

مطالعه تطبیقی تصاویر تخیلی فیلم‌نامه پستیچی و نمایش‌نامه ویتسک بر اساس نظریه تخیل‌شناسانه ژیلبر دوران

حمیرا علیزاده^۱

دکتر مه دخت پورخالقی چترودی^۲

دکتر نگار مزاری^۳

چکیده

امروزه مطالعات تطبیقی در حوزه اقتباسی از اهمیت زیادی برخوردارند و اقتباس از ادبیات داستانی بستر مناسبی برای رشد هنر به‌ویژه هنر سینما ایجاد کرده و تعامل سینما و ادبیات باعث پرمخاطب شدن اثر اقتباسی شده است. در این پژوهش با در نظر گرفتن تعامل ادبیات و سینما به مطالعه اقتباس ادبی فیلم‌نامه پستیچی، نوشته داریوش مهرجویی از نمایش‌نامه آلمانی ویتسک، اثر کارل گئورگ بوخنر، پرداخته و با روش توصیفی - تحلیلی بر اساس نظریه ژیلبر دوران تصاویر تخیلی آن‌ها را بررسی کرده‌ایم تا با دسته‌بندی تصاویر در دو منظومه روزانه و شبانه تخیل، تحولات تصاویر اثر اقتباسی را نسبت به اثر مبدأ و نقش جامعه را به عنوان عامل تأثیرگذار بر این تغییرات بیان کنیم. با تفسیر تصاویر دو اثر به این نتیجه رسیده‌ایم که با وجود تلاش‌های مهرجویی در بومی‌سازی اثر و هدف وی در آفرینش تصاویری مطابق با فرهنگ ایرانی، ساختار نظام تخیلی تصاویر فیلم‌نامه به نمایش‌نامه نزدیک است و مهرجویی با ایجاد تحول در تصاویر، موفق به خلق فضای جدید شده است. او توانسته است با تصاویر منظومه شبانه بر ترس‌های خویش غلبه کند و با تقابل نمادهای مثبت و منفی منظومه روزانه فضایی آرام و معتدل بیافریند، اما تصاویری که بوخنر در نمایش‌نامه ویتسک آفریده، بار منفی‌تری دارند و بیشتر به صورت نمادهای منظومه روزانه تخیل تصویر می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: اقتباس، فیلم‌نامه پستیچی، نمایش‌نامه ویتسک، ژیلبر دوران.

homeira.alizadeh66@gmail.com

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

dandelion@um.ac.ir

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد (نویسنده مسئول)

negarmazari@um.ac.ir

۳. استادیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه فردوسی مشهد

مقدمه

امروزه منتقدان و تحلیل‌گران به بررسی اقتباس‌های ادبی و سینمایی توجه زیادی دارند، زیرا بسیاری از آثار برجسته سینمایی، اقتباسی از یک اثر ادبی هستند و بسیاری از سینماگران و هنرمندان برای ساخت آثاری پرمخاطب به اقتباس از متون ادبی جهان پرداخته‌اند؛ از جمله فیلم‌نامه «پستچی»، اثر داریوش مهرجویی که اقتباسی از «ویتسک»^۱ نمایش‌نامه آلمانی، اثر کارل گئورک بوخنر^۲، (۱۸۱۳م - ۱۸۳۷م)، نمایش‌نامه‌نویس آلمانی، است (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۶). مهرجویی در فیلم‌نامه پستچی بر آن بوده است تا جامعه غرب‌زده‌خویش را تصویر کند، بنابراین نمایش‌نامه ویتسک که بازتاب زندگی فقیرانه مردم در جامعه‌ای ناسالم است، بهترین گزینه اقتباسی است، اما او سعی کرده است تا روح اثر و فضای تاریک آن را با ورود به فرهنگ ایرانی تغییر داده، فضا، شخصیت‌ها و درون‌مایه آن را با فضای ایران تطبیق دهد، تغییراتی گسترده در آن ایجاد کند و فضا را به فضایی مثبت و ملایم‌تر تبدیل کند، با این وجود تشابه جوامع و تأثیرات نظام جامعه و شرایط نابه‌سامان اجتماعی بر تخیل نویسندگان سبب خلق تصاویری مشترک (مثبت و منفی) در دو اثر شده است.

در تخیل آن‌ها جامعه و اوضاع نابه‌سامان آن خودآگاه یا ناخودآگاه صورتی آشفته و ترسناک دارد و در آثار هنری و سینمایی آن‌ها بدین گونه ظاهر می‌شود. در حقیقت تخیل عاملی دفاعی در مقابل ترس و اضطراب است، اما احساس اضطراب منجر به خلق تصاویری می‌شود که بازتاب این ترس هستند و نویسندگان در مقابل آن‌ها تصاویر تخیلی ویژه‌ای را می‌آفرینند تا روح آشفته و پریشان خویش را با آن آرام کنند.

«پستچی» و «ویتسک» محصول محیط‌های اجتماعی متفاوت هستند که یکی جامعه غرب‌زده ایرانی و دیگری استثمار قشر فرودست جامعه آلمانی را توصیف و ترسیم می‌کند. هر دو اثر بازتاب پریشانی و نگرانی‌های نویسندگان هستند که گاه با آفرینش تصاویری تلطیف و تعدیل شده‌اند.

نگارندگان در این مقاله براساس نظریه تخیل‌شناسانه ژیلبر دوران^۳ (۱۹۲۱م)، نظریه پرداز فرانسوی، به بررسی تصاویر اثر اقتباسی پرداخته و تفاوت‌ها و شباهت‌های تصاویر تخیلی آن را با اثر

1. woyzeck
2. Karl Georg Büchner
3. Gilbert Durand

مبدأ در انتقال مفهوم مورد نظر بیان می‌کنند. استفاده از این روش به مخاطب کمک می‌کند تا با توجه به ساختار تصاویر اثر به عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری آن‌ها پی برده و میزان تأثیر جامعه بر تخیل نویسنده را در زمان آفرینش این آثار بشناسد و نشان دهد. در این پژوهش به این سؤالات پاسخ داده می‌شود: تصاویر اثر اقتباسی چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با تصاویر اثر مبدأ دارند؟ تشویش و نگرانی نویسندگان چه تأثیری بر تصاویر ادبی دارد؟ این هراس‌ها که بازتابی از شرایط جامعه در تخیل نویسنده هستند، به چه اشکالی نشان داده شده‌اند؟

پیشینه تحقیق

تاکنون منتقدان و پژوهشگران زیادی با روش نقد تخیل‌شناسانه دوران به بررسی تصاویر تخیلی آثار ادبی پرداخته‌اند. علی‌عبّاسی کتاب و مقالات متعددی را با این روش نگاشته است، از جمله کتاب *ساختارهای انسان‌شناسی تخیل* (۱۳۹۰) که معرفی اجمالی از نظریه ژیلبر دوران است. مقاله وی با عنوان «طبقه‌بندی تخیلات ادبی براساس نقد ادبی جدید» نیز خلاصه‌ای از کتاب یادشده است. عبّاسی در مقالات «بررسی ساختاری و تخیل‌شناسی آثار محمدرضا بایرامی» و «بررسی ساختار، اندیشه و تخیل در آثار فریدون عموزاده خلیلی» به بررسی و دسته‌بندی تصاویر آثار در دو منظومه روزانه و شبانه پرداخته است. همچنین در مقاله «واقعیت و تخیل در رمان جای خالی سلوچ» (۱۳۸۷) مفهوم زمان را از طریق حوزه عمل نمادها در رمان بررسی می‌کند. نگار مزاری در مقالات «مطالعه مفهوم زمان در تخیل پروست با تکیه بر نقش تصاویر تاریخی در کمبره» (۱۳۹۱) و «بررسی ترس در سه قطره خون هدایت و ضد اخلاق ژید براساس روش نقد دوران» (۱۳۹۴) تصاویر برخاسته از تشویش و نگرانی نویسنده را با توجه به نظریه دوران بررسی می‌کند. مقاله محمدنبی احمدی با عنوان «هراس از زمان و غلبه بر آن در شعر شاعران مقاومت (از دیدگاه روان‌شناسی)» (۱۳۹۶)، مقاله‌ای با عنوان «تحلیل صورت‌های خیالی «خون‌نامه خاک» اثر نصرالله مردانی طبق نظریه ژیلبر دوران» (۱۳۹۶) از عبّاس محمدیان و مقاله «تحلیل ساختار تخیلی داستان تشنه و دیوار مثنوی براساس نقد ادبی جدید» از سارا پورشعبان نیز در نقد ادبی جدید قابل توجه است، زیرا نویسندگان در همه آن‌ها، به روش دوران به بررسی تصاویر هنری برخاسته از تخیل نویسنده در آثار ادبی پرداخته‌اند، اما با وجود آثار متعدد در این زمینه تاکنون پژوهشی مستقل درباره بررسی تصاویر تخیلی فیلم‌نامه‌ها و بررسی تصاویر

دو اثر یاد شده صورت نگرفته است، به همین دلیل پژوهشگران در این پژوهش در نظر دارند با استفاده از این نظریه، تصاویر تخیلی فیلم‌نامه پستیچی را با نمایش‌نامه ویتسک که برخاسته از بافت فرهنگی کاملاً متفاوتی است، مقایسه کنند و تفاوت آثار را در کاربرد تصاویر نشان دهند.

نظریه تخیل‌شناسانه ژیلبر دوران

ژیلبر دوران پس از نقدهای اسطوره‌ای مختلف و پس از طرح نقدهای اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی (ن.ک: دوران، ۱۹۹۲)، در پی تکمیل مطالعات و نظریات گاستون باشلار^۱ (۱۸۸۴م - ۱۹۶۲م)، نظریه-پرداز فرانسوی، برآمد و تخیل را در مظاهر گوناگونش بررسی کرد. گاستون باشلار در نقد طبیعت-گرایانه خود به چهار عنصر از عناصر طبیعت (آتش، باد، گیاه و خاک) در شکل‌گیری تصاویر تخیلی هنرمند توجه کرد (ن.ک: باشلار، ۱۳۷۷)، اما دوران در مطالعات انسان‌شناسی خویش تخیل و تصاویر تخیلی را در برابر ترس از زمان و مرگ، نوعی درمان درد می‌داند، درمانی که برای بهروزی انسان در جهان بسیار ثمربخش است. ژیلبر دوران برای بررسی و مطالعه ظهور تخیل از حیث شکلی تلاش کرد ابزاری بیابد که با آن بتوان این ظهور خارجی (تصاویر هنری) را که خالق آن هنرمندان یا عاملین اجتماعی و مقوله‌های فرهنگی هستند، تبیین کرد. آثار او که بحث و بررسی درباره اسطوره‌ها، نمادها و کارکرد آنهاست و با رشته‌های گوناگونی در تعامل است و آنها را فرامی‌خواند همچون نظام بزرگی سعی دارد اعتبار حقیقی عنصر تخیل را دوباره به آن بازگرداند به همین سبب وی نظریه تخیل‌شناسانه‌اش را مطرح کرد (عبّاسی، ۱۳۹۱: ۱۹۹).

