نقد زبان و ادبیات خارجی
Critical Language & Literary Studies

« ۸۷ - ۱۰۳ »

فضا و کارکرد تخیل در اثر ژان ژیونو: *شاه سرگرمی ندارد*

فرزانه کریمیان[۱]

چکیده

آثار ژان ژیونو را می‌توان از منشور دوگانه‌ی روانشناسی و رویکرد انتقادی مربوط به تخیل گذراند و با توجه به تأثیر گاستون باشلار و ژیلبر دوران مطالعه کرد. ژیونو از جنگ جهانی اول که در آن شرکت جست جراحت‌های روحی قابل توجهی برداشت و اتهام همدستی او با آلمانی‌های نازی و عدم اجازه‌ی چاپ کتاب‌هایش در دوران جنگ جهانی دوم ضربه‌ی روحی عمیق و مهلکی را بر او وارد آورد. لذا عمده‌ی آثارش پرده برمی‌دارند از دغدغه‌ی وضعیت انسان در جهان، ویژگی‌های انسان قرن بیست با تجربه‌ی دو جنگ جهانی، تجربه‌ی مرگ و نیستی، نظام تخیلی نویسنده در رویارویی با زمان، اندیشه‌ای که در آن به ویژه فضا، انسان و اشیا حکایت از وحشت وی در مقابل گذر زمان دارند و او را برای رهایی از نیستی یاری می‌دهند. بنابراین هدف ما در این مقاله، بررسی چگونگی کارکرد تخیل ژیونو از خلال تحلیل چندی از فضاهای ویژه‌ای است از قبیل (هزارتو، کاخ، پلکان و پنجره) در یکی از آثار مهم بعد از جنگ به نام *شاه سرگرمی ندارد*.

کلید واژه‌ها: تخیل، ژیلبر دوران، فضاهای بینابینی، فضاهای کلی، گاستون باشلار.

۱. استادیار گروه فرانسه دانشگاه شهید بهشتی
F_karimian@yahoo.fr

مقدمه

آثار ژان ژیونو (۱۸۹۵–۱۹۷۰) چندان موضوع رویکردهای نقد ادبی نبوده است و از میان انواع این روش‌ها می‌توان حتی گفت که تا کنون رویکرد روانشناختی نسبت به نوشته‌های این هنرمند حساسیت و اهمیتی نشان نداده است. با این همه به نظر می‌رسد درهایی که با مطالعات گاستون باشلار[۱] به سوی ما گشوده شده، زمینه‌های ارزشمندی در اختیار ما گذاشته است. در اینجا می‌توان به تحلیل ژیلبر دوران[۲] نیز اشاره کرد که مفهوم و تجربه‌ی «بنیاد واقعی تفکر» حاکی از آن است که اعمال روان انسانی تنها به وضوح و در پرتو درک صریح و عقلانیت پیوند عقاید عمل نمی‌کند، بلکه تصاویر نامعقول به هنگام رؤیا، روان رنجوری و حتی آفرینش شاعرانه در تاریکی یا ظلمت هم نیز می‌تواند بروز کند (ر.ک. دوران، ۱۹۹۲). در محدوده‌ی این مقاله، برآنیم تا انواع فضاهای تخیلی‌ای را که با هنر ژیونو ترسیم شده در یکی از معروف‌ترین آثار او، یعنی *شاه سرگرمی ندارد* (۱۹۸۴)، مورد بررسی قراردهیم.

این کتاب ابتدا با ناپدید شدن تعدادی از افراد دهکده به هنگام سرمای زمستان شروع می‌شود. این امر موجب می‌گردد تا در ذهن خواننده موضوع یک رمان پلیسی متبادر شود. به همین دلیل یکی از فرماندهان ژاندارمری، لانگلوآ[۳]، وارد دهکده می‌شود و به تحقیق در این باره می‌پردازد، ولی معما به کمک یکی از اهالی دهکده حل می‌گردد. او به فردی ناشناس شک می‌برد و پس از تعقیب وی مراتب را به لانگلوآ، مأمور قانون، اطلاع می‌دهد. پس از چندین ساعت انتظار، تعدادی از اهالی دهکده و لانگلوآ به همراه دو مأمور، مرد ناشناس مذکور را دنبال می‌کنند و در یک چشم برهم زدن، لانگلوآ به آن مرد نزدیک شده، پس از تبادل چندین نگاه، به سوی او شلیک می‌کند. وی با نوشتن استعفای خود به فرماندهان نظامی این عمل را حاکی از اتفاق، فرسودگی اسلحه و از دست دادن خونسردی قلمداد می‌کند و سپس روستا را ترک می‌گوید. به نظر می‌رسد که بخش دوم از این به بعد آغاز می‌گردد که نه تنها لانگلوآ از کار برکنار نمی‌شود، بلکه ترفیع نیز می‌گیرد و به همان دهکده باز می‌گردد. همه‌ی اهالی روستا با تغییرات فاحشی در نحوه‌ی برخورد وی روبرو می‌شوند و کسی جرأت نزدیک شدن به او را ندارد. در این میان تنها یک زن، صاحب قهوه‌خانه به نام سوسیس[۴]، با وی

---

1. Gaston Bachelard
2. Gilbert Durant
3. Langlois
4. Saucisse

مراوده دارد چرا که او در قهوه‌خانه‌ی زن اقامت می‌گزیند. افراد دیگری نیز وارد روستا می‌شوند از جمله نماینده‌ی پادشاهی و زن با فهم و کمال دیگری به نام خانم تیم[5] . این بخش از کتاب به گفت و گوی لانگلوآ با این افراد و مراسم با شکوه شکار گرگ اختصاص می‌یابد که هریک از اهالی روستا در آن عهده‌دار نقشی می‌شود ولی در نهایت دوباره لانگلوآ، پس از تبادل چندین نگاه با گرگ، حیوان را از پای در می‌آورد. قسمت آخر کتاب به ساختن خانه‌ی لانگلوآ در ارتفاعات، انتخاب همسری از شهر گرونوبل[6] به نام دلفین[7] و سرگرمی‌های گوناگون ولی بی‌فایده‌ی لانگلوآ اختصاص می‌یابد که البته هیچیک او را از سبوعیتی که در وجودش ریشه می‌دواند رها نمی‌سازد و در آخر، با صحنه‌ی خودکشی لانگلوآ ماجرا به پایان می‌رسد.

