Literary Science
Vol. 10, Issue 17, Spring & Summer 2020 (pp.269-295)
doi 10.22091/jls.2020.5812.1247

سال ۱۰، شمارهٔ ۱۷، بهار و تابستان ۱۳۹۹ (صص ۲۹۵-۲۶۹)

نمودهای ترس از مرگ در کتاب شعر «مرگ رنگ» سهراب سپهری با تکیه بر نظریهٔ تخیّل ژیلبر دوران

رقیه موسوی[۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه پیام نور تهران، ایران

ایوب مرادی[۲]
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه پیام نور تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۵/۱۵ | تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۷/۷

چکیده

تخیّل در ساختار منحصربه‌فرد خود تا مرزهایی پیش می‌رود که یک هنرمند را به ابعاد مختلف جهان می‌کشاند. ژیلبر دوران تخیّل را با نمادپردازی و اسطوره توصیف کرده و آن را به منظومه‌های روزانه و شبانه تقسیم کرده‌است. او تمام تصاویر ذهنی بشر را در ترس از گذر زمان منحصر دانسته و معتقد است که تصاویر نمادین در ذهن هنرمند حاصل ترکیب محرک‌ها، کهن‌الگوها و نمادها هستند. محرک‌ها همان نیروهایی هستند که با یافتن نمادها و تصویر مخصوص خود سبب تهییج ذهن هنرمند شده تا به سمت و سوی تخیّل سوق داده شود. در این مقاله که با هدف تعیین ساختارهای تخیّل نمادین در کتاب «شعر مرگ» رنگ سپهری و به‌صورت تحلیلی و توصیفی نوشته شده، به تحلیل اشعار این کتاب و یافتن تخیّل نمادین سپهری در نمادهای روزانه و شبانه پرداخته و در پایان نتیجه گرفته‌است که سپهری در کتاب خود بیشتر از منظومه روزانه باارزش گذاری مثبت بهره برده‌است و او شاعری است که با استعانت از عرفان شرق، مسیری عروجی و بالارونده در اشعار خود دارد و مخاطب اشعار او از طریق تحلیل نمادین عناصر شعری او پی می‌برد که سهراب سپهری هم‌زمان با ترس از گذر زمان به‌نوعی به استقبال مرگ نیز می‌رود.

واژه‌های کلیدی: تخیّل، مرگ، ژیلبر دوران، سپهری، روزانه، شبانه

(نویسنده مسئول)

[1] **Email:** Nafisemousavi58@yahoo.com

[2] **Email:** ayoob.moradi@gmail.com

ISSN: 2476-4183

Literary Sciense
Vol. 10, Issue 17, Spring & Summer 2020 (pp.269-295)
10.22091/jls.2020.5812.1247

سال ۱۰، شمارهٔ ۱۷، بهار و تابستان ۱۳۹۹ (صص: ۲۹۵-۲۶۹)

Signs of Fear of Death in Sohrab Sepehri's book "Death of Color" Based on Gilbert Durand's theory of imagination

Roqayyeh Mousavi [1]
PhD candidate, Payame Noor University of Tehran Branch

Ayyub Moradi [2]
Assistant professor, Payame Noor University of Tehran Branch

Received: 2020/8/5 | Accepted: 2020/9/28

Abstract

Imagination with its unique structure goes to the boundaries that take an artist to different dimensions of the universe. Gilbert Durand turns to symbolism and myth to describe imagination dividing it into diurnal and nocturnal systems. While limiting all mental images of human to the fear of time, he contends that symbolic images in the artist's mind are the result of a combination of motivations, archetypes and symbols. Finding their own symbols, the motives are the forces that stimulate the artist's mind to move the imagination. Aiming at determining the structures of symbolic imagination, the present article uses the analytical and descriptive method to discuss Sepehri's *Poetry of Death*. The poems in the book have been analyzed to discover both Sepehri's symbolic imagination and the diurnal and nocturnal symbols in his poems. It is concluded that Sepehri has benefited more from the positive diurnal value system in his book. Invoking Eastern mysticism, Sepehri has an ascending path in his poetry which helps his audience, through the symbolic analysis of his poetic elements, realizes that the poet simultaneously is afraid of the passage of time and somehow embraces death.

Keywords: Imagination, Death, Gilbert Era, Sepehri, Diurnal, Nocturnal

[1] **Email:** Nafisemousavi58@yahoo.com (Corresponding Author)
[2] **Email:** ayoob.moradi@gmail.com

ISSN: 2476-4183

۱. مقدمه

تخیّل، صورخیال را خلق می‌کند و لازمه تولید تصاویر هنری و ادبی است. صورخیال در ادبیات توصیفاتی در قالب تشبیه، استعاره، کنایه و اغراق است. تخیّل حاصل دریافت شهودی شاعر است که در قالب واژگان در متن به تصویر کشیده می‌شود. «تخیّل و هنر به جهت ایجاد تعادل و جبران کاستی‌های روحی بشر از آغاز نقش عمده‌ای در زندگی آدمی بر عهده داشته‌اند و آدمی از تخیّل و هنر جدایی‌ناپذیر است» (فتوحی، ۱۳۹۳: ۹۰). وقتی سخن از تخیّل است، خیال نیز نقش پر رنگی پیدا می‌کند. این خیال شاعر است که خالق تصاویر است. «خیال تجلّی خداوند است، ابتدا بر اسماء خویش و سپس بر اعیان ثابت. خیال همان عماء یا توده‌ای از ابر عظیم در معنای رمزی کلمه است که از نفس الهی پدید آمده است» (کربن، ۱۳۹۵: ۲۱) . «قوه‌ای که خیال شاعرانه را خلق می‌کند، تخیّل است که هیچ‌کدام از قوای ذهنی تعریفش دشوارتر از تخیّل نیست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۳: ۱۸). تخیّل در ساختار خود موجودی فوق طبیعی تصور می‌شود که دارای شکل و قالب و یک سرگذشت به مثابه یک تاریخچه بکر است.

تخیّل با تولید یک تصویر مجازی نشأت گرفته از ذهن شاعر، حاصل کشف رابطه با ایجاد پیوند میان دو یا چند امر است که به‌ظاهر ارتباطی باهم ندارند و این ارتباط فقط در خیال اتفاق می‌افتد. ارتباط خیال با عرفان تصویر مجازی تصویر زبانی ساده و تک‌بعدی نیست، بلکه مرکب از دو یا چند جزء است که به مدد خیال و عاطفه شاعر با یکدیگر پیوند می‌خورند و واقعیت نویی می‌آفرینند که در عالم خارج سابقه ندارد و سرشار از غرابت و شگفتی است (فتوحی، ۱۳۹۳: ۵۳). در حقیقت تخیّل حاصل اتصال صورت‌هایی است که در ذهن شکل می‌گیرد و این صورت‌ها ترکیبی از تجربه و دریافت خیال از عالم رؤیاست که ناگزیر پدیدآورنده صورخیال است و همین تصویر مجازی را که در ذهن هنرمند شکل می‌گیرد، تعریف می‌کند.

این کار تخیّل است که هر شگفتی غیرقابل وصفی را به ذهن و خیال می‌سپرد و با استعانت از تجربیات مادی به تصویر می‌کشد و فضایی سیال را به مخاطب نشان می‌دهد.

تخیّل از نگاه باشلار توده‌ای جامد و بی‌جان از تصاویر محصول ادراکی حسی نیست، بلکه قوه دگرگون ساختن آن‌هاست. به بیانی دیگر، تخیّل قوه ساختن تصاویر از واقعیت نیست بلکه قوه ساختن تصاویری است که از واقعیت فرا می‌گذرند و برتر از واقعیت هستند (عباسی، ۱۳۹۰: ۳۲). اما تخیّل از نظر ژیلبر دوران در امتداد و تکمیل تعریفی از گاستون باشلار شکل می‌گیرد. «اهمیت تأثیر گاستون باشلار بر ژیلبر دوران این است که گاستون باشلار تفکر فلسفه «نه» را به او معرفی کرد و همچنین منطق تقابلی را به او نشان داد و تصویر مادی را تعریف کرد» (همان: ۳۹). از نظر باشلار تخیّل هرچند ساخته هیجان نباشد، ما را به هیجان وامی‌دارد. «او معتقد است شعر خیالات بی‌شماری دارد که در تمامی آن جلوه می‌کند، خیالاتی که تخیّل خلاق را به زیستن در قلمرو خود فرامی‌خواند» (باشلار، ۱۳۹۷: ۳۰). دوران فلسفه باشلار را نقطه آغازین تفکرات خود می‌داند. از نظر او تخیّل بستری معرفت‌شناسانه با روحیه انسان‌شناسی است. تعاریف و فلسفه اصلی او در تعریف تخیّل از کتاب «ساختار انسان‌شناسی تخیّل» برگرفته‌شده‌است.