دوران در نظریه خویش به تحلیل کارکردهای تصاویر تخیلی نویسندگان و هنرمندان پرداخت. در نظریه او تصاویر نمادین با انعکاس مفهوم گذر زمان و مرگ اهمیت بیشتری می‌یابند، زیرا همیشه «رابطه انسان با زمان و مرگ رابطه‌ای ظریف و حسّاس است. وقتی انسان جوان است یک رابطه دوستی و همکاری بین امور زمان برقرار است، اما با گذر زمان، این رابطه دوستی تبدیل به رابطه غالب از طرف زمان و رابطه مغلوب (احساس ترس، اضطراب و ناامیدی) از طرف انسان می‌شود» (به نقل از: عبّاسی، ۱۳۸۰: ۵) و همین امر باعث ایجاد تصاویر ترسناک زمان و تأثیر آن بر فضای پیرامون در تخیل انسان می‌شود. براین اساس هنر و آثار ادیب‌بازاری مناسب برای رفع تشویش‌ها و

نوعی عصیان بر مرگ و نابودی است و انسان خیال‌پرداز و هنرمند با تصویر شیرینی از مرگ، آن را نفی می‌کند.

ژیلبر دوران در نظریه خود، تصاویر تخیلی نویسنده را در دو گروه منظومه روزانه و شبانه تخیل دسته‌بندی می‌کند. منظومه روزانه تخیل منظومه تضادهاست. تصاویر این منظومه به دو دسته متضاد تقسیم می‌شوند: دسته اول تصاویر زمان و نمایانگر تسلط تاریکی بر روشنایی هستند. در حقیقت نمادهای این دسته با تصویر مرگ و تاریکی سعی در نابودی ترس دارند. این تصاویر ترس از حیوانات، ترس از تاریکی و ترس از سقوط را نشان می‌دهند. دسته دوم تصاویر منظومه روزانه، نمادهای عروج، روشنایی و جداکننده هستند. در این منظومه، تصاویری با ارزش‌گذاری مثبت در مقابل تصاویری با ارزش‌گذاری منفی قرار می‌گیرند (Durand, 1992: 71-70).

در منظومه شبانه تخیلات برخلاف منظومه روزانه، ارزش‌های نمادین به شکل متضاد نیستند، بلکه به جای تصاویری که تضاد و تقابل را القا می‌کنند با تصاویری روبرو هستیم که در آنها نگرانی و ترس از زمان تلطیف شده‌اند. در منظومه شبانه تصویر سقوط با نماد پایین‌رونده و تصویر شب تاریک هم با تصویر غروب تلطیف می‌گردد (Ibid: 216-217). این منظومه به دو ساختار اسرارآمیز و ادواری تقسیم می‌شود. ساختار اسرارآمیز خود به دو دسته خلوتگاه درونی و نمادهای وارونه دسته‌بندی می‌شود. تصاویر خلوتگاه درونی (جام، غار و خانه) و نمادهای وارونه (نمادهای فرورفتن و نمادهای مادانه) با ترس از زمان مقابله و آن را تلطیف می‌کنند (ibid: 226,270). در تخیل انسان تصاویر نمادهای ادواری یا چرخشی هم در کنترل زمان نقش مهمی دارند. این نمادها چون دایره و دینار یا بر تکرار بی‌پایان حالت‌های زمانی تأکید می‌کند و بدین ترتیب چرخه تحول زمان را کنترل می‌کنند یا اینکه با ایجاد نمادهای زیستی و الگوهای طبیعی (رشد گیاهان، گردش فصل‌ها و تصویر درخت) سعی در مهار پیشرفت زمان، حرکت و استمرار آن دارد و نشان‌دهنده پیشرفت و کمال هستند (ibid: 322).

نماد خلوتگاه درونی، پیشرفت و چرخه‌ای

تسلط مرگ و زمان بر انسان، فلسفه بازگشت به سوی مادر و خلوتگاه درونی را ایجاد می‌کند؛ یعنی انسان با پناه گرفتن در مکانی امن تصویر مرگ را به تولد دوباره تبدیل می‌کند. تصاویر قبر، مادر، غار

و خانه نشان‌دهنده نمادهای خلوتگاه درونی هستند (Durand, 1992: 270, 279). نمادهای چرخه‌ای نیز نمادهایی مانند تقویم، حالت‌های ماه، توالی فصل‌ها و اعداد هستند که با تکرار لحظه‌های زمانی بر زمان تسلط می‌یابند و نمادهایی چون درخت، چوب درخت و صلیب که باروری، پیشروی و وصول به کمال را به ذهن تداعی می‌کنند، نمادهای پیشرفت هستند (Ibid: 378, 321).

در فیلم‌نامه پستیچی مرگ و زمان حضوری چشمگیر دارد. فیلم‌نامه، داستان مرگ آدم‌ها و شرافت-هاست. تقی، پستیچی یک روستا یا شهر دورافتاده است که به خاطر بدهی به بانک از مأمور آن فرار می‌کند. نامه‌هایش را به دوستش می‌دهد تا به مقصد برساند و خود در مزرعه‌ای نوکری ارباب را می‌کند. او عقیم است و در روابط زناشویی مشکل دارد. دامپزشک روستا با گیاهان در پی درمان اوست. با ورود برادرزاده فرنگی ارباب به مزرعه همه چیز عوض می‌شود. زن تقی با مرد فرنگی به او خیانت می‌کند. تقی با فهمیدن موضوع از شهر به جنگل پناه می‌برد. زن به دنبال تقی به جنگل می‌آید. در یک تعقیب و گریز، تقی سرانجام زنش را با چاقو می‌کشد. همان زمان دوستش می‌رسد، مردم باخبر می‌شوند و پلیس تقی را دستگیر می‌کند.

در این فیلم‌نامه طبیعت و به‌ویژه درخت مفهومی نمادین را به ذهن مخاطب القا می‌کند. با حلقه‌هایی در برش عرضی، زمان را تعریف و تثبیت می‌کند و یادآور اسطوره بازگشت جاودانه به اصلی واحد است (امیرقاسمی، ۱۳۹۱: ۱۸۶). به همین دلیل نزد ژیلبر دوران از اهمیتی خاص برخوردار است، زیرا کنترل گذر زمان و آغاز حرکت ابتدایی که از ویژگی‌های نمادهای منظومه شبانه است، در آن دیده می‌شود (نک. چیت‌سازیان، ۱۳۹۵: ۳۶).

درخت در فرهنگ‌های مختلف معانی نمادین متفاوتی دارد، اما در بیشتر اساطیر نماد جاودانگی و زندگی دوباره است، سیر زندگی آن دورانی است (تولد، مرگ و تولد دوباره) و نماینده تلاش مکرر انسان برای رسیدن به کمال است و حلقه‌های آن تکرار زمان را نشان می‌دهد (کوک، ۱۳۸۶: ۸)، به همین سبب از نظر دوران نماد چرخه‌ای محسوب می‌شود. در فیلم‌نامه پستیچی تقی، شخصیت اول فیلم‌نامه، کهاز مشکلات زندگی (فقر، خیانت و ستم‌بارگی) به ستوه آمده، برای رهایی از آن تغییر هویت داده و از دنیای انسانی فاصله گرفته است. او به طبیعت روی می‌آورد تا زندگی جدیدی را آغاز کند. دائماً بالا یا درون درخت دیده می‌شود و با آن یگانه می‌شود. تقی از زندگی دست کشیده و می‌خواهد همسرش را به خاطر خیانت مجازات کند. مهرجویی با تصاویر طبیعت بر آن است تا

صحنه پایانی فیلم‌نامه (مرگ منیر و جنون تقی) را تلطیف کند. در صحنه‌ای دیگر که تقی عقیم است و جهانی که در آن زندگی می‌کند نیز عقیم مانده است، با استفاده از باورهای عامیانه که در آن انسان به امید برآورده شدن آرزوها، شفای دردهای بی‌درمان، بارور شدن زهدان به درختان متوسل می‌شود، در پی درمان تقی برمی‌آید تا با امید به جهانی بهتر ذهن آشفته خود را در پذیرش فرهنگ بیگانه آرام سازد.

مرگ در نمایشنامه ویتسک نیز حضور دارد. این نمایشنامه داستان سربازی است که برای سروانی کاری کند (برایش هیزم می‌شکند و ریش‌هایش را می‌تراشد) و برای دکتری به مثابه موش آزمایشگاهی است. او درآمد حاصل از کار برای این دونفر را برای همسرش ماری خرج می‌کند، روزی با ماری برای دیدن نمایش به شهر می‌روند و به محض ورود سردسته طبل نوازان متوجه نگاه آن دو به هم می‌شود و سپس به خیانت ماری پی می‌برد. او در پی انتقام از ماری برمی‌آید. او را می‌کشد و در نهایت خود نیز در استخر آبی خفه می‌شود.

در نظریه دوران نمادهایی مانند درخت، صلیب و پسر جزو نمادهای پیشرفت هستند (Durand, 1992: 378). ارتباط نمادین درخت و صلیب (برای اطلاع بیشتر نک: پورخالقی چترودی، ۱۳۸۷: ۱۱، ۱۶) در معنای نمادین آن دو آشکار است، زیرا صلیب سمبل تمایل به برداشتن مرکز انسان و ایمان او از زمین و برکشیدن آن به حوزه روحانی است (نک: یونگ، ۱۳۵۲: ۳۸۷) و درخت ارتباط میان آسمان و زمین را برقرار می‌کند (نک: آشتیانی، ۱۳۷۲: ۱۰۸).

