی و مرزبندی بین اشیاء نامتقارن، از لحاظ ماهیتی و یا کارکردی متفاوت و گاها متناقض عملا غیرممکن باشد. نویسنده، متن نوشتاری را به فضایی مناسب برای انکار زمان بدل می‌کند و از همین روی، کلیه‌ی درزها، پنجره‌ها و شکاف‌هایی را که زمان می‌تواند آهسته و بی‌صدا به دنیای مادی، رنگارنگ و خیالی متن پای گذارد بسته و جاهای خالی یا نقاط کور را به دقت پر می‌کند. اگر نگاه نویسنده به طور متناوب از اشیاء به انسان و از انسان به محیط زیستی در رفت وآمد است و اگر هریک از عناصر توصیفی دامنه و یا امتداد آن عنصر دیگری‌ست، اگر میان عناصری متنوع و متعددی که هر یک بادقت و وسواس توصیف شده پیوندی شکل می‌گیرد و همجوشی و پیوستگی مرزهای جداکننده را به حداقل می‌رسانند، همه و همه تلاشی‌ست که نویسنده برای زیستن فضای دلپذیر متنی و دور شدن از فضای واقعی و پراضطراب دنیای پیرامونی خود دارد. نوشتار زولا یکی از بهترین و کاملترین نمونه‌ها در قلمرو ادبیات است که در آن نویسنده «زمان» را به مبارزه نطلبیده، بلکه آن را تلطیف و سپس در نامیرایی فضای متنی به فراست و از سر لذت تجربه کرده است.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

- زولا (امیل)، ترجمه‌ی غیاثی (محمدتقی)، *سهم سگان شکاری*، تهران، انتشارات نیلوفر،[چاپ اول] پائیز ۱۳۶۲.
- زولا (امیل)، ترجمه‌ی غبرائی (فرهاد)، *آسوموار*، تهران، انتشارات نیلوفر،[چاپ اول] پائیز ۱۳۶۱.
- زولا (امیل)، ترجمه‌ی خندان (محمد)، *قلب پاریس*، تهران، انتشارات اکباتان، ۱۳۶۸.
- سید حسینی (رضا)، *مکتبهای ادبی*، جلد اول، تهران، انتشارات نگاه، [چاپ یازدهم] 1376.

- ALBÉRÉS (R. M.), *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962.
- BARTHES (Roland), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1959.
- BÉNAC (Henri), *Guide des Idées Littéraires,* Paris,Hachette éducation, col. « Faire le point », [1ère éd.1988] 2006.
- BURGOS, (Jean), *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, col. Pierre Vives, 1982.
- CHELEBOURG, Christian*, L'imaginaire littéraire*, Paris, Nathan / HER, 2000.
- CLAUDON (Francis), *Les grands mouvements littéraires européens*, Paris, Armand Colin, col.128, 2005.
- DARCOS (Xavier), *Histoire de la littérature Française*, Paris, Hachette éducation, col. Faire le point, 1992.
- DURAND(Gilbert)*, Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. *Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF, 1963.
- JOUVE (Vincent), *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, col. Campus, 2001.
- MINKOWSKI (É.), *Schizophrénie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1953.
- THOMAS(Joël) et al. *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.

Archive of SID

www.SID.ir