کتاب دوران دو ویژگی دارد: ۱- پیشنهاد می‌کند که تخیّل در واقع یک انبوه یا شبهی ناپایدار نیست بلکه یک مجموعه‌ای ساختارمند است که تحت کنترل نویسنده است یعنی توسط یک پویایی پیوسته و با منطقی متفاوت اداره می‌شود.۲- در نتیجه آن خطی از یک استدلال از روایت متن امکان‌پذیر می‌شود. او از این کتاب به این نتیجه می‌رسد که استدلال و تخیّل در بعضی مواقع مکمل یکدیگر نیستند و غیرقابل انسجام می‌شوند (Chambers, 2001: 102).

ژیلبر دوران تخیّل را سرچشمه تمام تفکر تعریف می‌کند؛ پس تخیّل نه یک پدیده ذهنی مانند دیگر پدیده‌های ذهنی است و نه یک نیروی مستقل که دشمن عقل باشد، بلکه اصل و پایه تمام ذهن، تخیّل سرچشمه هر تعقل و استدلالی است (همان:۴۰). تخیّلی که سبب تجلی نماد است، امری است قدسی و باعث ظهور اندیشه‌ای روشن است. نماد یک ساختارهای انسان شناسانه تخیّل ژیلبر دوران هستی‌شناسی ماقبل روشمند را آشکار می‌سازد، یعنی بیان اندیشه از دورانی که هنوز واژگان مفهومی ایجاد نشده بود.نمادپردازی

تغییر و تبدیل‌شدن ، نقوش و اسطوره‌هایی است که به آن اشاره می‌کند (الیاده، ۱۳۹۳ الف: ۲۸). عرفان برگرفته از تخیّل خلاقِ مؤلف، حاصل علم قلبی به معنای درک و دریافت الهی یعنی درک صورت‌های الهی حک‌شده در عالم هستی است که به صورت شعر می‌تواند تجسم بیابد. عرفان در همه آیین‌ها و فرهنگ‌های مختلف هدف مشخصی دارد. البته ممکن است که این هدف غایی در مسیر خود با تلفیق مسائل مختلف اجتماعی، فرهنگی، جغرافیایی و تاریخی دچار تغییر شود اما مرکز اصلی عرفان، فطرت و ذات عارف است که در تمامی فرهنگ‌ها به یک هدف هدایت می‌شود. برخی عرفان سپهری را برگرفته از عرفان اسلامی می‌دانند و گفته‌اند: «سپهری بار سنّت تفکر تجریدی و انتزاعی شعر ایران را بر فکر و شعرش دارد» (نوربخش، ۱۳۷۶: ۳۰). عرفان او با خدای کنفوسیوس و بودا و لائوتسه متفاوت است و به عرفان حلاج و بایزید بسطامی، جنید بغدادی و مولوی شباهت بیشتری دارد (احتشامی، ۱۳۷۷: ۶۳). عرفان بودا و سپهری راه رهایی از رنج را آن‌گونه که در گفتار در بنارس بودا و شعر کمال‌یافته سپهری آمده است، در رهایی از طلب و نفی اراده می‌پندارند. در جهان سپهری آنچه هست، اگر نیک در آن بنگری همان است که باید باشد و نیازی به تغییر ندارد (سرکوهی، ۱۳۷۳: ۱۰۲). برخی معتقدند که سپهری جهان‌بینی عرفانی خود را کاملاً از شرق گرفته و در آثار خود منعکس کرده‌است. «جهان‌بینی سپهری از جریان متلاطم عرفان شرقی متأثر شده‌است و مهم‌ترین سرچشمه این عقاید عارف هندی تبار معاصر کریشنا مورتی است» (سلیمی، ۱۳۸۰: ۱۵۴). ارتباط مستقیم عرفان و مرگ یعنی تصوری از جاودانگی معنوی و مرگ واقعی در گسستن از این جهان مادی و رها شدن در وصال الهی خلاصه می‌شود. سپهری شاعری بود که در عمر کوتاه خود با مفهوم مرگ آشنا بوده و هم‌زمان حالات بیم و رجا، شادی و سرور را در شعرش تجربه می‌کند.

۱-۱. بیان مسأله

سپهری با هشت کتاب خود که مجموعه‌ای از سیر تکاملی دیدگاه عارفانه اوست، جهانی از شعر عرفانی را در ادبیات امروز بازسازی کرد. او در این کتاب ارتباطی بی‌واسطه

با طبیعت و عناصر طبیعی دارد. شاعر طبیعت است و اشعارش ملهم از خیالی طبیعت‌گرا و سرشار از اندیشه‌های عمیق از وجود انسان با تأثیرپذیری قابل‌توجهی از عرفان شرقی و بودائی. این مقاله قصد دارد ـ دفتر اول از هشت کتاب سپهری ـ «مرگ رنگ» را بر اساس دیدگاه ژیلبر دوران درباره تخیّل بررسی نماید تا از این منظر سرچشمه‌های تخیّلات نمادین سپهری را استخراج نماید و ساختار اصلی و ریشه آن را طبق تقسیم‌بندی ژیلبر دوران از نمادها، طبقه‌بندی نماید.

۱-۲. ضرورت و فرضیه پژوهش

ازآنجاکه سپهری ازجمله شاعران نمادگرا در ادبیّات امروز به شمار می‌آید و دنیای تصاویر شعری‌اش با عرفان قرابت داشته و همچنین شاعری است که عناصر اصلی شعرش تصاویر زنده و پویای جهان طبیعت است، لذا نمونه مناسبی برای تحلیل کاربردی با مؤلفه‌های اصلی دیدگاه ژیلبر دوران محسوب می‌شود؛ زیرا در اندیشه دوران نیز محور تمامی تحلیل‌ها و طبقه‌بندی‌های تخیّل بر اساس عناصر روز و شب، عناصر طبیعی، نمادها و کهن‌الگوهای برگرفته از طبیعت است. لذا فرضیه این پژوهش این است که تخیّل در نمادهای سپهری با توجه به تجربیات زندگی او و قرابت با عرفان شرقی، شکل‌گرفته و ترس از مرگ با تصاویری از جلوه‌های طبیعت، رنگ و تخیّل انتزاعی در شعر او نمود یافته‌است.

۱-۳. پیشینه پژوهش

در زمینهٔ کاربرد خیال و تخیّل بر مبنای نظریه ژیلبر دوران مقالاتی نوشته‌شده‌اند که از میان آنان می‌توان به مقاله «تحلیل صورت‌های خالی خون نامه اثر نصرالله مردانی طبق نظریه ژیلبر دوران»، نوشته عباس محمّدیان و علی‌رضا آرمان(۱۳۹۶) اشاره کرد که در آن نویسندگان به این نتیجه رسیده‌اند که اندیشهٔ این شاعر، بیشتر متمایل به منظومهٔ روزانهٔ تخیّلات و باارزش گذاریِ مثبت هست؛ این نشان دهندهٔ آن است که مردانی، تصویر مرگ را در تخیّل خود تلطیف کرده و وحشت آن را گرفته است. مقاله دیگری در این زمینه

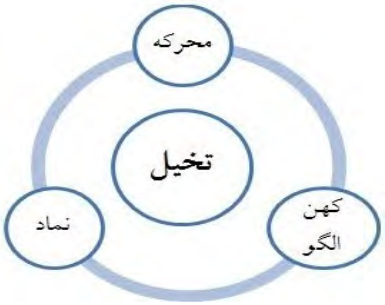
وجود دارد با عنوان «تحلیل سیر تخیّل نظامی در اسطوره بهرام گور با تکیه بر نظریه ژیلبر دوران» نوشته مریم سعیدی(۱۳۹۶) که نویسنده در آن با بهره‌گیری از نظریه ژیلبر دوران و نیز بر اساس طبقه‌بندی و ساختاری که ژیلبر دوران از تصاویر زمان (ترس) معرفی کرده، نشان داده که نظامی توانسته با تخیّل قوی خویش و خلق تصاویری بی‌بدیل، از بهرام چهره‌های آرمانی، مقدس و اسطوره‌ای بیافریند. در باب سپهری مقالات قابل‌توجهی به چاپ رسیده است که از حوصله این مقاله خارج است؛ بنابراین فقط به چند مقاله که به دیدگاه سپهری و نمادگرایی ایشان پرداخته است، اشاره می‌شود. یکی از این مقالات پژوهش «شهود، نماد و شعر سپهری» است به نویسندگی ناصر علیزاده و عباس باقی‌نژاد (۱۳۸۹)؛ در این مقاله نویسندگان به این نتیجه رسیده‌اند که سپهری به زیبایی‌شناسی خاصی دست‌یافته و شعرش در مسیری از آشنایی‌زدایی معنایی، زبانی، تصویری و سمبولیک، حرکت کرده‌است. همین مختصات، او را به‌عنوان شاعری متفاوت و مدرن در روزگار ما مطرح ساخته‌است. مقاله دیگری با عنوان «دوآلیسم جدید سپهری» نوشتهٔ حمیرا زمردی (۱۳۸۳) موجود است که نویسنده به تفکرات سپهری و ریشه آن در مکتب بودیسم پرداخته است. طبق این مقالات مشخص شد که تاکنون پژوهشی در زمینه تحلیل آثار سپهری بر اساس نظریه ژیلبر دوران صورت نگرفته است و این اولین بار است که یک دفتر از هشت کتاب سپهری با رویکرد ژیلبر دوران مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. مبانی نظری ژیلبر دوران

مضمون و شکل روایت از دیدگاه ژیلبر دوران، مهم‌ترین جایگاه را برای مطالعه یک اثر ادبی دارد. او معتقد است برای خوانش اثر هنری باید اسطوره آن اثر را دریافت کرد و آن همان اسطوره آغازین یا ابتدایی است که همچون قدرت مطلقه حاکم عمل می‌کند. اسطوره از نگاه ژیلبر دوران نظامی پویا از نمادهای کهن‌الگوها و محرکه‌هاست (Durand, 1992: 64). بنابراین از نگاه دوران سه عنصر اصلی «محرکه»، «کهن الگو» و «نماد» برای خوانش یک

متن و دریافت نمادهای آغازین آن اهمیت دارد. این محرک‌ها هستند که طرح اصلی تخیّل را پایه‌ریزی می‌کنند.



