



تحلیل داستان روز چهارشنبه هفت‌پیکر نظامی بر اساس نقد ادبی جدید (طرح‌واره تکمیلی بر نظریه ژیلبردوران)

مه‌ری امینی‌ثانی

پژوهشگر آزاد(نویسنده مسئول)

دکتر مریم سعیدی^۱

پژوهشگر و مدرس دانشگاه علم و فرهنگ

تاریخ دریافت: ۹۶/۹/۱۲ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۱/۶

چکیده

در این مقاله به تحلیل افسانه روز چهارشنبه از مثنوی هفت‌پیکر نظامی بر طبق نظریه ژیلبردوران پرداخته شده است. از آنجایی که یکی از ویژگی‌های نظریه علمی، پویایی و جلورونده بودن آن است، نگارنده در این مقاله به الگویی تازه رسیده است. با توجه به الگوهای ارائه شده ژیلبردوران، گاهی محور متنی در منظومه روزانه تخیلات قرار دارد، گاهی در منظومه شبانه تخیلات و گاهی نیز در متنی میان

1. maryamsaidi_85@yahoo.com

منظومه‌ها حرکتی رفت و آمدی وجود دارد. از نظر وی در حالت ایده‌آل باید هر دو منظومه در یک متن وجود داشته باشد، اما در این داستان به موردی برمی‌خوریم که بسیار جالب توجه است و آن زمانی است که منظومه شبانه تبدیل به منظومه روزانه می‌شود. به نظر می‌رسد ژیلبر دوران به چنین موردی برخورد نکرده؛ زیرا در تقسیم‌بندی وی نمی‌توان چنین موردی، یعنی مبدل شدن منظومه‌ای را به منظومه دیگر یافت.

کلیدواژه‌ها: ژیلبر دوران، هفت پیکر نظامی گنجوی، داستان روز چهارشنبه، منظومه روزانه و شبانه، تبدیل منظومه‌ها.

(۱) مقدمه

مبحث نظریه‌ها و نقد ادبی جدید، از جمله موضوعاتی است که نسبت به دیگر مباحث ادبی در ایران کم‌تر به آن پرداخته شده است و بسیار جای کار دارد. نظریه‌پردازی مشهور و شناخته شده در دیگر کشورها در دهه‌های اخیر به فعالیت پرداخته‌اند و آثار درخور توجهی از آن‌ها باقی مانده است. شناخت این نظریه‌پردازان و آثار ایشان می‌تواند افق‌هایی جدید را به پژوهشگران نشان دهد. ارزش نظریه‌ها به این است که بر پایه علمی نهاده شده است، بنابراین نتیجه‌ای که از کار گرفته می‌شود، مشخص و روشن است.

ژیلبر دوران (Gilbert Durand)، یکی از نظریه‌پردازان برجسته و مشهور در حوزه تخیل و اسطوره‌شناسی است. او با پژوهشی گسترده در حوزه تخیل توانست ارزشی دوباره به تخیل بدهد. ژیلبر دوران با بهره‌گیری شبکه‌های فکری پیش از خودش توانست با ارائه روشی علمی، تصاویر تخیل را طبقه‌بندی کند. وی با تألیف کتاب *ساختارهای انسان‌شناسی قوه تخیل*، مقدمه بر *کهن‌الگوشناسی عمومی*، روش نقد ادبی خود را معرفی می‌کند.

همان‌طور که می‌دانیم، نظریه، هدایتگر تحلیل است؛ یعنی قضایایی از نظریه بر می‌خیزد که محور اصلی تحلیل داده‌ها را تشکیل می‌دهد. از طرفی دیگر، از ویژگی‌های نظریه علمی، پویایی و کاربردی بودن آن است. علی‌عباسی از جمله محققانی است که توجه‌ای ویژه به آثار ژیلبر دوران داشته است. وی در کتاب *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران* بخشی از کتابش را به کاربرد این نظریه در تعدادی از داستان‌های

کوتاه اختصاص داده است. همچنین پس از ایشان، بر پایه نظریه دوران مقاله‌هایی نوشته شده است از جمله: «مادهای منظومه روزانه و شبانه در شعر حافظ» از امیرحسین ماحوزی، در این مقاله با منطری روان‌کاوانه به دیوان حافظ پرداخته شده است. تحلیل داستان «ساداکو و هزار درنای کاغذی» از مصطفی صدیقی؛ «تحلیل صورت‌های خیالی در شعر پایداری بر اساس نقد ادبی جدید» از شریفی ولدانی و شمعی؛ «ترس از زمان نزد شخصیت‌های روایتی محمود دولت‌آبادی»، از علی عباسی و عبد الرسول شاکری. در هر سه مورد نویسندگان با تحلیل داستان بر اساس نظریه ژیلبر دوران نشان می‌دهند، داستان بر پایه منظومه روزانه و شبانه تخیلات و کارکرد اسطوره‌ها هماهنگی دارد.

بنابر تعریف‌های پژوهشگران، نظریه‌ها در حقیقت فرضیه‌هایی بوده‌اند که پس از واری اعتبار پیدا کرده‌اند و یکی از معیارهای سنجش که می‌تواند نشان دهد نظریه‌ای تا چه اندازه کارآمد است، بررسی گسترده آن در تمامی حوزه‌هاست. طبق پژوهش‌های انجام شده، روشن است که در کارآمد بودن این نظریه شکی نیست؛ اما آنچه نگارنده در این مقاله نشان خواهد داد، موردی است که در نظریه ژیلبر دوران به آن اشاره‌ای نشده است. نگارنده در این مقاله ضمن تحلیل افسانه روز چهارشنبه هفت پیکر نظامی بر طبق نظریه ژیلبر دوران به این مورد نیز می‌پردازد.

روش‌شناسی نقد ادبی ژیلبر دوران

ژیلبر دوران تحت تأثیر مستقیم و غیر مستقیم اندیشمندانی بزرگ^۲ تخیل را سرچشمه تمام تفکر می‌داند. «او ثابت می‌کند که تولیدات تخیل دارای معنایی ذاتی

- یکی از اندیشمندان تأثیرگذار بر تفکر دوران، هانری کربن است؛ کربن فیلسوف و معرفت‌شناس قرن نوزدهم میلادی است. وی اثری ارزشمند به نام تخیل خلاق در عرفان ابن عربی دارد. از نام کتاب پیداست که توجه‌ای ویژه به ابن عربی داشته است. هانری کربن هرمنوتیک تخیل و تصویر هنری را از اندیشه ابن عربی الهام می‌گیرد و عقیده دارد «تخیل یک توانایی ساده برای تولید تصاویر نیست. مفهوم تخیل به عنوان تولید جادویی یک صورت خیالی مطرح می‌شود. تخیل توانایی است، تخیل از این به بعد خلّاق است و این صورت خیالی را که نتیجه عمل تخیل است، می‌توان همچون جسمی (یک جسم جادویی، یک جسم نفسانی) که فکر و اراده نفس در آن تجسم یافته است در نظر گرفت» (کربن، ۱۳۸۴: ۲۷۶). اندیشمندی دیگر که ژیلبر دوران تحت تأثیر وی بوده گاستون باشلار (۱۹۶۲-۱۸۸۴) است. وی «از پدیدارشناسی خود به عنوان (پدیدارشناسی تخیل) و به طور خاص (پدیدارشناسی تخیل فعال) یاد می‌کند. نویسنده کتاب بوطیقای رویاپردازی توجه خود را بیش از پیش معطوف نیرو و کنش خلاقیت در تخیل می‌کند. او در مبحث رابطه عالم تخیل و عالم واقعی به‌ویژه برای شاعران که از

هستند که بازنمایی ما را از جهان تعیین می‌کنند. به اعتقاد او هسته تفکر انسانی از تخیل شکل گرفته است. روش ژیلبر دوران در شناخت تخیل یک نویسنده، مبتنی بر بازیابی قطب‌های تخیلی و پیدا کردن رابطه بین قطب‌ها و در انتها طبقه‌بندی آن‌هاست» (عبّاسی، ۱۳۹۰: ۳۹-۴۰). با روش علمی ژیلبر دوران، خواننده قادر خواهد بود «تا بفهمد که چگونه می‌توان از دیدگاه تخیل به شبکه‌ای از صور قیاسی، موضوعی و سبک نوشتاری محاوره‌ای دست یافت» (همان: ۳). روش وی در شناخت تخیل نویسنده پیدا کردن قطب‌های تخیلی و رابطه آن‌ها با یکدیگر و در انتها طبقه‌بندی آن‌هاست.