فرض ما برآن است که مطالعه‌ی ارتباط میان فضا (نمایش ویژگی نمادین آنها) و تصاویر تخیلی وهمچنین بررسی تعدادی از مکان‌های تکراری در کتاب از جمله هزارتو، قصر، پنجره و پلکان می‌تواند تا حدودی کارکرد تخیل نویسنده را آشکار سازد. با استفاده از نظریات دوران و باشلار و امانت گرفتن عنوان کتابی از همین منتقد به نام *بوطیقای فضا*[8]، شاید بتوان رویکرد جدیدی به این کتاب ارزشمند ژیونو داشت.

۱- *دو فضای کلی: هزارتو و قصر*

دو نمونه فضای کلی کارکرد تخیل را به تصویر می‌کشند، این دو فضا عبارتند از هزارتو و قصر که هر دو فضاهایی هم در عین حال درونی و برونی است و هم صمیمی و بیگانه. پس می‌توان گفت که هر دو فضا، علاوه بر جابه‌جایی مکانی، نماد و تصویری از کندوکاو خویشتن خویش و جست و جوی دیگری است.

۱-۱. *هزارتو*

این تصور امکان دارد که کندوکاو در هزارتو به نوعی در صدد تقلید روش کار ژیونو باشد. نویسنده اغلب بر این باور است که شخصیت رمان مستقل از آفریننده‌ی اثر می باشد. در این کتاب شخصیت‌های داستان هر یک زندگی مستقلی دارند. با این که به ندرت زاویه‌ی

---

5. Madame Tim
6. Grenoble
7. Delphine
8. *La Poétique de l'espace*

دید راوی به نظر دانای کل[9] می‌رسد، ولی تکثر راوی در این کتاب حکمفرماست. به عبارتی یک بیان برای نحوه‌ی رخداد اتفاقات وجود ندارد و شخصیت‌ها با آزادی و استقلال هر یک خودنمایی می‌کنند و در پردازش داستان سهم دارند (ر.ک. لولی اِور،۵۶:۱۹۹۹). پیرمردهای دهکده شاهد گشت‌ها و مباحثات لانگلوآ با خانم تیم یا سوسیس در خیابان‌های هزارتو هستند بدون این که راوی اصلی خبری از موضوع گفت‌وگوها داشته باشد، این امربه نظر استعاره‌ای از آفرینش ادبی می‌آید، فرایندی که حتی از دستان نویسنده به دور است و او آگاهی‌ای از آنها ندارد. به این ترتیب، نویسنده به نوعی یادآور دِدال[10] کاردان، معمار مبتکر افسانه‌ای و سازنده‌ی «هزارتوی کرت»[11] می‌شود. اما همان طوری که این هزارتوی اسطوره‌ای را می‌سازد، نویسنده خود مظهر آرین[12] نیز می‌گردد که در پیچ‌وتاب وقایع، ریسمان هدایتگری از مضمون‌ها و نقش‌های تکراری را در اختیار خواننده می‌گذارد تا در هزارتوی داستان راه خود را گم نکند. پس شاید بتوان گفت که «هزارتو»، تصویری از چگونگی روایت و به شکل دقیق تر، مسیر خوانشی است که به خواننده ارائه می‌شود. قبل از اینکه خواننده بخواهد از یک بخش از کتاب بگذرد و گریزگاهی از هزارتوی روایت بیابد، باید از همان مسیری که گذشته دوباره به عقب برگردد تا مفهوم آن را دریابد. بهترین مثال در این زمینه جریان دلفین است. اگر بگوییم که دلیل خودکشی لانگلوآ جلوگیری از ریختن خون اوست، خواننده باید از آخر کتاب حدود دهها صفحه به قبل برگردد تا دریابد چگونه این زن (به دلیل سفیدی شیری رنگ پوست که سرخی خون را می‌طلبد) قربانی بالقوه‌ای برای شوهرش می‌شود. برای اثبات این فرضیه نیز باید به عقب‌تر برگشت، تقریباً به اوایل کتاب و توصیف اولین قربانی، و موضوع درنده خویی آقای و.[13]، که چگونه یک زن جوان روستایی را به نام ماری شازوت[14] که پوستی سفید و شیری رنگ داشت، به قتل رساند (ر.ک.ژیونو،۱۹۴۸: ۱۸).

غیر از کوچه پس کوچه‌ها و معابر پر پیچ و خم دهکده، مضمون «هزارتو» به طور خاص در صفحات ۲۰۶ و ۲۰۷ و به هنگام گفت و گویی میان لانگلوآ و سوسیس مطرح

---

9. le point de vue omniscient
10. Dédale
11. le labyrinthe de Crète
12. Ariane
13. M.V.
14. Marie Chazottes

می‌شود. شخصیت اصلی داستان، لانگلوآ، تصمیم می‌گیرد تا با شمشاد برای عمارت خود هزارتویی بسازد. در جلد اول کتاب *اسطوره‌ها، رؤیاها و رازهای* میرسه آ الیاد[15] درباره‌ی هزارتو اینطور می‌خوانیم: *«در دوران ماقبل تاریخ، بارها غار به هزارتو تشبیه شده است [...] که نه تنها جایگاه و عرصه‌ای برای مراسم که مکانی برای تدفین اموات بود. ازسوی دیگر، هزارتو همتایی برای مام زمین به شمار می‌رفت. داخل شدن به هزارتو یا در غار مساوی بود با بازگشتی عارفانه به سوی این مام، که هم از طرف آیین و رسوم و هم از سوی آیین خاکسپاری دنبال می‌شد»* (۱۹۸۰: ۲۱۱). از خلال فضایی که شخصیت‌های داستان به طور فیزیکی در آن جابه‌جا می‌شوند، می‌توان به سرکوب‌شدگی، خیال‌ها و ضمیر فردی اشخاص پی‌برد. پس هزارتو نوعی فرافکنی است که به خیال‌ها تجسم می‌بخشد و آنها را به طور آگاه یا ناخودآگاه بیان می‌کند و به روی صحنه می‌آورد و فرد خیال‌پرداز در آن نقش یک بازیگر یا نظاره‌گر را ایفا می‌کند. به این ترتیب طرح ساخت هزارتو که ابتدا برای تفریح و سرگرمی عنوان می‌شود (ر.ک.ژیونو،۱۹۴۸: ۲۰۷)، آیینه‌ی درونی شخصیت اصلی داستان می‌گردد که با اضطراب وجودی و اغتشاش روانی با مجموعه‌ای از پرسش‌های مربوط به گذر زمان و شرایط انسانی و همراه با حس ترس و سرگیجه‌ی دایم در آن راه می‌رود و برای همیشه در آن سرگردان می‌ماند (ر.ک. ژیونو، ۲۰۲ و ۲۰۷) . «هزارتو» نمادی از دنیای باطنی قهرمان، غم درونی او و سرگشتگی‌اش است که همیشه به همان دلمشغولی‌ها و وسواس‌های فکری دایمی او می‌انجامد، یعنی تفکر در مورد وحشیگری و هراس از درنده خویی فطرت انسانی. به‌علاوه، نماد «هزارتو» اشاره به شخصیت اسطوره‌ای دیگری نیز به نام ایکار[16] دارد که از آن جان سالم به در می‌برد، اما با نزدیک شدن به آفتاب و کانون حقیقت به هلاکت می‌رسد. این مطلب در مورد لانگلوآ نیز صدق می‌کند که چون راز طبیعت انسانی را کشف می‌کند و به فرماندهی و «شاهی» دهکده می‌رسد، ولی با این همه حتی خودش را هم نمی‌تواند نجات دهد و جان خود را بر سر نزدیک شدن به حقیقت می‌گذارد.