طبقه‌بندی نمادهای اصلی تصویر بر پایه محرک‌ها، مشکلات بزرگی را به دلیل وجود غیرخطی بودن تصاویر غیر عالمانه ارائه می‌دهند. بعضی اوقات آن‌ها به‌عنوان انگیزه‌های کیهان‌شناسی یا عرفانی که در آن توالی فصول، پدیده‌های آسمانی و ستاره‌ها که به تخیّل منجر می‌شوند، انتخاب می‌شوند. گاهی اوقات آن‌ها را در عناصر فیزیک اولیه می‌بینیم که به‌وسیله تجربیات حسی شکل می‌گیرند؛ نیروهایی که قادر به ایجاد قطب‌های همگن خیال هستند. بیشتر تحلیل‌گرانِ محرک‌های نمادین، مورخان مذهبی هستند. آن‌ها به طبقه‌بندی نمادها، با توجه به رابطه آن‌ها با کیهان می‌پردازند (همان: ۳۵). بنابراین محرک‌ها سبب می‌شوند که کنش فرد به تخیّل منجر شود.

ژیلبر دوران محرک‌ها را به سه گروه تقسیم می‌کند.

۱- محرک‌های جداکننده و محرک‌های عمودی (این محرک‌ها خود را با عصا یا شمشیر نشان می‌دهند).

۲- محرک‌های پایین‌رو و یا محرک‌های داخل شو (این محرک‌ها در پیوند با عمل تغذیه‌ای یا عکس‌العمل بلعیدنی هستند و کهن‌الگوی جام را تحریک می‌کنند).

۳- محرک‌های آهنگ‌دار (این محرک‌ها با عکس‌العمل تولید مثلی ... در پیوند هستند که با کهن‌الگوی چرخ، درخت و غیره نشان داده می‌شوند (عباسی، ۱۳۹۰: ۶۸).

کهن‌الگوها هستند که نمادها را تغذیه می‌کنند و نمادها از آن‌ها سرچشمه می‌گیرند. باید ذکر کرد که کهن‌الگوها بدون نمادها دیده نمی‌شوند، بنابراین رابطه نماد و کهن‌الگو

یک رابطه تکمیلی است. همان‌طور که گفته شد ایده اصلی دوران از کتاب «ساختارهای انسان‌شناسی تخیّل» ایشان گرفته‌شده‌است. او در این کتاب اهمیت زمان را در تخیّل انسان نشان می‌دهد. به اعتقاد او انسان با تخیّل، درمی‌یابد که زندگی‌اش به زمان محدود می‌شود. او با نگاه کردن به خود متوجه این حقیقت می‌شود که حیات دارد؛ آنگاه درمی‌یابد که زمان وجود دارد و در تمام تار و پودش نفوذ کرده است. در واقع زمان با محدود کردن وجود، ظهور خود را اعلام می‌دارد (همان: ۷۳). در اینجاست که دوران میان اسطوره و زمان ارتباطی سرنوشت‌ساز را بیان می‌کند و اسطوره را دارویی برای غلبه بر زمان و مرگ قلمداد می‌کند. لذا او تخیّل را به دو دسته تقسیم می‌کند:

۱- تخیّلاتی که ترس از زمان را نشان می‌دهند.

۲- تخیّلاتی که کنترل زمان را نشان می‌دهند.

او پس از این تقسیم‌بندی به‌عکس العمل‌ها توجه کرده و هر سه‌طبقه‌بندی عکس‌العملی را در یک طبقه‌بندی دیگر قرار می‌دهد. بدین گونه که عکس‌العمل‌های موقعیتی را در منظومه تخیّلات روزانه و عکس‌العمل‌های تغذیه‌ای و مراقبتی را در منظومه شبانه قرار می‌دهد. یعنی محرکه‌های عمودی و جداکننده و محرکه‌های پایین‌رو و داخل شونده را در منظومه روزانه و محرکه‌های آهنگ‌دار و جسمانی را در منظومه شبانه قرار می‌دهد. حال باید دید که هریک از این منظومه‌ها چه رابطه‌ای در رابطه با زمان برقرار می‌کنند. باید اذعان داشت که این تقسیم‌بندی دوران در امتداد نظریه ژان پیاژه است که چگونگی دست‌یابی با نماد را در نوزادان جستجو می‌کرد. «رابطه‌ای دقیق و هم‌زمانی بین مراکز عصبی، حرکات بدن و بازنمودهای نمادین وجود دارد» (Durand, 1992: 51 – 52).

ژان پیاژه مبدأ امور روانی از جمله فرایندهای شناختی را در دوران نوزادی و در ضمن داده‌های زیستی و موروثی جستجو می‌کند و دستگاه‌های زیستی را زمینه‌ساز برخورد اولیه کودک قلمداد می‌کند. او همچنین یادگیری و تجربه را که بر اثر تماس با اشیای خارجی حاصل می‌گردد، در شکل‌گیری ساختارهای ذهنی مؤثر و لازم می‌شمارد (مصباح و دیگران، ۱۳۸۵: ۵۷۸). طبق نظر پیاژه تجسم معمولاً در دو معنای مختلف به کار می‌رود:

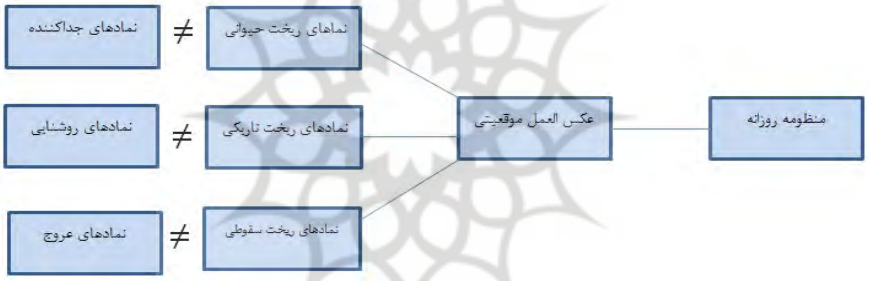
تجسم در معنای وسیع کلمه با اندیشه درمی‌آمیزد؛ یعنی باهوشی که متکی به نظامی از مفاهیم و الگوهای ذهنی است و فقط به ادراک و حرکات اتکا نمی‌کند اما تجسم در معنای محدود به معنای تصویر ذهنی یا خاطره تصویری یعنی یادآوری نمادین رویدادهای غایب است (پیاژه، ۱۳۹۴: ۸۶). دوران با تأثیرپذیری از این ایده یادآوری و تجربه که باعث شکل‌گیری ساختارهای ذهنی بشر می‌شود، تقسیم‌بندی منظومه‌های خود را کامل کرد. منظومه‌های روزانه، خود دارای دو تقسیم‌بندی هستند: «منظومه روزانه باارزش‌گذاری منفی» و «منظومه روزانه باارزش‌گذاری مثبت».