نماد پیشرفت در نمایش‌نامه ویتسک به صورت خواندن انجیل و صلیب نمودار می‌شود. در تصویری یکی از شخصیت‌های داستان به نام ماری که از گناه خیانت به همسرش می‌ترسد، با خواندن انجیل از خداوند طلب بخشایش می‌کند و به آرامش می‌رسد، زیرا در آن جمله‌ای را می‌خواند که به گناهکاری همه انسان‌ها اشاره می‌کند. «ماری انجیل را ورق می‌زند: که گناهی نکرد و دروغی نیز بر زبانش یافت نشد؟» (بوختر، ۱۳۵۰: ۸۸). از طرفی عنصر تشکیل‌دهنده صلیب، چوب (درخت) و نماد کمال است و از نظر دوران معنای عروج را نیز منعکس می‌کند. «صلیب مسیحی که یا از چوب ساخته شده و یا از درخت مصنوعی، مفاهیم نمادین گیاه را دارد. در واقع صلیب چه از نظر پیکرنگاری و چه از نظر افسانه‌ها به عنوان درخت شناسایی می‌شود. به همین سبب صلیب مقیاس عروج است، زیرا درخت با کهن‌الگوهای عروجی در ارتباط است (Durand, 1992: 378)

ویتسک نیز که از کشتن و مرگ ماری می‌ترسد با صلیب ترس خود را از بین می‌برد. «این صلیب مال آبیجه، حلقه هم. یک شمایل مقدس به جایی داشتم» (همان: ۹۰). بوخنر در این تصویر با ترکیب حلقه و صلیب معنای نمادین صلیب را به نماد چرخه‌ای نزدیک می‌کند، زیرا صلیب نمودار همه چیزهای دایره شکل یا ادواری است (نک: آلدی، ۱۳۷۴: ۱۲۰). به عبارتی وی با نمادهای پیشرفت و عروج تصاویر مرگ را تلطیف می‌کند و با نماد چرخه‌ای حلقه دور زندگانی آدمی پس از مرگ و رستاخیز دوباره آن را نشان می‌دهد. به این ترتیب با توجه به نظریه دوران تصاویر در منظومه شبانه تخیل جای می‌گیرند و تصویری آرام می‌آفریند. بوخنر صلیب و مهرجویی درخت را به عنوان نماد پیشرفت به کار می‌برد و هر دو در پی تعدیل تصاویر تخیلی خویش برمی‌آیند، اما هر یک به شکلی متفاوت تصاویر ترسناک ذهن خویش را تلطیف می‌کنند.

درخت در فیلم‌نامه پستیچی، به صورت نماد خلوتگاه درونی هم تصویر می‌شود: «مکانی در جنگل. تقی میان تنه پوک و خالی یک درخت تنومند با سر و وضع کثیف ایستاده است و بهت‌زده و گیج نگاه می‌کند.» (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۴۹). همچنین «رمضان تقی را می‌بیند که سر درخت بر روی دو شاخه چمپاتمه زده» (همان). تقی برای فرار از مشکلات و رسیدن به آرامش در دنیای درونی خویش (درون درخت) فرو می‌رود تا خود را از گذر زمان و تغییر دنیای پیرامونش نجات دهد. مهرجویی در منظومه شبانه تخیل که بیشتر به آرامش، راحتی و استراحت متمایل است (Durand, 1992: 220) با تصویر تقی و درخت، انسان را متوجه اصل گیاهی‌اش می‌کند و با پناه گرفتن در درخت به دنبال جهانی آرام و دور از هیاهوست. در حقیقت درخت با انسان و اصل گیاهی او پیوند می‌یابد و در تصور قهرمان، پلی به جهان نهران و جهان رازناک ناخودآگاهی است. تقی نیز با نفوذ در ناخودآگاهی خود طبیعت را بهترین راه فرار از دغدغه‌های زندگی می‌یابد.

دوران معتقد است که انسان برای رهایی از ترس‌ها می‌کوشد شبیه مواد غذایی شود (Durand, 1992:226) تا بتواند به اعماق شکم فرو رود و آرامش جنینی را به دست آورد. او با این کار خود را از چنگال زمان حفظ می‌کند (عباسی، ۱۳۸۰: ۹۱)؛ بنابراین درخت در تخیل نویسنده نمادی از رحم مادر است که کودک قبل از تولد در آن آرام می‌گیرد. در فرهنگ‌های مختلف «گذاشتن مرده در زهدان درختی میان‌تهی، کاری رمزی به معنای تجدید حیات وی در صلب مادر یعنی الهه نباتات

بود.» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ۲۰). حضور تقی هم در تنه درخت یادآور آغوش گرم و مادرانه‌ای است که در ناخودآگاه او شکل گرفته است و او به این وسیله ترس خود را از گذر زمان کنترل می‌کند. جنگل نیز گهگاه در هر دو اثر به صورت نمادین به کار می‌رود. شخصیت‌ها بارها برای نجات از دنیای پیرامون در جنگل دیده می‌شوند و در آن احساس آرامش می‌کنند، زیرا از دیرباز انسان همواره به اصل و مادر گیاهی خود ایمان داشته و بازگشت به اصل و مبدأ وجودی‌اش به او احساس آرامش و امنیت داده است. در اساطیر و آیین‌های رازآموزی نیز وجود درختان و جنگل‌های مقدس، پناه بردن به درخت و جنگل برای رهایی از خطر، بازتاب عملی باورهای انسان در طول تاریخ و رواج آیین توت‌پرستی (توت‌گیاهی) بوده است (برای اطلاع بیشتر رک: پورخالقی چترودی، ۱۳۷۸: ۵۲۵). ژیلبر دوران با بهره‌گیری از نظریات یونگ دست به توسعه‌ای ساختاری و نشانه‌شناسانه از تصاویر و نمادها با تکیه بر کهن‌الگوها می‌زند. کهن‌الگوی آنیما و آنیموس، برگرفته از نظریه یونگ در تحلیل تصاویر تخیلی از منظر ژیلبر دوران دیده می‌شود. در فیلم پستیچی پیوند جنگل و مادر یادآور کهن‌الگوی آنیماست (نک. رضی، ۱۳۸۱: ۲۵۸۲/۵). در جایی که، تقی از خیانت همسرش افسرده شده و در جنگل پناه گرفته است، تصویر آرام مادر و حضور منیر (همسرش) را در جنگل می‌یابد و با آن به آرامش نخستین خود برمی‌گردد.

تصویر درختان جنگل در نظریه دوران «اگر حالت پوشاننده‌ای را ایجاد کنند، مثلاً قهرمان داستان را از چشم دشمنان حفظ کند، مکانی است که ابتدا انسان را دربرمی‌گیرد و آن‌گاه او را تحت حمایت خود قرار می‌دهد.» (عباسی، ۱۳۸۰: ۴)؛ یعنی در ناخودآگاه نویسنده، جنگل نماد خلوت‌نگاه درونی است که برای رهایی از گذر زمان به آن پناهنده می‌شود. در فیلم‌نامه پستیچی منیر که نگران و آشفتگی در پی یافتن تقی به جنگل آمده است، با شنیدن صدای پشت درختان تنومند و به‌هم‌چسبیده پنهان می‌شود (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۵۱). در این تصویر صدا بازتاب‌دهنده ترس و وحشت است که با تصویر جنگل و درختان تلطیف می‌شود. علاوه‌براین تقی نیز برای فرار از مشکلات بارها به جنگل می‌رود (همان: ۲۵، ۳۲، ۴۲ و ۵۰).

تصویر جنگل به عنوان نماد خلوت‌نگاه درونی در نمایش‌نامه ویتسک هم‌دیده می‌شود. ویتسک که از هیاهوی جشن هراسان است، آندره را با خود به داخل درخت‌زار می‌برد: «بالا پشت سرتو نگاه نکن! (او را به داخل درخت‌زار می‌کشد)» (بوختر، ۱۳۵۰: ۶۱). او حتی زمانی که می‌خواهد ماری را به

قتل برساند، به درخت زار پناه می‌برد تا برای مدتی کوتاه در آن آرام بگیرد (همان: ۹۳). در هر دو اثر آرامش زندگی شخصیت‌ها با طبیعت تنیده شده است، اما زمینه‌های متفاوت شکل‌گیری آثار و جوامع مختلف سبب شده است تا فیلم‌نامه پستیچی نسبت به اثر مورد اقتباس، فضای طبیعی بیشتری را دارا باشد، زیرا فضای باز و طبیعت زیبای ایران ناخودآگاه بیشتر تصاویر ذهنی نویسنده را به سمت منظومه شبانه تخیل سوق می‌دهد.

منظومه روزانه تخیل

منظومه روزانه تخیل دو قطب مخالف نمادهای منفی و نمادهای مثبت را شامل می‌شود که گاه در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. نمادهای مثبت «نوعی تلاش برای غلبه بر ترس از زمان و مرگ است که شامل نمادهای عروج، تماشایی و جداکننده می‌شود» (چیت‌سازیان، ۱۳۹۵: ۳۳۶). نماد جداکننده، پاکی و پلیدی را از هم متمایز می‌کند و نشان‌دهنده پیروزی و استعلاست و در تقابل با نمادهای حیوانی و هبوط قرار می‌گیرد. نماد تماشایی در تضاد با نماد تاریکی انسان را در زیبایی خود محو می‌کند و از تاریکی مطلق رهایی می‌بخشد و نماد عروج کاملاً در برابر نماد سقوطی است.

نماد حیوانی

در فیلم‌نامه پستیچی و نمایش‌نامه ویتسک که هر کدام متعلق به فرهنگ و جامعه‌ای متفاوت هستند، ترس و نگرانی از گذر زمان و تغییر جامعه با نمادهایی مشابه و گاه متفاوت بازتاب می‌یابند. این دو اثر سرشار از نمادهای حیوانی است که در تخیل نویسندگان به منظور بازتاب و کنترل ترس ایجاد می‌شوند و در منظومه روزانه تخیل با ارزش‌گذاری منفی قرار می‌گیرند.

دوران معتقد است که گذر زمان انسان را به سوی مرگ و نیستی سوق می‌دهد و در او ترس و نگرانی ایجاد می‌کند. فیلم‌نامه پستیچی بازتاب‌دهنده تغییر جامعه در گذر زمان است. نویسنده در صحنه پایانی فیلم نگرانی خود را از هجوم فرهنگ بیگانه با مرگ منیر و نماد حیوانی کلاغ نشان می‌دهد. تقی شخصیتی ناشناخته دارد. گاه آرام و مطیع است و گاه چون حیوانی وحشی، طغیان می‌کند. در شخصیت تقی رازهایی است که در نگاه اول قابل شناخت نیست، اما در نهایت، شورش او را بر اوضاع زمانش آشکار می‌کند. وقتی همسرش را می‌کشد، جنگل در غوغای کلاغ‌ها فرو می‌رود. کلاغ‌ها که پیام‌آور مرگ‌اند بر پیکر بی‌جان منیر پرواز می‌کنند و همه را از شورش تقی و مرگ منیر مطلع

می‌سازند. در تصویر قتل منیر، فضا مه‌آلود و آشفته است و سر و صدای کلاغ‌ها اضطراب، جنب-وجوش و ریخت حیوانی را تداعی می‌کند و بر آشفتگی آن می‌افزاید. «تقی بر جسد منیر نشسته است؛ آرام و بی‌حرکت. گاه به گاه سرش را بالا می‌گیرد و به اطراف نگاه می‌کند. به جنگل، به درختان و به کلاغ‌ها و دوباره به منیر نگاه می‌کند. با چشمانی سرد و بی‌رمق ... از دور صدای هیاهوی کلاغ‌ها به گوش می‌رسد.» (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۵۱). همچنین، تقی انسانی است که در نهایت با نوعی دگرذیسی به یک حیوان تبدیل می‌شود. نویسنده با وارد کردن کلاغ‌ها در فیلم، این موضوع را تقویت می‌کند، زیرا «در اسطوره‌های بومیان آمریکا، کلاغ استاد دگرذیسی و تغییر شکل است.» (پارسانسب، ۱۳۹۲: ۷۶). تقی مبدل به حیوانی وحشی شده است و زندگی در جنگل را به زندگی در جامعه ترجیح می‌دهد؛ بنابراین تقی خود نماد حیوانی و جزو منظومه روزانه با ارزش‌گذاری منفی است.