همچنین قدم گذاشتن در مسیر سرگردانی «هزارتو» به سفری دردل ظلمت می‌ماند که هیچ‌چیز از قبل قابل پیش‌بینی نیست و فراموش نکنیم که سرگردانی و تاریکی استعاره‌هایی برای ضمیر ناخودآگاه است چون بیشتر از آن که بتوان توصیف و تعبیر عینی‌ای از فضا و

---

15. Mircea Eliad
16. Icare

زمان داد باید همه چیز را در قوه‌ی تخیل خود بازسازی کرد. پس خیال‌ها و سرکوب شدگی‌ها می‌تواند از رؤیا، زیست مایه‌ها[17]، هوس‌ها و غریزه‌های نفسانی نیز ناشی شود. بنابراین هزارتو ممکن است مکان جست‌وجوی عاشقانه نیز محسوب شود و شاید به همین دلیل نیز لانگلوآ، پس از ساختن قصر و هزارتوی شمشادی خود موضوع انتخاب همسر و ازدواج را پیش می‌کشد.

۲-۱. قصر

قصر مضمونی در حکایت‌ها، داستان‌های شگفت انگیز، همراه با شهسواران قدرتمند قدیمی است که به هنگام کودکی برای ما تعریف می‌کردند، حتی پیش از اینکه خود سواد خواندن داستان‌هایی چون سیندرلا، زیبای خفته، سفید برفی و یا روایت شاهزادگان و سواره نظام و یا قهرمانان اسطوره‌ای را داشته باشیم. برای کودکان این دوره نیز قصرها مکان‌های ویژه‌ای برای بازی‌های رایانه‌ای برای کشف معماها، دشمنان یا گنجینه‌هاست. شاید به نوعی فاصله‌ی زمانی و مکانی ما با اینگونه فضاها و یا حالت شگرف و پرشکوه آنها موجب می‌شود تا قصرها بر تخیل و حساسیت‌های ما همیشه حاکم باشند و به همین دلیل مارا اغلب به کودکی ببرند. می‌توان گفت که قصرها از نوستالژی و دلتنگی گذشته حکایت می‌کند. در اینجا به تحلیلی از کانت ارجاع می‌دهیم که ژولیا کریستوا در کتاب *خورشید سیاه، افسردگی و مالیخولیا* [18] (۱۷) بازگو می‌کند: *«با فکر کردن به این نوع از افسردگی که مالیخولیا نام دارد، کانت اظهار دارد فردی که در حسرت گذشته به سر می‌برد، به دنبال جای زمان جوانی‌اش نمی‌گردد، بلکه خود جوانی‌اش را می‌خواهد. خواسته‌ی او یافتن چیزی در گذشته نیست بلکه در جست‌وجوی زمان از دست رفته است»* (۱۹۸۷: ۲-۷۱). در همین راستا، گاستون باشلار نیز بیان می‌کند که شعر چندان حسرت جوانی را زنده نمی‌کند چرا که این نکته امری پیش پا افتاده است ولی دلتنگی حالات و اظهارات جوانی را بازگو می‌سازد (ر.ک. *بوطیقای فضا*،۱۹۸۳: ۴۷). خانه و سرای هر فرد اولین دنیا و حتی جهان هستی اوست و به کمک رؤیاها و خیال‌ها، اغلب، سراها به هم پیوند می‌خورد و نه تنها مجموع سراها را تداعی می‌کند که گنجینه‌های نفیس روزهای گذشته و سرزمین دوردست کودکی را دوباره زنده می‌سازد به همین دلیل باشلار حتی از جنبه‌ی مهرآمیز و مادرگونه‌ی سرای آدمی سخن

---

[17]. Libido

[18]. *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*

می‌گوید (ر.ک.همان،۲۷)، همان جایی که انسان را از هر گزندی در امان می‌دارد و اجازه‌ی تخیل در آرامش را به او می‌دهد و از این رو می‌افزاید که حتی زمان را از حرکت باز می‌دارد (همان). بنابراین با اینکه در کتاب *شاه سرگرمی ندارد*، دهکده در قسمت کم ارتفاع و پست قرار دارد و شخصیت اصلی داستان در بخش اول کتاب در کافه‌ی جاده‌ای سوسیس و در روستا زندگی می‌کند، ولی در قسمت دوم کتاب تصمیم به ساخت عمارتی اربابی می‌گیرد که مشرف به دهکده و در بخش بالا و ارتفاعات واقع است؛ خانه‌ای وسیع به نام «بونگالوو»[۱۹] که شبیه به خانه‌های بنگالی است، ولی درواقع همان قصر رؤیایی لانگلوآ است.

در کل، در این کتاب دو قصر وجود دارد: یکی قصر خانم تیم و دیگری عمارت عظیم لانگلوآ. شایان ذکر است که هر دو قصر در ارتفاعات قرار دارد که البته در این کتاب این منطقه بخش سرگرمی‌هاست. در ابتدا نگاهی به قصر خانم تیم می‌اندازیم که در سن بودیل[۲۰] قرار دارد و همان‌طور که آهنگ صفت «بو» به معنای «زیبا» در فرانسه در ذهن ما تداعی می‌کند، همه چیز در آنجا زیبا و تجملاتی است. خانم تیم که از استعداد چشمگیری برای تزئینات برخوردار است نه تنها تمام کوشش خویش را معطوف می‌دارد تا اتاقی پر از آرامش را برای لانگلوآ به هنگام جشن آماده سازد، بلکه در آراستن میز خود با رنگ‌های زیبای قرمز، طلایی، سفید همراه با چینی‌ها و کریستال‌های نفیس تمام هنر خود را به کار می‌بندد. از سوی دیگر، در مرکز قصر خود تماشاخانه‌ای ساخته که گواهی بر اهمیت سرگرمی در این منطقه است، ولی با وجود سلیقه‌ی بی‌نظیر صاحبخانه، نمی‌توان نمایش زندگی را در آن به روی صحنه برد و به نظر لانگلوا تمام تلاش‌های وی بی‌فایده است. از این رو، در میان جشن، او خیلی زود آنجا را ترک می‌گوید.

اما در مورد کوشک سفید لانگلوآ باید گفت که، با گذر از اتاق قهوه خانه در پایین دهکده و بنای عمارت اربابی، او برآن است تا به همه‌ی نیازهای مختلف و حتی تضادآمیز خود، یعنی گوشه‌گیری و معاشرت، سادگی و شکوه، پاسخ دهد و یادآور این نکته باشد که برای خیال‌پردازی روح و جان آدمی به همه‌ی این وجوه نیاز دارد. خانه بیش از آنکه فضای بیرونی باشد، منظری از حالات روحی ـ روانی اوست. اما این تنها آغاز کار است. به گفته‌ی باشلار مردان تنها می‌توانند بنیان‌های خارجی خانه را بنا گذارند، ولی برای ساختن و

---

[19]. Bongalove
[20]. Saint-Baudille

درخشش داخلی آن به زنان نیازمندند. او می‌افزاید آنچه خانه را زنده نگه مـی‌دارد و گذشـته را به آینده پیوند می‌دهد وبه آن امنیت می‌بخشد همانا حضور زن است (ر.ک. باشلار، ۴-۷۳). پس بی‌دلیل نیست که لانگلوآ پس از اتمام کار عمارت بـه فکـر ازدواج مـی‌افتـد و بـه انتخـاب سوسیس، دلفین را به همـسری برمـی‌گزینـد. امـا ازدواج نیـز چـاره‌ی کـار او نیـست. او کـه می‌پنداشت بتواند غریزه‌ی درنده خویی و بی‌رحمـی انـسانی را بـا غریـزه‌ی دیگـری کمرنـگ سازد، به بیهودگی کار خود پی‌می‌برد.

بنابراین قصر لانگلوآ ابتدا او را به سوی گذشته‌اش سوق می‌دهد، سپس یـاد مجمـوع سراهای قبلی را برایش زنده می‌کند و زندگی فقیرانـه و شـاهانه‌ی او را پیونـد مـی‌دهـد و در پایان انگیزه برای گزینش همسر می‌شود، و درنهایت و شاید از همه مهمتر، حرکـت صـعودی او را ترسیم می‌نماید. ولی مقایسه میـان تخیـل و واقعیـت و رویـارویی بـا آن، لانگلـوآ را در پایان به کام مرگ می‌کشاند. گاه مسایل ناملموس واقعی‌تر از واقعیتی می‌شود که اغلب افـراد آن را درک می‌کنند. در دنیای این کتاب، تنها افراد نادری از قساوت طبیعی انـسان آگاهنـد، از جمله آقای و.، نماینده‌ی پادشاهی و به ویژه لانگلوآ. باور قـساوت انـسانی لانگلـوآ را کـه بـا اهریمن درونی خود دست و پنجه نرم می‌کند، بسیار آزار می‌دهد اما این ویژگی از ناخودآگاه درونی انسان‌ها سرچشمه می‌گیرد و مانند آنچه فروید مـی‌پنـدارد تنهـا ریـشه در اتفاقـات و احساسات سرکوب شده‌ی کودکی ندارد، بلکه میراث همه‌ی ابنای بـشر اسـت و از ایـن بابـت افکار یونگ را در ارتباط با ناخودآگـاه تـداعی مـی‌کنـد (ر.ک. شـلبورگ،۲۰۰۰: ۲۱). بنـابراین، لانگلوآ در قصر خود به این حقـایق نـاملموس و در عـین حـال انـسانی پـی‌مـی‌بـرد و بـرای جلوگیری از تن دادن به قساوت فطری و خونریزی، تصمیم به نابودی خود می‌گیرد و به این ترتیب از دو اصل بنیادین اروس و تاناتوس[۲۱] پیروی می‌کند.

پس در قصر خانم تیم همه چیز زیبا و آرام بخش اسـت، ولـی در قـصر لانگلـوآ، شخـصیت اصـلی داستان چاره‌ای جز مرگ برای خود نمی‌یابد و با کشیدن سیگاری از باروت به زنـدگی خـود خاتمـه می‌بخشد. به علـت لـذت مهارناپـذیر خـود، لانگلـوآ نـوعی از مـرگ را بـرای خـود برمـی‌گزینـد کـه اورادرعنصرناب آتش ذوب می‌کند. سروی مانند گداخته‌های آتشفشانی بـه هرسـوپرتاب مـی‌شـود. مرگ همراه با آتش وانفجار، مرگی کیهانی است که گویی تمام جهان با سفر ابدی وی از بین می‌رود.

---

[21]. Eros et Thanatos

۲- *دو فضای بینابینی*

۱-۲. پنجره

از نظر نقش آفرینی در رمان، پنجره حد فاصل میان مکان بسته و باز است. در کتاب *شاه سرگرمی ندارد*، با نگاه دوخته شده به پنجره‌ی یک شخصیت و زاویه دید درونی یا کانون شدگی درونی[۲۲]، نویسنده به تخیل خواننده سمت‌وسو می‌بخشد. به قول فیلیپ اَمون[۲۳] (۲۱)، نگاه نوعی «علامت» یا «پیام» است که مکثی توصیفی در روند روایت بوحود می‌آورد (اَمون،۱۹۹۳: ۱۷۴). نگاه کردن از پنجره، کار افراد منتظر یا حداقل کسل و ناراضی است. هنگامی که فردی از داخل به بیرون می‌نگرد، اغلب این کار را در روز انجام می‌دهد تا به کمک نور روز بتواند همه‌چیز و همه‌کس را مشاهده کند. اکثر اهالی روستا در زمستان از پنجره به بیرون نگاه می‌کنند و این کار طولانی گواهی بردلتنگی و کسالت آنهاست چرا که از پنجره نیز چیزی جز سفیدی برف و مه دیده نمی‌شود. با این همه آنها ساعت‌ها به پنجره چشم می‌دوزند تا راهی خیالی از درون به سوی بیرون بگشایند. از میان این افراد می‌توان دلفین را نام برد که پس از ورود به عمارت لانگلوآ و مرگ او، اغلب در کنار پنجره می‌نشیند و ساعت‌ها انتظار می‌کشد. بی‌شک این عمل او نمادی از کسالتش است، ولی تماشا و تأمل در چارچوب پنجره شباهت به انزوا و عزلت دارد که تاحدودی به سرخوردگی دردناک می‌انجامد. بعد از خودکشی شوهرش او هر روز با سوسیس مشاجره دارد. پس به ظاهر به کنار پنجره پناه می‌برد تا وقت خود را بگذراند. همچنین، در کنار پنجره، او به انتظار فروشنده‌ی دوره گرد می‌نشیند که هر چند صباح یکبار از آنجا عبور می‌کند (ژیونو،۱۹۴۸: ۱۴۷). گذر این غریبه غیر از جنبه تفریحی‌ای که دارد، درحکم حضور «دیگری» است. این غریبه که به دنیای خارجی تعلق دارد، فلسفه غیریت اجتماعی و جنسی را نیز مطرح می‌سازد. این مطلب برای زن شهرنشینی که از شهر به دهکده آمده و نه تنها دورافتاده از عادات زندگی قبلی که بیوه همسر خویش است، بهتر و بیشتر خودنمایی می‌کند. پایان روز، لحظات جذاب و در عین حال مرموز و اضطراب‌انگیز است. سکوت شب فرصت مناسبی برای اندیشه و تفکر در اختیار هرکسی می‌گذارد. اما نگاه از پنجره در شبانگاهان بیشتر از بیرون به درون است