منظومه‌های روزانه باارزش‌گذاری منفی به سه دسته تقسیم می‌شوند:

۱- نمادهای ریخت حیوانی؛ این تصاویر نشان‌دهنده حیواناتی هستند که نه فقط تصویر خود حیوان را نشان می‌دهند، بلکه شامل خصوصیات خاص حیوان هم می‌شوند؛ مانند: جنب‌وجوش، وحشی‌گری، خشونت، حمله و خونریزی. در واقع تصور حیوانات تخیّلی دو جنبه اصلی زمان را نشان می‌دهند: «گذر و حرکت زمان» و «نابودی همه‌چیز از طریق زمان». در واقع حیوان یادآور کرونوس خدای زمان است که فرزندان خود را می‌درید (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۳). در میان تصاویر روزانه تصویر حیوانی شایع‌ترین تصویر است؛ زیرا از اوایل دوران کودکی ما چیزی غیر از بازنمایی‌های حیوانی برای ما آشنا به نظر نمی‌رسد. در غرب خرس‌های تدی، گربه‌های پشمالو و فیل‌ها هدایتگر کودکان برای بازی هستند. بیشتر از نیمی از کتب کودکان به حیوانات اختصاص دارد. شایان ذکر است که کودکان با بیشتر حیواناتی که در رؤیا می‌بینند، هرگز بازی نکرده‌اند (Durand, 1992: 64). انتزاع خود به خودی حیوان به‌عنوان اینکه بدون مشتقات و تخصص‌های ثانویه به تخیّل ارائه می‌شود به طرحی از محرک‌سازی و تشجیع تعلق دارد. اضطراب از طریق حرکتی سریع و ناآگاهانه برای کودکان به وجود می‌آید، همان‌گونه‌که برای حیوانات نیز اتفاق می‌افتد. حیوانات وحشی، پرندگان، ماهی‌ها و یا حشرات که نسبت به جنبش ماده یا هر شکلی به‌مراتب حساس‌ترند (همان: ۷۱). این نماد در تضاد نماد جداکننده است که به‌صورت منظومه روزانه مثبت طبقه‌بندی شده‌است.

۲- نمادهای ریخت تاریکی؛ نمادهای ریخت تاریکی را به کمک واژگان تاریکی مانند تصاویر شب نشان می‌دهند. این گروه تحت سلطه نماد زنانگی است. تصاویر خون، ناپاکی، آب‌سیاه و حتی کور شدگی در این گروه قرار دارند (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۴). این نماد در تضاد با نماد روشنایی است. تصاویر این گروه شمشیر بران و چشم هستند. شمشیر بران نماد جداکننده حق از باطل است.

۳- نمادهای ریخت سقوطی؛ این تصاویر سرگیجه، لهشدگی و سنگینی را به ذهن می‌آورد. این نمادها به مفهوم گناه مربوط به خوردن گوشت حیوانات می‌پردازد. گناهی که انسان را از بهشت راند (همان: ۸۴). این نماد در تضاد نمادهای عروجی است. نمادهایی که به حکمرانی آسمانی اشاره می‌کند. تصاویری مانند: بال پرنده، فرشته، مرد بزرگ یا نره‌غول.



نمودار منظومه روزانه باارزش‌گذاری‌های منفی و مثبت

در منظومه شبانه همین تقسیم‌بندی تکرار می‌شود، اما همه‌چیز تلطیف شده و ترس از مرگ کاهش می‌یابد.

با وارد شدن به منظومه شبانه ترس از مرگ کمتر می‌شود، ولی هیچ‌وقت به‌طور کامل از بین نمی‌رود و همیشه این منظومه اثری از منظومه روزانه تخیّلات باارزش‌گذاری منفی را با خود دارد. به همین دلیل ژیلبر دوران بر این باور است که تمام تصاویری که در منظومه روزانه حضور دارند در منظومه شبانه هم دیده می‌شوند، با این تفاوت‌که ترس در آن‌ها کمتر و کم‌رنگ‌تر می‌شود (همان: ۸۹).

۲-۲. نمادهای روزانه در تخیّلات سپهری در کتاب «مرگ رنگ»

نماد زاییده ذهن بشری است؛ نمادپردازی یعنی نمایش تصویری توسط نماد به‌وسیله معانی و هماهنگی تصاویر ذهنی انسان و احساسات او. ازاین‌رو، تمامی فعالیت‌های عقلی و بخش مهم عواطف انسانی از نماد نشأت می‌گیرد. «سمبل یا نماد چیزی است که نماینده چیز دیگر است یا چیزی که بر چیز دیگر اشاره دارد. به علت همبستگی، ارتباط، قرارداد یا به‌طور اتفاقی اما نه از طریق شباهت عمدی به‌ویژه علامتی مرئی برای چیزی غیرمرئی از قبیل یک مفهوم یا یک آیین» (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۶). سپهری در نمادپردازی به شیوه مخصوص خود و با شگرد تخیّل منحصربه‌فردی که دارد عمل می‌کند. او تصاویری آمیخته از طبیعت و ذات بشری را در قالب مجموعه‌ای پویا و زنده به تصویر می‌کشد.

۲-۲-۱. مرگ در اشعار سپهری

از منظر عمومی، مرگ پایان تاریخ یک فرد محسوب می‌شود که البته مراحل طبیعی خود را دارد. اما اینکه قبل از مرگ با باری از رنج‌های بی‌شمار و خاطرات و اتفاقات خوب و بد که جنبه فردی دارند در لحظه معینی از زندگی همه‌چیز پایان می‌پذیرد، نکته‌ای است که در شعر یک شاعر خود را نمایان می‌کند. این شعر بقایای حقیقت زندگی اوست که با فنای واقعی از بین نمی‌رود و در متن باقی می‌ماند. مرگ در آثار سپهری بسیار روشن و واضح به تصویر کشیده شده‌است. شاید این تصاویر از ناخودآگاه او نشأت گرفته که در متن او نیز منعکس شده‌است. اما مرگ از نظر سپهری تولدی دوباره و توأمان با دیدار خداوند به تصویر کشیده شده‌است:

«تو اگر در تپش باغ خدا را دیدی همت کن/ و بگو ماهی‌ها حوضشان بی‌آب است/ باد می‌رفت به سر وقت چنار/ من به سر وقت خدا می‌رفتم» (سپهری، ۱۳۸۰: ۳۵۷).

مرگ در هر دو حالت طبیعی و موت اختیاری در اشعار سپهری دیده می‌شود. مرگ آن امر قدسی و حالت جادویی خود را برای شاعر حفظ کرده است. گاهی ترس از مرگ در شعر سپهری خود را به‌روشنی نشان می‌دهد؛ مانند این بند:

«سفری دیگر ای دوست و به باغی دیگر/ بدرود/ بدرود و به همراهت نیروی هراس» (همان: ۲۱۶).

اما در بیشتر مواقع این هراس در نمادهای داخل متن نهفته است و خواننده از میان عناصر درون‌متن به این هراس پی می‌برد.

۲-۲-۱-۱. نمادهای ریخت حیوانی

نمادهای ریخت حیوانی اغلب با افعال کنشی خشنی که نشان‌دهنده خصوصیات منفی حیوانات است، مانند: کشتن، خوردن، خون ریختن، از نفس افتادن، دریدن، بلعیدن، غرّیدن، جنگیدن و نفس‌نفس زدن، همراه است:

«در اضطراب لحظه زنگار خورده‌ای/ که روزهای رفته در آن بود ناپدید/ با ناخن این جسد را از هم شکافتم/ رفتم درون هر رگ و هر استخوان/ اما ازآنچه در پی آن بودم/ رنگی نیافتم» (همان: ۵۰).

شکافتن جسد با ناخن، دریدن با چنگال و کندن گوشت توسط حیوان را به ذهن متبادر می‌سازد؛ بنابراین این تصویر را در گروه تصاویر نمادهای حیوانی قرار می‌دهد.

«یک نفر از صخره‌های کوه بالا رفت/ و به ناخن‌های خون‌آلود/ روی سنگی کند نقشی را و ازآن‌پس ندیدش هیچ‌کس دیگر» (همان: ۶۱).

در این بند نیز ناخن‌های خون‌آلود، چنگال خون‌آلود حیوان را به هنگام کشتن طعمه‌اش به مخاطب یادآور می‌شود. لذا از تصاویر حیوانی تبعیت می‌کند: «رعد غرید/ کوه را لرزاند» (همان: ۶۹).

غریدن رعد نشان‌دهنده استعانت شاعر از ویژگی غرش حیوانی است که ویژگی ترس را پررنگ‌تر می‌کند. با توجه به این میزان نمادهای حیوانی در این دفتر، به نظر می‌رسد سپهری در این کتاب از شعرش از نمادهای حیوانی استفاده چندانی نداشته و این نشان‌دهنده این است که تخیّل سپهری در اینجا، از نمادهای منفی منظومه روزانه فاصله گرفته و به نمادهای مثبت نزدیک شده‌است.

۲-۲-۱-۲. نمادهای ریخت تاریکی

ریخت‌های تاریکی نمایانگر هراس و ترس هستند. ریخت‌هایی که با توصیف فضایی تاریک به مخاطب حالتی از پریشانی و اندوه تلقین می‌کنند. واژگانی مانند: شب، ترس،

شبح، ویرانی، تنهایی، تیرگی، ظلمت، سایه، وهم، گور و گورستان در این گروه قرار دارند.کتاب مرگ رنگ سپهری همان‌طور که از نامش هویداست بیشترین ریخت‌های تاریکی را دارد:

«دیرگاهی است در این تنهایی/ رنگ خاموشی در طرح لب است/ بانگی از دور مرا می‌خواند/ لیک پاهایم در قیر شب است» (همان: ۱۱).