پستیچی، تصویر جهانی استعمارزده است. در این جهان به فرهنگ و سنت یک کشور حمله می‌شود و فرهنگ و سنت خودی جای خود را به فرهنگ غربی می‌دهد. در ذهن مؤلف و شخصیت‌های داستانی او، گوسفند نماد فرهنگ مغلوب و در نظریه دوران نماد حیوانی و دارای ارزش‌گذاری منفی است که به دو صورت ظاهر می‌شود: ۱) حیوان‌هایی که تصویر و نماد چیزی هستند. ۲) انسان‌هایی که خصوصیت حیوانی می‌یابند. مثلاً تصویر نیت‌الله‌خان که پشم گوسفندی را به تن دارد و به گوسفندان در حال مرگ خیره شده است. او با گوسفندان هم‌ذات‌پنداری می‌کند و مرگ آن‌ها را نابودی خود می‌پندارد. در حقیقت، حضور گوسفند در تخیل نویسنده، نشانه ضعف و تغییر فرهنگ خودی است. در باور دوران «ظاهر شدن حیوان در تخیل شخصیت‌ها، نشان تغییر است. تغییر یعنی عبور از یک وضعیت ثابت شناخته شده به یک وضعیت ناشناخته. درست همین وضعیت ناشناخته تولید ترس می‌کند.» (عباسی، ۱۳۸۱: ۱۲۲). تغییری بزرگ در فیلم و به نوعی در جامعه مؤلف در حال شکل‌گیری است. نویسنده از تغییر نظام سنتی به نظام مدرنیته غربی در هراس است. تصویر نمادین گوسفند و مرگ آن، نمایانگر ترس مؤلف از گذر زمان و مرگ سنت‌هاست. مرگ گوسفندها و ورود خوک به مزرعه (نابودی ارزش‌های خودی و بروز فرهنگ غربی) در این فیلم به خوبی یادآور مبارزه درخت و بز (مبارزه تمدن دامداری و کشاورزی) در منظومه درخت آسوریک (نک: ماهیارنوبی، ۱۳۶۳) و داستان رز و میش (نک: قیصری، ۱۳۵۵) است. با این تفاوت که در درخت آسوریک بز (تمدن دامداری) بر درخت (تمدن کشاورزی) و در داستان رز و میش رز (عنصر گیاهی)

بر بز (عنصر حیوانی) غلبه می‌کند، ولی در تصویر یاد شده تمدن کشاورزی و دامداری هر دو مغلوب صنعت و مدرنیته (خوک) می‌شوند.

حیوانات در نظریه ژیلبر دوران در منظومه روزانه با ارزشگذاری منفی هستند. خوک حیوان مشترکی است که در فیلم‌نامه پستیچی و ویتسک دیده می‌شود. این نماد تنها در رفتار خوک‌وارانه شخصیت‌ها بررسی می‌شود. تقی در پستیچی، رام و مطیع است، اما در ادامه، رفتاری وحشیانه و غیرمتعارف می‌یابد. ویتسک نیز در برخورد تحقیرآمیز طبقه مرفه، وحشیانه رفتار می‌کند و بارها آنان را به خوک تشبیه می‌کند. در حقیقت خوک در نمایش‌نامه ویتسک نگرانی نویسنده و شدت اضطراب او را از نفوذ طبقه مرفه و در فیلم‌نامه پستیچی ترس نویسنده را از تهاجم فرهنگ غرب نشان می‌دهد که به صورت خشونت و وحشی‌گری نمود یافته است.

در فیلم‌نامه پستیچی فرهنگ غربی فرهنگی ناشناخته است که پذیرش آن ترس را به همراه دارد. در فیلم علاوه بر تغییر رفتار تقی، منیر نیز خوی و خصلت حیوانی می‌یابد. پس از گفت‌وگوی نیت‌الله و تقی درباره خیانت منیر، تقی به سرعت به خانه می‌آید. «منیر لباسش را عوض می‌کند. تقی ناگهان حمله می‌کند و فریاد می‌زند.» (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۳۱). با حمله تقی «منیر هم وحشی و عصبی شده است. مشت به سر و صورت تقی می‌زند.» (همان: ۳۲). نیت‌الله به مناسبت آمدن برادرزاده‌اش ضیافتی برپا می‌کند. بیننده، در این مهمانی با صحنه‌ای آشفته و شلوغ مواجه می‌شود. در نظریه دوران «نمادهای ریخت حیوانی نشان‌دهنده تصاویر حیوانی هستند که نه فقط تصویر خود را نشان می‌دهند، بلکه شامل خصوصیات خاص حیوانی هم می‌شوند، مثل جنب‌وجوش، شلوغی، وحشی‌گری و خشونت.» (صدیقی، ۱۳۹۲: ۶). در حقیقت این تصاویر نمود ترس و دلهره هستند. مهمانان همه کنار سفره نشسته‌اند و «هجوم می‌آورند به غذا و بشقاب‌ها را پیش می‌آورند. تقی پاره‌های گوشت را این طرف و آن طرف سفره می‌برد» (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۳۷)، «با سرعت و انرژی غذا می‌خورند. گوشت و استخوان‌ها را از هم می‌درند» (همان: ۳۸). عمل دریدن و هجوم بردن به طور کلی ویژگی حیوان وحشی و به طور خاص ویژگی خوک در فیلم‌نامه است که در رفتار شخصیت‌ها نشان داده می‌شود.

وجود خصوصیات حیوانی (خشونت، حمله به گوسفند بریان‌شده) در رفتارهای تقی بیشتر از دیگر شخصیت‌ها دیده می‌شود. مثلاً «تقی مثل میمون‌ها و رجه رجه می‌کند و می‌خندد.» (مهرجویی،

۱۳۶۹: ۴۹). علف می خورد. از دست مأمور بانک فرار می کند؛ حاج و واج و سر به هوا این ور اون ور جفتک می اندازد و دور خودش می چرخد (همان: ۲۰) و دائماً شاهدانه می جود (همان: ۹، ۱۱، ۱۵، ۲۵، ۳۱). در پایان نیز تقی مانند خوک خود را لای بوته‌ها پنهان و در نهایت به همسرش حمله می کند و او را به قتل می رساند. نویسنده فضایی ترسناک را تصویر می کند. «وقتی فضا ترسناک می شود همه چیز به حیوان تبدیل می شود، حیوانی که زبان نمی فهمد؛ می غرد، نعره می کشد» (عبّاسی، ۱۳۸۷: ۲۲۶). تقی به منیر حمله می کند و سپس «دوربین آرام به آن‌ها نزدیک می شود و تدریجاً صدای ضعیف غریبی به گوش می رسد، نظیر بو کشیدن یا نفس‌های مقطع... تقی منیر را بو می کشد و می بوسد. لب‌هایش را، گردنش و سینه‌اش را نظیر حیوانی بر سر لاشه جفتش» (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۵۱). به نظر می رسد مهرجویی تغییر منش انسانی به رفتاری حیوان گونه را ناشی از پایمال شدن سنت‌ها می داند.

بوخنر همچون مهرجویی در نمایش نامه ویتسک نگرانی خود را از فحشا و شهوت موجود در جامعه با خوک نشان می دهد، زیرا خوک «نماد نزول از تکامل به فنا و حرکت از عرفان به سوی فساد و انحراف است.» (Cerlot, 1971: 149). همچنین، دیدن خوک در رؤیا «عشق‌بازی‌های آشفته و دل‌آزار و ایجاد مشکل با خدمتکار و فرزندان را می‌رساند.» (Miller, 1994: 88). در صحنه هم-آغوشی ماری و سروان «ویتسک: نگاهش کن، اون خوک، داره فشارش می‌ده، داره وجودشو حس می‌کنه! آره، الان اونو تو بغل داره: همون‌طور که یه روزی من داشتم.» (بوخنر، ۱۳۵۰: ۸۲ و ۷۶). خوک (نماد حیوانی) خشم ویتسک را از خیانت همسرش نشان می‌دهد، اما واژه هم‌آغوشی که یک عکس‌العمل تولید مثلی یا جنسی است و جزو منظومه شبانه است، فضای اضطراب‌آور فیلم را تعدیل می‌کند. علاوه بر این دو حیوان دیگر، میمون و گربه، نیز در نظریه دوران ریخت حیوانی بوده و تصاویری ترسناک در تخیل نویسنده هستند. «متصلی نمایش جلو یکی از غرفه‌ها ایستاده، پشت سرش زنش با لباس چسبان و یک میمون لباس پوشیده و آراسته» (همان: ۶۴) «ویتسک (گربه را می‌گیرد): آقای دکتر داره منو گاز می‌گیره! ... من دارم می‌لرزم آقای دکتر» (همان: ۸۴). در این تصاویر میمون بازتاب‌دهنده فحشا (تشبیه زن به میمون آراسته) است و گربه ترس از نابودی را نشان می‌دهد. در باور ژیلبر دوران صداها و حرکاتی که نشان‌دهنده حرکات و افعال حیوانی است در گروه نمادهای حیوانی قرار می‌گیرند (Durand, 1992: 136) در نمایش نامه ویتسک مانند فیلم‌نامه

پستیچی این افعال به وفور دیده می‌شود. اختلاف طبقاتی جامعه بوختر به خوبی نشان‌دهنده زندگی و روان آشفته انسان‌های فرودستی است که ذهن نویسنده را نیز درهم و پریشان کرده‌اند. بارها شخصیت‌ها صداهایی را می‌شنوند: «ویتسک: یه صدای وحشتناک تو گوشم زنگ می‌زنه.» (بوختر، ۱۳۵۰: ۷۱). علاوه بر این «آندره: یکشنبه آفتابی. دسته موزیک داره می‌زنه. دامن‌ها می‌ره جلو؛ مردم دارن یه صدای وحشتناکی سر می‌دن!» (همان: ۷۹). همچنین ویتسک با سوت زدن خود را آرام می‌کند: «ویتسک (فقط سوت می‌زند).» (همان: ۸۷) صداهای ترسناک پیرامون نیز ترس و اضطراب نویسنده را از گذر زمان و نابودی جامعه منعکس می‌کند: «سروان: ویتسک! وضع هوا امروز از چه قراره؟ ویتسک: اوه، قربان، خیلی بده، طوفانیه قربان» (همان: ۵۷) و «ویتسک: آگه به بهشت هم بریم سرو کارمون با رعد و برق می‌افته» (همان: ۵۸). طوفان و رعد و برق با صداهای ترسناکی که ایجاد می‌کنند، نماد حیوانی هستند.