---

[22]. Focalisation Interne
[23]. Philippe Hamon

چون مرکز نور درون خانه و بیرون آن غرق در ظلمت است، مانند نگاه پرسشگر سوسیس، در شب خودکشی لانگلوآ به آتش سیگار او. نمونه‌ی دیگر که صفحاتی از کتاب به توصیف آن پرداخته، شب دستگیری آقای و. در دهکده‌ی مجاور است. از غروبی که او پا به خانه خود می‌گذارد، لانگلوآ کارها و رفتارش را از پشت پنجره زیر نظر می‌گیرد و بیش از پیش به این نتیجه می‌رسد که *«فردی مثل دیگران است»* و *«ظاهری آشنا دارد»*. این اصطلاحات بارها تکرار می‌شود و لانگلوآ را بیش از پیش به تماشا و تأمل فرو می‌برد و به نوعی خودنگری یا درون‌نگری[۲۴] می‌انجامد. به این ترتیب، واقعیت بر او عیان می‌شود که درون هر انسان، با ظاهری عادی، دیوی از خون‌طلبی و قساوت خفته که شاید هر لحظه بیدار شود. بنابراین همان‌گونه که باشلار می‌پندارد، پنجره عامل مهمی از خانه و نماد تأثیرپذیری و دستیابی به واقعیتی برتر است، واقعیت‌هایی درباره‌ی انسان.

۲-۲. *پلکان*

از میان فضاهای خلوت و شخصی (البته اگر ناخودآگاه شبیه خانه باشد)، پلکان جایگاه ویژه‌ای دارد، چرا که مکان حرکت و بینابینی است و حتی می‌تواند هم محل ملاقات باشد و هم جای انزوا. همان‌طور که در تحلیل‌های م.الیاد دیده می‌شود و همان‌گونه که ژ.دوران نیز به تحلیل‌هایی نظیر آن می‌پردازد، می‌توان چنین استنباط کرد که پلکان و یا وسیله‌ای چون نردبان تغییر سطح را به وجود می‌آورد که گذر از حالتی به حالت دیگر را ممکن می‌سازد. به علاوه، از نظر پیشبرد داستان نیز اغلب وقفه‌ای در کُنش و روایت ایجاد می‌کند. وانگهی از نظر روان‌شناسی، تضاد میان تاریکی و روشنایی را در ذهن ترسیم می‌کند. همچنین پلکان با موضوع‌های ضرورت و جدایی نیز بی‌ارتباط نیست.

در کتاب *شاه سرگرمی ندارد*، دوبار از پلکان سخن به میان می‌آید و جالب‌تر این نکته که هربار در ارتباط با اتاق لانگلوآ در طبقه‌ی فوقانی است. رفتن به سمت پلکان، بالا رفتن از آن و ورود به اتاق می‌تواند استعاره‌ای از زندگی و هستی باشد. اتاق طبقه بالای لانگلوآ در مکان‌ها و زمان‌های گوناگون، به نظر امری تصادفی نیست و از اختلاف سطح زندگی و عقیدتی او با سایر شخصیت‌ها حکایت می‌کند. این مطلب زمانی به طور کامل به اثبات می‌رسد که بدانیم هر کسی اجازه‌ی عبور از پلکان و رفتن به اتاق او را ندارد. در مثال اول فقط سوسیس با وحشت و اضطراب به سمت پلکان قدم برمی‌دارد و با رسیدن به پشت در او، به

---

[24]. Introspection

جای لانگلوآ با لباس‌های آویزانش روبرو می‌شود. بار دیگر، سه شخصیت «آشنا به روحیات آدمی»[۲۵]، یعنی سوسیس، خانم تیم و نماینده پادشاهی، در جشن قصر سن ـ بودیل، همزمان از پلکان بالا می‌روند و با رسیدن به اتاق لانگلوآ دوباره با وسایل او روی چوب رختی روبرو می‌شوند. پس پلکان، غیر از مکان ملاقات و انزوا، مکان آشنایی و پذیرش به سطح فوقانی و برتر است که جز افرادی نادر[۲۶]، کسی به آن راه ندارد. وانگهی حتی همین افراد «آشنا به روحیات انسانی» نیز به هنگام رسیدن به بالای پلکان، نمی‌توانند با او ملاقات کنند. شاید بتوان تصورکرد که آنها به اندازه کافی آشنایی واعتبار پذیرفته شدن به اتاق اورا ندارند، یعنی هنوز به سطح او نرسیده‌اند: تنها جایگاه روح بزرگ لانگلوآ دربالای پلکان قرار دارد.

اما اگر پلکان جریان داستان را قطع کند تا زمان توصیف آغاز شود، گاهی نیز زمان ویژه‌ای را بوجود می‌آورد، یعنی یا مرحله‌ای از کنش را پایان می‌بخشد و یا آن را به سمت و سوی جدیدی سوق می‌دهد. روزی فردریک دوم[۲۷] صدایی از سمت درخت راش[۲۸] می‌شنود و گمان می‌کند که حیوانی به درخت پیچیده است. فردی از آنجا می‌گریزد و فردریک با نزدیک شدن به درخت میخ طویله‌های بزرگی را می‌بیند که به طور منظم در تنه‌ی درخت فرورفته و نوعی پلکان بوجود آورده است (ر.ک. ژیونو، ۱۹۴۶:۶۳). با کنجکاوی و وحشت فراوان بالا می‌رود. محیط که به واسطه مه غلیظ رعب‌آور است رابطه او را با زمین قطع می‌کند و دید نامناسب بر این احساس هراس دامن می‌زند. به قول راوی: *«خوشبختانه فردریک دوم شاید سه ثانیه‌ای برای تنفس از حرکت می‌ایستد. سه ثانیه‌ای که توانست، بدون اینکه بداند، جسم و جان او را برای رویارویی با این فاجعه‌ی هولناک روبرو کند»* (ژیونو،۱۹۴۷ :۶۴) منظور چشم در چشم شدن با جسد رنگ پریده و بی‌جان یکی از دختران ربوده شده در دهکده به نام دوروته[۲۹] در کنار چند اسکلت و جمجمه‌ی دیگر است. با آنکه قبل از دیدن صحنه، حس وحشت‌گویی او را برجا میخکوب کرده باشد «*مثل اینکه دلهره چون تبری او را به دو نیم کرده باشد و دستانش مثل آچار در همان حالت خشکیده بود»* (همان)، اما حس کنجکاوی

---

[25]. Amateurs d'âme

[۲۶]. به طور اجمالی اشاره می‌کنیم که تنها فردی که به اتاق او راه می‌یابد فردریک دوم است، که خود بارها مظهر و نمادی از لانگلوآ می‌شود و اغلب وقایعی را که «شاه» تجربه کرده، برای او نیز روی می‌دهد.

[27]. Frédéric 2

[28]. le hêtre

[29]. Dorothée

غریبی گردن او را بالا می‌کشد تا تمام وجود خود را در چشمانش متمرکز کند و قضیه را بفهمد. دوروته آنجا با *«پوستی بسیار سفید و بسیار سرد، با چشمانی بسته و و با آرامش زیبا»* قرار داشت. فردریک در حالت رؤیا مانندی فرو می‌رود که گویی هزاران سال به طول می‌انجامد. شایان ذکر است که غیر از سفیدی بسیار و آرامش خیلی زیاد فردریک به صورت زیبای دوروته نیز اشاره دارد (ر.ک. همان،۶۵). در حقیقت، در این کتاب، بارها مضمون‌های مرگ و زیبایی در کنار هم قرار می‌گیرد و تقریباً از هم جدایی ناپذیر می‌شود. از سوی دیگر، در فضای توصیفی‌ای که پلکان فراهم می‌سازد کلیه‌ی حواس انسانی، لامسه، شنوایی و به ویژه بینایی بکار گرفته می‌شود. به علاوه، برخی از رنگ‌ها ارزشی نمادین به خود می‌گیرد به عنوان مثال رنگ سیاه، سفید و قرمز. رنگ سیاه، رنگ تاریکی، ابهام، ترس و مرگ می‌شود. سفید رنگ فصل برفی و رنگ پوست عاجی رنگ دختران دهکده و شاید معصومیت آنهاست. رنگ قرمز نیز نمادی از عشق و خون، زنانگی و خطر به نظر می‌رسد. در نتیجه نه تنها پلکان مکان زندگی و هستی که جا و استعاره‌ای برای شناخت خویشتن خویش است. انسان در زمان اوج بحران به حال خود رها می‌شود تا در درونی‌ترین قسمت‌های وجودی‌اش فرو رود.

۳- *نمادها*

۳-۱ *اروس و تاناتوس*

همان‌گونه که گفته شد، پلکان می‌تواند مکان رجوع و رویارویی با غریزه جنسی، با مرگ و با خویشتن خویش باشد: مکان حد فاصل میان زندگی و مرگ و جنبه‌ی دوگانه‌ی سرشت آدمی، اروس و تاناتوس. در این مکان تضادها به هم پیوند می‌خورد. وحشت و ترس و مرگ به گونه‌ای دلپذیر لذتبخش می‌شود. پلکان یادآور این مطلب است که انجام هر عملی امکان پذیر نیست (انتخاب کردن یا بدست آوردن امکاناتی که بتوان آنچه را می‌خواهیم، بدست آوریم) که البته آگاهی از این واقعیت ناامیدی فراوانی با خود به همراه می‌آورد. لازم به ذکر است که با بالا رفتن از پلکان آهنی، فردریک جسد دوروته را در یک لانه می‌بیند: لانه‌ای که در آن مرد ناشناس، آقای و.، قربانیان خود را می‌گذاشت. به نظر باشلار، لانه مخفیگاه و پناهگاه اولیه آدمی و در ادبیات ترسیم‌گر کودکی است (باشلار۱۹۸۳ : -۹۲). پس می‌توان اینگونه اندیشید که برای آقای و. بالارفتن از پلکان و رسیدن به لانه وارد شدن به

عمق خاطرات کودکی است. اما پناهگاه و مخفیگاه محل امنی برای او فراهم می‌آورد تا تجربه‌هایی را که نمی‌تواند در حضور دیگران داشته باشد در آنجا و در خلوت و دور از چشم سایرین انجام دهد. وانگهی از نظر باشلار لانه تصویر بازگشت به آن مکان را نیز زنده می‌سازد و در این کتاب جسد دوروته و اسکلت‌های دیگر گواهی براین مدعاست که قاتل بارها به آنجا رفت و آمد داشت. از سوی دیگر، در تحلیل‌های باشلار، او به این نکته اشاره دارد که لانه نمادی از زنانگی نیز هست (همان،۹۷). با وجود این که کتاب فرضیه‌ی جنایت‌های جنسی را کنار می‌گذارد، اما قتل دختران زیبا و جوان دهکده و مخفی کردن آنها در بالای درخت، دور از ذهن و بعید به نظر نمی‌رسد. بنابراین در این کتاب ارتباط تنگاتنگی میان اروس و تاناتوس به چشم می‌خورد، به ویژه در فاصله‌ی میان پایین و بالای پلکان.

۳-۳. *نمادهای ریخت ـ سقوطی*

وقتی به این نوع نمادها اشاره می‌شود، قدر مسلم به طرح کلی عمودیت در کتاب می‌اندیشیم، به فرود از بالا به پایین و قطب مخالف یا تخیل متضاد آن یعنی عروج هم برمی‌خوریم. از سوی دیگر، همان‌طورکه درباره‌ی پنجره و پلکان نیز سخن به میان آمد، اینگونه به نظر می‌رسد که این فضای بینابینی، مکان‌های مناسبی برای ترسیم این حالت عمودی است. بی‌شک، این دو فضا، همان‌طور که گفته شد، مکان‌های دوسویه‌ی مناسبی است که ارتباط میان اروس و تاناتوس و خیال سقوط را فراهم می‌سازد. اما بیش از همه طرح فراز و فرود و عمودیت در سطح دهکده و در مورد محل قرارگیری بالا و پایین خانه‌ها شکل می‌گیرد. افرادی که خانه‌ی آنها در پایین قرار دارد چیزی از ثروت‌های واقعی نمی‌دانند. ثروت واقعی یعنی آزادی، همان آزادی‌ای که در فضاهای وسیع و به کمک سکوت و در خلوتی که آنجا حکمفرماست، وجود دارد. در این سفر صعودی علاوه‌بر دستیابی به آزادی، افراد بر ترس خود نیز فایق می‌آیند. از این رو، افردی که روح بزرگی دارند همگی در ارتفاعات هستند، از لانگلوآ گرفته تا خانم تیم و حتی نماینده‌ی پادشاهی. شایان ذکر است تا به اختصار یادآور شویم که همه‌ی این افراد نامبرده که در ارتفاعات هستند، همه درشت هیکل و سنگین وزنند، به آرامی به حرکت می‌آیند و حرکت آنها بسان حرکت آرام و تدریجی بالن هست و این تشابه از سوی راوی نیز ذکر می‌شود وقتی که سوسیس می‌گوید: *«بالا،بالا، بالا ببر ما را! تا کجا ما را بالا می‌بری؟ تا بتوانیم به کسی برسیم که راه چاره در دست اوست»* (ژیونو، ۱۹۴۸: ۲۰۲) وانگهی، فردریک دوم نیز به همین مطلب اشاره دارد که انسان هرچه

سنگین‌تر، سبکبال‌تر. جالب این که در معدود توصیفات این کتاب در مورد شخصیت‌ها، هنگامی درمی‌یابیم که فردریک نیز سنگین وزن است که در پی آقای و. به کوه‌ها قدم می‌گذارد و گویی که از سبکبالی بسان پرنده‌ای پرمی‌کشد تا جایی که حتی با وجود سنگینی ردِّپایی از خود برجا نمی‌گذارد (ر.ک. ژیونو،۱۹۴۸:۷۰). همین موضوع در مورد لانگلوآ نیز، به خصوص در پایان شکار در دامنه‌های مرتفع کوهستانی تحقق می‌یابد که وی دست‌های خود را می‌گشاید و *«آنها را به آهستگی تکان می‌دهد، مانند بال‌هایی که به حرکت می‌آورد تا آنها را امتحان کند»* (همان،۱۴۳-۱۴۲). این نکته‌ها عقده‌ی بالن یا حرکت عروجی آرام و تدریجی‌ای را که دوران نیز به آن اشاره دارد در ذهن متبادر می‌سازد (ر.ک. دوران، ۱۹۹۲: ۱۷۹). در بخش اول کتاب نیز، آقای و. در دهکده‌ی مجاور، یعنی شیشیلیَن[۳۰]، زندگی می‌کند که در ارتفاعات واقع شده است. مادامی که او در آنجا اقامت دارد، همسری آرام و پدری مهربان است، و تنها زمانی که بسوی دهکده‌ی مجاور و سفلی می‌آید، عطش خون او را از خود بیخود می‌کند و تا دست به قتلی نزند سیراب نمی‌شود، یعنی اکثر خونریزی‌ها در روستا که در بخش پایین واقع شده است اتفاق می‌افتد. این همه ورای افسانه‌ی هبوط و برادرکشی قابیلی، می‌تواند یادآور نمادهای ریخت ـ سقوطی و ریخت تاریکی[۳۱] نیز باشد. نماد خون در موارد نامبرده به طور مشترک قرار دارد که این نماد ملموس همراه با افعالی چون «پایین افتادن»، «خوابیدن»، «در خون غلطیدن» و غیره تثبیت می‌شود. به اختصار اشاره‌ای به نمادهای ریخت ـ حیوانی در محدوده‌ی این مقاله و در ارتباط با فضا داریم، ولی این نماد بحث مفصل‌تری را ایجاب می‌کند که از حوصله و موضوع این کار خارج است. تنها یادآور می‌شویم که حیوان از دیدگاه دوران، وحشی یا اهلی، قوه یا موتور حرکت است و این حرکت خود تلاطم و آشفتگی. کراهت اولیه‌ای که در برابر این احساسات وجود دارد کهن الگوی بی‌نظمی و کایوتیک را تداعی می‌کند و قوه‌ی حرکت سریع نیز به نظر بازتابی شبیه به پریشانی در مقابل تغییر و همین تغییر و انطباق ایجاد شده اولین تجربه‌ی زمان است (ر.ک.دوران: ۸۰-۷۰). پس از سویی، گرگ ترسناک و درنده و اسب انسان صفت لانگلوآ را

---

[30]. Chichiliane

[۳۱]. ر.ک. علی عباسی، «طبقه‌بندی و کاربرد عنصر تخیل بر سه تابلوی مجید مهرگان با رویکرد ژیلبر دوران» *در مقالات اولین هم‌اندیشی تخیل هنری*، انتشارات فرهنگستان هنر، مجموعه مقالات هم اندیشی‌ها، تهران. ۱۳۸۴،صص.۱۷۰-۱۳۳.

داریم که اهالی دهکده او را به نام صاحبش صدا می‌زنند، همان اسبی که در پاره‌ای از تمدن‌ها آن را مظهر مرگ می‌دانند، و از سوی دیگر، با «آتش»، «دریدن» و حرکت کایوتیک روبرو هستیم. شایان ذکر است که هر دو حیوان در ارتفاعات وجود ندارند، اسب تنها در بخش پایین دهکده حضور دارد و پس از حرکت استعلایی لانگلوآ به کوهستان مرتفع دیگر سخنی از آن نیست و گرگ نیز با رسیدن به ارتفاعات به دست لانگلوآ و با سلاح او از پای درمی‌آید. پس همه‌ی نمادهایی که ارزشگذاری منفی دارد به صورت قرینه در مقابل نمادهایی با ارزشگذاری مثبت قرار می‌گیرد. به علاوه، به نظر می‌رسد که لانگلوآ با از بین بردن آقای و. و یا گرگ با اسلحه و در ارتفاعات به تصفیه‌ی روح خود می‌رسد و با نماد عروج، و نمادهای روشنایی (که همیشه نورانی است، در تابستان با نور خورشید و در زمستان به دلیل بازتاب نور بر برف) و جدا کننده‌ای که به آن می‌پیوندد به برتری و تعالی دست می‌یابد. یادآور می‌شویم که نزد همه‌ی افرادی که در این کتاب در مناطق مرتفع زندگی می‌کنند، می‌توان پاکیزگی روح را مشاهده کرد. آنها با وجود تفاوت‌هایی که دارند دارای خواسته‌هایی مشابه هستند و نوع نگرش آنها به زندگی، مفهوم ارزشمندی که برای دوستی و ارزشی که برای آزادی قایل هستند، همگی آنها را یکسان می‌سازد. حتی افرادی از دهکده نیز که به سمت این ارتفاعات می‌آیند با تحولات استعلایی روبرو می‌شوند. پس اغلب حرکت‌های شخصیت‌های کتاب ژیونو که صعودی است به جست‌وجوی حقیقت می‌ماند. به عنوان مثال، سوسیس از قهوه‌خانه‌ی دهکده وقتی به ارتفاعات و به عمارت لانگلوآ می‌رود، دیگر هرگز پا به دهکده نمی‌گذارد، همین‌طور لانگلوآ و سایر افرادی که در آن قسمت زندگی می‌کنند. به علاوه، هنگام شکار گرگ، وقتی اهالی دهکده به سمت ارتفاعات پوشیده از برف می‌روند، با اینکه هر یک عهده‌دار نقشی است، ولی به نظر می‌رسد که هر یک از آنها به نوعی به آگاهی از خود می‌رسد و به خویشتن خویش نزدیک می‌شود. به همین ترتیب، فردریک وقتی به بالای قله‌ی آرشا[۳۲] می‌رسد، احساسی را دروجود خود می‌یابد:*«به شکل خارق‌العاده‌ای که نمی‌توان تصور کرد (به طور غریزی) که این دنیای جدید وسعتی بی‌حد دارد»* (ژیونو، ۱۹۴۷: ۷۰). همین احساس بی‌نظیر را با بالا رفتن از درخت راش نیز، در میان ترس و کنجکاوی، تجربه می‌کند، گویی ارتفاعات قدرت تدبیر و اندیشه را در انسان بالا می‌برد و اینگونه است که لانگلوآ به حقیقت وجودی انسان‌ها پی‌می‌برد. پس این سفر عمودی و عروجی در حکم سفر

[32]. Archat

درونی ارزشمند است، این سفر زمانی بیشتر جلوه‌گر می‌شود که شخصیت‌ها در مقابل بن بست‌هایی قرار می‌گیرند. در مورد این کتاب باید گفت در زمستان که افراد روستا در خانه‌های خود و با وجود برف محبوس می‌شوند، احساس دلزدگی و اندیشه‌های مربوط به شرایط انسانی از سوی افراد ویژه و صاحب تفکر، همه و همه یادآور این جمله‌ی دوران است: *«هر گرفتگی، هر باغ بسته، رهایی درونی و سفر عمودی‌ای را بوجود می‌آورد»* (دوران، ۱۹۹۲: ۱۷۷). حرکت استعلایی در ارتباط مستقیم با اراده ایست که قصد قیام علیه چرخش روزگار و شرایط انسانی دارد.

نتیجه گیری

در پایان این مقاله و کاربرد رویکردی که در بررسی اغلب آثار ژیونو نیز مصداق می‌یابد، می‌توان نتیجه گرفت که تخیل ژیونو اغلب براساس نوعی موقعیت ارضی و وضعیت مکانی عمل می‌کند و نشانه‌های مختلفی به سمت این وضعیت و موقعیت متمرکز می‌شود، از آن جمله می‌توان به نمادهای دوگانه‌ی منظومه‌ی روز ـ شب، به حرکت عروجی ـ سقوطی و تواتر درون وبرون اشاره کرد. به علاوه، فضای شخصی و خصوصی نه تنها پرده از ساختار روانی و روحی نویسنده و حتی شخصیت‌ها برمی‌دارد، بلکه حیطه و محوطه‌ای برای جابه‌جایی و حرکت‌های شخصیت‌های داستان می‌شود. از سوی دیگر، این فضاها استعاره‌ها و کنایه‌هایی به لایه‌های ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه را نیز در خود دارد و همانگونه که بلرون می‌گوید ژیونو از خلال این همه مانند فرشته‌ای است که تضاد زمینی ـ اثیری بودن را در خود جای می‌دهد و تکخوان ورطه‌ها و عرش لایتناهی کیهانی در ارکستر ادبیات فرانسه از انسان می‌خواند (ر.ک. ۲۰۰۹: ۱۸) در نهایت، با تکیه برمثال‌های مختلف، نشان داده شد که فضاها در این کتاب تنها به مکان رخدادها محدود نمی‌شوند، بلکه بیانگر تخیلی کم‌نظیر و نوع واکنش نویسنده به نیستی و واقعیت‌های انسانی است که چگونه شخصیت‌ها پس از پشت سر گذاشتن مسیرهای هبوط و سقوط به کمک صعود و عروج سعی در رسیدن به ارتفاعات استعلایی دارند، به همان شکلی که نویسنده فضای داستان را به فضایی برای مقابله با زوال تبدیل کرده است.

منابع

- عباسی علی، «طبقه‌بندی و کاربرد عنصر تخیل بر سه تابلوی مجید مهرگان با رویکرد ژیلبر دوران» *در مقالات اولین هماندیشی تخیل هنری*، انتشارات فرهنگستان هنر، مجموعه مقالات هماندیشی‌ها، تهران. ۱۳۸۴، صص.۱۷۰-۱۳۳.
- BACHELARD Gaston (1983), *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF, coll. « Quadrige»(1ère éd :1957).
- BLAIRON Pierre-Emile (2009), *Giono. La nostalgie de l'ange,* Paris : Prolégomènes, Lambesc.
- CHELEBOURG Christian (2000), *L'imaginaire littéraire,* Paris : Nathan/HER.
- DURAND Gilbert (1992), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Dunod.
- ELIAD Mircea (1980), *Mythes, rêves et mystères,* trad. fr., Paris : Gallimard, coll. «Tel» (1ère éd. :1952).
- GIONO Jean (2008), *Un roi sans divertissement,* Paris : Gallimard, coll. «Folio» (1ère éd. :1948).
- HAMON Philippe (1993), *Du Descriptif*, Paris : Hachette Sup.(1ère éd. :1981).
- KRISTEVA Julia (1987), *Soleil Noir. Dépression et mélancolie,* Paris : Gallimard, coll. «Folio/Essais».
- LELIEVRE Céline (1999), *Etude sur Jean Giono. Un roi sans divertissement,* Paris : Ellipses, coll. « résonances ».