«شب تمام ارزش‌های منفی را به ذهن متبادر می‌کند. تاریکی همواره با هرج‌ومرج و دندان‌قروچه همراه است و نقطه‌ای سیاه محسوب می‌شود» (Durand, 1992: 89). الیاده می‌گوید: زمان سیاه است، زیرا بی‌عقل و بی‌رحم است (الیاده، ۱۳۹۳ب: ۶۵). سیاهی زمان به سیاهی شب تشبیه شده و همواره به انسان پریشانی می‌دهد.

«رخنه‌ای نیست در این تاریکی/ در و دیوار به‌هم پیوسته/ سایه‌ای لغزد اگر روی زمین/ نقش وهمی است ز بندی رسته/ نقش آدم‌ها سربه‌سر افسرده است/ روزگاری است در این گوشه پژمرده هوا/ هر نشاطی مرده است» (سپهری، ۱۳۸۰: ۱۲).

مردن و بی‌جان شدن، از نمادهایی باارزش‌گذاری منفی است؛ زیرا دیگر حرکت و جنبشی وجود ندارد. «نماد سایه‌ها به شب کیهانی اشاره دارد آن تمامیت یکدست و تفکیک‌ناپذیر، شکل نگرفته، پنهان و پررمزوراز» (الیاده، ۱۳۹۳ب: ۳۲).

«طرحی از ویرانه‌های دور/ گر به گوش آید صدایی خشک/ استخوان مرده می‌لغزد درون گور» (سپهری، ۱۳۸۰: ۲۴).

«قبر در حکم شکم است؛ از شکم بیرون آمدن ولادت یافتن است و از قبر خارج شدن دوباره زاده شدن یا تجدید حیات کردن» (باشلار، ۱۳۷۸: ۳۹). در اینجا گور یا قبر در هر دو حالت مثبت و منفی در نظر گرفته می‌شود. در مصداق تاریکی، مرگ است و در مصداق روشنایی، نشانِ تولدی دوباره.

«جغد بر کنگره‌ها می‌خواند./ لاشخورها، سنگین،/ از هوا تک‌تک آیند فرود:/ لاشه‌ای مانده به دشت/ کنده منقار زجا چشمانش/ زیر پیشانی او/ مانده دو گود کبود» (سپهری، ۱۳۸۰: ۲۸).

واژه‌های «جغد، لاشخورها و کبود»، همگی نمادهای تاریکی هستند. «جغد» نشانه‌ای از گذر زمان همراه با هراس از مرگ است. جایی که جغد آنجاست، زمان در حال رفتن به‌سوی تاریک و مرگ است. «لاشخورها» خود نماد مرگ و تاریکی هستند. آن‌ها بر فراز مردگان پرواز می‌کنند و موجود در حال احتضار را که منتظر فرارسیدن مرگ است، می‌پایند. باز گذر زمان به‌صورت هراس‌انگیز را نشان می‌دهد. «کبودی» نیز رنگی از رنگ‌های تاریکی است.

«تیرگی می‌آید/ دشت می‌گیرد آرام/ قصه رنگی روز/ می‌رود رو به تمام/ شاخه‌ها پژمرده است./ سنگ‌ها افسرده است./ رود می‌نالد. جغد می‌خواند./ غم بیامیخته با رنگ غروب/ می‌تراوند ز لبم قصه سرد/ دلم افسرده در این تنگ غروب» (همان: ۲۹).

دوباره واژه‌های افسرده و پژمرده یادآور ناامیدی و تاریکی است.

«پیکر من مرگ را از خویش می‌راند/ سرگذشت من به زهر لحظه‌های تلخ آلوده است» (همان: ۳۷).

«باد نمناک زمان می‌گذرد/ خانه را نقش فساد است به سقف/ سرنگون خواهد شد بر سر ما» (همان: ۳۹).

«ساعت گیج زمان در شب عمر/ می‌زند پی‌درپی زنگ./ زهر این فکر که این دم گذر است/ می‌شود نقش به دیوار رگ هستی من» (همان: ۴۵).

«بویی فساد پرور و زهرآلود تا مرزهای دور خیالم دویده است» (همان: ۴۹).

در این بندها به‌وضوح ترس از مرگ و گذر زمان دیده می‌شود.

«رعد دیگر پا نمی‌کوبد به بام ابر/ مار برق از لانه‌اش بیرون نمی‌آید/ و نمی‌غلتد دگر زنجیر طوفان بر تن صحرا» (همان: ۷۰).

حرکت سریع مار نشانِ ترس از گذر زمان و هراس از مرگ است. مار نشانه‌ای از نمادهای جهنم است به‌عنوان عنصری که آدمی را فریفت.

۲-۲-۱-۳. نمادهای ریخت سقوطی

ریخت‌های سقوطی نقطه مقابل صعود و فراز گاه هستند. در اینجا تصویری از آینده

دیده نمی‌شود. همه‌چیز با افتادن و سقوط در حال نابودی است. «افعال فروریختن، غلتیدن از نمادهای ریخت سقوطی هستند» (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۴۴). سومین مفهوم اصلی تخیّل در نمادهای منفی روزانه که به هنگام اضطراب واکنش داده می‌شود، سقوط است. ریخت سقوطی از حرکت ناگهانی که توسط ماما به نوزاد تحمیل می‌شود و تغییرات شدید بعد از تولد که احتمالاً همراه با اولین تجربه تحریک‌آمیز نشان داده می‌شود، همراه است. بنابراین سقوط متعلق به زمانه‌ای تجربه‌شده‌است. ریخت سقوطی از همان دوران کودکی تقویت‌شده‌است. درست زمانی که کودک با سختی و رنج فراوان راه رفتن را تجربه می‌کند. این راه رفتن صرفاً یک سقوط برای کودک محسوب می‌شود که اگر به‌طور صحیح انجام شود، از آن به‌عنوان پشتیبانی صعودی یاد می‌شود و در صورت عدم موفقیت با سقوط و آسیب جزئی به کودک همراه است که باعث افزایش تخریب شخصیت کودک خواهد شد (Durand, 1992: 110).

«خویش را از ساحل افکندم در آب/ لیک از ژرفای دریا بی‌خبر» (سپهری، ۱۳۸۰: ۱۵).

در این بند، «افکندن» به معنای سقوط در نظر گرفته می‌شود. سپهری با سقوط در آب تصویری از مرگ را ارائه می‌دهد.

«سایه‌ای لغزد اگر روی زمین/ نقش وهمی است ز بندی رسته» (همان: ۱۲).

در این بند سپهری سایه‌ای را در حال افول و سقوط روی زمین تصور می‌کند. «باشلار معتقد است که سقوط به‌عنوان جوهر واقعی هر نیروی تاریک و سیاهی جلوه می‌کند» (Durand, 1992: 120).

«آدمی هست که می‌پوید راه/ تنش از خستگی افتاده ز کار/ بر سر و رویش بنشسته غبار» (سپهری، ۱۳۸۰: ۲۶).

از نفس افتادن و خسته شدن نیز از نمادهای ریخت سقوطی هستند.

«ریخته سرخ غروب/ جابجا بر سر سنگ» (همان: ۲۷).

ریختن سرخی نشانه‌ای از سقوط رنگ سرخ بر روی سنگ که نشان ناخوشایندی از تاریک شدن هوا را به ذهن متبادر می‌کند.

«چو مار روی تن کوه می‌خزد راهی/ به راه رهگذری/ خیال دره و تنهایی/ دوانده در رگ او ترس./ کشیده چشم به هر گوشه نقش چشمه وهم:/ زهر شکاف تن کوه/ خزیده بیرون ماری» (همان: ۴۲).

واژهٔ «مار» شکلی از ریخت سقوطی محسوب می‌شود؛ زیرا مار عنصری بود که باعث سقوط آدمی به روی زمین شد.

در واقع خوردن میوه ممنوعه در باغ بهشت، خوردن میوه‌ای از درخت دانش نیست بلکه آن درخت نمادی از مرگ است که سقوط را نشان می‌دهد. رقابت میان حیوان قمری و انسان که در بسیاری از افسانه‌ها میان یک جاودانگی موجود باز زا و بازتولید یافته که قادر به ریختن پوست کهنه خود است و مردی که از جاودانگی ذاتی خود بازماندهاست (Durand, 1992: 112). ژیلبر دوران مار را مانعی بزرگ برای جاودانگی آدم و عنصری برای مرگ و سقوط انگاشته است.

۲-۲-۱-۳-۱. نمادهای جداکننده

نمادهای جداکننده نشان از قدرت و پاکی می‌دهند. این نمادها به کمک شمشیر بران اسطوره‌ای، پاکی را از پلیدی متمایز می‌سازند. این نمادها نشان‌دهنده پیروزی و پیوستن به تعالی هستند که با نماد پیکان، شمشیر بران اسطوره‌ای، عصای سلطنتی و غیره مشخص‌شده‌اند (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۵). «خلوص همیشه به سمت جدایی تمایل دارد و تمام تلاشش برای کاتارسیس یا تصفیه است» (Durand,1992: 166). «ابزارهای تهاجمی جدایی شمشیر، سپر و دیوار هستند که در اغلب آیین‌ها گنجانده شده‌اند» (همان: ۱۶۴).