در نظام تخیلی مهرجویی تصاویر گاو دو معنای متفاوت را منتقل می‌کند. از سویی نشان‌دهنده نگرانی مؤلف و شخصیت‌هاست و از سویی دیگر دلواپسی آن‌ها را رفع می‌کند. در صحنه‌ای «دکتر در حال آمپول زدن به یک گاو لاغر و مردنی است. نیت‌الله دکتر را می‌بیند و جلو می‌آید... دکتر بی‌اعتنا، مشغول بازرسی گاو‌هاست و جواب نمی‌دهد.» (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۲۶). نیت‌الله از مشاهده وضع موجود می‌ترسد و از دکتر کمک می‌خواهد: «دکتر همچنان مشغول آمپول زدن به گاو‌هاست. نیت‌الله با حسرت و اندوه روی گاو دست می‌کشد. گاو ناله می‌کند. نیت‌الله: من به این حیوانا عادت کردم دکتر... از خوک می‌ترسم (همان: ۲۶). ناله‌های حیوان نیز ترس و نگرانی را بازتاب می‌دهد. مهرجویی ترس از مرگ ارزش‌ها و سنت‌ها را با گاوهای بیمار نشان می‌دهد؛ سپس با تصویر چند گاو سالم آن را کم‌تر می‌کند و مخاطب را متوجه می‌کند که ارزش‌ها تماماً نمرده‌اند. مثلاً در صحنه‌ای «نیت‌الله سعی می‌کند که از میان گاوها به دکتر نزدیک شود. دکتر کنار گاو **تونمندی** نشسته است و آمپول را حاضر می‌کند.» (همان: ۲۶).

بوختر همچون مهرجویی از دگرگونی و فقر حاکم بر جامعه می‌هراسد، به همین جهت تخیل او خودآگاه یا ناخودآگاه با کاربرد نمادها و تصاویر نمادین در پی رفع و کنترل دغدغه‌های ذهنی وی برمی‌آید. در بررسی نمادهای حیوانی به شیوه نقد ژیلبر دوران آنچه بیشتر از دیگر نمادها خودنمایی می‌کند تشبیه شخصیت‌ها به حیواناتی ضعیف، ناتوان و گاه پست و سخیف است. بوختر بارها

ویتسک را به حیوانی چون کرم و سگ تشبیه می‌کند. «ویتسک: قربان، من مطمئنم که خدای بزرگ به خودش در دسر نمی‌ده که بینه که یه کرم بیچاره براش آمین گفته یا نه. خدا می‌گه: جور کودکان را بکشید تا به من تقرّب پیدا کنید.» (بوخنر، ۱۳۵۰: ۵۸). همچنین «تو را دیدم ویتسک که داشتی توی خیابان می‌شاشیدی؛ می‌شاشیدی پای دیوار، مثل سگ ... دنیا واقعاً دارد سگی می‌شود» (همان: ۷۰) و «سروان: آره یه چیزی می‌شنوم که بیرون داره سوت می‌کشه. عین موش، یه همچه چیزی، همیشه این جور فکر می‌کنم (مودیانه) جنوب به شمال داره می‌آد، حتم دارم.» (همان: ۵۷). «دکتر: ویتسک، کمی گوشهات را برای آقایان تکان بده» (همان: ۸۵). بوخنر در تصویرهای یادشده خصوصیات کرم، سگ، موش (نمادهای حیوانی) را به ویتسک نسبت داده است و ناتوانی او را در مقابل نظام جامعه نشان می‌دهد.

نماد تاریکی

گروه دیگری از منظومه روزانه که هراس از زمان را نشان می‌دهند، تصاویر مربوط به تاریکی هستند. «مراد از ریخت‌های تاریکی صورت‌هایی است که حالات بیمناکی را از طریق توصیف فضای تاریک و یا سازه‌های وابسته به تاریکی القا می‌کند» (احمدی، ۱۳۹۶: ۲۰۴). در فیلم نامه پستیچی تصاویر تاریکی اضطراب درونی مؤلف و شخصیت‌های او را نشان می‌دهند. «واژگانی چون شب، خون، ناپاکی، آب سیاه و همچنین تصاویر کورشدگی نشان‌دهنده نمادهای ریخت تاریکی هستند» (صدیقی، ۱۳۹۲: ۶). نویسنده، نگرانی نیت‌الله را در مرگ گوسفندان در آغلی تاریک به نمایش می‌گذارد و پریشانی تقی را در صحنه هم‌خوابی منیر و مهندس همراه با گوسفندی که در کنارش مشغول نشخوار است، در تاریکی شب نشان می‌دهد (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۴۱). خون (آبی تیره) نیز که نماد تاریکی است، در تصویر پاشیده شدن خون گوسفند به سر و صورت تقی، ترس نویسنده را از مرگ کاملاً نمایان می‌سازد (همان: ۱۱). همچنین زمانی که مهندس در اولین بازدید از مزرعه و گوسفندان، پیشنهاد خوک‌داری را به نیت‌الله می‌دهد، نیت‌الله آشفته می‌شود. در همین لحظه، صدای رعد و برق به گوش می‌رسد، باران شدیدی باریدن می‌گیرد و تصویر تاریک می‌شود. مجموع این تصاویر اضطراب نویسنده و شخصیت داستان را از تغییر جامعه سنتی بیشتر نشان می‌دهد. «نیت‌الله میان دو گوسفند نشسته، مبهوت و گم‌گشته به مهندس نگاه می‌کند و زیر لب به خود می‌-

گوید: داره خونه خرابمون می‌کنه... صدای رعد و برق به گوش می‌رسد. ابری سیاه و سنگین آسمان را پوشانده است» (همان: ۲۳).

نمایش‌نامه ویتسک نیز سرشار از نمادهای تاریکی و ریتم‌های تند و خشنی است که تأثیر جامعه-ای مشوش را بر تخیل نویسنده به‌خوبی نشان می‌دهد: «ویتسک (با لحنی اسرارآمیز): بازم اتفاق افتاد - خیلی چیزها - همون جور که می‌نویسن، ببین، یهو یه دودی از زمین بلند شد، مثل دود کوره» (بوختر، ۱۳۵۰: ۶۳)، «ماری: اینجا چقدر تاریکه؛ فکر کنم دارم کور می‌شم. در حالی‌که الانه به اون روشنی بود» (همان: ۶۴). تاریکی و کوری در کنار هم بر تاریکی تصویر می‌افزاید. بوختر در این تصویر گذر سریع زمان و تأثیر آن را در گذار جامعه از روشنی به تاریکی به‌خوبی نشان می‌دهد.

نماد تاریکی به شکل خون و رنگ قرمز در این نمایش‌نامه اضطراب نویسنده را از نظام حاکم بر جامعه منعکس می‌کند: «زن: نگاه خون‌آلوده. - ویتسک: چیزی از خونین یکی بعد از دیگری» (همان: ۸۷). «ماری: ماه رو نیگا کن، قرمزها! - ویتسک: عین یه کارد خونی» (همان: ۹۴). «کاته: خوب، اون چیه روی دستت؟ - ویتسک: دستم؟ کجاش؟ - کاته: اون قرمزی! خون» (همان: ۹۵). «ویتسک: ماری، اون توری قرمز دور گردنت چیه؟ کسی طوق گناه به گردنت انداخته؟ رنگت از گناه سیاه شده بود» (همان: ۹۶). گناه ماری به اندازه‌ای است که با تاریکی همراه می‌شود و بوختر با ترکیب توری قرمز، گناه و سیاهی آن را تثبیت می‌کند.

نماد سقوطی

از نظر ژیلبر دوران نگرانی بشر در برابر گذر زمان به کمک تصاویر سقوطی نیز آشکار می‌شود. تصویر سقوط با تاریکی پیوند دارد. این دو نماد به‌یادآورنده دنیای تاریک رحم و سقوط اولیة انسان از رحم مادر است. حرکت سریع قابل در بدو تولد نوزاد و کمک در سرعت تولد او اولین تجربه سقوط یا اولین تجربه ترس را به او تحمیل می‌کند. در واقع سقوط حرکتی بسیار سریع و غیرقابل کنترل است که به سرعت، حرکت، شتاب و ظلمات متصل است (Durand, 1992: 123).

هر زمان سه نماد منظومه روزانه (ریخت حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی) با هم یا به تنهایی در روان انسان ظاهر شوند، نشان‌دهنده یک تغییر در روان او هستند. هر تغییر و تحول روحی و فیزیکی همراه با ترس است، زیرا تغییر با ناشناخته همراه است (عبّاسی، ۱۳۸۰: ۸۳). در فیلم‌نامه

پستیچی در رفتار تقی، نوعی نماد تاریکی همراه با نماد سقوطی و نماد حیوانی دیده می‌شود. او نیاز بدنش را به گوشت با سیاهی رفتن چشمانش بیان می‌کند و سرگیجه‌ای که موجب سقوط او می‌گردد. «تقی: آقای دکتر ... من ... من ... همیشه سرم گیج می‌ره ... آقای دکتر ... شیکم مرتب قار و قور می‌کنه ... زندگی این ریختی ... شب خواب گوشت می‌بینم ... خواب کباب ... مرغ بریون ... تو کلم هی صدا می‌آد ... چشم سیاهی می‌ره» (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۲۱). بدین ترتیب، ترس نویسنده از تغییر و دگرگونی بیشتر مشاهده می‌شود، زیرا در این تصویر نماد سقوطی (سرگیجه) و نماد تاریکی (سیاهی) با هم عجین شده‌اند. علاوه بر این صداهایی که تقی در سرش می‌شنود و تمایل وی به گوشت که یادآور یک حیوان وحشی است، تغییر و دگرگونی او را از موجودی آرام به حیوانی وحشی نشان می‌دهد.

در نمایش نامه ویتسک نسبت به فیلم نامه پستیچی نماد سقوطی بیشتری دیده می‌شود، زیرا این نمایش نامه بازتاب‌دهنده رنج مضاعف انسان‌های ناتوان اسیر استعمار است و نویسنده سال‌هاست که خود را نیز در آن گرفتار می‌بیند، به همین سبب تخیل او خواسته یا ناخواسته در پی کنترل و تلطیف فضا متمایل به نمادهای منظومه روزانه است. در گفت‌وگوی دکتر و سروان حضور مرگ و ترس آن کاملاً مشهود است: «سروان: دکتر ترسوندن رو بس کن! نمی‌دونی بارها آدم‌ها از شدت ترس مردن؟ ترس مرگبار؟ خدای بزرگ، من می‌تونم مجسمشون کنم، رفقای که لیمو تو دستشونه.» (بوخنر، ۱۳۵۰: ۷۴). ویتسک دائماً احساس خستگی می‌کند. سروان می‌گوید: «همیشه خدا خسته و مونده نشون می‌دی» (همان: ۵۹). در احوالات او همیشه حالت سقوط دیده می‌شود: «این روزها چه مایخولیای لعنتی‌ای پیدا کرده‌ام، می‌خوام بگم احمقانه است.» (همان: ۷۴)، «ویتسک: آره، چرخ، چرخ! (دیوانه‌وار برمی‌گردد و روی نیمکت می‌افتد) چرخ چرخ!» (همان: ۸۱). همچنین «ویتسک: چرخ و چرخ و چرخ! این آهنگ وانمی‌سته؟» (همان: ۸۲) و آن‌جا که می‌گوید: «آقای دکتر، همه چیز داره تار می‌شه (می‌نشیند)» (همان: ۸۵). بوخنر با ابراز ترس در پی کنترل آن برمی‌آید، اما تخیل وی نگرانی‌ها و اضطراب‌ها را در قالب نمادهای ترسناک تاریکی و سقوطی تصویر و آن را به مخاطب منتقل می‌کند.

نماد جداکننده

در نظریه دوران نمادهای جداکننده در منظومه روزانه تخیل با ارزش گذاری مثبت قرار می‌گیرند و ترس حاصل از نمادهای حیوانی را کنترل می‌کنند. این نمادها وسایلی هستند که به نوعی انسان را در برابر خطرات محافظت می‌کنند و خاصیتی متلاشی‌کننده و نابودکننده دارند (Durand, 1992: 178). نشان‌دهنده پیروزی و پیوستن به تعالی هستند که با نماد پیکان، شمشیر و آتش مشخص شده‌اند (چیت‌سازیان، ۱۳۹۵: ۳۶). شمشیر در نظام تخیلی دوران نماد جداکننده است. «شمشیر سلاحی است که با آن می‌توان اهریمن را نابود کرد. سلاحی که قهرمان به آن مجهز می‌شود، نماد قدرت و پاکی است» (عباسی، ۱۳۸۰: ۸۸).

مهرجویی و بوخنر در آثارشان ترس از تضعیف جامعه را با نماد جداکننده کنترل می‌کنند. نگرانی مهرجویی از دگرگونی جامعه در قالب حیوان (گوسفند) ظاهر می‌شود و سپس با نماد جداکننده (شمشیر و چاقو) تلطیف می‌گردد.

در صحنه‌ای نیت‌الله به گوسفند سقط شده خیره شده است که ناگهان تقی با چاقویی وارد می‌شود؛ به سرعت سر گوسفند را می‌برد و خون روی سر و صورت او می‌ریزد. در بسیاری از آیین‌ها به‌ویژه آیین میترا، قربانی کردن با مراسمی خاص انجام می‌شد. «در این مراسم، سالک نوآموزی در سردابه‌ای می‌خوابید. سپس حیوان را قربانی می‌کردند و خون به سر و صورت سالک می‌ریخت. بنابراین باورهای برخی از اقوام ابتدایی، خون تحرک و نیروی آدمی را بیشتر می‌ساخت.» (کومن، ۱۳۸۰: ۱۸۷). در آیین یهود نیز قربانی به‌ویژه قربانی خونی شامل قربانی حیوانات اهلی چون گاو و گوسفند یکی از ارکان دین بوده است. شخص قربانی‌گذار، در هنگام قربانی برای تبرک دست خود را بر قربانی می‌گذاشت. پس از قربانی، پوست حیوان را پاره پاره می‌کرد و خون آن را بر دیوارهای معبد می‌پاشید (مصطفوی، ۱۳۶۹: ۱۱۳).

در این فیلم، تقی نیز در حکم سالکی است که با قربانی کردن گوسفند با چاقو پلیدی و آلودگی را از بین می‌برد. از طرفی پاشیده شدن خون بر او، وی را برای مبارزه با تغییری بزرگ آماده و تقویت می‌کند. «تقی بالای سر گوسفند می‌نشیند و با مهارت و چابکی خاصی سر گوسفند را می‌برد. قطرات خون روی سر و صورت او می‌ریزد.» (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۱۱). در شب مهمانی وقتی تقی رقص منیر با نیت‌الله را می‌بیند، وسط سفره می‌ایستد و گوسفند را با چاقو تکه تکه می‌کند. «تقی با یک حرکت،

گردن گوسفند بریان را قطع می‌کند... بعد تقی وسط سفره، پای سینی زانو می‌زند و کاردش را تیز می‌کند و مشغول پاره کردن گوسفند می‌شود» (همان: ۳۷). نیت‌الله نیز با دیدن گوسفندان در حال مرگ به اتاقش می‌رود و با شمشیر به این طرف و آن طرف حمله می‌کند. «در اتاقی بزرگ نیت‌الله لباس رزمی اجدادش را به تن کرده ... خود را در آینه برانداز می‌کند؛ شمشیر می‌کشد و در هوا می‌چرخاند و با دشمن خیالی می‌جنگد؛ فریاد می‌زند و حریف می‌طلبد» (همان: ۱۲).

در تصویری دیگر تقی را می‌بینیم که با تبری در دست در حال شکستن هیزم است. تبر نماد جداکننده است. همین تصویر در نمایش نامه ویتسک نیز دیده می‌شود. ویتسک به خاطر اوضاع زندگی و گذر زمان معترض است و خشم خود را با تبر رفع می‌کند: «ویتسک و آندره در بیشه هیزم می‌شکنند» (بوخنر، ۱۳۵۰: ۶۰). او در انتخاب وسیله قتل برای کشتن ماری مردد است: «ویتسک: می‌گی خنجرش بزخم؟ خنجر بزخمش؛ بکشمش؛ بکشمش مٹ یه ماده گرگ، آنقدر ماده گرگ رو خنجر بزخم تا بمیره! بزخم، باید بزخم» (همان: ۸۳). بدین ترتیب بوخنر با نماد جداکننده (چاقو) که پاکی را از پلیدی جدا می‌کند، پلیدی گناه را از ماری می‌زداید.

ویتسک برای مجازات ماری خواب چاقو می‌بیند: «دیشب چی داشتم خواب می‌دیدم؟ یه چیزی حول و حوش یه کارد. آدم چه چیزهای مسخره‌ای خواب می‌بینه» (همان: ۸۶) و «ویتسک: نه هفت تیر گرونه. - جهود: خوب، می‌خواهی خرید کنی یه نه؟ - ویتسک: اون کارد چنده؟ - جهود: تیغه راست حسابی داره، پسر. می‌خواهی گلو تو باهاش ببری» (همان: ۸۸). نقش نمادهای جداکننده تسلط بر زمان و مرگ است. بوخنر با تردید ویتسک در انتخاب چاقو زمان را به تعلیق می‌اندازد.

در تصویر مرگ ویتسک، نویسنده نماد جداکننده را با نمادهای دیگر پیوند می‌دهد: «ویتسک: کارد، این کارده؟ آره! (کارد را توی آب پرت می‌کند) عین یه سنگ تو این آب تیره فرو می‌ره. ماه - مثل یه کارد خونی! آیا همه دنیا لوش می‌ده؟ نه خیلی نزدیک لبه‌اس - وقتی بیان آب‌تنی کنن - (توی استخر می‌پرد و کارد را دورتر می‌اندازد) بیا!» (همان: ۹۷). او گاه با تصاویر استخر (نماد خلوتگاه درونی) و چاقو تصویر ملایم‌تری از مرگ‌خلق می‌کند و گاه با تقابل نماد جداکننده در منظومه روزانه با ارزش‌گذاری مثبت (چاقو) با نماد تاریکی با ارزش‌گذاری منفی (آب تیره و خون) تصویری متضاد ایجاد می‌کند که تخیل آشفته نویسنده را از اوضاع جامعه به خوبی نشان می‌دهد.

آتش هم یک نماد جداکننده است که با گوسفند ارتباط می‌یابد. افروختن آتش پاکساز بر جایگاه حیوان قربانی نشان‌دهنده وصول به مرحله بالاتری از کمال معنوی و اثبات حقیقت درونی روح است. مهرجویی خشم و ترس خود را از تغییر جامعه با سوزاندن گوسفند سربریده کنترل می‌کند. آتش عنصری پاک‌کننده است که پلیدی و نجاست را از بین می‌برد و ورود شخصیت را به مرحله‌ای بالاتر نشان می‌دهد. بیننده تغییر روحی تقی را می‌تواند در انعکاس شعله‌های آتش در عینک او مشاهده کند: «ساعتی بعد، جایی در انتهای باغ، تقی لاشه گوسفند بیماری را در شعله‌های آتش می‌سوزاند و مبهوت به شعله‌ها و لاشه گوسفند نگاه می‌کند» (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۱۲)، «تقی بی حرکت ایستاده است و به لاشه بره‌ای که روی آتش کباب می‌شود نگاه می‌کند» (همان: ۳۷). علاوه بر این، مهرجویی فضای اضطراب‌زای فیلم‌نامه را با صدای نیت‌الله (شعری از مولانا) که در ایوان نشسته و نظاره‌گر است، تلطیف می‌کند.