پیش از تحلیل دو افسانه ضروری است، چکیده‌ای از نظریه ژیلبر دوران آورده شود. ژیلبر دوران، برای تصاویر هنری ارزشی بسیار قائل بود؛ پس از تحقیقات گسترده بر روی تصاویر هنری به این نتیجه رسیده بود که «تصویر- هر اندازه تنزل یافته که بتوان تصور کرد - در درون خود حامل معنایی است که آن معنا خارج از مفهوم تخیلی یافت نمی‌شود. در نهایت تنها معنای مجازی است که گویا است، از نگاه او معنای حقیقی تنها یک مورد خاص و جزئی از جریان وسیع معنایی‌شناختی است که واژه‌ها (ریشه‌ها) را جذب می‌کند» (Durand, 1992: 19). «...تمامی تفکر به روی تصویرهای کلی استوار است، نمونه‌های آرمانی نماهای کلی یا امکان‌های عملی که ناخودآگاه، تفکر را می‌پرورد...» بنابر نظریه ژیلبر دوران «فوران انبوه تصویرها، حتّا در مواردی با بیش‌ترین ابهام و آشفتگی، همیشه با منطقی با هم مرتبط هستند، هر چند که آن منطق ضعیف، منطقی کم‌مایه باشد» (Ibid: 20).

ژیلبر دوران تخیلات انسانی را در دو منظومه بسیار بزرگ تقسیم‌بندی می‌کند: منظومه روزانه تخیلات و منظومه شبانه تخیلات. وی یک سری از تصاویر را زیر مجموعه منظومه روزانه و یک سری تصاویر را زیر مجموعه منظومه شبانه قرار می‌دهد. رویکرد وی در مورد تصاویر، الهام گرفته از کارکردهای عکس‌العمل‌شناسی است. روش ژیلبر دوران برای طبقه‌بندی تصاویر به این شکل است که وی عکس‌العمل‌های غالب را دسته‌بندی می‌کند؛ وی با شناسایی «گروه‌های نمادینی که با حرکت‌ها یا ژست‌های

قدرت خلاقیتی بالا برخوردارند، اهمیتی زیاد برای عالم تخیل قائل می‌شود و به‌ویژه معتقد است که در لحظات رویاپردازی این عالم تخیل است که عالم واقعی را در بر می‌گیرد» (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۱۱۱).

اصلی در ارتباط هستند و همچنین جست‌وجوی اشیای برگزیده‌ای که به دور آن‌ها یک سری از نمادها سعی می‌کنند به صورت طبیعی متجلی شوند» (همان: ۷۸) خوشه‌های تخیلی را بدست می‌آورد. او بدین روش، مجموعه‌هایی از نمادها که یک درون مایه کهن‌الگویی مشترک را گسترش می‌دهند و نیز هم شکلی‌ها یا دو قطبی‌ها را از میان تصاویر تعریف می‌کند.

منظومه روزانه دو گروه از تصاویر را در مقابل هم قرار می‌دهد؛ تصاویر گروه نخست، تصاویری است که ترس زیاد از زمان را نشان می‌دهد و تصاویر گروه دوم، تصاویری است که آرزوی پیروزی و غلبه بر اضطراب از زمان و میل بالا رفتن و گذر کردن از شرایط انسانی را نشان می‌دهد. تصاویری که ترس از گذر زمان را نشان می‌دهد، در حقیقت به این دلیل است که انسان به صورت ناخودآگاه گذر زمان را حس می‌کند، در نتیجه خود را به مرگ نزدیک‌تر می‌بیند، این تصاویر خود را به صورت سه نماد نشان می‌دهند: نمادهای ریخت حیوانی، نمادهای ریخت تاریکی، نمادهای ریخت سقوطی (نمادهایی با ارزش‌گذاری منفی). انسان برای گذر از این ترس عکس‌العمل موقعیتی را انتخاب کند که این عکس‌العمل‌ها خود را به سه صورت نمادهای عروجی، نمادهای تماشایی و نمادهای جداکننده، نشان می‌دهند (نمادهایی با ارزش‌گذاری مثبت). در حقیقت این واکنش، گونه‌ای عمل جبرانی انسان به این موقعیت است. طبق نظر ژیلبر دوران، در منظومه روزانه دو قطب مثبت و منفی به هیچ عنوان با یکدیگر تعامل برقرار نمی‌کنند.

برای روشن شدن مطلب راجع به هر نماد توضیحی مختصر ضرورت دارد؛ نمادهای ریخت حیوانی خود را به سه صورت نشان می‌دهند: نخست به صورت شکل حیوانی، مانند: شیر، گرگ و غیره؛ دودیکر به صورت شکل حیوانات تخیلی، مانند: اژدها، دیو و غیره؛ سه دیگر به صورت تصاویر کائوتیک که بنابر نظر ژیلبر دوران، شکل عقلی شده تصویر حیوانی است، تمام تصاویری که حرکت، جوشیدن، گرما، خروشیدن و مانند این‌ها را نشان می‌دهند زیر مجموعه تصویر کائوتیک یا آشوبناک قرار می‌گیرند. نمادهای ریخت تاریکی زیر سلطه نمادهای ماه و زنانگی قرار می‌گیرند و خود را با تصاویر شبی تاریک، خون، ناپاکی، آب سیاه (سیل)، کورشدگی نشان می‌دهد. نمادهای ریخت سقوطی نه تنها تصاویر سقوط بلکه سرگیجه، حس سنگینی و یا له شدگی را هم شامل می‌شود. در

مقابل هر یک از تصاویر زمان که به صورت منفی ظاهر می‌شوند، سه تصویر به شکل مثبت نمایان می‌شود که فرار از زمان یا پیروزی بر سرنوشت و مرگ را نشان می‌دهد؛ نمادهای جداکننده در مقابل با نمادهای ریخت حیوانی؛ نمادهای روشنایی در مقابل نمادهای ریخت تاریکی و نمادهای عروج در مقابل نمادهای ریخت سقوطی. نمادهای جداکننده خود را به صورت شمشیر، تیغ و غیره نشان می‌دهد. قهرمان‌های داستان به وسیله شمشیر اهریمن، اژدها و حیوانات وحشی (تصاویر گذر زمان) را نابود می‌کنند. نمادهای جداکننده برای تقویت نمادهای عروج و نمادهای تماشایی است. این سه نماد با یکدیگر پیوستگی دارند، زیرا هر سه سعی دارند به پاکیزگی روحی و حالت روحانی برسند. قهرمان با از میان بردن بدی صعود می‌کند و این صعود همیشه با نماد نور که متعلق به نمادهای تماشایی است پیوند خورده است.

بنابر نظر ژیلبر دوران، شکل‌های گوناگون از تصاویر زمان در دو خوشه قرار می‌گیرد؛ یکی منظومه روزانه تخیلات که در سطرهای پیشین بیان شد و دیگری منظومه شبانه تخیلات؛ در این منظومه نیز تمامی تصاویری که تولید ترس می‌کنند بار دیگر تکرار می‌شوند، با این تفاوت که همه چیز به گونه‌ای تلطیف و تقریباً تهی از ترس می‌شود. به عنوان نمونه، حیوان‌های اهلی و رام جای حیوان‌های درنده و وحشی را می‌گیرد و یا تصویر دریده شدن با پوزه حیوان درنده به صورت بلعیده شدن تغییر شکل می‌یابد، تصویر دهشتناک سقوط تبدیل به تصویر حرکتی رو به پایین منتها آرام و قابل کنترل می‌شود؛ نویسنده برای نشان دادن اینکه همه چیز تحت کنترل است از کلمات تکراری استفاده می‌کند. تخیل شب، تاریکی و ظلمت در منظومه روزانه همیشه با ترسی زیاد همراه است، اما همین تصویر شب در منظومه شبانه تلطیف می‌شود و حالت شهوانی به خود می‌گیرد. بنا بر آنچه ژیلبر دوران می‌گوید با ظاهر شدن این تصاویر در تخیل، تخیل کننده خود را به شکل ناخودآگاه از گذر زمان حفظ می‌کند و به شکل تخیلی زمان را به کنترل خود در می‌آورد. ژیلبر دوران برای نشان دادن بهتر این دو منظومه و موشکافی بیش‌تر تصاویر تخیل، در قلب منظومه روزانه ساختاری به نام «ساختارهای ریخت پریشی یا قهرمانی» و در دل منظومه شبانه دو ساختار به نام «ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک» و «ساختارهای اسرارآمیز یا آنتی فرازتیک» را قرار می‌دهد. «نمادهای ساختار اسرارآمیز و تناقضی، خطرناک و تهدیدهای زمان را کم می‌کنند و آن‌ها

را کم‌رنگ و تلطیف می‌کنند، تا جایی که گاهی آن‌ها را به کمک فن تناقض‌سازی، انکار و وارونه می‌کنند» (همان: ۱۰۷).

با الهام گرفتن از روش ژیلبر دوران در حوزه تخیل‌شناسی، به تحلیل افسانه روز چهارشنبه می‌پردازیم.

تحلیل افسانه روز چهارشنبه هفت پیکر

در ابیات نخستین داستان، شاعر ما را با تصاویری رو به رو می‌کند که همگی یادآور تصاویر مربوط به منظومه شبانه است؛ واژگانی همچون یوسف، زیبایی، شادان، چراغ، نشاط و ...؛ شبی که شاعر به توصیف آن پرداخته شبی مشکین و خوشبوست، شبی مهتابی و روشن، شبی که به خاطر مهتابی بودنش همچون روز است؛ در نتیجه شب تلطیف شده و ایجاد ترس و وحشت نمی‌کند.

بود مردی به مصر ماهان نام	منظری خوب‌تر ز ماه تمام (۳۳۱۲)
یوسف مصریان به زیبایی	هندوی او هزار یغمایی (۳۳۱۳)
جمعی از دوستان و همزادان	گشته هر یک به روی او شادان (۳۳۱۴)
هر یک از بهر آن خجسته چراغ	کرده مهمانی‌ای به خانه و باغ (۳۳۱۶)
تا شب آن جا نشاط می‌کردند	گاه می، گاه میوه می‌خوردند (۳۳۱۹)
شب چو از مشک برکشید علم	نقره را قیر درکشید قلم (۳۳۲۱)
بود مهتابی آسمان افروز	شبی الحق به روشنایی روز (۳۳۲۴)

در ابیات بعدی صحنه کاملاً دگرگون می‌شود؛ ماهان که از نوشیدن شراب مغزش گرم شده شخصی را می‌بیند که خود را شریک او معرفی می‌کند و نوید و مژده سودی را به ماهان می‌دهد و از ماهان می‌خواهد برای رسیدن به سود وی را همراهی کند. قهرمان داستان نیز برای رسیدن به این سود فرسنگ‌ها به دنبال او می‌رود، اما با آمدن صبح ماهان خود را تنها و شریک را ناپیدا می‌یابد.

مستی و ماندگی دماغش سفت	مانده و مست بود بر جا خفت (۳۳۵۲)
اشک چون شمع نیمسوز فشاند	خفته تا وقت نیم روز بماند (۳۳۵۳)
چون ز گرمای آفتاب سرش	گرم‌تر گشت از آتش جگرش (۳۳۵۴)

باغ گل جست و گل به باغ ندید جز دلی با هزار داغ ندید (۳۳۵۶)
 غار بر غار دید منزل خویش مار هر غار از اژدهایی بیش (۳۳۵۷)
 تا نزد شاه شب سه پایه خویش بود ترسان دلش ز سایه خویش (۳۳۶۰)

تمامی ابیات نشان‌دهنده تصاویر مختص به منظومه روزانه با ارزش‌گذاری منفی است: خستگی و ماندگی، اشک ریختن، گرمای شدید آفتاب، دلی پر غصه که گویی بر آن داغی نهاده‌اند و سیاه شده است. همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد ژیلبر دوران ترس از زمان را در تصاویر ریخت حیوانی، نمادهای ریخت تاریکی و نمادهای ریخت سقوطی نشان داده است که هر کدام از این نمادها دارای خوشه‌هایی است، یکی از این خوشه‌های نمادهای ریخت تاریکی «آب سیاه» است. اشک هم زیر مجموعه آب سیاه قرار می‌گیرد. بنا بر نظریه ژیلبر دوران «در منظومه شبانه تصویر در هم داخل شدن یا داخل شدن فضاها در درون یکدیگر مربوط به تخیل خلوتگاه است که تصویر پناهگاه یکی از نمادهای عینی سازی آن است» (همان: ۱۱۳). تصویر غار نیز می‌تواند تصویر پناهگاهی باشد، اما در این بیت رفتن ماهان از غاری به غار دیگر به هیچ وجه موجب آرامش یافتن وی نمی‌شود و غارهایی که ماهان در مسیرش می‌بیند موجب ترس و وحشت او می‌شود. ترس ماهان در مصرع دوم همین بیت آشکار می‌شود. هر غار ماری دارد که حتا از اژدها نیز بزرگ‌تر و ترس‌آورتر است.

شب چو نقش سیاه کاری بست روزگار از سپیدکاری رست (۳۳۶۱)
 بیخود افتاد بر در غاری هر گیاهی به چشم او ماری (۳۳۶۲)
 او در آن دیو‌خانه رفته ز هوش کامد آواز آدمیش به گوش (۳۳۶۳)

تمامی تصاویر مربوط به ارزش‌گذاری منفی در این سه بیت آمده است؛ نماد ریخت تاریکی: شب سیاه. نماد ریخت سقوطی: خسته و بی حال افتادن و از هوش رفتن. نماد ریخت حیوانی: مار و موجود خیالی دیو.

روز چون عکس روشنائی داد خاک بر خون شب گوایی داد (۳۳۸۸)
 گشت ماهان در آن گریوه تنگ کوه بر کوه دید جای پلنگ (۳۳۸۹)
 طاقتش رفت از آن که خورد نبود خورشی جز دریغ و درد نبود (۳۳۹۰)

آمدن روز و برآمدن خورشید همیشه حسی خوب را القا می‌کند، اما همان طور که در این تصویر می‌بینیم، آمدن روز حس خوبی را به خواننده نمی‌دهد، زیرا برای آمدن روز خون شب ریخته شده. واژه خون هم در ریخت تاریکی و هم در ریخت سقوطی قرار می‌گیرد. کلمات تنگ، گرسنگی و افسوس و درد از یک طرف و وجود حیوانی وحشی همچون پلنگ از طرف دیگر نشان‌دهنده این است که تخیل سراینده در منظومه روزانه با ارزش‌گذاری منفی قرار دارد.

چون جهان سپید گشت سیاه راهرو نیز بازماند ز راه (۳۳۹۴)
در مفاکی خزید و لختی خفت روی خویش از روندگان بنهفت (۳۳۹۵)

یکی از راه‌های بروز نمادها با ارزش‌گذاری منفی، نمادهای ریخت حیوانی است. اگرچه در این بیت نام حیوان نیامده، اما خزیدن از ویژگی خزندگان است، واژه مفاک و خاک تیره از نمادهای ریخت تاریکی محسوب می‌شود. در پشت تمام این نمادها ترس پنهان شده است.

ناگه آواز پای اسب شنید بر سر راه شد سواری دید (۳۳۹۶)
گفت کای ره نشین زرق نمای چه کسی و چه جای توست این جای (۳۳۹۹)
گر خبر باز دادی از رازم ورنه، حالی سرت بیندازم (۳۴۰۰)

آواز پای اسب از تصاویر کائوتیک است. انداختن سر از نمادهای ریخت سقوطی است.

همه صحرا به جای سبزه و گل غول در غول بود و غل در غل (۳۴۱۸)
برنشسته هزار دیو به دیو از در و دشت برکشیده غریو (۳۴۲۰)
همه چون دیوباد خاک انداز بلکه چون دیوچه سیاه و دراز (۳۴۲۱)
تا بدان جا رسید کز چپ و راست های و هویی بر آسمان برخاست (۳۴۲۲)
صَفَق و رقص برکشیده خروش مغز را در سر آوریده به جوش (۳۴۲۳)
هر زمان آن خروش می‌افزود لحظه تا لحظه بیش‌تر می‌بود (۳۴۲۴)

در این ابیات نمادهای ریخت حیوانی خود را به دو صورت نشان داده است:

۱- تصویر حیوان تخیلی: غول و دیو. ۲- تصویر کائوتیک: در صحنه بالا حرکت گرد باد که از آن به دیوباد یاد کرده، صدای های و هوی و خروشی که تا آسمان بلند شده، همچنین حرکات صفق و رقص موجب بوجود آمدن این نوع تصویر شده است. «تصاویر کائوتیک شکلی عقل‌گرایانه از ظهور حیوانیت در تخیل نویسنده است. به گونه‌ای که می‌توان گفت این حضور حیوانیت در ناخودآگاه نویسنده نشانه ترس و اضطرابی در درون نویسنده است که خود را بدین صورت نشان می‌دهد» (همان: ۱۳۶).

کالبد‌های سه‌مناک و بلند (۳۴۲۶)	ناگه آمد پدید شخصی چند
همه قطران قبا و قیر کلاه (۳۴۲۷)	لفج‌هایی چو زنگیان سیاه
گاو و پیلی نموده در یک جای (۳۴۲۸)	همه خرطوم دار و شاخ‌گرای
رقص کرد آن فرس که ماهان داشت (۳۴۳۲)	هم بدان زخمه‌کان سیاهان داشت
تا ز پایش چرا برآمد پر؟ (۳۴۳۳)	کرد ماهان در اسب خویش نظر
خویشتن را بر ازدهایی دید (۳۴۳۴)	زیر خود محنت و بلایی دید
وین عجب‌تر که هفت بودش سر (۳۴۳۵)	ازدهایی چهار پای و دو پر
چه عجب کاژدهای هفت سر است؟ (۳۴۳۶)	فلکی کو به گرد ما کمر است
کرده بر گردنش دو پای به کش (۳۴۳۷)	او بر آن ازدهای دوزخ وش
هر زمان بازی نمود دگر (۳۴۳۸)	وان ستمکاره دیو بازینگر
پیچ در پیچ تر ز تاب رسن (۳۴۳۹)	پای می‌کوفت با هزار شکن
سیلش از کوه پیش در کرده (۳۴۴۰)	او چو خاشاک سایه پرورده

صحنه‌هایی که سراینده به تصویر کشیده، بسیار دهشتناک است. قهرمان داستان در وضعیتی ترسناک و عجیب قرار گرفته. تصاویر ترس از زمان و نمادهای مخصوص به آن در این ابیات فراوان است. زنگیان سیاه، قبایی قطران رنگ و کلاهی به رنگ قیر از نمادهای ریخت تاریکی محسوب می‌شود. ذکر قسمتی از بدن حیوان و نام بردن از حیوانات همچنین توصیف حیوان خیالی ازدها از نمادهای ریخت حیوانی است. ازدها مظهری کامل است از هر آنچه ایجاد ترس و وحشت می‌کند. «در اساطیر، جانور شگفت‌پیکری است که هم خزنده و هم پرنده است و عموماً با بال‌های عقاب، چنگال‌های شیر، دم مار و دم آتشین تصویر می‌شود و چنین مخلوقی در افسانه‌های غالب ملت‌ها و اقوام

جهان از دوره دولت باستانی بابل به بعد دیده می‌شود» (مصاحب، ۱۳۸۷: ۱۱۶). همان طور که در اساطیر آمده یکی از خصوصیات اژدها این است که از دهن او آتش می‌بارد، به همین خاطر شاعر آن را به دوزخ تشبیه می‌کند. تصویر جهنم از تصاویر کائوتیک است. عبارت پیچ‌درپیچ نیز در این زمره قرار می‌گیرد. از آنجایی که سیل حالت تخریبی دارد و معمولاً تیره و گل‌آلود است و در نهایت ایجاد ترس می‌کند، زیرمجموعه آب سیاه قرار می‌گیرد.

صبح چون دم زد از دهانه شیر	حالی از گردنش فکند به زیر (۳۴۴۵)
رفت و رفت از جهان نفیر و خروش	دیگ‌های سیه نشست ز جوش (۳۴۴۶)
چون ز دیو افتاد دیو سوار	رفت چون دیو دیدگان از کار (۳۴۴۷)

منظور از دهانه شیر، افق است، شاعر برای توصیف صبح از حیوانی درنده همچون شیر نام برده که می‌توان آن را در ریخت حیوانی گنجانند. اسب زیر پای ماهان که تبدیل به اژدهایی شده بود هنگامی که صبح شد او را به زمین انداخت، تکرار واژه «افتاد» و «از کار رفتن» که در معنای بی‌هوش شدن است، از نمادهای ریخت سقوطی محسوب می‌شود. تصویر کائوتیک نفیر و خروش نیز دیده می‌شود.

ماند بی‌خود در آن ره افتاده	چون کسی خسته بلکه جان داده (۳۴۴۸)
تا نتفسید از آفتاب سرش	نه ز خود بود و نز جهان خبرش (۳۴۴۹)
چون ز گرمی گرفت مغزش جوش	در تن هوش رفته آمد هوش (۳۴۵۰)
دید بر گرد خود بیابانی	کز درازی نداشت پایانی (۳۴۵۲)
ریگ رنگین کشیده نخ بر نخ	سرخ چون خون و گرم چون دوزخ (۳۴۵۳)
تیغ چون بر سری فراز کشند	ریگ ریزند و نطع بازکشند (۳۴۵۴)
آن بیابان علم به خون افراخت	ریگ ازان ریخت نطع ازان انداخت (۳۴۵۵)
یافت از دامگاه آن ددگان	کوچه راهی به کوی غمزدگان (۳۴۵۷)
راه برداشت می‌دوید چو دود	سهم زد زان هوای زهر آلود (۳۴۵۸)

در تمامی صحنه‌های بالا، بیابان برای ماهان بیابانی معمولی نیست، بلکه بیابانی است بی انتها، ریگ‌هایی سرخ دارد، رنگ سرخ آن مانند رنگ خون است و حرارت آن

یادآور گرمای طاقت فرسای دوزخ است. حرکت تخیل آن قدر رو به پایین است که همه چیز کهن‌الگوی جهنم را تداعی می‌کند؛ در تخیل او، از آن جهت در بیابان ریگ ریخته شده که می‌خواهند سر ببرند. تابش شدید و پر حرارت آفتاب که مغز را به جوش می‌آورد، ریگ‌هایی که از گرمای جهنم مانند آن بیابان به رنگ خون درآمده، همگی از تصاویر کائوتیک است. تکرار واژه خون نیز هم از نمادهای ریخت تاریکی و هم از نمادهای ریخت سقوطی است.

چون درآمد به شب سیاهی شام	آن بیابان نوشته بود تمام (۳۴۶۰)
زمی سبز دید و آب روان	دل پیرش چو بخت گشت جوان (۳۴۶۱)
خورد از آن آب و خوشتن را شست	وز پی خواب جایگاهی جست (۳۴۶۲)
گفت: به گر به شب برآسایم	کز شب آشفته می‌شود رایم (۳۴۶۵)
پس ز هر منزلی و هر راهی	باز می‌جست عافیتگاهی (۳۴۶۷)
تا به بیغوله‌ای رسید فراز	دید نقبی درو کشیده دراز (۳۴۶۸)
چاهساری هزار پایه در او	ناشده کس مگر که سایه دراو (۳۴۶۹)
شد دران چاهخانه یوسف وار	چون رسن پایش اوفتاده ز کار (۳۴۷۰)
چون به پایان چاهخانه رسید	مرغ گفتی به آشیانه رسید (۳۴۷۱)
بی خطر شد ازان حجاب نهفت	بر زمین سر نهاد و لختی خفت (۳۴۷۲)

به جز ابیات ابتدایی داستان، تمامی داستان حول محور منظومه روزانه است، اما از این جا نمادهای مختص منظومه شبانه آشکار می‌شود. قهرمان داستان به مکانی سبز و خرم می‌رسد. یکی از ویژگی‌های این منظومه، عکس‌العمل غالب تغذیه‌ای است؛ ماهان آب می‌نوشد و به دنبال جایی برای آسایش و خواب می‌گردد. وارد بیغوله‌ای (غار) می‌شود، در آنجا چاهی می‌بیند از آن چاه پایین می‌رود. هنگامی که به انتهای چاه می‌رسد گویی همچون پرنده‌ای است که به آشیانه‌اش رسیده است. دیگر احساس خطر نمی‌کند و می‌خوابد. بر طبق نظریه ژیلبر دوران ساختارهای منظومه شبانه به دو بخش تقسیم می‌شود که یکی از آن‌ها ساختارهای اسرارآمیز یا تناقضی است. «تصاویر مربوط به ساختارهای اسرارآمیز تماماً به دور افعالی می‌چرخند که مشخص کننده عمل

شبهه‌سازی شده است. این نوع تصاویر، نمادهای خلوتگاه درونی را در ذهن زنده می‌کنند. هنگامی که چیزی را می‌خوریم، در داخل اعضای درونی بدن پایین می‌رود و در جهانی جدا از جهان خارج جریان می‌یابد. دقیقاً این حرکت است که انسان به طور کلی و شخصیت‌های داستانی به طور اخص سعی می‌کنند آن را باز تولید کنند. آن‌ها سعی می‌کنند در دنیای درون که آرام و محل آرامش است داخل شوند... تا بدین وسیله بتوانند به اعماق نهفته بدن فرو روند و غوطه‌ور شوند تا آرامش از دست رفته جنینی را باز یابند. آن‌ها در این دنیای درونی فرو می‌روند تا خود را از چنگال زمان حفظ کنند» (همان: ۱۰۶). اعمالی مانند پایین رفتن، فرو رفتن متعلق به منظومه شبانه با ساختارهای اسرارآمیز است.

چون سمن برسواد سایه بید (۳۴۷۵)	یک درم وار دید نور سپید
نور مهتاب را بدو پیوند (۳۴۷۷)	رخنه‌ای دید داده چرخ بلند
تا بد از ماه و ماه از آن جا دور (۳۴۷۸)	چون شد آگه که آن فواره نور
تنگیش را به چاره کرد فراخ (۳۴۷۹)	چنگ و ناخن نهاد در سوراخ
می‌توانست ازو برون کردن (۳۴۸۰)	تا چنان شد که فرق تا گردن
جایگاهی لطیف و روشن دید (۳۴۸۱)	سر برون کرد و باغ و گلشن دید
خویشتن را ز رخنه کرد برون (۳۴۸۲)	رخنه کاوید تا به جهد و فسون
به ز باغ ارم به طبع و سرشت (۳۴۸۳)	دید باغی نه باغ بلکه بهشت

همان طور که در ابیات پیشین اشاره شد یکی از ساختارهای منظومه شبانه، ساختارهای اسرارآمیز است، که نمایانگر نمادهای خلوتگاه درونی در ذهن خواننده است. ماهان در انتهای چاهی تاریک، رخنه‌ای می‌بیند که از آن نور می‌آید؛ دیدن نور مهتاب در دل شب از درون چاهی تاریک و سیاه و نیز یافتن باغی بسیار زیبا از دل چاه، نشان‌دهنده این است که قهرمان داستان در منظومه شبانه قرار دارد. یکی دیگر از ویژگی‌های ساختارهای اسرارآمیز، تکرار در یک کنش ثابت است. صحنه بالا تکرار کنش بیرون آمدن را نشان می‌دهد.

جان ازو تازه، او چو جان تازه (۳۴۸۶)	میوه‌هایی برون ز اندازه
نار بر شکل درج‌های عقیق (۳۴۸۷)	سیب چون لعل جام‌های رحیق

پسته با خنده تر از لب خشک (۳۴۸۸)	به چو گویی برآگنیده به مشک
کرده یاقوت سرخ و زرد فراخ (۳۴۸۹)	رنگ شفتالو از شمایل شاخ
رطبش را سه بوسه برده به گاز (۳۴۹۰)	موز با لقمه خلیفه به راز
عقد عناب در گهربنندی (۳۴۹۱)	شکر امرود در شکرخندی
صحن پالوده کرده در جامش (۳۴۹۲)	شهد انجیر و مغز بادامش
دیده در حکم خود سپید و سیاه (۳۴۹۳)	تاک انگور کج نهاده کلاه

یکی دیگر از ویژگی‌های ساختارهای اسرارآمیز توصیف دقیق جزئیات است. در این باغ انواع میوه‌ها هر یک با ذکر جزئیات وصف شده است. همچنین تنوع رنگ‌ها دیده می‌شود که از ویژگی‌های ساختاری منظومه شبانه است.

صاحب این باغ (پیرمرد) از ماهان می‌خواهد که به بالای درخت صندل برود و در آنجا استراحت کند:

گسترش‌های بارگاه پرند (۳۵۷۲)	بارگاهی بدو نمود بلند
گیلویی طاق او برآورده (۳۵۷۳)	صفه‌ای تافلک سرآورده
کاسمان بوسه داد بر کمرش (۳۵۷۶)	درگهی بسته بر جناح درش
ور نیاز آیدت به آب و طعام (۳۵۸۱)	پیر گفتش بر این درخت خرام
پر ز نان سپید و آب کبود (۳۵۸۲)	سفره آویخته ست و کوزه فرود
کز پی آن بلند بالین بود (۳۵۹۲)	نردبان پایه‌ای دوالین بود
برکشید از زمین دوال کمند (۳۵۹۸)	رفت ماهان بر آن درخت بلند

یکی از نمادها با ارزش‌گذاری مثبت در منظومه روزانه نمادهای عروجی است. هنگامی که «محرکه عروج می‌خواهد خود را نمایان کند، ابتدا محرکه عروج، کهن‌الگوی مربوط به خود یعنی آسمان را جست‌وجو می‌کند؛ آنگاه این کهن‌الگو برای اینکه از قوه به فعل تبدیل شود به نماد خاص خود، یعنی مثلاً نردبان تبدیل می‌شود» (همان: ۷۰).

قهرمان داستان که در انتهای چاه رفته بود حال به وسیله نردبانی بالای درختی بسیار بلند می‌رود.

در چنان خانه معنبر پوش شد چو باد شمال خانه فروش (۳۶۰۰)

از رقاق سپید و گرده زرد (۳۶۰۱)	سفره نان گشاد و لختی خورد
یافت از فرش چینی آسایش (۳۶۰۳)	چون بر آن تخت رومی آرایش
ناگه از دور تافت شمعی بیست (۳۶۰۵)	تکیه زد گرد باغ می‌نگریست
شاه نو تخت شد عروس پرست (۳۶۰۶)	نوعروسان گرفته شمع به دست
روی در روی شد سرور و نشاط (۳۶۱۱)	شمع بر شمع گشت روی بساط
در گشاد از ترنج پستان‌ها (۳۶۱۷)	بادی آمد نمود دستان‌ها
خوان نهادند و خورد را بودند (۳۶۲۳)	چون زمانی نشاط بنمودند
کرده خوش بو به مشک و عود و گلاب (۳۶۲۴)	خوردهایی ندیده آتش و آب
نرم و نازک چو پشت و سینه حور (۳۶۲۷)	گرده‌های سپید چون کافور

بوی خوش، خوردنی‌های مختلف (واکنش تغذیه‌ای)، رنگ‌ها، آسایش و امنیت،

شمع و نور، سرور و نشاط، حالت شهوانی، همگی از ویژگی‌های منظومه شبانه است.

کرد نیکو نظر به چشم پسند (۳۶۶۵)	چون در آن نور چشم و چشمه قند
آفریده ز خشم‌های خدای (۳۶۶۶)	دید عفریتی از دهن تا پای
کاژدها کس ندید چندان (۳۶۶۷)	گاومیشی، گراز دندان
از زمین تا به آسمان دهنی (۳۶۶۸)	ز اژدها در گذر که اهرمنی
بوی گندش هزار فرسنگی (۳۶۷۰)	پشت قوسی و روی خرچنگی
در برآورده میهمان را تنگ (۳۶۷۲)	باز کرده لبی چو کام نهنگ
وی به دندان من دریده برت (۳۶۷۴)	که ای به چنگ من اوفتاده سرت
دید ماهی به اژدها گشته (۳۶۸۴)	چون که ماهان بی نوا گشته
گاو چشمی شده به گاو دمی (۳۶۸۶)	سیم ساقی شده گراز سمی

تبدیل شدن ناگهانی نور چشم و چشمه قند به عفریته، تبدیل شدن ماه به اژدها.

ویژگی برجسته این ابیات نمادهای ریخت حیوانی است. تصویر حیوان‌های وحشی و خیالی: گاومیش، گراز، خرچنگ، نهنگ، اژدها. خصوصیات و حرکات حیوانات: چنگ زدن، دریدن. بدل شدن ناگهانی منظومه شبانه به منظومه روزانه نشان‌دهنده شاهکاری

است که تخیل قوی نویسنده آن را خلق کرده است. زیبارویی با آن همه حسن تبدیل به عفریته‌ای می‌شود.

زیر آن ازدهای هم چون قیر	می‌شد از زیرش آب معنی گیر (۳۶۸۷)
نعره‌ای زد چو طفل زهره شکاف	یا زنی طفلش اوفتاده ز ناف (۳۶۸۸)
ماند ماهان فتاده بر در کاخ	تا بدانگه که روز گشت فراخ (۳۶۹۲)
دیده بگشاد دید جایی زشت	دوزخی تافته به جای بهشت (۳۶۹۴)

تمام نمادهای منظومه روزانه با ارزش‌گذاری منفی در ابیات بالا دیده می‌شود. نماد ریخت تاریکی: قیر. نماد ریخت حیوان تخیلی: ازدها و تصویر کائوتیک: نعره زدن و دوزخ. نماد ریخت سقوطی: افتادن ماهان بر در کاخ. تضاد دوزخ و بهشت. یکی از ویژگی‌های بارز منظومه روزانه، تضاد است؛ «ماهان، قهرمان این گنبد، چندین بار در چندین شب با ابلیس‌هایی به پیکر نور و راه دانانی گمراه کننده روبه‌رو می‌شود؛ اصدادی که جای به یکدیگر می‌سپارند و در هم می‌آمیزند.» (یاوری، ۱۳۸۶: ۱۵۰)

هنگامی که قهرمان داستان در وضعیتی چنین دشوار قرار می‌گیرد، می‌بینیم که تخیل نویسنده به سمت منظومه شبانه سوق پیدا می‌کند:

چون که ماهان ز چنگ بدخواهان	رست چون من ز قصه ماهان (۳۷۱۸)
نیت کار خیر پیش گرفت	توبه‌ها کرد و نذرها پذیرفت (۳۷۱۹)
از دل پاک در خدای گریخت	راه می‌رفت و خون ز رخ می‌ریخت (۳۷۲۰)
تا به آبی رسید روشن و پاک	شست خود را و رخ نهاد به خاک (۳۷۲۱)
سجده کرد و زمین به خواری رفت	با کس بیکسان به زاری گفت (۳۷۲۲)
کای گشاینده کار من بگشای	وی نماینده، راه من بنمای (۳۷۲۳)
تو گشاییم کار بسته و بس	تو نماییم ره، نه دیگر کس (۳۷۲۴)
نه مرا رهنمای تنهایی	کیست کو را تو راه نمایی؟ (۳۷۲۵)
ساعتی در خدای خود نالید	روی در سجده‌گاه خود مالید (۳۷۲۶)

در بیش‌تر داستان‌ها قهرمان با سلاح‌های برنده و جدا کننده خود را از شرایط سخت می‌رهاند، اما در انتهای این داستان ماهان برای رهایی از شرایط دشوار به نیرویی

برتر پناه می‌برد. سجده کردن و روی در سجده‌گاه مالیدن از نمادهای ریخت سقوطی است، اما سقوطی کنترل شده و از روی خواست و خواهش است؛ ماهان مأمّن را از دل خاک می‌جوید؛ بنابراین با توجّه به تصاویری که سراینده در این قسمت خلق می‌کند، می‌توان نتیجه گرفت قهرمان در منظومه شبانه قرار گرفته است. با سلاح توبه و نذر و نیت کار خیر کردن از دست اهریمنان خلاصی می‌یابد.

چون که سر برگرفت، در بر خویش	دید شخصی به شکل و پیکر خویش (۳۷۲۷)
سبز پوشی چو فصل نیسانی	سرخ‌رویی چو صبح نورانی (۳۷۲۸)
گفت: که ای خواجه کیستی به	قیمتی گوهرها که گوهر تست (۳۷۲۹)
درست؟	آمدم تا ترا بگیرم دست (۳۷۳۰)
گفت: من خضرم، ای خدای پرست	می‌رساند تو را به خانه خویش (۳۷۳۱)
نیت نیک توست کامد پیش	تشنه بود آب زندگانی دید (۳۷۳۳)
چون که ماهان سلام خضر شنید	دیده در بست و در زمان بگشاد (۳۷۳۴)
دست خود را سبک به دستش داد	کاولش دیو برده بود ز راه (۳۷۳۵)
دید خود را در آن سلامتگاه	سوی مصر آمد از دیار خراب (۳۷۳۶)
باغ را در گشاد و کرد شتاب	سوی مصر آمد از دیار خراب (۳۷۳۶)

تجلی خضر در داستان‌ها یادآور ظهور پیر فرزانه است. «خضر با آب ارتباط دارد و آب در روانشناسی، نماد محتویات ناخودآگاه است» (یونگ، ۱۳۹۰: ۸۹). یونگ تیرگی آب حیات را مظهري از محتویات تاریک و در پرده ناخودآگاه جمعی می‌داند و خضر را که نماینده ناخودآگاه و یا فرامن است، با آن در پیوند می‌یابد؛ به تعبیری دیگر ظهور خضر در تاریکی را می‌توان با ظهور پیر در ناملايمات تطبیق داد. تخیل راوی انتهای منظومه را با منظومه شبانه به پایان می‌رساند. واژگانی همچون سبز و سرخ، صبح نورانی، گوهر، خضر و خدای پرست و نیز سلامتگاه و داخل باغ شدن، همگی متعلق به منظومه شبانه است.

داستان ماهان از دیدگاه عرفانی این گونه تفسیر شده است که ماهان نماد روحی سرگردان است که در مصر، نماد این دنیا سقوط می‌کند. «تصویرپردازی مربوط به دربه دری وحشتناک قهرمان در بیابان غربی، کشور تیرگی‌ها و دیوان، درست همانند ضرب

آهنگ و تصویرپردازی عرفانی ابوعلی سینا و سهروردی، عرفان موسوم به اشراق است. برابر با این بینش کیهانی، شرق، جایی که خورشید طلوع می‌کند، جانب خیر، نور، خرد و خداست؛ غرب، جایی که خورشید غروب می‌کند، جانب بدی، تاریکی، ماده و ناهستی است» (بری، ۱۳۸۵: ۲۷۸). «سالک شایسته که از دست دیوان جان سالم به در برده است، اینک می‌تواند از چشمه آب زندگانی بنوشد و بی‌درنگ به خاستگاه نورانی و شرقی ملکوتی خود بازگردد» (همان، ۲۸۵).

به نظر نگارنده می‌توان اندکی تغییر در تفسیر این داستان وارد کرد: ماهان نماد روح و باغی که ماهان در ابتدای داستان در آن است باغ بهشت دانست. پس از اینکه شیطان (که خود را در چهره شریکش نمایان می‌کند) او را به بهانه بدست آوردن سود می‌فریبد، از بهشت رانده می‌شود و به دنیا (بیابان) سقوط می‌کند:

زان بهشتم بدین خراب افکند	گم شد از من چو روز گشت بلند (۳۳۷۵)
که من این جا به خود نیفتادم	دیو بگذار، کادمی زادم (۳۳۷۲)
دوش بودم به ناز و آسانی	بر بساط ارم به مهمانی (۳۳۷۳)

دشواری‌هایی که انسان در این دنیا متحمل می‌شود به خاطر گوش دادن و اعتماد کردن به شیطان بوده است. همان‌گونه که در شاهنامه، اهریمن (شیطان) چهره‌هایی گوناگون دارد؛ گاهی به صورت مردی نیک‌خواه، گاهی به صورت پزشک نمایان می‌شود، در داستان ماهان نیز شیطان به صورت (شریک، مردی به نام هایل، زن و مردی به نام هیلا و غیلا، سوارکار و در آخر پیری به ظاهر فرزانه) ظاهر می‌شود و ماهان را مرتباً می‌فریبد. در انتهای داستان ماهان زمانی می‌تواند از این مصیبت رها شود که به درگاه خداوند روی می‌آورد و از او طلب راهنمایی می‌کند.

اگر بخواهیم بر اساس نظریه ژیلبر دوران به داستان ماهان بنگریم، قسمت نخست داستان یعنی هنگامی که ماهان با دوستانش در باغ به سر می‌برد با منظومه شبانه در ارتباط است، اما از هنگامی که ماهان فریب شیطان را می‌خورد و در نتیجه در بیابان گرم و خشک سرگردان می‌شود داستان وارد منظومه روزانه آن هم با ارزش‌گذاری منفی می‌شود و ترس از زمان صورت‌هایی تهدید کننده به خود می‌گیرد. تصاویری همچون

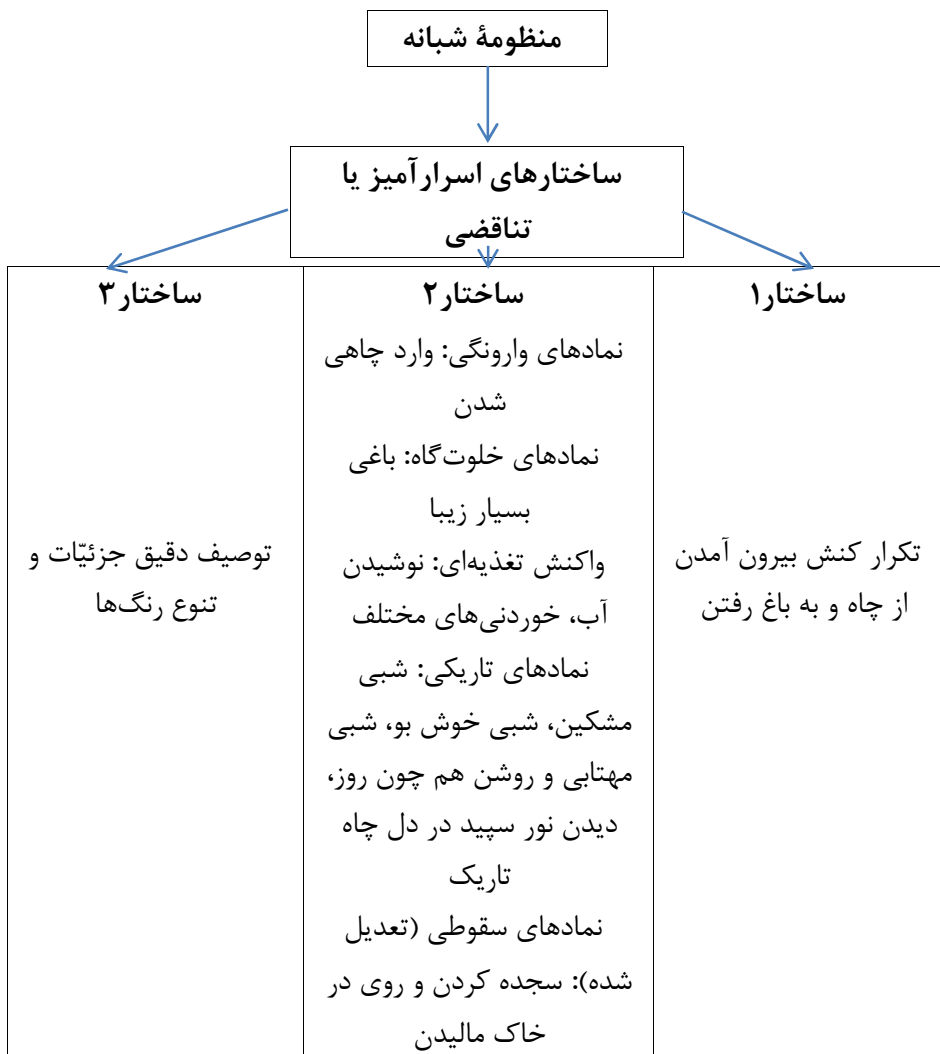
گرمای جان فرسا در روز، برخورد با دیو و غول و اژدها، گذر از خطرگاه‌ها و کوه و دامگاه در شب، نشان از این دارد که ماهان در منظومه روزانه تخیلات با ارزش‌گذاری منفی گرفتار شده است. اگر ماهان در این منظومه با ارزش‌گذاری منفی باقی بماند مسلماً چه از بُعد روانی و چه از بُعد فیزیکی نابود خواهد شد. به همین خاطر ناخودآگاه ماهان (در حقیقت، ناخودآگاه راوی) عملی جبرانی انجام می‌دهد تا بتواند بر ترس غلبه کند. به همین دلیل او در جست‌وجوی پناهگاهی می‌گردد تا خود را از دسترس این نیروهای اهریمنی رها کند. برای رسیدن به این آرامش وارد غاری می‌شود که چاهی در آن غار است. ماهان به انتهای چاه می‌رود و در آنجا استراحت و احساس امنیت می‌کند. پس از اندکی خواب بیدار می‌شود و متوجه می‌شود پرتو نوری از دیواره چاه به درون چاه می‌تابد، دیواره چاه را می‌شکافد و از آنجا به باغی بسیار زیبا می‌رسد، از میوه‌های آن باغ می‌خورد، صاحب باغ برایش بالای درخت جایی تعبیه می‌کند و خواهان وصال با زیبارویی می‌شود. در این قسمت از داستان درست در هنگامی که خواننده احساس می‌کند داستان حول محور منظومه شبانه می‌چرخد، ناگهان همه چیز تغییر می‌کند و داستان در منظومه روزانه آن هم با ارزش‌گذاری منفی قرار می‌گیرد.

بر اساس نظریه ژیلبر دوران نوشته‌ای کامل است که هر دو ابرساختار را (منظومه روزانه و منظومه شبانه) در خود داشته باشد و حرکت رفت و آمدی میان آنها صورت گیرد. همان طور که در سطرهای بالا به آن پرداخته شد، هر دو ابرساختار در داستان ماهان نظامی وجود دارد، اما آنچه که این داستان را از این منظر می‌تواند برجسته کند زمانی است که منظومه شبانه تبدیل به منظومه روزانه با ارزش‌گذاری منفی می‌شود. به نظر می‌رسد ژیلبر دوران به چنین موردی برخورد نکرده؛ چرا که در تقسیم‌بندی او نمی‌توان چنین موردی یعنی مبدل شدن منظومه‌ای را به منظومه دیگر یافت.

منظومه روزانه تخیلات

<p>با ارزش‌گذاری مثبت نمادهای جدایی: -</p> <p>نمادهای روشنایی: -</p> <p>نمادهای عروج: محرکه عروج کهن‌الگوی مربوط به خود آسمان را جست وجو می‌کند (نردبان)</p>	<p>با ارزش‌گذاری منفی نمادهای ریخت حیوانی: حیوان: مار، پلنگ، گاو میش، گراز، خرچنگ، نهنگ حیوان تخیلی: اژدها، دیو، غول، اهریمن اجزا و حرکات حیوان: خزیدن، چنگ زدن، دریدن تصاویر کائوتیک: گرمای شدید آفتاب، آواز پای اسب، حرکت گرد باد (دیو باد)، صدای های و هوی، حرکات صفق و رقص، تصویر دوزخ، پیچ در پیچ، نفیر و خروش، به جوش افتادن مغز نمادهای ریخت تاریکی: اشک ریختن، دلی داغ نهاده و سیاه شده، زنگیان سیاه، شب سیاه، قبایی قطران رنگ، کلاهی به رنگ قیر، دیگ‌های سیاه، سیل، خون نمادهای ریخت سقوطی: اشک ریختن، خسته و بی حال افتادن و از هوش رفتن، خون، انداختن سر، به زمین افتادن و بی‌هوش شدن، افتادن ماهان بر در کاخ</p>
--	--

ساختارهای منظومه شبانه در داستان روز چهارشنبه



نتیجه‌گیری

۱- با توجه به نظریه ژیلبر دوران، عکس‌العمل‌های غالب در دو منظومه روزانه و شبانه گونه‌هایی مختلف از نمودهای جهان را تولید می‌کنند و به یاری این منظومه‌ها خواننده قادر خواهد بود نگاه و اندیشه تخیل‌پرداز را نسبت به جهان بفهمد. هر یک از دو منظومه روزانه و شبانه برای مقابله با زمان و به کنترل درآوردن زمان روشی گوناگون ارائه می‌دهند؛ در منظومه روزانه از آن جایی که انسان گذر زمان را حس می‌کند، نوعی از نمادها و تصاویر منفی در ذهنش آشکار می‌شود، در مقابل این ترس ذهنش به طور خودکار عملی جبرانی انجام می‌دهد که این عمل جبرانی با نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت نمایان می‌شود. در منظومه شبانه نیز تمام تصاویری که تولید ترس می‌کنند تکرار می‌شوند، اما به صورت تلطیف شده و از ترس خالی شده. با تحلیل این داستان بر اساس نظریه ژیلبر دوران دیدیم که داستان روز چهارشنبه نظامی با تصویرهایی چون، شبی مشکین و خوش‌بو، شبی مهتابی و روشن، شبی همچو روز آغاز می‌شود و با تجلی خضر بر قهرمان داستان و نیز همراه شدن ماهان با وی و بازگشت به سلامتگاه نخست (باغ) به پایان می‌رسد. همان طور که مشاهده می‌شود، این داستان با ویژگی‌های مختص به منظومه شبانه آغاز و نیز با دیگر ویژگی‌های منظومه شبانه پایان می‌یابد. در حقیقت در داستان روز چهارشنبه نظامی، نوش داروی زمان در تخیل سراینده، کنشی درونی و اسرارآمیز است.

۲- با توجه به الگوهای ارائه شده ژیلبر دوران، گاهی محور متنی در منظومه روزانه تخیلات قرار دارد، گاهی در منظومه شبانه تخیلات و گاهی نیز در متنی میان منظومه‌ها حرکتی رفت‌وآمدی وجود دارد. از نظر وی در حالت ایده آل باید هر دو منظومه در یک متن وجود داشته باشد. در داستان روز چهارشنبه هفت‌پیکر نیز این الگوها وجود دارد، اما در داستان روز چهارشنبه هفت‌پیکر به موردی برمی‌خوریم که بسیار برجسته است و آن زمانی است که منظومه شبانه تبدیل به منظومه روزانه با ارزش‌گذاری منفی می‌شود. (زیبارویی با آن همه حسن تبدیل به عفریته‌ای می‌شود). بدل شدن ناگهانی منظومه شبانه به منظومه روزانه نشان‌دهنده شاهکاری است که تخیل قوی نویسنده آن را خلق کرده است. در اینجا ما گذر و حرکت رفت و آمدی میان دو منظومه نداریم؛ بلکه تبدیل از منظومه‌ای به منظومه دیگر را شاهد هستیم. به نظر می‌رسد ژیلبر دوران به چنین موردی

برخورد نکرده؛ چرا که در تقسیم‌بندی او نمی‌توان چنین موردی، یعنی مبتدل شدن منظومه‌ای را به منظومه دیگر یافت.

منابع

۱. باشلار، گاستون، ۱۳۷۸، *روانکاوی آتش*، ترجمه جلال ستاری، چاپ دوم، تهران: توس.
۲. بری، مایکل، ۱۳۸۵، *تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی*، ترجمه جلال علوی نیا، چاپ اول، نی.
۳. عباسی، علی، ۱۳۹۰، *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران*، تهران: علمی و فرهنگی.
۴. کرین، هانری، ۱۳۸۴، *تخیل خلاق در عرفان ابن عربی*، ترجمه انشاء الله رحمتی، جامی.
۵. مصاحب، غلام‌حسین، ۱۳۸۷، *دائرة‌المعارف فارسی*، جلد اول، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.
۶. نامور مطلق، بهمن، ۱۳۸۶، «پدیدارشناسی تخیل نزد باشلار»، پژوهشگاه فرهنگستان هنر، شماره ۶، صص ۱۰۳ تا ۱۱۶.
۷. نظامی، ۱۳۸۸، *هفت پیکر*، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ هشتم، تهران: قطره.
۸. یاوری، حورا، ۱۳۸۶، *روانکاوی و ادبیات*، تهران: سخن.
۹. یونگ، کارل گوستاو، ۱۳۹۰، *چهار صورت مثالی*، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ سوم، به نشر.

1. Gilbert Durand.(1992). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction a l'archetypologie generale*, PUF.