«رخنه‌ای نیست در این تاریکی/ در و دیوار به‌هم‌پیوسته» (سپهری، ۱۳۸۰: ۱۲).

در این بند «رخنه»، عنصر جداکننده‌ای میان عدم و وجود تصور می‌شود.

«دست جادویی شب/ در به روی من و غم می‌بندد» (همان: ۱۲).

دست جادوییِ شب، جدا کنندهٔ شاعر و غم است.

«از هجوم نغمه‌ای بشکافت گور مغز من امشب/ مرده‌ای را جان به رگ‌ها ریخت» (همان: ۳۶).

در اینجا گور مغز در مفهوم جمجمه در نظر گرفته‌شده‌است که خود عنصر جداکننده مغز شاعر از دیگران است.

«تا بسازم گرداگرد خود دیواره‌ای سرسخت و پابرجای/ با خود آوردم ز راهی دور/ سنگ‌های سخت و سنگین برهنه پای/ ساختم دیوار سنگین بلندی تا بپوشاند/ از نگاهم هر چه می‌آید به چشمان پست» (همان: ۵۲).

شاعر دیوار را عاملی جداکننده میان خود و اطراف تصور می‌کند؛ دیواری که ارتباطی خلوت او را با شلوغی اطراف قطع کرده است.

«دیری است مانده یک جسد سرد/ در خلوت کبود اتاقم/ هر عضو آن ز عضو دیگر دور مانده است/ گویی که قطعه‌قطعه دیگر را از خویش رانده است» (همان: ۴۹).

در این بند دوری از واقعیت و نگاه بریده‌بریده به جهانی را که ژیلبر دوران می‌گوید، دیده می‌شود. راوی از محیط اطرافش جداشده و ظاهری ویژه به خود گرفته است.

۲-۲-۱-۳-۲. نمادهای تماشایی

نمادهای تماشایی، از انسان تماشاچی درست می‌کنند، خورشید، چشم، کلام الهی یا حضرت مسیح (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۵). تعالی و روشنایی شخص را به سمت تمایز سوق می‌دهد .(Durand,1992: 164)

«نقش‌هایی که کشیدم در روز/ شب ز راه آمد و با دود اندود./ شرح‌هایی که فکندم در شب/ روز پیدا شد و با پنبه زدود» (سپهری، ۱۳۸۰: ۱۳).

«دست از دامان شب برداشتم/ تا بیاویزم به گیسوی سحر» (همان: ۱۵).

«صبح می‌خندد به راه شهر من» (همان: ۱۶).

در این بند واژه‌های «روز» و «سحر»، پیامد طلوع خورشید است و خورشید نمادی از ریخت تماشایی محسوب می‌شود. «خورشید چشم خدا محسوب می‌شود. خورشید، سوره، میترا و وارونا است. برای ایرانیان خورشید چشم اهورامزدا است» (Durand,1992: 148).

«گرچه می‌سوزم از این آتش‌به‌جان/ لیک بر این سوختن دل‌بسته‌ام» (همان: ۱۴۸).

«لغزان میان خرمن دوده/ شب‌تاب می‌فروزد در آذر سپید./ خطی ز نور روی سیاهی است/ گویی بر آبنوس درخشد زر سپید» (همان: ۱۸).

واژه‌های آتش، آذر، نور از عناصر تماشایی هستند. «دو خصیصه آتش که هم روشنایی‌بخش و هم زداینده ناپاکی‌ها و آلودگی‌هاست، موجب شده که آتش ساحتی معنوی کسب کند» (باشلار، ۱۳۷۸: ۳۱). «انسان شناسان آتش را نمادی از عقل می‌دانند» (Durand, 1992: 168). آتش منبع تصفیه و پاکی است و در همه ادیان اساطیر به‌عنوان عنصر پاک‌کننده در نظر گرفته‌شده‌است.

«آنچه در آن چشم‌هاست نقش هوس نیست/ دارد خاموشی‌اش چو با من پیوند/ چشم نهانش به راه صحبت کس نیست» (سپهری، ۱۳۸۰: ۲۴).

واژه چشم از عناصر تماشایی است. چشم عنصر اصلی دیدن است. «انتقال تدریجی از هاله درخشان نور به چشم، پدیده‌ای طبیعی است؛ زیرا چشم از اندام بینایی است و مستقیماً با نور مرتبط است. در هر صورت، چشم خواه تماشا کند، خواه بسته باشد، همیشه با تعالی همراه است و این در تمام اساطیر جهانی و روانکاوی به‌صورت یکسان دیده می‌شود» (Durand, 1992: 167). سپهری با آوردن واژه چشم، تخیّلی را به تصویر می‌کشد که در حقیقت با جهش به‌سوی نور و بالا، صعود و عرفان عمودی را به ذهن مخاطب می‌آورد.

«هر قدم پیش رود پای افق/ چشم او بیند دریایی آب/ اندکی راه چو می‌پیماید/ می‌کند فکر که می‌بیند خواب» (سپهری، ۱۳۸۰: ۲۶).

«قطره‌ای کو که به دریا ریزم؟» (همان: ۳۲).

«باد خواهد برکند از جای سنگی را و باران هم/ خواهد از آن سنگ نقشی را فروشوید. هر دو می‌کوشند/ هر دو می‌خروشند» (همان: ۶۲).

«و در این وقت که هر کوهه آب/ حرف با گوش نهان می‌زندش، موجی آشفته فرامی‌رسد از راه که گوید با ما/ قصه یک‌شب طوفانی را» (همان: ۶۵).

عنصرِ آب از عناصری است که باشلار معتقد بود خصیصه مادری دارد. آب نماد مادر و زن است. در هرگونه عشق بهره‌ای از عشق کودک به مادر وجود دارد. ازاین‌رو آب

نماد شیر است (باشلار، ۱۳۷۸: ۳۳). دوران معتقد است آب به‌تناسب حجم آن سبب تمیزی نیست؛ بلکه به‌خودی‌خود به‌عنوان ماده خلوص تصور می‌شود. چند قطره آب برای تصفیه جهان کافی است (Durand,1992: 167). بنابراین واژه‌های «آب»، «دریا» و «باران» در این بندها همگی نشانه‌ای از تصفیه روح در عرفان سپهری به‌حساب می‌آیند. «آب نه‌تنها حاوی خلوص است، بلکه خلوص را نیز از خود تابش می‌دهد. درواقع انتقالی از ماده آب به نیروی تابش در حال انجام است» (همان: ۱۶۸). الیاده درباره آب معتقد است که نمادپردازی آب‌ها هم مرگ و هم نوزایی را دربرمی‌گیرد. تماس با آب همواره همراه با تجدید حیات است؛ زیرا از یک‌سو به دنبال مرگ، نوزایی یا تولدی جدید می‌آید و از سوی دیگر غوطه‌وری، ظرفیت‌های بالقوه حیات را بارور نموده و افزایش می‌دهد (الیاده، ۱۳۹۳ ب: ۱۷۳). بنابراین نماد آب در کنار پاک‌کنندگی در شعر سپهری، ترکیبی است از ریخت‌های باارزش گذاری مثبت؛ زیرا تداوم و دوام و گریز از مرگ را متصور می‌شود.

۲-۲-۱-۳-۳. نمادهای عروجی

بعد از دو نماد جداکننده و تماشایی نوبت به نمادهای عروجی یا صعودی می‌رسد. «نمادهای عروجی نیز، پیروزی و فتح قدرت اولیه انسان را در آسمان نشان می‌دهند. قدرتی که با بیرون شدن از بهشت از دست‌داده بود. در اینجا تصاویر مربوط به تعالی، عروج، اوج، بال پرنده، فرشته مرد یا غول مواجه می‌شویم» (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۵). «نمادهای ریخت صعودی از آرمان‌های اخلاقی و تکامل عقلی تبعیت می‌کند» (Durand, 1992: 122).

«در دور دست قویی پریده بی‌گاه از خواب/ شوید غبار نیل ز بال و پر سپید» (سپهری، ۱۳۸۰: ۱۸).

«دیر زمانی است روی شاخه این بید/ مرغی بنشسته کو به رنگ معماست/ رسته ز بالا و پست بال و پر او» (همان:۲۰).

همان‌طور که دوران می‌گوید، بال نماد صعود و عروج است. سپهری با آوردن واژه‌های مرغ و بال که از ابزار پریدن است، عروج را به ذهن متصور می‌شود. «پرنده به‌طور متناقضی هرگز به‌عنوان یک حیوان در نظر گرفته نمی‌شود بلکه به‌صورت یک لازمه جانبی پرواز تصور می‌شود. در واقع بال صفت پرواز است نه پرنده یا حشره» (Durand, 1992: 122).