نماد تماشایی

در نظریه دوران نمادهای تماشایی نمادهایی هستند که چشم انسان را خیره و ترس او را در مقابل گذر زمان و مرگ کنترل می‌کنند. نمادهای تماشایی عبارتند از: خورشید، نور، رنگ، هوا، سحر و آسمان آبی. همچنین دوران بین نور و سفیدی ارتباط برقرار می‌کند. رنگ سفید در نظریه او نماد تماشایی و گسترش‌دهنده خوبی در سطح زمین است و با عروج نیز پیوند دارد (Durand, 1992: 165-162). مهرجویی در برخی تصاویر شکل‌های تهدیدکننده گذر زمان، مرگ و تغییر جامعه را با تصاویر تماشایی شکست می‌دهد. وی صحنه پایانی فیلم و تصویر تشویش‌آور هیاهوی کلاغ‌ها را با نور و سفیدی گل‌ها چه از بعد ساختاری گل (دایره‌وار بودن) و چه از بعد معنایی عجین می‌کند. «گل سفید مظهر کمال متعالی، سادگی، نور، خورشید، معصومیت، تقدس و اقتدار معنوی است» (امیرقاسمی، ۱۳۹۱: ۱۵۹). رنگ سفید گل آن را به خورشید همانند می‌کند و نماد تماشایی است. دایره و کانونش مبدایی است که همه چیز از آن نشأت می‌گیرد و بدان می‌گراید. در غالب تمدن‌ها ابدیت به شکل دایره و ماری که دمش را گاز گرفته تصویر می‌شود (دویوکور، ۱۳۷۶: ۷۷)؛ بنابراین گل علاوه بر این که در زمره نمادهای تماشایی است، دایره‌وار بودن آن، آن را در زمره نمادهای چرخشی در منظومه شبانه تخیل قرار می‌دهد، زیرا با چرخه‌ای کردن زمان ترس را کاهش می‌دهد.

خوشه‌های طلایی گندم نیز «نشانه‌ای از باروری و منسوب به خورشید هستند» (سرلو، ۱۳۸۸: ۳۷۵) و نماد تماشایی محسوب می‌شوند. در فیلم‌نامه تصاویر نور و رنگ‌های روشن، اندکی نگرانی و ترس را تلطیف و کنترل می‌کنند. غروب است و صدای کلاغ‌ها فضا را پر کرده است. «آسمان ابرآلود است و آکنده از رگه‌های پراکنده نور، نسیم خنکی ساقه‌های گندم و گل‌های سفید را می‌لرزاند» (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۵۱). مهرجویی نمادهای تماشایی گیاهی را در مقابل ترس به‌دست‌آمده از کهن‌الگوهای حیوانی قرار می‌دهد و با تناقض میان کلاغ‌ها و فضای آشفته صحنه قتل با جنگل از یک‌سو و استفاده از نمادهای تماشایی از سوی دیگر، فضایی کاملاً متعادل و خاکستری رنگ را برای غلبه بر مرگ تصویر می‌کند.

با توجه به نظریه ژیلبر دوران پیوند گاو با نماد تماشایی نور نیز ذهن مخاطب را به فضایی تلطیف‌شده هدایت و آفرینش را جایگزین مرگ و نیستی می‌کند. نیت‌الله در طویله، گاوهای مریض را نوازش و با دکتر مرافعه می‌کند. در همین لحظه صدای تقی به گوش می‌رسد. هر دوی آن‌ها در نوری که از پنجره وارد طویله می‌شود و بر گاو می‌تابد تقی را دنبال می‌کنند (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۲۶). این نماد تماشایی، محیط تاریک طویله را روشن می‌کند و از آغازی دوباره خبر می‌دهد. در حقیقت در پشت ترس‌های مهرجویی، روزنه‌ای از امید دیده می‌شود. وی سعی می‌کند علاوه بر تغییر فرهنگ، امید به پیشرفت را هم نشان دهد.

بوختر در نمایش‌نامه ویتسک نمادهای تماشایی را به‌کار می‌برد، اما کاربرد آن اندکی با اثر مهرجویی متفاوت است که نشان‌دهنده تفاوت فرهنگ‌ها و محیط اجتماعی و طبیعی آن‌هاست. نمادهای تماشایی در ویتسک برخلاف پستیچی (اختلاط نمادهای حیوانی و تماشایی) در چشم و نگاه و ترکیب آن با نماد تاریکی دیده می‌شود.

در باور ژیلبر دوران در نمادهای تماشایی چشم و نگاه هم جایگاه خاصی دارند. نگاه می‌تواند موجب ترقی شود و نگاه یک مراد یا شاه باشد؛ چشم‌های کسی که می‌تواند قضاوت روشن‌بینانه داشته باشد یا چشمی که بدی‌ها را تشخیص می‌دهد؛ مثل خورشیدی که از بالا همه چیز را به خوبی می‌بیند. این تیزی در نظر دوران نگاهی همراه با بصیرت و شناخت است که به ماهیت چیزی پی می‌برد. در حقیقت بین دیدن و سخن گفتن رابطه برقرار می‌شود. همچنین چشم سمبل کسی است که قدرت را در دست دارد (Durand, 1992: 165-162).

بوخنر بارها چشمان ویتسک را در حالی که به جایی خیره شده است، تصویر می‌کند. زمانی که سروان خبر هم‌خوابی ماری و رئیس طبّال را به ویتسک می‌دهد، چشمان تأثیرگذار ویتسک او را می‌ترساند: «سروان: برای خاطر خدا، پسر چشمهات داره از حدقه درمی‌آد! درست داره در اعماق من فرو می‌ره» (بوخنر، ۱۳۵۰: ۷۶). همچنین آگاهی ویتسک از خیانت ماری از چشمان او فهمیده می‌شود: «دکتر: عضلات چشم در اثر یک پیچش تصادفی سفت و خشک، رفتار خشن و دیوانه‌وار. ویتسک: من می‌رم. همه چی امکان داره. اون خوک! همه چی ممکنه» (همان: ۷۶)، «دکتر: به چشم‌هاش نگاه کنید.» (همان: ۸۵). ماری نیز برای این که خیانت خود را پنهان کند به چشم اشاره می‌کند: «ماری: اگر دو تا چشم داشته باشی و کور نباشن و آفتاب هم باشه» (همان: ۷۸). بوخنر در این تصویر دو نماد تماشایی چشم و نور را با هم ترکیب می‌کند.

مهرجویی نیز در فیلم پستیچی چندین بار به چشمان تقی در حالی که به چیزی خیره شده است اشاره می‌کند: «تقی مبهوت به شعله‌ها و لاشه گوسفند نگاه می‌کند» (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۱۲)، «تقی به دو تکه چوب که به شکل ۷ روی زمین افتاده، نگاه می‌کند» (همان: ۱۲). «دکتر: حدود پنجاه سال دارد. عینکی و ژولیده پشت میز کارش وارفته است و به ما نگاه می‌کند» (همان: ۲۰). «نیت‌الله میان دو گوسفند نشسته و مبهوت نگاه می‌کند» (همان: ۲۲).

در حقیقت، شخصیت‌های هر دو داستان بر اوضاع زمان شوریده‌اند و نگاه نافذ آنان نشان از آگاهی و بصیرتی اندک در فضای متشنج جامعه آن‌هاست. فیلم‌نامه مهرجویی جامعه از خودبیگانه‌ای را تصویر می‌کند که نویسنده را آزرده و مشوّش کرده است، نگرانی او خواسته یا ناخواسته در اثرش بازتاب می‌یابد، اما با تصاویری سعی می‌کند تا ذهن و تخیل مضطرب خود را آرام سازد. بوخنر نیز جامعه‌ای را تصویر می‌کند که قشر فرودست در آن جایی ندارند، او طبقات پایین جامعه را به داستان خود وارد می‌کند و مشکلات آن‌ها را با نمادهای تخیلی بیان می‌کند.

در دو اثر یاد شده ترکیب عناصر مثبت و منفی‌تصویری ملایم و خاکستری می‌آفریند؛ مثلاً در پستیچی جنگل و بوته (منظومه شبانه) با نمادهای منظومه روزانه (نمادهای حیوانی، تاریکی) ترکیب می‌شود و جنبه‌ای رازآمیز می‌یابد. در صحنه پایانی، نویسنده ترس از مرگ را در فضای جنگل و بین درختان با کلماتی چون تیرگی مخوف، سکوت و سراسیمه توصیف می‌کند. «جنگل تیرگی مخوفی دارد. منیر پشت درخت‌ها و بوته‌ها پنهان می‌شود. لحظه‌ای در سکوت می‌گذرد ... ناگهان منیر

سراسیمه در حالی که قسمتی از پیراهنش پاره شده، فریاد می‌زند و از پشت بوته‌ها پدیدار می‌شود که می‌دود و کمک می‌خواهد.» (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۵۱) و «شب است و تقی همچنان سر جسد منیر نشسته است... صدای قورباغه‌ها به هواست. جنگل سنگین و دم کرده است.» (همان: ۵۲). همچنین مؤلف تباهی و نابودی تقی و منیر را در فضای جنگل با گل‌های سفید تلطیف می‌کند. «تقی چندبار دستش را بالا می‌برد و با کارد به او ضربه می‌زند. سپس سست می‌شود و روی منیر می‌افتد و پشت علف‌ها و مزرعه گل‌های سفید پنهان می‌شود» (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۵۱).

واژه مه (نماد تاریکی) در کنار واژه جنگل، سنگینی و تاریکی فضا را به مخاطب القا می‌کند، اما نمایش رگه‌های نوری که تقی به آن خیره شده است، ترس از تغییر را کمتر می‌کند. «مکانی دیگر. جنگل را مه فرا گرفته است. تقی روی کنده درختی نشسته و از لابه‌لای شاخه‌ها به رگه‌های نور آفتاب خیره شده است» (همان: ۵۰). در این تصاویر تاریکی و روشنایی در هم ادغام می‌شوند و تصاویر نقش تعدیلی می‌گیرند. به همین سبب به منظومه شبانه تخیل نزدیک‌تر می‌شود، زیرا در این منظومه برخلاف منظومه روزانه که تصاویر در تضاد و تقابل هم هستند، تصاویر متضاد با هم ادغام و عجین می‌شوند و بدین‌گونه فضای غم‌زده فیلم‌نامه را تعدیل می‌کنند.

در نمایش‌نامه ویتسک نیز اختلاط نمادهای منظومه شبانه و روزانه در تصویر گفت‌وگوی ویتسک و آندره دیده می‌شود: «سبزه‌زاران درندشت و شهری دوردست / ویتسک و آندره / ویتسک: آندره می‌بینی؟ اون‌جا که قارچ‌های سمی درمی‌آد. همون‌جاس که اون کله توی تاریک و روشن می‌چرخه و می‌آد پایین» (همان: ۶۰). سم (نماد حیوانی) است که مرگ را تداعی می‌کند، اما همراهی آن با گیاهان، واژه تاریک و روشن و چرخش آرام سر که منجر به سقوط می‌شود از خشونت چهره مرگ می‌کاهد، زیرا «در منظومه شبانه، تلطیف تصاویر زمانی و مرگ با احتیاط انجام می‌شود، به طوری که تصاویر علی‌رغم تلطیف‌سازی بسیار، ترسی متعادل را در خود حفظ می‌کنند» (Durand, 1992: 226) و تصاویر سقوطی در منظومه روزانه تخیل به تصاویر وارونگی تبدیل می‌شود؛ یعنی نوعی سقوط و افتادن آرام و آهسته را به ذهن متبادر می‌کند.

نتیجه

در بررسی تصاویر تخیلی دو اثر پستیچی و ویتسک به شیوه نقد تخیل‌شناسانه ژیلبر دوران این نتایج حاصل می‌شود که در فیلم‌نامه اقتباسی پستیچی، نماد پیشرفت و خلوتگاه درونی (نمادهای منظومه شبانه تخیل) بیشتر به صورت درخت و جنگل و در نمایش‌نامه ویتسک به صورت درخت، چوب و صلیب ظاهر می‌شود. در منظومه روزانه تخیل، تصاویر حیوانی در هر دو اثر دارای ارزشگذاری منفی هستند. تمام آن‌ها از ترس درونی شخصیت‌های داستانی نشان دارند، اما در فیلم‌نامه پستیچی تصاویر حیوانی با ترکیب نمادهای مثبت فضای آرام و معتدلی می‌آفرینند. نمادهای تاریکی در آثار مذکور به صورت رعد و برق، شب تاریک و خون دیده می‌شوند. نمادهای سقوطی نیز در هر دو اثر به شکل سرگیجه، سیاهی رفتن چشم و افتادن هستند. در مقابل این تصاویر، تصاویر مثبت منظومه روزانه (نماد تماشایی و جداکننده) قرار می‌گیرند. نماد تماشایی در پستیچی تصاویر بیشتری (گل سفید، گندم، آسمان و نور) دارد، ولی در ویتسک در چشم و نگاه خلاصه می‌شود. نماد جداکننده در هر دو فیلم همیشه با نماد حیوانی و نماد تاریکی همراه بوده و ترس‌های نویسنده را کاهش می‌دهد.

مهرجویی در پستیچی از طبیعت و نمادهای طبیعی به‌وفور استفاده کرده است، او با نمادهای شبانه تخیل (درخت، گل و جنگل) بر ترس از گذر زمان و تغییر غلبه می‌کند و ترس موجود در نمادهای منفی (حیوانی، سقوطی و تاریکی) را با تقابل آن‌ها با نمادهای مثبت (تماشایی و جداکننده) کنترل می‌کند، اما بوخنر در ویتسک از طبیعت بهره زیادی نمی‌گیرد و نمادهای حیوانی را در قالب اصوات و افعال حیوانات نشان می‌دهد. در اثر او نمادهای منظومه روزانه با ارزشگذاری منفی بر نمادهای منظومه شبانه غلبه دارد و همین امر فضایی تاریک را در اثر ایجاد می‌کند. بی‌تردید جامعه غرب‌زده مهرجویی به مراتب از جامعه استعمارزده و تضاد طبقاتی موجود در ویتسک شرایط بهتری داشته و همین امر هراس نویسنده را کم‌تر و از شدت خشم و ترس تصاویر نسبت به اثر مبدأ کاسته است و در نهایت تصاویر باری مثبت یافته‌اند؛ بنابراین شرایط جامعه و ترس‌های ناشی از آن از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار در ایجاد تصاویر مثبت یا منفی در دو اثر ادبی است.

کتابنامه

- آشتیانی. جلال. (۱۳۷۲). عرفان. بخش اول. شامانیسم. تهران: انتشار.
- آلندی، رنه؛ لافورگ، رنه. (۱۳۷۴). *نمادپردازی اسطوره و رمز*. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.
- احمدی، محمدنبی؛ روزین، نادری. (۱۳۹۶). «هراس از زمان و غلبه بر آن در شعر شاعران مقاومت (مطالعه موردی: یحیی سماوی، عثمان لوصیف، سمیح قاسم)». *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*. شماره ۴۲. بهار. صص ۱۹۵-۲۱۶.
- امیرقاسمی، مینو. (۱۳۹۱). *درباره قصه‌های اسطوره‌ای*. چاپ اول. تهران: مرکز.
- باشلار، گاستون. (۱۳۷۷). *شعله شمع*. ترجمه جلال ستاری، تهران: توس.
- بوختر، کارل گئورگ. (۱۳۵۰). *لنتس / ویتسک*. ترجمه کامران فانی / سعید حمیدیان. بی‌جا: پیام.
- پارسانسب، محمد؛ مهسا معنوی. (۱۳۹۲). «تطور بن‌مایه کلاغ از اسطوره تا فرهنگ عامه». *دوفصلنامه فرهنگ و ادبیات عامه*، دوره ۱، شماره ۱، بهار و تابستان. صص ۹۲-۷۱.
- پورخالقی چترودی، مه‌دخت. (۱۳۷۸). «توتم‌پرستی و توتم‌گیاهی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، سال سی و دوم، شماره ۴-۳. دوره ۳۲. پاییز و زمستان. صص ۵۳۵-۵۱۵.
- _____ (۱۳۸۷). *درخت شاهنامه (ارزش‌های فرهنگی و نمادین درخت در شاهنامه)*. چاپ دوم. مشهد: شرکت به‌نشر.
- پورشعبان، سارا؛ احمد، امین. (۱۳۹۵). «تحلیل ساختار تخیلی داستان تشنه و دیوار مثنوی براساس ساختارهای نظام تخیل در آرای ژیلبر دوران». *مجله شعرپژوهی*. دوره ۸، شماره ۳. پاییز. صص ۷۰-۵۱.
- چیت‌سازیان، امیرحسین، اصغر جوانی. (۱۳۹۵). «تحلیل آثار رضا عباسی براساس روش ژیلبر دوران». *نمایشی و تجسمی*. سال اول. شماره دوم. بهار. صص ۵۲-۳۱.
- دوبوکور، مونیگ. (۱۳۷۶). *رمزهای زنانه جان*. ترجمه جلال ستاری. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.
- رضی، هاشم. (۱۳۸۱). *دانش‌نامه ایران باستان*. ج ۵. تهران: سخن.
- سرلو، خوان ادواردو. (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها*. ترجمه مهرانگیز اوحدی. تهران: داستان.
- سروش، سارا؛ نگار مزاری؛ طاهره خامنه باقری. (۱۳۹۴). «بررسی ترس از مرگ در سه قطره خون هدایت و ضد اخلاق ژید براساس روش نقد ژیلبر دوران». *نقد زبان و ادبیات فارسی*. دوره ۱۱. شماره ۱۵. پاییز و زمستان. صص ۲۹۱-۲۷۵.

صدیقی، مصطفی. (۱۳۹۲). «تحلیل داستان ساداکو و هزار درنای کاغذی بر پایه نظریه ژیلبر دوران». دو فصلنامه نقد زبان و ادبیات خارجی. سال ششم. شماره ۱۰. بهار و تابستان. صص ۲۷۰ - ۲۵۸. عباسی، علی. (۱۳۸۰). «ژیلبر دوران، منظومه شبانه، منظومه روزانه». نهمین نشست منتقدان کتاب ماه کودک و نوجوان (بخش اول). کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۴۷. دوره ۱۱. مرداد ماه، صص ۷۹ - ۹۴.

_____ (۱۳۸۰). «طبقه‌بندی تخیلات ادبی براساس نقد ادبی جدید». پژوهش‌نامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی. شماره ۲۹. صص ۱-۲۲.

_____ (۱۳۸۱). «بررسی ساختاری و تخیل‌شناسی آثار محمدرضا بایرامی براساس روش‌های نقد ادبی جدید». پژوهش‌نامه ادبیات کودک و نوجوان. سال چهارم. شماره ۲۹. صص ۱۴۴ - ۱۲۰. _____ عبدالرسول شاکری. (۱۳۸۷). «ترس از زمان نزد شخصیت‌های روایتی محمود دولت‌آبادی (مورد مطالعه: جای خالی سلوچ)». پژوهش‌نامه علوم انسانی. سال دوم. شماره ۵۷. بهار. صص ۲۳۴ - ۲۱۷.

_____ (۱۳۸۷). «بررسی ساختار، اندیشه و تخیل در آثار فریدون عموزاده خلیلی». پژوهش‌نامه ادبیات کودک و نوجوان. سال ۴. شماره ۲۶. صص ۱۴۸ - ۱۲۰. _____ (۱۳۹۰). ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران (کارکرد و روش‌شناسی تخیل). تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

_____ (۱۳۹۱). تخیل و مرگ در ادبیات و هنر. تهران: سخن. کوک، راجر. (۱۳۸۶). درخت زندگی. ترجمه سوسن سلیم‌زاده و هلینامریم قائمی. چاپ اول. تهران: جیحون.

_____ (۱۳۸۰). آیین پر رمز و راز میترایی. ترجمه هاشم رضی. چاپ اول. تهران: انتشارات بهجت.

_____ (۱۳۵۵). «منظومه‌ای به شعر دری نظیر درخت آسوریک». سخن. دوره ۲۵. شماره ۸۷. صص ۷۸۰ - ۷۷۳.

_____ (۱۳۶۳). درخت آسوریک. تهران: فروهر.

_____ (۱۳۹۱). «مطالعه مفهوم زمان در تخیل پروست با تکیه بر نقش تصاویر تاریخی در کمبره». پژوهش‌های ادب و زبان فرانسه، دوره دوم، شماره دوم، پاییز و زمستان. صص ۱۳۱-۱۱۵.

محمدیان، عباس؛ علیرضا آرمان. (۱۳۹۶). «تحلیل صورت‌های خیالی «خون‌نامه خاک» اثر نصرالله مردانی طبق نظریه دوران». *نشریه ادب و زبان دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*. سال ۲۰. شماره ۴۱. صص ۲۸۳-۲۶۶.

مصطفوی، علی اصغر. (۱۳۶۹). *اسطوره قربانی*. چاپ اول. تهران: انتشارات بامداد.

مهرجویی، داریوش. (۱۳۶۹). *پستیچی*، تهران: نجوا.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۵۲). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمه ابوطالب صارمی. تهران: امیر کبیر.

Cirlot, J.E. (1917). "A Dictionary of Symbols", translated from the Juan Eduardo, originally Published: 2 nded. Newyork: Philosophical Library.

Miller. Gustvus Hindman. (1994). " Dictionary of Dreams". Published by Wordsworth.

Durand. Gilbert. (1992) *lss ttccctee att ppopoloppssss d l'imaii iai ee*, Paris. Dunod.

_____. (1992). *rrrrr rr mtt ii ssss tt ii eae d l'ærrr :: d la mythocritique a la mythanalyse*. Paris. Dunod.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی