مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال هشتم، شماره‌ی سوم، پاییز ۱۳۹۵، پیاپی ۲۹

تحلیل ساختار تخیلی داستان «تشنه و دیوار» *مثنوی* بر اساس ساختارهای نظام تخیل در آراء ژیلبر دوران

سارا پورشعبان* **احمد امین****
دانشگاه شهرکرد

چکیده

بررسی ماهیت خیال و ساختار تخیلی که شاعران و هنرمندان بر مبنای آن فکر می‌کنند، در مباحث نقد ادبی و هنری از جایگاهی والا برخوردار است. امروزه، مبنای بسیاری از رمزگشایی‌های متنی، بر عهده‌ی کاوش‌هایی در حوزه‌ی تخیل‌شناسی است. ژیلبر دوران، تخیل‌شناس و اسطوره‌پژوه فرانسوی، توانست با ابداع روشی علمی، اعتبار حقیقی تخیل را که به مدت دو قرن در غرب انکار می‌شد، دوباره بدان بازگرداند. این مقاله به دنبال آن است تا با تعمق در آراء این اندیشمند، به تحلیل ساختارهای تخیلی داستان «کلوخ‌انداختن تشنه از سر دیوار در جوی آب» بپردازد. مولوی در این حکایت، صحنه‌ای را ترسیم می‌کند که در آن کنش پرتاب‌کردن سنگ و خشت به درون آب تکرار می‌شود و این صحنه سرشار از تخیل است. از بررسی این داستان براساس نظریه‌ی دوران می‌توان دریافت که نگاه تخیل‌پرداز راوی به جهان، از ساختارهای منظومه‌ی شبانه‌ی تخیل اثر پذیرفته است. این منظومه که مربوط به ساختارهای اسرارآمیز یا تناقضی و ساختارهای دراماتیکی یا ترکیبی است با ویژگی‌هایی چون: تکرار، وابستگی فرد به جهان و دیدگاه تعاملی او به آن، گرایش به عمل مینیاتورسازی و درک چرخه‌ای مشخص می‌شود.

واژه‌های کلیدی: داستان، ساختار تخیل، *مثنوی*، منظومه‌ی روزانه، منظومه‌ی شبانه.

---

* دانشجوی دکتری ادبیات عرفانی shahrzad2960@gmail.com (نویسنده‌ی مسئول)
** دانشیار ادبیات عرفانی Ahmadamin45@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹٤/ ٤/۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۲/۱۱

۱. مقدمه

خیال‌پردازی، یکی از فعالیت‌های سازنده‌ی مغز برای مقابله با فشارهای ناخودآگاه ذهن است. قصه‌ها و تمثیل‌ها یکی از نمودهای مهم خیال‌پردازی انسان‌ها هستند. «قصه‌های پریان، به طریقی متفاوت با هر شکل ادبی دیگر، کودک را در کشف هویت و رسالت خود راهنمایی می‌کنند و به او نشان می‌دهند که برای پرورش منش خود، نیازمند چه تجربه‌هایی است» (بتلهایم، ۱۳۹۲: ۲۸).

مولوی در داستان «کلوخ‌انداختن تشنه از سر دیوار در جوی آب» در ابتدای دفتر دوم *مثنوی*، یکی از بنیادی‌ترین اندیشه‌های خود را در قالب حکایتی تمثیلی (fable) مطرح می‌کند. راوی در این حکایت، رویدادی ساختگی را ترسیم می‌کند که در آن کنش پرتاب‌کردن سنگ و خشت به درون آب تکرار می‌شود. این صحنه حاصلِ خیال‌پردازی راوی است؛ چراکه آب در عالم واقع به سخن نمی‌آید.

آب می‌زد بانگ یعنی هی ترا فایده چه زین زدن خشتی مرا؟

(مولوی، ۱۳۸۴: ۲۲۸)

اما روی‌دادن این امر در عالم خیال و تمثیل امکان‌پذیر است. «خیال این امر را ممکن می‌سازد که حقایق غیبی را با اوصافی توصیف کنیم که متعلق به عالم شهادتند... و این توصیف صرفاً یک استعاره نیست؛ چراکه در قلمرو خیال، امور غیبی واقعاً صورت محسوسات را به خود می‌گیرند» (چیتیک، ۱۳۹۲: ۱۱۵).

بنابر نظر بتلهایم، تمثیل حکایتی است که در آن موجوداتی بی‌عقل و گاهی بی‌جان، با هدف آموزش ارزش‌های اخلاقی، با علائق و شور انسانی عمل می‌کنند و سخن می‌گویند (نک: بتلهایم، ۱۳۹۲: ۵۳).

این قصه به‌صورت کاملاً واقع‌گرایانه آغاز می‌شود؛ اما ماهیت و محتوای غیرواقع‌گرایانه‌ی آن، به‌روشنی نشان می‌دهد که به دنبال این نیست که اطلاعاتی سودمند درباره‌ی جهان بیرونی شخصیت داستان (تشنگی ظاهری خشت‌انداز) به مخاطب بدهد، بلکه بیشتر به فرآیندهایی توجه دارد که در درون او صورت می‌گیرد: یعنی عطش باطنی او. این حقیقت، از حظّ و بهره‌ای که خشت‌انداز از شنیدن صدای آب می‌برد برداشت می‌شود. مولوی در این تمثیل اخلاقی، با برتردانستن کارکرد ثانویه‌ی آب، یعنی بهره‌بردن از صوت دلنشین آن، نسبت به کارکرد اولیه‌ی آن که رفع تشنگی است، اصل لذت و بهره‌مندی از حیات معنوی[1] را در برابر اصل واقعیت و فایده‌مندی حیات مادی قرار می‌دهد و بدین ترتیب، به زبان تمثیل، فاصله‌گرفتن خود از

واقعیت را به نمایش می‌گذارد[۲]. به همین سبب است که گفته می‌شود در قصه‌ی پریان به‌وضوح به جهان خارج اشاره نمی‌شود؛ البته ممکن است عناصری از زندگی روزمره در آن تنیده شده باشد. همچنین از همین روست که «در اکثر فرهنگ‌ها، بین اسطوره و قصه‌های عامیانه‌ی پریان مرز مشخصی وجود ندارد» (همان: ۳۰).

از دیدگاه هانری کربن (Henry Corbin)، تصویر و تمثیل به عنوان راویان صوری معنا، دارای سه رکن‌اند: اول، رویدادی که تصویر و تمثیل، مثال آن است؛ دوم، جهانی که رویداد در آن می‌گذرد، مانند عالم «مثال» یا قلمرو «حضرت خیال[۳]» و سوم، اندامی که عامل دریافت این رویداد است، مثل قوه‌ی خیال (نک: بلخاری قهی، ۱۳۸۷: ۱۲۴).

شعر مولانا به‌دلیل پیوند تنگاتنگ با کهن‌الگوها و ناخودآگاهی، ساختاری شبیه به رؤیا دارد و بسیار تأویل‌پذیر است. اساساً، رؤیاها خاصیتی نمادین دارند و برای بیان آن‌ها باید از داستان‌ها و تمثیل‌ها یاری گرفت؛ ازاین رو، «تأویل‌پذیری در شعر مولانا به ضرورتی اجتناب‌ناپذیر تبدیل می‌شود و راه دست‌یافتن به چنین تأویلی، آشنایی با ساختار دلالت‌آمیز متن، افق ذهنی و تاریخی مولانا و پذیرفتن انطباق بین تأویل و ساختار است» (احمدی خاوه و شاه‌حسینی، ۱۳۹۲: ۱۰۶و۱۰۷). بخشی از این اکتشاف، مربوط به کشف ساختار تخیلی حکایات و تمثیل‌هایی است که مولانا برای بیان مقصود خود از آن‌ها مدد جسته؛ زیرا کشف معنای باطنی این نمادها، به‌دلیل ماهیت دوگانه‌شان، بدون آشنایی با ساختارهای تخیلی سازنده‌ی آن‌ها امکان‌پذیر نیست. «نمادها از هر رفتار و قالبی که برخاسته باشند عموماً دوگانه‌اند و جنبه‌های اهریمنی و اهورایی را تؤامان در خود دارا هستند... براساس این قطبیت، نمادها به دو دسته‌ی زنانه و مردانه یا شبانه و روزانه تقسیم می‌پذیرند» (همان: ۵۴).

ژیلبر دوران (Gilbert Durand) (متولد ۱۹۲۱)، نظریه‌پرداز و اسطوره‌پژوه، بخشی بزرگ از فعالیت‌های خود را به موضوع «خیال» اختصاص داده است. او در کتاب *ساختارهای انسان‌شناسی تخیل* برای همه‌ی تخیلات انسانی، دو گونه منظومه‌ی ساختاری روزانه و شبانه در نظر می‌گیرد. منظور ژیلبر دوران از منظومه‌ی ساختاری، کلی و عمومی است و در آن گروهی از تصاویر، از تخیلی مشترک و مشابه استفاده می‌کنند (نک: عباسی، ۱۳۹۰: ۸۱).

منظومه ی روزانه ی تخیلات، منظومه‌ای دو قطبی، مطلق‌اندیش، قهرآمیز، قهرمانانه و مبتنی بر ارزش‌گذاری‌های مثبت و منفی به دنبال ترس از گذشت زمان است. «منظومه‌ی روزانه دو گروه بزرگ از تصاویر را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد: تصاویر

گروه اول که به معنای ترس زیاد از زمان است و تصاویر گروه دوم که آرزوی پیروزی و غلبه بر اضطراب از زمان و میل بالارفتن و گذرکردن از شرایط انسانی است... درواقع، افکار انسان در این ساختار، همان افکار انسان ابتدایی است. براساس این تفکر، انسان، جهان را به دو مقوله ی خوب و بد تقسیم می‌کند و بدین طریق دنیا را ارزش‌گذاری می‌کند» (همان: ۸۲و۸۳).

مضمون ترس از مرگ در منظومه ی تخیلی روزانه، به سه صورت بروز می‌یابد: تصاویر و نمادهای ریخت حیوانی (شامل خصوصیات حیوانی مثل خشونت و حمله و...)، ریخت تاریکی (مربوط به همه ی پدیده‌های سیاه و کثیف) و ریخت سقوطی (تصاویر سقوط و جهنم)؛ همچنین منظومه‌ی روزانه حاوی ساختارهایی است که زیر عنوان «ساختارهای ریخت‌پریشی یا قهرمانی»[۴] شناخته می‌شوند. این ساختارها عبارت‌اند از: ایدئال‌سازی، نگاه بریده‌بریده به جهان پیرامون، بزرگ‌نمایی و اغراق و از همه مهم‌تر تضاد (نک: همان: ۹۸-۱۰۴)؛ بنابراین «می‌توان گفت که بزرگ‌ترین ویژگی منظومه‌ی روزانه، نفی یکدیگر از طرف هر یک از دو قطب سازنده‌ی آن است» (همان: ۸۳). برعکس منظومه‌ی روزانه، منظومه‌ی شبانه‌ی تخیلات، منظومه‌ای شناور[۵]، نسبیت‌گرا و حاوی تصاویر تخیلی ترکیبی و صلح‌آمیز است. «مهم‌ترین خصوصیات منظومه‌ی شبانه، تعدیل‌کردن، آرام‌کردن و برعکس‌کردن ارزش‌های نمادی منظومه‌ی روزانه است» (همان: ۹۴).

در ارتباط با پیشینه‌ی پژوهش باید از بضاعتی اندک سخن گفت و آن هم منحصر می‌شود به تک‌نگاری‌هایی که علی عباسی (۱۳۸۱ و ۱۳۸۴)، روی برخی از آثار نویسندگان و هنرمندان معاصر مانند جلال آل‌احمد، مجید مهرگان و برخی از آثار غربیان مثل *بیگانه* از آلبر کامو صورت گرفته است؛ اما متون عرفانی تاکنون از این منظر بررسی نشده است[۶]؛ این مقاله کوششی است برای کشف ساختارهای تخیلی داستان پیش‌گفته‌ی *مثنوی* بنابر الگویی که دوران از ساختارهای نظام تخیل ارائه کرده است.

۲. خلاصه‌ی داستان «تشنه و دیوار»

مردی تشنه بر دیواری بلند و گِلی که از کنار آن جوی آبی می‌گذشت، نشسته بود. مرد، ندانسته، خشتی از دیوار می‌کند و داخل آب می‌اندازد و از صدای افتادن آن، چنان مست می‌شود که برای دقایقی تشنگی را از یاد می‌برد. او که گویا به چیزی برتر از تشنگی ظاهری دست یافته است، برای چشیدن دوباره‌ی این لذت وصف‌ناشدنی،

شروع به کندن خشت‌های دیگر می‌کند؛ درحالی‌که آب به او خطاب می‌کند که تـو را از این کندن خشت چه سود؟ او در جواب می‌گوید: «مرا دو فایده است؛ یکی سماع بانگ آب که همچون طنین خطاب معشوق به عاشق است و دیگر، کوتاه‌شدن دیوار و رسیدن به مقصود، که همان رفع تشنگی است.» مرد آن‌قدر به ایـن کـار ادامـه مـی‌دهـد کـه در نهایت به کنار جوی آب می‌رسد و از لذت شرب آب بهره‌مند می‌شود.

۳. تحلیل و بررسی داستان «تشنه و دیوار»

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، ژیلبر دوران همه‌ی تخیلات انسـانی را در دو منظومـه‌ی بزرگ تخیلی «روزانه» و «شبانه» تقسیم‌بندی کرده است؛ هر یک از این دو منظومه برای مقابله با مرگ و رسیدن به حیات جاودانه، روشی ویژه دارند: برخلاف اعمال قهرمانانـه و قهرآمیز که خاص منظومه‌ی روزانه است، تصاویری کـه تخیـل منطبـق بـر منظومـه‌ی شبانه ارائه می‌دهد، بیانگر گرایش‌های تعاملی و نگرش صلح‌آمیز به جهان است. بر ایـن اساس، منظومه‌ی شـبانه‌ی تخـیلات در آراء ژیلبـر دوران از دو گـروه سـاختار تشـکیل می‌شود: ساختارهای اسرارآمیز و تناقضی و ساختارهای ترکیبی یا دراماتیـک. در ادامـه، داستان «تشنه و دیوار» مولوی براساس هر یک از گـروه‌هـای منظومـه‌ی شـبانه بررسـی می‌شود.

۳. ۱. ساختارهای اسرارآمیز و تناقضی داستان

ساختارهای اسرارآمیز، دربردارنده‌ی تناقض‌گویی با هدف تعدیل و تلطیف‌کردن یا طعنه و تمسخرند. غالباً همه‌ی تصـاویری کـه تعـدیل و آرام شـده‌انـد یـا بـه انسـان آرامـش مـی‌دهنـد، مربـوط بـه واکـنش تغذیـه‌ای متعلـق بـه منظومـه‌ی شـبانه بـا سـاختارهای اسـرارآمیزند. نمادهـای سـاختار اسـرارآمیز و تناقضـی، از خطرهـا و تهدیـدهای زمـان می‌کاهند و آن‌ها را کم‌رنگ و تلطیف می‌کنند؛ تاجایی‌که گاهی آن‌هـا را بـه کمـک فـن تناقض‌سازی، وارونه و حتی انکار می‌کنند. این نمادها به دو گروه کلی تقسیم می‌شوند: تصاویر تناقضی یا نمادهای وارونگی و تصاویر خلوتگاه[۷] یا آرام‌بخـش (نـک: عباسـی، ۱۳۹۰: ۱۰۶و۱۰۷). در این ساختار، تصاویر ترسناکی چون: سقوط، ظلمـت و مـرگ بـه گونه‌ای تلطیف می‌شوند که احساس ترس را به حداقل ممکن می‌رسـانند؛ بـرای مثـال، تصویر سـقوط یـا فـرورفتن در اعمـاق زمـین کـه از نمادهـای وارونگـی سـاختارهای اسرارآمیز به حساب می‌آید، به وسیله‌ی با احتیاط پایین‌رفتن تعـدیل مـی‌شـود. تصـویر

مرگ و غرق‌شدن در آب نیز کـه در شـمار نمادهـای خلوتگـاه سـاختارهای اسـرارآمیز است، با تصویر بلعیده‌شدن در شکم ماهی تلطیف می‌شود و تصـور مـرگ حتمـی را از ذهن دور می‌کند و به جای آن «اشتغال ذهنی، آرامش و استراحت که بـا فناناپـذیری در پیوند است» قرار می‌گیرد (نک: دوران، ۱۹۹۲: ۲۷۰؛ به‌نقل‌از عباسی، ۱۳۹۰: ۱۱۰).

یکی از دلایل اسطوره‌ای پیکرگردانی (دگردیسی) نیز همین عمـل وارونـه‌سـازی یـا انکار و تلطیف مرگ است که از میل به جاودانگی انسان نشئت می‌گیرد؛ برای مثـال در حکایت «حمال با دختران» از مجموعه‌داستان *هزار و یـک شـب*، مسـخ و پیکرگردانـی انسان در قالب بوزینه جایگزینی برای عقوبت مـرگ در نظـر گرفتـه مـی‌شـود. در ایـن حکایت، خارکن برای نجات از مرگ، بـه ادامـه ی زنـدگی در قالـب حیـوانی رضـایت می دهد (نک: حسینی و پورشعبان، ۱۳۹۱: ۴۴و۴۵). در ساختار این نوع پیکرگردانی‌هـا، میل به یکی‌شدن و وحدت با جهان پیرامون نیز مشاهده می‌شـود؛ ایـن مضـمون کـه در اسطوره و ناخودآگاه جمعی بشر ریشه دارد، با آنچه در آراء ژیلبـر دوران «سـاختارهای اسرارآمیز منظومه‌ی شبانه‌ی تخـیلات» نامیـده مـی‌شـود، پیونـد دارد. اینـک، نمادهـای ساختار اسرارآمیز و متناقض موجود در داستان «تشنه و دیوار» را بررسی می‌کنیم:

۳. ۱. ۱. آب؛ نماد خلوتگاه درونی (زهدان مادر) و وارونگی

عنصر آب و مایعات دیگر، مانند شیر و عسل و شراب، در وهله‌ی نخست، از نمادهـای تغذیه‌ای و جوهری تصاویر خلوتگاه به شمار مـی‌آینـد. آب بـر طبـق آیـه ی قرآنـی «و جعلنا من الماء کل شیء حیّ» (انبیاء، ۳) ماده‌ی اولیه‌ی هستی است؛ بنـابراین در گـروه نمادهای جوهری خلوتگاه جای می‌گیرد.

عمل بلعیدن، تغذیه و معده نیز، در حوزه‌ی منظومه‌ی شبانه، جایگـاهی بسـیار مهـم دارند (نک: عباسی، ۱۳۹۰: ۱۱۰و۱۱۱). آب برای فـرد تشـنه، همچـون زهـدان مـادری است که او را در خود جای داده یا شیری که از آن تغذیـه کـرده اسـت. «چشـمه نمـاد مادری است» (شوالیه، ۱۳۸۸، ج۲: ۵۲۳). این تصـویر بـا تصـاویر دیگـری کـه مکمـل تصویر مادر است، یعنی بانگ آب و تشبیه آن به پیغام نجات و بوی پیراهن یوسـف و... که همگی نویدبخش شادی هستند، تغذیه می‌شود.

«پایین‌رفتن، فرورفتن، غوطه‌ورشدن و... نمادهای مادری[۸] هستند» (همـان: ۱۰۷). در این داستان، فرورفتن در اعماق زمین یا آب که از نمادهای وارونگی به شـمار مـی‌آیـد، به‌عنوان عملی تغذیه‌ای و منطبـق بـا سـاختار شـبانه‌ی تخیـل، از تخیـل شـبانه‌ی راوی حکایت دارد. نمادهای وارونگی، «همیشه از لحاظ مسیر حرکت (پایین‌رفـتن) شـبیه بـه

حرکت پایین‌رفتن مواد غذایی در مجاری روده‌ها هستند» (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۰۸). همچنین به دلیل اینکه، همچون عملی جبرانی، ارزش‌های نظام روزانه (مفهوم عروج) را با عمل وارونه‌سازی به سخره می‌گیرند، با تخیل‌پردازی شبانه پیوند دارند؛ درواقع در این بخش، حرکت رو به پایین، به حرکتی صعودی و متعالی تبدیل شده است.

همچنین انداختن خشت به درون آب، بیانگر حرکتی تداخل‌شونده است که در شمار نمادهای خلوتگاه در منظومه‌ی تناقضی شبانه است. «تصاویر تداخل‌شونده یا دربرگیرنده، دومین گروه از نمادهای وارونگی را تشکیل می‌دهند. این تصاویر تداخل‌شونده یا دربرگیرنده به تصویر اقامت حضرت یونس در شکم ماهی شبیه‌اند که با این داخل‌شدن، اضطراب در مقابل زمان درنده، واژگون و وارونه می‌شود» (همان). پرتاب کردن خشت از سر دیوار که منجر به پایین‌تر آمدن تشنه می‌شود، بیانگر تکرار کنش داخل‌شدن و فرورفتن است که مربوط به ساختارهای نظام شبانه‌ی تخیل و عملی تغذیه‌ای است. «عمل پایین‌رفتن تخیل به تصویر «مادر» و «شیر» ختم می‌شود که خاص تخیل شبانه است» (همان: ۱۱۲).

۳. ۱. ۲. تکرار و بازی

ساختارهای اسرارآمیز با تکرار در کنشی ثابت نیز بازشناخته می‌شوند. درواقع، تکرار یک عمل، تضمینی برای بقا تلقی می‌شود. مضمون پرتکرار خشت‌اندازی در این داستان، به‌مثابه نوعی بازی و تلاش برای بقاست. این استدلال (تشبیه عمل خشت‌اندازی به بازی) از اشتراک ماهیت دوگانه‌ی بازی با کنش شخصیت داستانی (خشت‌اندازی) برای زنده‌ماندن ناشی می‌شود؛ به بیان دیگر، تلاش خشت‌انداز برای رسیدن به آب، هم برای رفع عطش و زنده‌ماندن است و هم شنیدن صوت خوش آب، برای او لذت و سرگرمی ایجاد می‌کند. بازی در طبیعت هم ماهیتی مشابه دارد؛ «بازی اساساً نماد مبارزه است، مبارزه با مرگ... مبارزه با عناصر اولیه...، مبارزه با نیروهای دشمن... مبارزه با خود (علیه ترس، ضعف‌ها، تردیدها و غیره)... [اما] در طول بازی، دیگر از جنگ، اعدام و مصادره‌ی اموال خبری [نیست]: بازی یک آتش‌بس کلی [است]» (شوالیه، ۱۳۸۸، ج۲: ۲۶و۲۸). بازی همچنین فعالیتی دامنه‌دار و پرتکرار است. کنش خشت‌انداز هم در داستان به طور مستمر انجام می‌شود نه یکباره و دفعی:

کز کمیّ خشت دیوار بلند　　پست‌تر گردد به هر دفعه که کند

(مولوی، ۱۳۸۴: ۲۲۸)

راوی خود تأکید می‌کند که در این تکرار، تعمدی دارد. درواقع او با تکرار این بازی، چند هدف را همزمان دنبال می‌کند: آزادسازی قوه‌ی تخیل؛ ارتباط میان جهان واقع و جهان خیالی؛ تطهیر روح و جسم. به زعم او، با هر بار کندن خشت، دو فایده نصیبش می‌شود: فایده ی اول، «سماع بانگ آب» که حظّ آن تنها شامل حال تشنگان و عاشقان می‌شود:

او ز بانگ آب پر می تا عُنق نشنود بیگانه جز بانگ بُلُق
(همان)

فایده‌ی دوم نیز، «پست‌ترشدن دیوار بلند» و رسیدن به مقام قرب است. «بازی، به شدت، تخیل را فعال می‌کند... مانند بستن پلی میان تخیل و واقعیت است... به این ترتیب، بازی‌کردن یک آیین تشرف است و راهی است برای قبول موضوع واقعی» (شوالیه، ۱۳۸۸، ج۲: ۳۲و۳۳).

۳. ۱. ۳. فرورفتن تدریجی و تلطیف‌شده

فایده‌ی دیگر که هر خشتی کز این برکنم آیم سوی ماءِ مَعین
کز کمیّ خشت دیوار بلند پست‌تر گردد به هر دفعه که کند
(مولوی، ۱۳۸۴: ۲۲۸)

در این صحنه، راوی، تصویر سقوط از دیوار بلند و فرورفتن در آب را با اندک‌اندک پایین‌رفتن و کوتاه‌شدن دیوار تلطیف و کنترل می‌کند. در پایان این سقوط، سخن از «وصل» و «قرب» است که نمایانگر نمادهای خلوتگاه درونی و رسیدن به سرزمینی مثالی در ذهن راوی است. «وقتی که مسیر عمل تخیل به طرف پایین آغاز می‌شود، احتیاط ایجاب می‌کند که این عمل پایین‌رفتن حمایت شود تا تبدیل به سقوط نشود» (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۱۱).

همچنین با حذف دو عنصر سرعت و شدت که نماد اقتدار و مردانگی هستند، از اقتدار و بُعد مردانه ی زمان کاسته و آن را به نفع نیرویی زنانه و آرامش‌بخش، مصادره و تلطیف می‌کند؛ درواقع، با این عمل زمان را کنترل و از دل این عمل و کنش ظاهراً بیهوده‌ی تشنه، کنشی متعالی و نمادین خلق می‌کند:

پستی دیوار قُربی می‌شود فصل او درمان وصلی می‌بود
سجده آمد کندن خشت لَزِب موجب قربی که وَاسجُد وَ اقتَرِب
(مولوی، ۱۳۸۴: ۲۲۸)

سجده‌کردن و فرودی آرامش‌بخش به‌سوی آب به کمک کندن تدریجی خشت، می‌تواند حالت قرارگرفتن در رحم مادر را هم به ذهن متبادر سازد. این حالت همراه با آرامش ازلی، تخیلی برگرفته از ساختارهای منظومه‌ی شبانه‌ی تخیل است. بنابر اعتقاد خود راوی، این سجده که بر دامان «آب حیات» (یکی از نمادهای خلوتگاه درونی) است، مرگی آیینی و تلطیف‌شده را می‌طلبد؛ همه‌ی این‌ها از تخیل شبانه‌ی راوی حکایت می‌کند:

سجده نتوان کرد بر آب حیات　　تا نیابم زین تن خاکی نجات
(همان)

۳. ۱. ۴. نماد وارونگی

در این ویژگی، جهان آن‌گونه که هست توصیف نمی‌شود و ازآن‌رو که الگوی رفتاری معینی از بیرون به انسان تحمیل نمی‌شود، او مختار است آزادانه و بی‌قاعده و قانون ازپیش‌تعیین‌شده رفتار کند؛ خاصیت این آزادی، درمانگری و کاهش اضطراب است. «منظومه‌ی شبانه، برعکس منظومه‌ی روزانه، عملی قهرمانانه نیست. این منظومه بیشتر به آرامش، خواب، راحتی و استراحت متمایل است. به‌طور کلی، منظومه‌ی شبانه ارزش‌های حسی‌عاطفی‌ای را که منظومه‌ی روزانه به تصاویر هنری و ادبی اختصاص می‌دهد، وارونه و تلطیف می‌کند» (عباسی، ۱۳۹۰: ۹۲).

در این داستان، حرکت فرد تشنه از بالا به پایین (به سوی آب)، به سیری صعودی تعبیر و تبدیل شده است. وارونه‌کردن ارزش نمادهای منظومه‌ی روزانه‌ی تخیلات، مهم‌ترین ویژگی منظومه‌ی شبانه است (نک: همان: ۱۰۶).

مولانا، در جای دیگر، مسیر کمال را ورای پستی و بلندی می‌داند:

گفت پیغمبر که معراج مرا　　نیست بر معراج یونس اجتبا
آنِ من بر چرخ و آنِ او نشیب　　زآنکه قرب حق برون است از حسیب
قرب، نه بالا و پستی رفتن است　　قربِ حق از حبسِ هستی رَستن است
(مولوی، ۱۳۸۴: ۵۳۵)

همین تصویر وارونه که راوی تفسیری عرفانی از آن به دست می‌دهد، از اضطراب فرد در مقابل فراگیری آب و احتمال غرق‌شدن می‌کاهد. خشت‌انداز در این روایت، به دست خود در مسیر کمال قرار می‌گیرد و راه حل خاص خود را برای رسیدن به آب پیدا می‌کند؛ ازاین‌رو، تصویر پیش‌گفته با تأکید بر قوه‌ی اختیار آدمی

سبب کاهش اضطراب او می‌شود. چنین تصاویری که منجر به کاهش اضطراب و کندشدن سیر حرکت می‌شود، مربوط به ساختار شبانه‌ی تخیلات است.

۳. ۱. ۵. تمایل به آرامش

درحالی‌که در منظومه‌ی روزانه‌ی تخیل، اتفاقات ناگوار بدون چون و چرا پذیرفته می‌شوند و هیچ‌چیز نمی‌تواند مانع وقوع آن‌ها، دست‌کم به شکلی خفیف‌تر شود، در منظومه‌ی شبانه‌ی تخیل، همه‌چیز در وضعیتی مساعد به سر می‌برد و جهان، دوستکام و امن می‌نماید. کابوس‌ها به رؤیایی شیرین مبدل می‌شوند و نگرانی‌ها جای خود را به امیدواری می‌دهند. انتخاب عنصر آب از میان دیگر عناصر، گرایش به احساس آرامشِ ناشی از تخیل شبانه ی راوی را به خوبی نمودار می‌سازد. عنصر آب در مکاتب باطنیِ (کیمیاگری و نجوم و...) بر مبنای یک ارزش‌گذاری کلی، به دلیل به‌وجودآمدن از سرما و رطوبت، خود را با مشخصه‌ی انفعال و در منظومه‌ی شبانه، با مفهوم راحت‌طلبی و دعوت به آرامش باز می‌شناساند. «تحلیل یونگ درباره‌ی چهار عنصر به تمایز سنتی میان دو اصل فعال و مذکر: هوا و آتش و دو اصل منفعل و مؤنث: آب و خاک ارجاع می‌کند» (شوالیه، ۱۳۸۵، ج۴: ۳۱۵).

در این داستان، ادراک باطنی آب، یعنی شنیدن صدای آب و احساس آرامش از آن، بر ادراک ظاهری آب و رفع عطش پیشی می‌گیرد. اهمیت ویژه‌ای که خشت‌انداز در اوج تشنگی و نیاز به آب، برای حس آرامش قائل است، خود دلیلی محکم بر این ادعاست که تخیل راوی از ساختارهای منظومه‌ی شبانه الهام گرفته است:

چون خطاب یار شیرین لذیذ　　مست کرد آن بانگ آبش چون نبیذ
از صفای بانگ آب آن ممتحن　　گشت خشت‌انداز زآنجا خشت‌کن
(مولوی، ۱۳۸۴: ۲۲۸)

برعکس منظومه ی روزانه که در پی ایدئال‌سازی و تعالی و درنتیجه، ناگزیر از اعمال قهرمانانه برای رسیدن به این تعالی است، منظومه‌ی شبانه «بیشتر به آرامش، خواب، راحتی و استراحت متمایل است... [در این منظومه] آسمان دیگر تاریک و ظلمانی نیست؛ بلکه پوشیده از ستارگان و نور آن‌هاست. اعماق دیگر به‌عنوان خطرِ سقوط ادراک و تخیل نمی‌شوند، بلکه همچون دعوتی برای داخل‌شدن به درون گرم موجودات در نظر گرفته می‌شوند» (عباسی، ۱۳۹۰: ۹۲و۹۳).

در ابیات بعدی، تصاویر ریخت حیوانی، مانند صدای رعد و صور اسرافیل که یادآور قیامت و هول و هراس مرگ و نزع است، تلطیف شده‌اند و اثری از ترس در آن‌ها نیست:

بانگ او چون بانگ اسرافیل شد　　مرده را زین زندگی تحویل شد
یا چو بانگ رعدِ ایام بهار　　باغ می‌یابد ازو چندین نگار

(مولوی، ۱۳۸۴: ۲۲۸)

بانگ‌های موسیقایی، چون: طبل و شیپور، به‌ویژه اگر با غرش و طنینی سهمگین و سنگین و نیز نمادی از رعد و صاعقه‌ی آسمان همراه باشد، هویتی دوگانه می‌یابند و افزون بر ایجاد وحشت، نویدبخش بارش باران رحمت نیز می‌شوند؛ این هویت دوگانه، یادآور مرگ و زندگی است و در کارکرد دوگانه‌ی نفخ احیا و اماته‌ی صور اسرافیل[۹] نیز ظهوری بارز دارد (نک: بلخاری قهی، ۱۳۹۲: ۲۰۰). همان طور که در این داستان، راوی به بخش فایده‌مندی، خویشاوندی و تعاملی و به‌طور کلی، بعد مثبت این پدیدارهای طبیعی و الهی نظر دارد.

بانگ رعد، هنگام بهار، سودمند و نویدبخش نعمت و فراوانی محصول و مایه ی انبساط خاطر است و باید خود را در معرض آن قرار داد؛ درحالی‌که این بانگ در فصل زمستان رعب‌آور و درخور پرهیز است. «باد و باران بهار، تمثال شور و سرور جان نیک‌بختان و پاک‌نفسانی است که در بهار طبیعت احیای روح خود را از پروردگار طلب می‌کنند؛ امری که مولانا... همچون دیگر حکمای باطن‌بین اسلامی، که ظاهر را باب ادراک باطن می‌دانند، از وزش نسیم بهار بر جان درختان و از تمثیل آن به نفخه‌ی روح در جان یاران (به تعبیر رسول باران) چنین نتیجه می‌گیرد که پرهیز از سردی خزان، پرهیز از نفس و هوا و گرایش به نفخه‌ی بهار، پیروی از عقل و بقاست:

آن خزان نزد خدا نفس و هواست　　عقل و جان عین بهار است و بقاست

(مولوی، ۱۳۸۴: ۹۳)

و بدین‌ترتیب، به تعبیر مولانا بهار ازاین‌رو که نماد حیات است به حقیقت تمثال ظهور عقل کل نیز هست» (بلخاری قهی، ۱۳۹۲: ۲۳).

۳. ۱. ۶. تمایل به پیوند با جهان

یکی دیگر از ویژگی‌های ساختار اسرارآمیز منظومه ی شبانه، تمایل و وابستگی فرد به جهان و اشیاء پیرامون است. به این عمل، «شبیه‌سازی» با جهان پیرامون نیز گفته می‌شود. عنوان این داستان، خود بیانگر این وابستگی است: «تشنه و آب»؛ فرد تشنه به

آب حریص است و به هر ترتیب می‌خواهد خود را به آب برساند و با او یکی شود؛ به قول مولوی:

هر که عاشق‌تر بود بر بانگ آب　　او کلوخ زفت‌تر کند از حجاب

(مولوی، ۱۳۸۴: ۲۲۸)

ژیلبر دوران ساختارهای منظومه‌ی شبانه‌ی تخیل را به ساختارهای اسرارآمیز تعبیر می‌کند؛ زیرا این ساختارها میل یکی‌شدن با جهان و پیوند با طعم خلوتگاه درونی را برقرار می‌سازند (نک: عباسی، ۱۳۹۰: ۱۱۱). در این تصویر، تشنه به دنبال برداشتن موانع و هرچه نزدیک‌ترکردن خود به منبع حیات است. به بیانی دیگر، او می‌خواهد شکاف‌های تفرقه را بدین‌ترتیب از میان بردارد و در «کل»ی برتر و والاتر از هستی خود سر فرود آورد و وامی را که به گردن اوست، بگذارد:

تا که این دیوار عالی گردن است　　مانع این سر فرود آوردن است

سجده نتوان کرد بر آب حیات　　تا نیابم زین تن خاکی نجات

ای خُنُک آن را که او ایام پیش　　مغتنم دارد گزارد وام خویش

(مولوی، ۱۳۸۴: ۲۲۸)

مولانا خود در جایی دیگر از *مثنوی* به این نکته اشاره دارد که خشت، مانع نور است حتی اگر از طلا باشد:

خشت اگر زرین بود برکندنی است　　چون بهای خشت، وحی و روشنی است

(همان: ۱۱۱۳)

هسته‌ی مرکزی این تصویر، یعنی تصویر وابستگی و علاقه‌ی تشنه به آب، به مثابه مادر زمینی است که با استعاره‌ی «پیوسته خشت‌اندازی» سازمان‌دهی می‌شود و درنهایت، با سر فرودآوردن به نشانه‌ی سجده و تقدیس، به این پیوستار ازلی (انسان با جهان) دامن می‌زند.

از سوی دیگر، در عالم نمادپردازی، دیوار علامت جدایی است: جدایی میان خداوند و مخلوق، میان شاه و مردم، میان دیگری و من. دیوار ارتباطی منقطع است و رویداد روانی دوگانه‌ای دارد: امنیت و دفاع، کلافگی و تنگی نفس و حتی زندان؛ در این حالت، دیوار به نماد عوامل زنانه و منفعل زهدان نزدیک می‌شود (نک: شوالیه، ۱۳۸۸، ج۳: ۲۹۷و۲۹۸). می‌توان این‌گونه استدلال کرد که کنش خشت‌انداز و راز تولد، هدفی واحد را دنبال می‌کنند که همانا تمایل به پیوند با عناصر این جهانی است؛ ازاین‌رو با عناصر تخیل شبانه ارتباط برقرار می‌کنند.

۳. ۱. ۷. واقعیت حسّی

«واقعیت حسی، حضور رنگ‌ها را نسبت به اشکال برتری می‌بخشد... این ساختار نشان‌دهنده‌ی میل به حس‌کردن موجودات از فاصله‌ای بسیار نزدیک است. به‌نوعی می‌توان گفت که حس‌کردن درون موجودات است، تاآنجایی‌که تخیل‌کننده قصد دارد جوهره‌ی آن را به دست آورد» (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۱۹).

تصویری که راوی در این داستان ترسیم می‌کند بیش از آنکه دارای بعد و جهت باشد، تصویری حسی‌عاطفی است. این مسئله را می‌توان از تأکید راوی بر ادراک باطنی از آب فهمید که از بنیادی‌ترین اندیشه‌های مولوی است؛ همانند تشبیه صدای آب به خطاب یار که تشبیهی غیرحسی (عقلی) است. درواقع، خود آب، عنصری فاقد ویژگی‌های ملموس چون: رنگ و بو و... است. راوی با اشاره به «صفای آب» که پدیده‌ای غیرحسی و تشبیه‌ناشدنی است، این واقعیت را متذکر می‌شود که برای ادراک زیبایی و صفای آب باید نخست، تشنه بود؛ سپس، به عنصری مادّی چون سنگ و خشت نیاز است تا با صدایی که از پرتاب آن به درون آب ایجاد می‌شود، بتوان به درک زیبایی نائل شد؛ البته ادراک آن هم برای هر کس میسر نیست و اهلیت می‌خواهد: «نشنود بیگانه جز بانگ بُلُق» (مولوی، ۱۳۸۴: ۲۲۸).

صدای این آب با گوش دل شنیدنی است و محتاج حسّ باطنی یا به قول مولانا «حس دینی» است که «نردبان آسمان» است:

حس دنیا نردبان این جهان — «حس دینی» نردبان آسمان
صحت این حس بجویید از طبیب — صحت آن حس بخواهید از حبیب
صحت این حس ز معموری تن — صحت آن حس ز تخریب بدن

(مولوی، ۱۳۸۴: ۱۷)

همچنین، تشنه می‌کوشد که فاصله و دیواری را که بین او و آن آب (ماء معین) حائل شده، از میان بردارد؛ درواقع، می‌خواهد با این کار، واقعیت آب را از نزدیک لمس کند. از منظر راوی، رسیدن به آب حیات، یعنی توقف زمان و جاودانگی.

۳. ۱. ۸. عمل مینیاتورسازی

در اینجا آخرین ویژگی ساختار اسرارآمیز و تناقضی را می‌توان مشاهده کرد که در درون‌مایه‌ی سجده (فنا) در پای آب نشان داده می‌شود. درواقع، در نگاه راوی، هستی مطلق (کل) به صورت چشمه‌ی آب حیات (جزء)، کوچک و به تصویری مینیاتوری تبدیل می‌شود. همه‌ی هستی در این قطعه‌ی کوتاه جاودانه می‌شود: آب (خدا)، تشنه

(انسان کامل) و دیوار (حُجُب). «در نظام مبتنی بر قرائت عرفانی، جزء نماینده ی بالقوه‌ی کل است و هر آنچه در ظرفیت کل مجموعه موجود است، پتانسیل بالقوه‌ی جزء نیز از آن برخوردار است. به قول مولوی:

چیست اندر خُم که اندر نهر نیست چیست اندر خانه که اندر شهر نیست؟

اساساً وجود ما مینیاتوری از کل مجموعه‌ی خلقت است که از همه‌ی اجزاء در ساختن این عنصر بهره برده شده است» (احمدی خاوه و شاه‌حسینی، ۱۳۹۲: ۱۳۹).

عمل مینیاتورسازی در دیگر آثار و تمثیل‌های مولانا نیز دیده می‌شود و هدف آن، ایجاد رابطه و نسبت میان این عالم و آن عالم است. به عقیده‌ی مولانا، این اتصال سبب می‌شود که خیال آدمی از «درون» همچون چشمه‌ای جوشان، منبع و موجد تصورات رنگین گردد:

آن خیال از اندرون آید برون چون زمین که زاید از تخم درون

(مولوی، ۱۳۸۴: ۸۰۰)

«مولانا هم در *مثنوی* و هم در *فیه‌مافیه* از جمله معانی خیال را حضور قوه‌ی صورت‌زایی در دل برمی‌شمارد که قادر به خلق صور و تحقق بدان‌ها در عالم خارج است... [همچنین] از قوه‌ی خیال به‌عنوان عاملی برای رویش صور یا ترسیم طرح‌ها و نقشه‌ها در لوح ضمیر نام می‌برد» (بلخاری قهی، ۱۳۸۷: ۱۱۰و۱۱۱).

۳. ۲. ساختارهای ترکیبی یا دراماتیکی داستان

پیش از این گفته شد که در آراء ژیلبر دوران، منظومه‌ی شبانه‌ی تخیلات به دو ساختار «تناقضی و اسرارآمیز» و ساختارهای «ترکیبی یا دراماتیک» تقسیم می‌شود. اینک به بررسی نمادهای دسته‌ی دوم، یعنی ساختارهای ترکیبی و دراماتیکی منظومه‌ی شبانه در داستان *مثنوی* می‌پردازیم.

ساختارهای ترکیبی و دراماتیک، ریشه در تصاویر ساختارهای اسرارآمیز دارند و با جمع بین اضداد، می‌کوشند زمان را کنترل کنند. این ساختارها به دو گروه بزرگ از نمادها تقسیم می‌شوند: نمادهای چرخه‌ای و نمادهای ریتم دار (نمادهای پیشرفت). «این نمادها به کمک آرزوی غلبه بر زمان... به حرکت در می‌آیند. به همین خاطر، این نمادها به طرف بازگشت همیشگی و جاودانی یا به طرف پیشرفت و تکامل متمایل می‌شوند. چرخه‌های بازگشت همیشگی شامل یک دوره‌ی منفی و یک دوره‌ی مثبت هستند. برای عروج‌کردن که در دوره ی مثبت رخ می‌دهد، دوره ی منفی به‌عنوان یک ضرورت لازم

است. پس چون به عنصر منفی احتیاج داریم، منفی‌بودن دوره‌ی منفی تلطیف می‌شود» (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۲۲و۱۲۳).

راوی در حکایت تشنه و دیوار بلند، از تجربه‌ای عرفانی پرده برمی‌دارد که با توقف و بازآفرینی زمان همراه است: رسیدن این تشنه به آب مساوی است با بازگشت به زهدان مادر و دوباره آغازکردن؛ اما لازمه‌ی این وصال، فنای هستی خاکی و برداشتن حجاب های دنیوی است. همچنان که برای آغاز بهار باید از پاییز برگ‌ریز و زمستان گذشت، برای تولد نیز دوباره باید مُرد.

نمادهای چرخه‌ای بیش از هر چیز یادآور آیین‌های قربانی برای باززایی دوباره‌ی طبیعت‌اند. در دل این نمادها، ساختارهایی مشاهده می‌شود که عبارتند از:

۳. ۲. ۱. ترکیب دو پدیده‌ی متضاد

برای مثال، فصل زمستان در نگاه هنرمندان، ارزشی دوگانه دارد: از یک سو مرگ و از سوی دیگر زندگی را در درون خود پنهان کرده است (نک: عباسی، ۱۳۹۰: ۱۲۳). بر طبق این رویکرد مرگ و زندگی در کنار هم معنا می‌گیرند:

سجده نتوان کرد بر آب حیات　　تا نیابم زین تن خاکی نجات

(مولوی، ۱۳۸۴: ۲۲۸)

پَستی علامت بُعد است؛ درحالی‌که در اینجا نشانه‌ی قرب می‌شود و کارکردی متضاد می‌یابد.

پستیِ دیوار قربی می‌شود　　فصل او درمان وصلی می‌شود

(همان)

یا عملی بیهوده، کارکردی مثبت و سازنده و متعالی پیدا می‌کند:

سجده آمد کندن خشت لَزِب　　موجب قربی که واسجد واقترب

(همان)

همین تغییر شکل کاربری در اعمال و کنش‌ها، نشانگر ساختار تخیلی داستان است؛ زیرا در واقعیت، کندن خشت موجب قرب نیست.

۳. ۲. ۲. برابر دانستن دو پدیده‌ی متضاد

در این ساختار تخیلی، در عین نمایش‌دادن تفاوت‌ها، نیروهای متضاد به یک میزان سنجش و قضاوت می‌شوند[۱۰]. «این ساختار تفاوت‌نما پایه و اساس تمام درام‌هاست» (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۲۷).

در داستان کلوخ‌انداختن تشنه از سر دیوار، برخلاف دیدگاه معمول، مرگ ارزشی برابر و هم‌پایه با حیات می‌یابد و حتی موجب نجات است. اگرچه تشنه در نهایت به آب خواهد رسید، چگونه رسیدن نیز مهم است. اگر تشنه از کندن خشت صرف‌نظر کند، مرگ او را درخواهد یافت و مرگ در این صورت و بدون ادراک زیبایی‌شناسانه، ننگ است. اگر به کندن خشت ادامه دهد و به درک زیبایی نایل شود، باز هم در پای آب حیات جان خواهد داد. در هر دو صورت، مرگی نمادین او را تهدید می‌کند؛ مرگ جاهلانه به واسطه‌ی سرآمدن زمان عمر، یا مرگ آگاهانه با توقف زمان خطی و آنچه اهمیت دارد، انتخاب کنشگر (تشنه) است.

۳. ۲. ۳. درک چرخه‌ای از تاریخ بشریت

«این ساختار بر درک چرخه‌ای از تاریخ بشریت تکیه دارد... تاریخ بشریت همان چیزی است که ژیلبر دوران آن را ساختار تاریخی تخیل می‌نامد» (همان: ۱۲۸). ساختار چرخه‌ای، بیش از هر چیز، بیانگر احساس یگانگی و همذات‌پنداری با همه‌ی زمان‌ها و مکان‌هاست که خود حاصل از میان برداشتن مانع زمان تاریخی و سیر خطی آن است. گویی انسان همه‌ی هستی را به صورت تابلویی مشاهده می‌کند. این امر تنها با داشتن دیدی کل‌نگر امکان‌پذیر است. «مفهوم چرخه‌ای، این توانایی را می‌دهد تا پرتوافکنی‌ای از گذشته بر زمان حال داشته باشیم...[یا] گذشته را در حال زنده کنیم» (همان: ۱۲۹).

در این داستان، بانگ اسرافیل و زنده‌شدن مردگان، پیغام نجات برای زندانی، شفاعت پیامبر در آخرت، همه و همه، درکی است که از تجربه و پرتوافکنی تاریخ گذشته برای راوی حاصل می‌شود. صحبت از بینایی یعقوب به واسطه ی استشمام بوی پیراهن یوسف و... که در گذشته اتفاق افتاده است و راوی آن را جلوی چشم دارد، نشان‌دهنده ی تمایل او به فراخواندن خرد گذشتگان و انتقال آن به نسل‌های آینده است. احساس نزدیکی و پیوستگی با گذشته و تاریخِ دور، نشانه ای دیگر بر گرایش تخیل راوی به ساختار شبانه‌ی تخیلات است.

۳. ۲. ۴. پیشرفت در آینده

در این ساختار، «آینده به کمک تخیل معرفی می‌شود و تحت فرمانش قرار می‌گیرد» (همان: ۱۳۰). سجده و سر فرودآوردن بر آب حیات، پایان این درام چرخه‌ای را نشان می‌دهد.

بر سر دیوار هر کاو تشنه‌تر زودتر بر می‌کَنَد خشت و مَدَر

هر که عاشق‌تر بود بر بانگ آب　　او کلوخ زَفت‌تر کند از حجاب

(مولوی، ۱۳۸۴: ۲۲۸)

در این ابیات، اعتقاد به یک تعالی در پایان چرخه (پایان چرخه‌ی کلوخ‌اندازی) بیان می‌شود. همچنین، راوی به کمک این دو بیت، سودمندی عمل خود را برای رفتن به سوی تعالی نشان می‌دهد.

۴. نتیجه‌گیری

ساختار دراماتیکی داستان «تشنه و دیوار» مربوط به محتوای روایتی داستان است؛ یعنی همان تحول عظیمی که در تشنه درحال رخ دادن است: حرکت به سوی کمال و تعالی که در نمایه‌ی «کلوخ‌اندازی» و بافتی استعاری نشان داده می‌شود. درواقع، همه‌ی روایت نوعی «حرکت» و «شدن» را نشان می‌دهد، اما در ساختاری متفاوت و آشنایی‌زدایانه؛ به‌طوری که حرکت به سمت تعالی این‌بار از بالا به پایین است. این عادت‌ستیزی نشان می‌دهد که در تخیل راوی همه‌ی پدیده‌های جهان در تعامل و آشتی با هم به سر می‌برند؛ به گونه‌ای که گاه جایگزین هم می‌شوند و فرقی بین آن‌ها احساس نمی شود[۱۱]. این تعامل بیانگر پیروی تخیل راوی از ساختارهای منظومه‌ی شبانه است؛ زیرا بی‌منطقی و هنجارگریزی ویژگی خاص منظومه‌ی شبانه‌ی تخیل است. سیر حرکت تخیل راوی در پایان این داستان که به مثابه نتیجه‌گیری اخلاقی او از بیان داستان است، نشان می‌دهد که راوی در لحظه‌ی آخر، زمانی که به جوهر آب می‌رسد، نمی‌تواند تصاویر منظومه‌ی شبانه یعنی آرامش مادری را پیدا کند، بلکه به تصاویری که او را ناآرام می‌کنند می‌رسد. گویا راوی، در این لحظه، در منظومه‌ی روزانه‌ی تخیلات گرفتار شده است؛ بنابراین بخش دوم این داستان از تصاویر ریخت سقوطی، ریخت تاریکی و حیوانی انباشته می‌شود: ترس از ناتوانی در کنترل زمان در تصاویری همچون: تبدیل‌شدن خاک به زمین سُست و شوره‌زار و ریزندگی آن (مربوط به تصاویر ریخت سقوطی)، تاریک‌شدن چشم و بی‌گاه‌شدن روز (مربوط به تصاویر ریخت تاریکی) و ابروان چون پالدم و پشت چون سوسمار (تصاویر ریخت حیوانی) و...، همه و همه، حکایت از تفکر تکه‌تکه و تقابلی نسبت به جهان دارد و نشان‌دهنده‌ی گرایش تخیل راوی به منظومه‌ی روزانه‌ی تخیلات با ارزشگذاری منفی است. شاید ساختار قصه‌درقصه‌ی *مثنوی* هم از همین امر ناشی شود و کارکردی جبرانی برای تخیل راوی داشته باشد؛ به این معنی که راوی با گیرافتادن در منظومه‌ی روزانه‌ی تخیلات در پایان

هر حکایت، به دنبال پناه و مأمنی می‌گردد تا خود را از دسترس نیروهای متخاصم دور سازد؛ به همین دلیل درون‌مایه‌ی قصه‌ای دیگر را طرح می‌ریزد و درواقع، از دامن یک قصه به قصه ی دیگر پناه می‌برد. از طرفی، این داستان در نمای کلی و از نظر مضمونی بیانگر تلاش برای رسیدن به تعالی و جاودانگی است که در بن‌مایه ی رسیدن تشنه به «آب حیات» تمثیل می‌شود. این مضمون با وجود وابستگی به ساختار نظام روزانه‌ی تخیلات، به نفی و رد و انکار قطب دیگر نمی‌انجامد؛ بنابراین، ساختار تخیلی داستان «تشنه و دیوار» نشان می‌دهد با اینکه راوی همزمان از هر دو منظومه‌ی تخیلی روزانه و شبانه برخوردار شده است، در لحظاتی که به ساختار روزانه متمایل می‌شود، تخیل او تماماً در احاطه‌ی ساختار دوقطبی منظومه‌ی روزانه قرار نمی‌گیرد و وجه غالب تخیل او بیانگر دیدگاه تعاملی و شبانه‌اش است.

یادداشت‌ها

۱. «واقعیتی که نماد را بیان می‌کند تعریف‌ناپذیر است، از طریق خطوط خارجی تصویرش درک نمی‌شود... بلکه در عمق حس می‌شود؛ مانند حضور یک نیروی مادی و روانی که بارور می‌کند، رشد می‌دهد و تغذیه می‌کند» (شوالیه، ۱۳۸۸، ج۱: ۴۹).

۲. در تعریف تمثیل آمده است: «تمثیل از یک سو نمودار عالم مثال است و از سوی دیگر، آن هویت حقیقی را که در جان شهودیِ سالک و هنرمند به شهود درآمده و جزء تجربیات بیان‌ناپذیر اوست، در قالب تمثیلی بر ما بازگو می‌کند؛ به همین دلیل، وجهی مادی و وجهی معنوی دارد و اسبابی را می‌طلبد که عامل رمزگشایی آن معنای ارائه‌شده در قالب تمثیل باشد» (بلخاری قهی، ۱۳۹۲: ۷۱).

۳. تعبیری است از ابن‌عربی در *فصوص‌الحکم* که «المنام حضرت الخیال و موطن الخیال یطلب التعبیر»؛ خواب نموداری از قلمرو و حضرت خیال است و آنچه به حضرت خیال متعلق است به تعبیر نیاز دارد (نک: ابن‌عربی، ۱۳۸۶: ۳۵۵و۳۵۶).

۴. «ژیلبر دوران بر این باور است که این ساختارها با اعمال ریخت‌پریشی یا اعمال قهرمانانه متمایز می‌شوند؛ زیرا از یک طرف، این ساختارها بسیار به نشانه‌های بیماری اسکیزوفرنی شبیه هستند و از طرفی دیگر، این ساختارها تماماً نبردی را علیه زمان و مرگ به نمایش می‌گذارند» (عباسی، ۱۳۹۰: ۹۷)

۵. «برعکس منظومه‌ی روزانه، در منظومه‌ی شبانه تصاویر و نمادها به صورت تقابلی نسبت به هم قرار نمی‌گیرند، بلکه از قطبی به قطب دیگر در حال حرکتند و این حرکت، حرکتی

چرخه‌ای یا پیوندی است. در واقع، در این منظومه بین قطب‌ها نوعی تعامل وجود دارد»(همان: ۹۳).

۶. موضوع رساله‌ی نگارنده با عنوان *بنیان‌شناسی تخیل در متون عرفانی با رویکرد ژیلبر دوران* در دانشگاه شهرکرد به تصویب رسیده و امید است با انجام آن، دریچه‌ای تازه به روی نقد متون عرفانی از منظر پژوهش‌های تخیل‌شناسی گشوده شود.

۷. نمادهای خلوتگاه به سه گروه طبقه‌بندی می‌شوند:

الف. نمادهای تلطیف‌شده، مانند تشبیه مرگ به خواب؛ ب. نمادهای تداخل‌شونده یا دربرگیرنده، مانند قرارگرفتن در مکان‌های امن همچون زهدان مادر یا شکم ماهی (فناناپذیری)؛ ج. نمادهای تغذیه‌ای یا جوهری مربوط به مایعات و سیالات همچون آب (نک: همان: ۱۰۹).

۸. فرورفتن، پایین‌رفتن و غوطه‌ورشدن درست همانند عمل بلعیدن یادآور خاطره‌ی دورانی است که انسان به دور از ترس و هیاهوی ازدست‌رفتن زمان، در مکانی امن و آرام (زهدان مادر) می‌زیسته و با مکیدن شیر در دوران کودکی که خود عملی تغذیه‌ای است به نحوی آن خاطرات را از نظر می‌گذراند تا به شکل ناخودآگاه خود را از گذر زمان محفوظ بدارد (همان: ۸۹).

۹. از جمله آیاتی که در قرآن به هر دو نفخه‌ی احیا و اماته‌ی صور اسرافیل نظر دارد آیه‌ی ۶۸ سوره‌ی زمر است: «و نفخ فی الصور فصعق من فی السماوات و من فی الارض الا من شاء الله ثم نفخ فیه اخری فاذا هم قیام ینظرون؛ و در صور دمیده می‌شود و ناگهان آنچه جنبنده در آسمان‌ها و هر کس که در زمین است می‌میرند، مگر کسی که خدا بخواهد؛ سپس نفخه‌ی دیگری در آن دمیده می‌شود که ناگهان همه به حالت قیام درآمده، خیره نگاه می‌کنند» (*قرآن کریم*، ۱۳۹۲: ۴۶۶).

۱۰. مثلاً در ماجرای نبرد رستم و اسفندیار در *شاهنامه*، به‌عنوان دو جناح فکری بزرگ ایرانی و تورانی، نمی‌توان به قضاوت صددرصدی درباره‌ی اینکه حق با کدام است رسید.

۱۱. «در منظومه‌ی شبانه‌ی تخیل X می‌تواند هم خوب باشد و هم بد،... به همین خاطر از لحاظ سبک نوشتاری، نویسندگان بیشتر از واژگانی همچون «و... و...»، «هم... هم...» استفاده می‌کنند» (عباسی، ۱۳۹۰: ۹۴)؛ چنانچه در این داستان، در عالم تخیل، پستی و بلندی در جایگاه هم قرار می گیرند: «سجده آمد کندن خشت لَزِب» (= صورت مثالی و والای عملی پست) (مولوی، ۱۳۸۴: ۲۲۸). این چینش در عالم معنا، همه‌ی معادلات منطقی را بر هم می‌زند که مختص نظام شبانه‌ی تخیل است.

فهرست منابع

قرآن کریم. (۱۳۹۲). ترجمه‌ی حسین انصاریان، تهران: دارالقرآن کریم.

ابن‌عربی، محیی‌الدین. (۱۳۸۶). *فصوص‌الحکم*. ترجمه ی محمدعلی موحد و صمد موحد، تهران: کارنامه.

احمدی خاوه، احسان و سمیه شاه‌حسینی. (۱۳۹۲). *رؤیا قلمرو نامرئی ذهن؛ جستارهایی فلسفی در باب رؤیاها*. تهران: علمی و فرهنگی.

بتلهایم، برونو. (۱۳۹۲). *افسون افسانه‌ها*. ترجمه‌ی اختر شریعت‌زاده، تهران: هرمس.

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۷). *عکس مه‌رویان، خیال عارفان؛ مفهوم‌شناسی خیال در آراء مولانا*. تهران: فرهنگستان هنر.

ـــــــــــــــ . (۱۳۹۲). *فلسفه‌ی هنر اسلامی (مجموعه‌مقالات)*. تهران: علمی و فرهنگی.

چیتیک، ویلیام. (۱۳۹۲). *عوالم خیال؛ ابن‌عربی و مسئله‌ی اختلاف ادیان*. ترجمه‌ی قاسم کاکایی، تهران: هرمس.

حسینی، مریم و سارا پورشعبان. (۱۳۹۱). «دلایل پیکرگردانی در داستان‌های *هزار و یک شب*». *متن‌پژوهی ادبی*، س ۱۶، ش ۵۲، صص ۳۷-۶۴.

شوالیه، ژان و آلن گربران. (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*. ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، ج ۴، تهران: جیحون.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها*. ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، ج ۱و۲و۳، تهران: جیحون.

عباسی، علی. (۱۳۸۱). «بررسی تخیل اندیشه و طرح در آثار جلال آل‌احمد». در: *گزیده‌ی مقالات یادمان جلال آل‌احمد*، تهران: دفتر مطالعات ادبیات داستانی.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۴). «طبقه‌بندی و کارکرد عناصر تخیل بر سه تابلوی مجید مهرگان با رویکرد ژیلبر دوران؛ *نبرد رستم با اژدها*، *نبرد رستم و ارژنگ دیو*، *نبرد گشتاسب و اژدها*». در *مجموعه‌مقالات اولین هم‌اندیشی تخیل هنری*، فرهنگستان هنر.

ـــــــــــــــ . (۱۳۹۰). *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران؛ کارکرد و روش‌شناسی تخیل*. تهران: علمی و فرهنگی.

مولوی، جلال‌الدین محمدبن‌محمد. (۱۳۸۴). *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد او نیکلسون، تهران: هرمس.