«غروب پر زده از کوه/ به چشم گم‌شده تصویر راه و راهگذر» (سپهری، ۱۳۸۰: ۴۳).

«یک نفر از صخره‌های کوه بالا رفت./ کوه، سنگین، سرگران، خونسرد» (همان: ۶۱).

«کاخی بلند ساخته با مرمر سپید» (همان: ۱۹).

کهن‌الگوهای کوه، قله، سر و نور به‌طور غیرقابل تغییری با ریخت‌های صعودی در ارتباط هستند (همان: ۶۲).

کوه و کاخ بلند و بالا رفتن از آن بدون تردید سیر و سلوک عارفانه‌ای را نشان می‌دهد که شاعر با تخیّل عارفانه خود از تقدیس و آسمانی بودن آن بهره برده است. «کوه مقدس که آسمان و زمین در آنجا به هم می‌پیوندند، در مرکز جهان قرار دارند. هر معبد و کاخی و با بسط معنی هر شهر مقدس و بارگاه شاهانه یک کوه مقدس محسوب می‌شود» (الیاده، ۱۳۹۳ ج: ۲۶).

جدول بسامد منظومه‌های روزانه

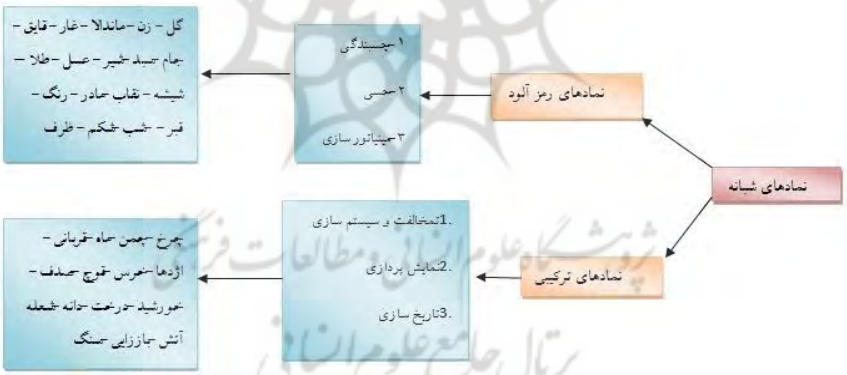
تعداد نمادهای حیوانی	تعداد نمادهای سقوطی	تعداد نمادهای تاریکی	تعداد نمادهای جداکننده	تعداد نمادهای تماشایی	تعداد نمادهای عروجی
۱۷	۱۳	۴۲	۱۹	۳۲	۱۲

نمودار بسامد منظومه‌های روزانه

۲-۳. نمادهای شبانه در تخیّلات سپهری در کتاب «مرگ رنگ»

در منظومه شبانه همین تقسیم‌بندی روزانه صورت می‌گیرد. تمام شکل‌های زمان یعنی تصاویری که تولید ترس می‌کنند بار دیگر در منظومه شبانه تکرار می‌شوند، ولی همه‌چیز تلطیف می‌شود و تقریباً از ترس خالی می‌شوند (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۹). واژگانی که رؤیای شبانه را توصیف می‌کنند عبارتند از: بلعیدن به‌جای جویدن، لمس کردن، حرارت، گرما، ... و همچنین اعمالی که شامل هضم و گوارش می‌شود. نمادهای شبانه در کتاب «مرگ رنگ» سهراب در چند بند کوچک منحصر شده‌است.

در نظم شبانه چهار ساختار عرفانی قابل تشخیص است: اولین ساختار، ثبات و تکرار در نمادهای مهار شدنی است. مورد دوم، نمادهای چسبندگی است که در همه جا و در همه چیز، به تصاویر می‌چسبد. ساختار سوم، که مورد خاصی از ساختار دوم است، پیوستگی به جنبه مادی رنگی و صمیمیت اشیاء و حرکات حیاتی زندگی است. این ساختار در حرکت خیالی نمایش داده می‌شود. یعنی همان هبوط و نزدیک شدن به قلب اشیاء و موجودات. سرانجام ساختار چهارم همان مینیاتورسازی تصاویر است (همان: ۲۶۸).



نمودار تخیّلات شبانه

«امواج بی‌امان از راه می‌رسند لبریز از غرور تهاجم/ موجی پر از نهیب/ ره می‌کشد به ساحل و می‌بلعد/ یک سایه را که برده شب از پیکرش شکیب» (سپهری، ۱۳۸۰: ۵۸).

در این بند، واژه بلعیدن نشانه‌ای از رؤیای شبانه تصور می‌شود.

«در شبی تاریک که صدایی با صدایی درنمی‌آمیخت./ و کسی کس را نمی‌دید از ره نزدیک» (همان: ۶۱).

«گر به گوش آید صدایی خشک/ استخوان مرده می‌لغزد درون گور» (همان: ۲۴).

واژه «گور» از نمادهای خلوتگاهی و رمزآلود است که مأمن و محل آرامش شاعر تعبیر می‌شود.

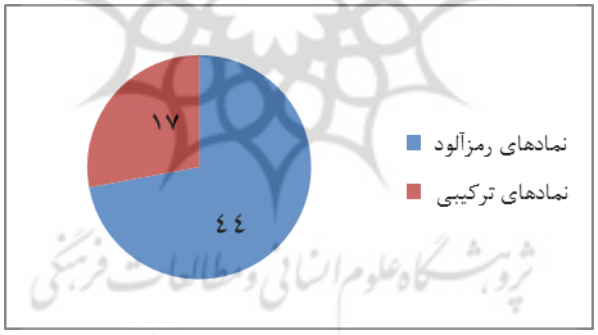
نمادهای اسرارآمیز یا رمزآلود عمل شبیه‌سازی یا متحد کننده را به عهده دارد.

«آفتاب است و بیابان چه فراخ!» (همان: ۲۵).

واژه آفتاب از نمادهای ترکیبی است. ساختارهای ترکیبی سعی دارد زمان را به شکل تناقض نفی کند. تناقض‌گویی استفاده از یک واژه در معنایی مخالف حقیقی آن است که هدف آن تلطیف یا تمسخر است (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۰۵).

جدول بسامد نمادین منظومه‌های شبانه

نمادهای رمزآلود	نمادهای ترکیبی
۴۴	۱۷



نمودار بسامد نمادهای منظومه شبانه

با توجه به میزان بسامد نمادهای اسرارآمیز باید گفت در مجموعه «مرگِ رنگ» سپهری در معرض تضادهای ذهنی خود قرارگرفته و این تلطیف و فرود آمدن از جایگاه قبلی تصاویر وهم‌آلود و ترسناک ذهنش را کم رنگ می کند. «بنابر گفته ژیلبر دوران، نمادهای رمزآلود نشان از وابستگی فرد به جهان و عدم تمایل به رفتن است» (Durand, 1992: 380). سپهری برای رسیدن به جهانی دیگر و استقبال از مرگ، حرکتی آرام را آغاز می‌کند و به همان آرامی همراه با ترسی تلطیف شده پیش می رود.

نتیجه

تخیّل نمادین جهانی را در ذهن هنرمند تصور می‌کند که دارای ابعاد بسیاری است؛ ابعادی که فقط در رؤیا و تخیّل او شکل‌گرفته است و چه‌بسا از واقعیت فاصله زیادی دارد. این ابعاد با تصاویر ذهنی ارتباط مستقیم دارند؛ تصاویری که از تجربیات و تخیّل هنرمند نشأت گرفته است. با تحلیل نمادهای شعری در کتاب مرگ رنگ، می‌توان دریافت که سپهری به میزان قابل‌توجهی در اشعار خود از «رؤیای روزانه» بهره برده‌است. او تقریباً از نمادهای ریخت «تاریکی و تماشایی» به یک اندازه استفاده کرده‌است. نمادهای تاریکی بیشتر در اواسط کتاب دیده می‌شود؛ اما در ادامه کتاب با نمادهای بسیاری از ریخت‌های روشنایی مواجه می‌شویم که نشان از رؤیای روزانه شاعر برای اثبات تعالی روح خود در جهان آفرینش است.

همان‌طور که در متن گفته شد، تأکید ژیلبر دوران به اینکه نمادهای چشم و آتش خاصیت تصفیه‌کنندگی و پاک‌کنندگی دارند. همچنین ویژگی تصفیه‌کنندگی با توجه به نمادهای جداکننده همراه با عناصری همچون دیوار و مانع و پرده تقویت‌شده‌است. هماهنگی ریخت‌های تاریکی با تماشایی نشانه‌ای از ترس از مُردن و گذر زمان در ذهن شاعر است و درست در تقابل آن نمادهای تماشایی است؛ گویی‌که سپهری در همان‌جا خواسته تا بر ترس حاصل از مرگ فائق آید. نمادهای ریخت سقوطی و حیوانی نیز به میزان کمی واقع‌گرایی شاعر را نشان می‌دهد؛ اما یکی از مهم‌ترین نمادهایی که در این کتاب بسامد تقریباً بالایی داشت، نمادهای ریخت عروجی و تاریکی است. در نمادهای ریخت عروجی، همان‌طور که از نامش پیداست، این نماد کاملاً با ذهن عارف سپهری هماهنگ است و فرضیه ما را مبنی بر اینکه سپهری در اشعار خود کاملاً دید عارفانه و عروجی و الهام گرفته از عرفان شرق را دارد، اثبات می‌کند. نمادهای ریخت تاریکی، نشان دهنده ترس‌های پنهان‌شده و در عین حال گریز نامحسوس شاعر را از آن حادثه ترس‌آور است. سپهری با آوردن نمادهای ریخت شبانه در تصویر «شب»، ترس از تاریکی و مرگ را تلطیف کرده و درعین‌حال که از مرگ می‌گریزد هم‌زمان با گذر زمان با درایت و اندیشه برخورد می‌کند. مرگ و گذر زمان برای ذهن خلاق سپهری پرتگاهی ترسناک نیست، بلکه مسیری پر از پیچیدگی و راز است.

منابع و مآخذ

احتشامی، خسرو.(۱۳۷۷). **سپهری در غربت تصوف اشراق، در مهمانی در گلستانه**. به کوشش نظام عباسی طالقانی. تهران: ویستار با همکاری نشریه دریچه.

الیاده، میرچا.(۱۳۹۳الف). **اسطوره بازگشت جاودانه**. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. چاپ چهارم. تهران: طهوری.

ـــــــــــ .(۱۳۹۳ب). **نمادپردازی، امرقدسی و هنرها**. ترجمهٔ مانی صالحی علامه. چاپ اول. تهران: نیلوفر.

ـــــــــــ .(۱۳۹۳ج). **تصاویر و نمادها**. ترجمهٔ محمّدکاظم مهاجری. چاپ دوم. تهران: پارسه.

باشلار، گاستون.(۱۳۷۸). **روانکاوی آتش**. ترجمهٔ جلال ستاری. چاپ دوم. تهران: توس.

ـــــــــــ .(۱۳۹۷). **بوطیقای فضا**. ترجمه مریم کمالی و محمّد شیربچه. چاپ چهارم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

پورنامداریان، تقی.(۱۳۹۶). **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**. چاپ نهم. تهران: علمی و فرهنگی.

پیاژه، ژان.(۱۳۹۴). **شکل‌گیری نماد در کودکان**. ترجمهٔ زینت توفیق. چاپ سوم. تهران: نی.

خیاط‌زاده، ناصر و عباس باقی‌نژاد.(۱۳۸۹). «شهود، نماد و شعر سپهری». **مجلهٔ شعر پژوهی**. دورهٔ دوم. شمارهٔ سوم. صص: ۲۲۱-۲۰۱.

زمردی، حمیرا.(۱۳۸۳). «دوآلیسم جدید سپهری». **مجلهٔ ادبیات و علوم انسانی**. شماره یکم. صص: ۱۲۸-۱۲۱.

سپهری، سهراب.(۱۳۸۰). **هشت کتاب**. چاپ بیست و هشتم. تهران: طهوری

سرکوهی، فرج.(۱۳۷۳). **عارفی غریب در میان عاشقان، در باغ تنهایی**. یادنامه سهراب سپهری. به کوشش حمید سیاه پوش. چاپ دوم. تهران: سهیل.

سعیدی، مریم.(۱۳۹۶). «تحلیل سیر تخیّل نظامی در اسطوره بهرام گور با تکیه بر نظریه ژیلبر دوران». **جستارهای ادبی**. شماره ۱۹۶. صص: ۱۲۹-۱۰۵.

سلیمی، مهرداد.(۱۳۸۰). **سهراب سپهری، عرصه داوری‌های متناقض، در معرفی و شناخت سهراب سپهری**. به کوشش شهنار مرادی کوچی. تهران: قطره.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا.(۱۳۹۳). **صورخیال در شعر فارسی**. چاپ هفدهم. تهران: آگه.

عباسی، علی.(۱۳۹۰). **ساختارهای نظام تخیّل از منظر ژیلبر دوران**. چاپ اول. تهران: علمی و فرهنگی.

فتوحی رودمعجنی، محمود.(۱۳۹۳). **بلاغت تصویر**. چاپ سوم. تهران: سخن.

کربن، هانری.(۱۳۹۵). **تخیّل خلاق در عرفان ابن عربی**. ترجمهٔ انشاءالله رحمتی. چاپ سوم. تهران: جامی.

محمّدیان، عباس و علی‌رضا آرمان.(۱۳۹۶). «تحلیل صورت‌های خالی خون نامه اثر نصرالله مردانی طبق نظریه ژیلبر دوران». **نشریهٔ ادب و زبان**. دوره بیستم. شمارهٔ ۴۱. صص: ۲۸۳-۲۶۶.

مصباح، مجتبی و دیگران.(۱۳۸۵). **روان‌شناسی رشد با نگرش به منابع اسلامی**. چاپ سوم. تهران: سمت.

نوربخش، منصور.(۱۳۷۶). **به سراغ من اگر می‌آیید**. چاپ اول. تهران: مروارید.

Durand, Gilbert. (1992). *The Anthropological structures of the imaginary* ,Translated by Margaret Sankey and Judith Hatten. Australia: Boombana Publications.

Chambers, Ross. (2001). *Narrative and the Imaginary: A Review of Gilbert Durand's" The Anthropological Structures of the Imaginary.* USA: Ohio State University Press.

References:

Abbasi, Ali. (1390). Structures of the system of imagination from the perspective of Gilbert Durand. First Edition. Tehran: Scientific and cultural.

Shafi'i Kadkani, Muhammad Reza. (1393). Surkhayal in Persian poetry. Seventeenth Edition. Tehran: Agah.

Bachelard, Gaston. (1378). Fire Psychoanalysis. Translated by Jalal Sattari. second edition. Tehran: Toos.

_____. (1397). Space Poetry. Translated by Maryam Kamali and Muhammad Shirbacheh. Fourth Edition. Tehran: Enlightenment and Women's Studies.

Corbin, Henry. (1395). Creative imagination in Ibn Arabi mysticism. Translated by Insha'Allah Rahmati. Third Edition. Tehran: Jami.

Eliade, Mircea. (1393a). The myth of eternal return. Translated by Bahman Sarkarati. Fourth Edition. Tehran: Tahoori

_____. (1393 B). Symbolism, the sacred and the arts. Translated by Mani Salehi Allameh. First Edition. Tehran: Niloufar

_____. (1393 J). Images and symbols. Translated by Muhammad Kazem Mohajeri. Second edition. Tehran: Parseh.

Ehteshami, Khosrow. (1377). Sepehri in the strangement of Sufism Ishraq, at a party in Golestaneh. By the efforts of the Abbasi Taleghani regime. Tehran: Wistar in collaboration with Dricheh Magazine.

Fotuhi Rudmajani, Mahmoud. (1393). Image rhetoric. Third edition. Tehran: Sokhan.

Khayatzadeh, Nasser and Abbas Baqinezhad. (2010). " Intuition, Symbol and Poetry of Sepehri ". Poetry research.

Muhammadian, Abbas and Ali Reza Arman. (1396). "Analysis of blank forms of blood letters by Nasrullah Mardani according to Gilbert Durand's theory". Literature and language. Volume 20. Number 41. pp. 263-283.

Mesbah, Mojtaba and others. (1385). Developmental psychology with an attitude towards Islamic sources. Third Edition. Tehran: Samt.

Noorbakhsh, Mansour. (1376). If you come to me. First Edition. Tehran: Morvarid.

Piaget, Jean. (1394). Symbol formation in children. Translated by Zinat Towfiq. Third edition. Tehran: Ney.

Pournamdarian, Taghi. (1396). Mysteries and mysteries in Persian literature. Ninth edition. Tehran: Scientific and cultural.

Saeedi, Maryam. (1396). "Analysis of the course of military imagination in the myth of Bahram Gour based on the theory of Gilbert Durand".

Salimi, Mehrdad. (1380). Sohrab Sepehri, the field of contradictory judgments, in introducing and recognizing Sohrab Sepehri. By the efforts of Shahnar Moradi Kochi. Tehran: Qatreh.

Sarkoohi, Faraj. (1373). A strange mystic among lovers, in a lonely garden. Memoirs of Sohrab Sepehri. By Hamid Siahpoosh. second edition. Tehran: Soheil.

Sepehri, Sohrab. (1380). Eight books. Twenty-eighth edition. Tehran: Tahoori

Zomorrodi, Homeira. (1383). "Sepehri's new dualism". Literature and humanities. Number one. Pp 121-128.

Durand, Gilbert. (1992). *The Anthropological structures of the imaginary* ,Translated by Margaret Sankey and Judith Hatten. Australia: Boombana Publications.

Chambers, Ross. (2001). *Narrative and the Imaginary: A Review of Gilbert Durand's" The Anthropological Structures of the Imaginary.* USA: Ohio State University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی