DOI: https://doi.org/10.22067/jls.v0i0.76318

مطالعهٔ تطبیقی تصاویر تخیّلی فیلم‌نامهٔ پستچی و نمایش‌نامهٔ ویتسک براساس نظریّهٔ تخیّل‌شناسانهٔ ژیلبر دوران

حمیرا علیزاده [۱]
دکتر مه دخت پورخالقی چترودی[۲]
دکتر نگار مزاری [۳]

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۰۴، بهار ۱۳۹۸

چکیده

امروزه مطالعات تطبیقی در حوزهٔ اقتباسی از اهمّیّت زیادی برخوردارند و اقتباس از ادبیّات داستانی بستر مناسبی برای رشد هنر به‌ویژه هنر سینما ایجاد کرده و تعامل سینما و ادبیّات باعث پرمخاطب شدن اثر اقتباسی شده است. در این پژوهش با در نظر گرفتن تعامل ادبیّات و سینما به مطالعهٔ اقتباس ادبی فیلم‌نامهٔ پستچی، نوشتهٔ داریوش مهرجویی از نمایش‌نامهٔ آلمانی ویتسک، اثر کارل گئورک بوخنر، پرداخته و با روش توصیفی – تحلیلی براساس نظریّهٔ ژیلبر دوران تصاویر تخیّلی آن‌ها را بررسی کرده‌ایم تا با دسته‌بندی تصاویر در دو منظومهٔ روزانه و شبانهٔ تخیّل، تحوّلات 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 تخیّلی تصاویر فیلم‌نامه به نمایش-نامه نزدیک است و مهرجویی با ایجاد تحوّل در تصاویر، موفّق به خلق فضای جدید شده است. او توانسته است با تصاویر منظومهٔ شبانه بر ترس‌های خویش غلبه کند و با تقابل نمادهای مثبت و منفی منظومهٔ روزانه فضایی آرام و معتدل بیافریند، امّا تصاویری که بوخنر در نمایش‌نامهٔ ویتسک آفریده، بار منفی‌تری دارند و بیشتر به صورت نمادهای منظومهٔ روزانهٔ تخیّل تصویر می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: اقتباس، فیلم‌نامهٔ پستچی، نمایش‌نامهٔ ویتسک، ژیلبر دوران.

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد homeira.alizadeh66@gmail.com
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد (نویسنده مسئول) dandelion@um.ac.ir
۳. استادیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه فردوسی مشهد negarmazari@um.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۸/۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۷/۱۰

مقدّمه

امروزه منتقدان و تحلیل‌گران به بررسی اقتباس‌های ادبی و سینمایی توجّه زیادی دارند، زیرا بسیاری از آثار برجستهٔ 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 فیلم‌نامهٔ «پستچی»، اثر داریوش مهرجویی که اقتباسی از «ویتسک»[1] نمایش‌نامهٔ آلمانی، اثر کارل گئورک بوخنر[2]، (۱۸۱۳م – ۱۸۳۷م)، نمایش‌نامه‌نویس آلمانی، است (مهرجویی، ۱۳۶۹: ٦). مهرجویی در فیلم‌نامهٔ پستچی بر آن بوده است تا جامعهٔ غرب‌زدهٔخویش را تصویر کند، بنابراین نمایش‌نامهٔ ویتسک که بازتاب زندگی فقیرانهٔ مردم در جامعه‌ای ناسالم است، بهترین گزینهٔ اقتباسی است، امّا او سعی کرده است تا روح اثر و فضای تاریک آن را با ورود به فرهنگ ایرانی تغییر داده، فضا، شخصیّت‌ها و درون‌مایهٔ 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 تخیّل نویسندگان سبب خلق تصاویری مشترک (مثبت و منفی) در دو اثر شده است.

در تخیّل 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 تخیّل عاملی دفاعی در مقابل ترس و اضطراب است، امّا احساس اضطراب منجر به خلق تصاویری می‌شود که بازتاب این ترس هستند و نویسندگان در مقابل آن‌ها تصاویر تخیّلی ویژه‌ای را می‌آفرینند تا روح آشفته و پریشان خویش را با آن آرام کنند.

«پستچی» و «ویتسک» محصول محیط‌های اجتماعی متفاوت هستند که یکی جامعهٔ غرب‌زدهٔ ایرانی و دیگری استثمار قشر فرودست جامعهٔ 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 نظریّهٔ تخیّل‌شناسانهٔ ژیلبر دوران[3] (۱۹۲۱م.)، نظریّه‌پرداز فرانسوی، به بررسی تصاویر اثر اقتباسی پرداخته و تفاوت‌ها و شباهت‌های تصاویر تخیّلی 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 توجّه به ساختار تصاویر اثر به عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری آن‌ها پی برده و میزان تأثیر جامعه بر تخیّل 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 تخیّل نویسنده هستند، به چه اشکالی نشان داده شده‌اند؟

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون منتقدان و پژوهشگران زیادی با روش نقد تخیّل‌شناسانهٔ دوران به بررسی تصاویر تخیّلی آثار ادبی پرداخته‌اند. علی عبّاسی کتاب و مقالات متعدّدی را با این روش نگاشته است، از جمله کتاب *ساختارهای انسان‌شناسی تخیّل* (۱۳۹۰) که معرّفی اجمالی از نظریّهٔ ژیلبر دوران است. مقالهٔ وی با عنوان «طبقه‌بندی تخیّلات ادبی براساس نقد ادبی جدید» نیز خلاصه‌ای از کتاب یادشده است. عبّاسی در مقالات «بررسی ساختاری و تخیّل‌شناسی آثار محمّدرضا بایرامی» و «بررسی ساختار، اندیشه و تخیّل در آثار فریدون عموزاده خلیلی» به بررسی و دسته‌بندی تصاویر آثار در دو منظومهٔ روزانه و شبانه پرداخته است. همچنین در مقالهٔ «واقعیّت و تخیّل در رمان جای خالی سلوچ» (۱۳۸۷) مفهوم زمان را از طریق حوزهٔ عمل نمادها در رمان بررسی می‌کند. نگار مزاری در مقالات «مطالعهٔ مفهوم زمان در تخیّل 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» (۱۳۹٤) تصاویر برخاسته از تشویش و نگرانی نویسنده را با توجّه به نظریّهٔ دوران بررسی می‌کند. مقالهٔ محمّدنبی احمدی با عنوان «هراس از زمان و غلبه بر آن در شعر شاعران مقاومت (از دیدگاه روان‌شناسی)» (۱۳۹٦)، مقاله‌ای با عنوان «تحلیل صورت‌های خیالی «خون‌نامهٔ خاک» اثر نصرالله مردانی طبق نظریّهٔ ژیلبر دوران» (۱۳۹٦) از عبّاس محمّدیان و مقالهٔ «تحلیل ساختار تخیّلی داستان تشنه و دیوار مثنوی براساس نقد ادبی جدید» از سارا پورشعبان نیز در نقد ادبی جدید قابل توجّه است، زیرا نویسندگان در همهٔ آن‌ها، به روش دوران به بررسی تصاویر هنری برخاسته از تخیّل نویسنده در آثار ادبی پرداخته‌اند، امّا با وجود آثار متعدّد در این زمینه تاکنون پژوهشی مستقل دربارهٔ بررسی تصاویر تخیّلی 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 نظریّه، تصاویر تخیّلی فیلم‌نامهٔ پستچی را با نمایش‌نامهٔ ویتسک که برخاسته از بافت فرهنگی کاملاً متفاوتی است، مقایسه کنند و تفاوت آثار را در کاربرد تصاویر نشان دهند.

نظریّهٔ تخیّل‌شناسانهٔ 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 نظریّات گاستون باشلار[1] (۱۸۸٤م – ۱۹٦۲م)، نظریّه‌پرداز فرانسوی، برآمد و تخیّل را در مظاهر گوناگونش بررسی کرد. گاستون باشلار در نقد طبیعت‌گرایانهٔ خود به چهار عنصر از عناصر طبیعت (آتش، باد، گیاه و خاک) در شکل‌گیری تصاویر تخیّلی هنرمند توجّه کرد (ن.ک: باشلار، ۱۳۷۷)، امّا دوران در مطالعات انسان‌شناسی خویش تخیّل و تصاویر تخیّلی را در برابر ترس از زمان و مرگ، نوعی درمان درد می‌دانست، درمانی که برای بهروزی انسان در جهان بسیار ثمربخش است. ژیلبر دوران برای بررسی و مطالعهٔ ظهور تخیّل 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 دربارهٔ اسطوره‌ها، نمادها و کارکرد آن‌هاست و با رشته‌های گوناگونی در تعامل است و آن‌ها را فرامی‌خواند همچون نظام بزرگی سعی دارد اعتبار حقیقی عنصر تخیّل را دوباره به آن بازگرداند به همین سبب وی نظریّهٔ تخیّل‌شناسانه‌اش را مطرح کرد (عبّاسی، ۱۳۹۱: ۱۹۹).

دوران در نظریّهٔ خویش به تحلیل کارکردهای تصاویر تخیّلی نویسندگان و هنرمندان پرداخت. در نظریّهٔ او تصاویر نمادین با انعکاس مفهوم گذر زمان و مرگ اهمّیّت بیشتری می‌یابند، زیرا همیشه «رابطهٔ انسان با زمان و مرگ رابطه‌ای ظریف و حسّاس است. وقتی انسان جوان است یک رابطهٔ دوستی و همکاری بین امور زمان برقرار است، امّا با گذر زمان، این رابطهٔ دوستی تبدیل به رابطهٔ غالب از طرف زمان و رابطهٔ 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 تخیّل انسان می‌شود. براین اساس هنر و آثار ادبی‌ابزاری مناسب برای رفع تشویش‌ها و

1. Gaston Bachelard

نوعی عصیان بر مرگ و نابودی است و انسان خیال‌پرداز و هنرمند بـا تصـویر شـیرینی از مـرگ، آن را نفی می‌کند.

ژیلبر دوران در نظریّهٔ خود، تصاویر تخیّلی نویسنده را در دو گروه منظومهٔ روزانـه و شـبانهٔ تخیّـل دسته‌بندی می‌کند. منظومهٔ روزانهٔ تخیّل منظومهٔ تضادهاست. تصاویر این منظومـه بـه دو دسـتهٔ متضـاد تقسیم می‌شوند: دستهٔ اوّل تصاویر زمان و نمایانگر تسـلّط تـاریکی بـر روشـنایی هسـتند. در حقیقـت نمادهای این دسته با تصویر مرگ و تـاریکی سـعی در نـابودی تـرس دارنـد. ایـن تصـاویر تـرس از حیوانات، ترس از تاریکی و ترس از سقوط را نشـان مـی‌دهنـد. دسـتهٔ دوم تصـاویر منظومـهٔ روزانـه، نمادهای عروج، روشنایی و جداکننده هستند. در ایـن منظومـه، تصـاویری بـا ارزش‌گـذاری مثبـت در مقابل تصاویری با ارزش‌گذاری منفی قرار می‌گیرند (Durand,1992: 71-70).

در منظومهٔ شبانهٔ تخیّلات برخلاف منظومهٔ روزانه، ارزش‌های نمادین به شکل متضاد نیسـتند، بلکـه به‌جای تصاویری که تضاد و تقابل را القا می‌کنند با تصاویری روبرو هستیم که در آنها نگرانـی و تـرس از زمان تلطیف شده‌اند. در منظومهٔ شبانه تصویر سقوط با نماد پایین‌رونده و تصویر شب تاریک هم بـا تصویر غروب تلطیف می‌گردد (Ibid: 216-217). ایـن منظومـه بـه دو سـاختار اسـرارآمیز و ادواری تقسیم می‌شود. ساختار اسرارآمیز خود به دو دستهٔ خلوتگاه درونی و نمادهای وارونه دسته‌بنـدی مـی-شود. تصاویر خلوتگاه درونی (جام، غار و خانه) و نمادهـای وارونـه (نمادهـای فـرورفتن و نمادهـای مادرانه) با ترس از زمان مقابله و آن را تلطیف مـی‌کننـد (ibid: 226,270). در تخیّـل انسـان تصـاویر نمادهای ادواری یا چرخشی هم در کنترل زمان نقش مهمّی دارند. این نمادها چـون دایـره و دینـار یـا بر تکرار بی‌پایان حالت‌های زمانی تأکید می‌کند و بدین ترتیب چرخهٔ تحوّل زمان را کنترل می‌کننـد یـا اینکه با ایجاد نمادهای زیستی و الگوهای طبیعی (رشد گیاهان، گـردش فصـل‌هـا و تصـویر درخـت) سعی در مهار پیشرفت زمان، حرکت و استمرار آن دارد و نشان‌دهندهٔ پیشرفت و کمال هسـتند (ibid: 322).

نماد خلوتگاه درونی، پیشرفت و چرخه‌ای

تسلّط مرگ و زمان بر انسان، فلسفهٔ بازگشت به سوی مادر و خلوتگاه درونی را ایجاد مـی‌کنـد؛ یعنـی انسان با پناه گرفتن در مکانی امن تصویر مرگ را به تولّد دوباره تبدیل می‌کند. تصاویر قبـر، مـادر، غـار

و خانه نشان‌دهندهٔ نمادهای خلوتگاه درونی هستند (Durand,1992:270,279). نمادهـای چرخـه‌ای نیز نمادهایی مانند تقویم، حالت‌های ماه، توالی فصل‌ها و اعداد هستند که با تکـرار لحظـه‌هـای زمـانی بر زمان تسلّط می‌یابندو نمادهایی چون درخت، چـوب درخـت و صـلیب کـه بـاروری، پیشـروی و وصول به کمال را به ذهن تداعی می‌کنند، نمادهای پیشرفت هستند (Ibid:378,321).

در فیلم‌نامهٔ پستچی مرگ و زمان حضوری چشمگیر دارد. فیلم‌نامه، داستان مرگ آدم‌ها و شـرافت-هاست. تقی، پستچی یک روستا یا شهر دورافتاده است که به خاطر بدهی بـه بانـک از مـأمور آن فـرار می‌کند. نامه‌هایش را به دوستش می‌دهد تا به مقصد برساند و خود در مزرعه‌ای نوکری اربـاب را مـی-کند. او عقیم است و در روابط زناشویی مشکل دارد. دامپزشک روستا با گیاهان در پی درمـان اوسـت. با ورود برادرزادهٔ فرنگی ارباب به مزرعه همه چیز عوض می‌شود. زن تقی با مرد فرنگی بـه او خیانـت می‌کند. تقی با فهمیدن موضوع از شهر به جنگل پناه می‌برد. زن به دنبال تقی به جنگل می‌آیـد. در یـک تعقیب و گریز، تقی سرانجام زنش را با چاقو می‌کشـد. همـان زمـان دوسـتش می‌رسـد، مـردم بـاخبر می‌شوند و پلیس تقی را دستگیر می‌کند.

در این فیلم‌نامه طبیعت و به‌ویژه درخت مفهومی نمادین را به ذهن مخاطب القا می‌کنـد. بـا حلقـه-هایی در برش عرضی، زمان را تعریف و تثبیت می‌کند و یادآور اسطورهٔ بازگشـت جاودانـه بـه اصـلی واحد است (امیرقاسمی، ۱۳۹۱: ۱۸٦). به همین دلیـل نـزد ژیلبـر دوران از اهمّیّتـی خـاص برخـوردار است، زیرا کنترل گذر زمان و آغاز حرکت ابتدایی که از ویژگی‌های نمادهای منظومهٔ شـبانه اسـت، در آن دیده می‌شود (نک. چیت‌سازیان، ۱۳۹۵: ۳٦).

درخت در فرهنگ‌های مختلف معانی نمادین متفاوتی دارد، امّا در بیشتر اساطیر نمـاد جـاودانگی و زندگی دوباره است، سیر زندگی آن دورانی است (تولّد، مرگ و تولّد دوباره) و نماینـدهٔ تلـاش مکـرّر انسان برای رسیدن به کمال است و حلقه‌های آن تکرار زمان را نشان مـی‌دهـد (کـوک، ۱۳۸٦: ۸)، بـه همین سبب از نظر دوران نماد چرخه‌ای محسوب می‌شود. در فیلم‌نامـهٔ پسـتچی تقـی، شخصـیّت اوّل فیلم‌نامه، کهاز مشکلات زندگی (فقر، خیانت و ستم‌بارگی) بـه سـتوه آمـده، بـرای رهـایی از آن تغییـر هویّت داده و از دنیای انسانی فاصله گرفته است. او به طبیعـت روی مـی‌آورد تـا زنـدگی جدیـدی را آغاز کند. دایماً بالا یا درون درخت دیده می‌شود و با آن یگانه می‌شود. تقی از زندگی دسـت کشـیده و می‌خواهد همسرش را به خاطر خیانت مجازات کند. مهرجویی بـا تصـاویر طبیعـت بـر آن اسـت تـا

صحنهٔ 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 متوسّل می‌شود، در پی درمان تقی برمی‌آید تا با امید به جهانی بهتر ذهن آشفتهٔ خود را در پذیرش فرهنگ بیگانه آرام سازد.

مرگ در نمایشنامهٔ ویتسک نیز حضور دارد. این نمایشنامه داستان سربازی است که برای سروانی کارمی‌کند (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 سردستهٔ طبل نوازان متوجّه 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 نظریّهٔ دوران نمادهایی مانند درخت، صلیب و پسر جزو نمادهای پیشرفت هستند (Durand, 1992: 378). ارتباط نمادین درخت و صلیب (برای اطّلاع بیشتر نک: پورخالقی‌چترودی، 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 حوزهٔ روحانی است (نک: یونگ، ۱۳۵۲: ۳۸۷) و درخت ارتباط میان آسمان و زمین رابرقرار می‌کند (نک: آشتیانی، ۱۳۷۲: ۱۰۸).

نماد پیشرفت در نمایش‌نامهٔویتسک به صورت خواندن انجیل و صلیب نمودار می‌شود. در تصویری یکی از شخصیّت‌های داستان به نامماری که از گناه خیانت به همسرش می‌ترسد، با خواندن انجیل از خداوند طلب بخشایش می‌کند وبه آرامش می‌رسد، زیرا در آن جمله‌ای را می‌خواند که به گناهکاری همهٔ انسان‌ها اشاره می‌کند. «ماری انجیل را ورق می‌زند: که گناهی نکرد و دروغی نیز بر زبانش یافت نشد؟» (بوخنر، ۱۳۵۰: ۸۸). از طرفی عنصر تشکیل‌دهندهٔ 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 آبجیمه، حلقه هم. یک شمایل مقدّسم یه 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 همهٔ چیزهای دایره شکل یا ادواری است (نک: آلندی، ۱۳۷٤: ۱۲۰). به عبارتی وی با نمادهای پیشرفت و عروج تصاویر مرگ را تلطیف می‌کند و با نماد چرخه‌ای حلقهٔ دور زندگانی آدمی پس از مرگ و رستاخیز دوبارهٔ آن را نشان می‌دهد. به این ترتیب با توجّه به نظریّهٔ دوران تصاویر در منظومهٔ شبانهٔ تخیّل جای می‌گیرند و تصویری آرام می‌آفرینند. بوخنرصلیب و مهرجویی درخت را به عنوان نماد پیشرفت به کار می‌برد و هر دو در پی تعدیل تصاویر تخیّلی خویش برمی‌آیند، امّا هر یک به شکلی متفاوت تصاویر ترسناک ذهن خویش را تلطیف می‌کنند.

درخت در فیلم‌نامهٔ پستچی، به صورت نماد خلوتگاه درونی هم تصویر می‌شود: «مکانی در جنگل. تقی میان تنهٔ پوک و خالی یک درخت تنومند با سر و وضع کثیف ایستاده است و بهت‌زده و گیج نگاه می‌کند.» (مهرجویی، ۱۳٦۹: ٤۹). 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 منظومهٔ شبانهٔ تخیّل که بیشتر به آرامش، راحتی و استراحت متمایل است (Durand, 1992: 220) با تصویر تقی و درخت، انسان را متوجّه 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 تصوّر قهرمان، پلی به جهان نهان 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 موادّ 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 (عبّاسی، ۱۳۸۰: ۹۱)؛ بنابراین درخت در تخیّل نویسنده نمادی از رحم مادر است که کودک قبل از تولّد در آن آرام می‌گیرد. در فرهنگ‌های مختلف «گذاشتن مرده در زهدان درختی میان‌تهی، کاری رمزی به معنای تجدید حیات وی در صلب مادر یعنی الههٔ نباتات

بود.» (دوبوکور، ۱۳۷٦: ۲۰). حضور تقی هم در تنهٔ درخت یادآور آغوش گرم و مادرانـه‌ای اسـت کـه 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. شخصیّت‌ها بارها بـرای نجـات از دنیای پیرامون در جنگل دیده می‌شوند و در آن احساس آرامش می‌کنند، زیرا از دیربـاز انسـان همـواره به اصل و مادر گیاهی خود ایمان داشته و بازگشت به اصل و مبدأ وجودی‌اش به او احسـاس آرامـش و امنیّت داده است. در اساطیر و آیین‌های رازآموزی نیز وجود درختان و جنگل‌های مقدّس، پناه بـردن به درخت و جنگل برای رهایی از خطر، بازتاب عملی باورهای انسـان در طـول تـاریخ و رواج آیـین توتم‌پرستی (توتم گیاهی) بوده است (برای اطّلاع بیشتر رک: پورخالقی چتـرودی، ۱۳۷۸: ۵۲۵). ژیلبـر دوران با بهره‌گیری از نظریّات یونگ دست به توسعه‌ای ساختاری و نشانه‌شناسانه از تصـاویر و نمادهـا با تکیه بر کهن‌الگوها می‌زند. کهن‌الگوی آنیما و آنیموس، برگرفته از نظریّهٔ یونـگ در تحلیـل تصـاویر تخیّلی از منظر ژیلبر دوران دیده می‌شود. در فیلم پسـتچی پیونـد جنگـل و مـادر یـادآور کهـن‌الگـوی آنیماست (نک. رضی، ۱۳۸۱: ۲۵۸۲/۵). در جـایی‌کـه، تقـی از خیانـت همسـرش افسـرده شـده و در جنگل پناه گرفته است، تصویر آرام مادر و حضور منیر (همسرش) را در جنگـل مـی‌یابـد و بـا آن بـه آرامش نخستین خود برمی‌گردد.

تصویر درختان جنگل در نظریّهٔ دوران «اگر حالت پوشاننده‌ای را ایجاد کنند، مثلاً قهرمان داسـتان را از چشم دشمنان حفظ کند، مکانی است که ابتدا انسان را دربرمی‌گیـرد و آن‌گـاه او را تحـت حمایـت خود قرار می‌دهد.» (عبّاسی، ۱۳۸۰: ٤)؛ یعنی در ناخودآگـاه نویسـنده، جنگـل نمـاد خلوتگـاه درونـی است که برای رهایی از گذر زمان به آن پناهنده می‌شود. در فیلم‌نامهٔ پستچی منیـر کـه نگـران و آشـفته در پی یافتن تقی به جنگل آمده است، با شنیدن صداپشت درختان تنومند و به‌هم‌چسـبیده پنهـان مـی-شود (مهرجویی، ۱۳٦۹: ۵۱). در این تصویر صدا بازتاب‌دهندهٔ ترس و وحشت اسـت کـه بـا تصـویر جنگل و درختان تلطیف می‌شود. علاوه‌براین تقی نیز برای فرار از مشـکلات بارهـا بـه جنگـل مـی‌رود (همان: ۲۵، ۳۲، ٤۲ و ۵۰).

تصویر جنگل به عنوان نماد خلوتگاه درونی در نمایش‌نامهٔ ویتسک همدیده می‌شـود. ویتسـک کـه از هیاهوی جشن هراسان است، آندره را با خود به داخل درخت‌زار می‌بـرد: «یالـا پشـت سـرتو نگـاه نکن! (او را به داخل درخت‌زار می‌کشد)» (بوخنر، ۱۳۵۰: ٦۱). او حتّی زمانی‌که می‌خواهد ماری را بـه

قتل برساند، به درخت‌زار پناه می‌برد تا برای مدّتی کوتاه در آن آرام بگیرد (همان: ۹۳). در هر دو اثر آرامش زندگی شخصیّت‌ها با طبیعت تنیده شده است، امّا زمینه‌های متفاوت شکل‌گیری آثار و جوامع مختلف سبب شده است تا فیلم‌نامهٔ پستچی 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 منظومهٔ شبانهٔ تخیّل سوق می‌دهد.

منظومهٔ روزانهٔ تخیّل

منظومهٔ روزانهٔ تخیّل 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 مرگاست که شامل نمادهای عروج، تماشایی و جداکننده می‌شود» (چیت‌سازیان، ۱۳۹۵: ۳۶). نماد جداکننده، پاکی و پلیدی را از هم متمایز می‌کندو نشان‌دهندهٔ 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 فیلم‌نامهٔ پستچی و نمایش‌نامهٔ ویتسک که هر کدام متعلّق 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 تخیّل نویسندگان به منظور بازتاب و کنترل ترس ایجاد می‌شوند و در منظومهٔ روزانهٔ تخیّل 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. فیلم‌نامهٔ پستچی بازتاب‌دهندهٔ تغییر جامعه در گذر زمان است. نویسنده در صحنهٔ پایانی فیلم نگرانی خود را از هجوم فرهنگ بیگانه با مرگ منیر و نماد حیوانی کلاغ نشان می‌دهد. تقی شخصیّتی ناشناخته دارد. گاه آرام و مطیع است و گاه چون حیوانی وحشی، طغیان می‌کند. در شخصیّت تقی رازهایی است که در نگاه اوّل قابل شناخت نیست، امّا 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 مطّلع

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 دگردیسی به یک حیوان تبدیل می‌شود. نویسنده با وارد کردن کلاغ‌ها در فیلم، این موضوع را تقویت می‌کند، زیرا «در اسطوره‌های بومیان آمریکا، کلاغ استاد دگردیسی و تغییر شکل است.» (پارسانسب، ۱۳۹۲: ۷۶). تقی مبدّل به حیوانی وحشی شده است و زندگی در جنگل را به زندگی در جامعه ترجیح می‌دهد؛ بنابراین تقی خود نماد حیوانی و جزو منظومهٔ روزانه با ارزش‌گذاری منفی است.

پستچی، تصویر جهانی استعمارزده است. در این جهان به فرهنگ و سنّت یک کشور حمله می-شودو فرهنگ و سنّت خودی جای خود را به فرهنگ غربی می‌دهد. در ذهن مؤلّف و شخصیّت‌های داستانی او، گوسفند نماد فرهنگ مغلوب و در نظریّهٔ 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 خصوصیّت حیوانی می‌یابند. مثلاً تصویر نیّت‌الله‌خان که پشم گوسفندی را به تن دارد و به گوسفندانِ در حال مرگ خیره شده است. او با گوسفندان هم‌ذات پنداری می‌کند و مرگ آن‌ها را نابودی خود می‌پندارد. در حقیقت، حضور گوسفند در تخیّل نویسنده، نشانهٔ ضعف و تغییر فرهنگ خودی است. در باور دوران «ظاهر شدن حیوان در تخیّل شخصیّت‌ها، نشان تغییر است. تغییر یعنی عبور از یک وضعیّت ثابت شناخته شده به یک وضعیّت ناشناخته. درست همین وضعیّت ناشناخته تولید ترس می‌کند.» (عبّاسی، ۱۳۸۱: ۱۲۲). تغییری بزرگ در فیلم و به نوعی در جامعهٔ مولّف در حال شکل‌گیری است. نویسنده از تغییر نظام سنّتی به نظام مدرنیتهٔ غربی در هراس است. تصویر نمادین گوسفند و مرگ آن، نمایانگر ترس مؤلّف از گذر زمان و مرگ سنّت‌هاست. مرگ گوسفندها و ورود خوک به مزرعه (نابودی ارزش‌های خودی و بروز فرهنگ غربی) در این فیلم به خوبی یادآور مبارزهٔ درخت و بز (مبارزهٔ تمدّن دامداری و کشاورزی) در منظومهٔ درخت آسوریک (نک: ماهیارنوّابی، ۱۳۶۳) و داستان رز و میش (ن.ک: قیصری، ۱۳۵۵) است. با این تفاوت که در درخت آسوریک بز (تمدّن دامداری) بر درخت (تمدّن کشاورزی) و در داستان رز و میش رز (عنصر گیاهی)

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

حیوانات در نظریّهٔ ژیلبر دوران در منظومهٔ روزانه با ارزشگذاری منفی هستند. خوک حیوان مشترکی است که در فیلم‌نامهٔ پستچی و وویتسک دیده می‌شود. این نماد تنها در رفتار خوک‌وارانهٔ شخصیّت‌ها بررسی می‌شود. تقی در پستچی، رام و مطیع است، امّا در ادامه، رفتاری وحشیانه و غیرمتعارف می‌یابد. ویتسک نیز در برخورد تحقیرآمیز طبقهٔ مرفّه، وحشیانه رفتار می‌کند و بارها آنان را به خوک تشبیه می‌کند. در حقیقت خوک در نمایش‌نامهٔ ویتسک نگرانی نویسنده و شدّت اضطراب او را از نفوذ طبقهٔ مرفّه و در فیلم‌نامهٔ پستچی ترس نویسنده را از تهاجم فرهنگ غرب نشان می‌دهد که به‌صورت خشونت و وحشی‌گری نمود یافته است.

در فیلم‌نامهٔ پستچی فرهنگ غربی فرهنگی ناشناخته است که پذیرش آن ترس را به همراه دارد. در فیلم علاوه‌بر تغییر رفتار تقی، منیر نیز خوی و خصلت حیوانی می‌یابد. پس از گفت‌وگوی نیّت‌الله و تقی دربارهٔ خیانت منیر، تقی به سرعت به خانه می‌آید. «منیر لباسش را عوض می‌کند. تقی ناگهان **حمله می‌کند** و **فریاد می‌زند**.» (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۳۱). با حملهٔ 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 نظریّهٔ دوران «نمادهای ریخت حیوانی نشان‌دهندهٔ تصاویر حیوانی هستند که نه فقط تصویر خود را نشان می‌دهند، بلکه شامل خصوصیّات خاصّ حیوانی هم می‌شوند، مثل جنب‌وجوش، شلوغی، وحشی‌گری و خشونت.» (صدّیقی، ۱۳۹۲: ٦). 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 کلّی ویژگی حیوان وحشی و به طور خاص ویژگی خوک در فیلم‌نامه است که در رفتار شخصیّت‌ها نشان داده می‌شود.

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

۱۳٦۹: ٤۹). علف می‌خورد. از دست مأمور بانک فرار می‌کند؛ هاج و واج و سر به هـوا ایـن‌ور اون‌ور **جفتک می‌اندازد** و دور خودش می‌چرخد (همان: ۲۰) و دایماً **شاهدانه می‌جـود** (همـان: ۹، ۱۱، ۱۵، ۲۵، ۳۱). در پایان نیز تقی مانند خوک خود را لای بوته‌ها پنهان و در نهایت به همسرش حمله مـی‌کنـد و او را به قتل می‌رساند. نویسنده فضایی ترسناک را تصویر می‌کند. «وقتی فضا ترسناک مـی‌شـود همـه چیز به حیوان تبدیل می‌شود، حیوانی که زبان نمی‌فهمـد؛ مـی‌غـرّد، نعـره مـی‌کشـد» (عبّاسـی، ۱۳۸۷: ۲۲٦). تقی به منیر حمله می‌کند و سپس «دوربین آرام بـه آن‌هـا نزدیـک مـی‌شـود و تـدریجاً صـدای ضعیف غریبی به گوش می‌رسد، نظیر بو کشیدن یا نفس‌های مقطّع... تقی منیر را بو مـی‌کشـد و مـی-بوسد. لب‌هایش را، گردنش و سینه‌اش را نظیر حیوانی بر سر لاشـهٔ جفـتش» (مهرجـویی، ۱۳٦۹: ۵۱). به نظر می‌رسد مهرجویی تغییر منش انسانی به رفتاری حیوان‌گونه را ناشـی از پایمـال شـدن سـنّت‌هـا می‌داند.

بوخنر همچون مهرجویی در نمایش‌نامهٔ ویتسک نگرانـی خـود را از فحشـا و شـهوت موجـود در جامعه با خوک نشان می‌دهد، زیرا خوک «نماد نزول از تکامل به فنا و حرکت از عرفان به سوی فسـاد و انحراف است.» (Cerlot, 1971: 149). همچنین، دیدن خـوک در رؤیـا «عشـقبازی‌هـای آشـفته و دل‌آزار و ایجاد مشکل با خدمتکار و فرزنـدان را مـی‌رسـاند.» (Miller, 1994: 88). در صـحنهٔ هـم-آغوشی ماری و سروان «ویتسک: نگاهش کن، اون خوک، داره فشـارش مـی‌ده، داره وجودشـو حـس می‌کنه! آره، الان اونو تو بغل داره: همون‌طـور کـه یـه روزی مـن داشـتم.» (بـوخنر، ۱۳۵۰: ۸۲ و ۷٦). خوک (نماد حیوانی) خشم ویتسک را از خیانت همسرش نشان می‌دهد، امّا واژهٔ هم‌آغوشـی کـه یـک عکس‌العمل تولید مثلی یا جنسی است و جزو منظومهٔ شبانه است، فضای اضطراب‌آور فـیلم را تعـدیل می‌کند. علاوه‌براین دو حیـوان دیگـر، میمـون و گربـه، نیـز در نظریّـهٔ دوران ریخـت حیـوانی بـوده و تصاویری ترسناک در تخیّل نویسنده هستند. «متصدّی نمایش جلـو یکـی از غرفـه‌هـا ایسـتاده، پشـت سرش زنش با لباس چسبان و یک میمون لباس پوشیده و آراسته» (همان: ٦٤) «ویتسک (گربه را مـی-گیرد): آقای دکتر داره منو گاز می‌گیره! ... من دارم می‌لرزم آقـای دکتـر» (همـان: ۸٤). در ایـن تصـاویر میمون بازتاب‌دهندهٔ فحشا (تشبیه زن به میمون آراسته) است و گربه ترس از نابودی را نشان می‌دهد.

در باور ژیلبر دوران صداها و حرکاتی که نشان‌دهنـدهٔ حرکـات و افعـال حیـوانی اسـت در گـروه نمادهای حیوانی قرار مـی‌گیرنـد (Durand, 1992: 136) در نمـایش‌نامـهٔ ویتسـک ماننـد فـیلم‌نامـهٔ

پستچی این افعال به وفور دیده می‌شود. اختلاف طبقاتی جامعهٔ بوخنر به خوبی نشان‌دهندهٔ زندگی و روان آشفتهٔ انسان‌های فرودستی است که ذهن نویسنده را نیز درهم و پریشان کرده‌اند. بارها شخصیّت‌ها صداهایی را می‌شنوند: «ویتسک: یه صدای وحشتناک تو گوشم زنگ می‌زنه.» (بوخنر، ۱۳۵۰: ۷۱). علاوه‌براین «آندره: یکشنبه آفتابی. دستهٔ 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: اگه 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 تخیّلی مهرجویی تصاویرگاو دو معنای متفاوت را منتقل می‌کند. از سویی نشان‌دهندهٔ نگرانی مؤلّف و شخصیّت‌هاست 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 مشاهدهٔ وضع موجود می‌ترسد و از دکتر کمک می‌خواهد: «دکتر همچنان مشغول آمپول زدن به گاوهاست. نیت‌الله با حسرت و اندوه روی گاوی دست می‌کشد. گاو ناله می‌کند. نیّت‌الله: من به این حیوونا عادت کردم دکتر ... از خوک می‌ترسم (همان: ۲۶). ناله‌های حیوان نیز ترس و نگرانی را بازتاب می‌دهد. مهرجویی ترس از مرگ ارزش‌ها و سنّت‌ها را با گاوهای بیمار نشان می‌دهد؛ سپس با تصویر چند گاو سالم آن را کم‌تر می‌کند و مخاطب را متوجّه می‌کند که ارزش‌ها تماماً نمرده‌اند. مثلاً در صحنه‌ای «نیت‌الله سعی می‌کند که از میان گاوها به دکتر نزدیک شود. دکتر کنار **گاو تنومندی** نشسته است و آمپول را حاضر می‌کند.» (همان: ۲۶).

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

ویتسک را به حیوانی چون کرم و سگ تشبیه می‌کند. «ویتسک: قربان، من مطمئنم که خدای بـزرگ بـه خودش دردسر نمی‌ده که ببینه که یه کرم بیچاره براش آمین گفته یا نه. خدا مـی‌گـه: جـور کودکـان را بکشید تا به من تقرّب پیدا کنید.» (بوخنر، ۱۳۵۰: ۵۸). همچنین «تو را دیدم ویتسـک کـه داشـتی تـوی خیابان می‌شاشیدی؛ می‌شاشیدی پای دیوار، مثل سگ ... دنیا واقعاً دارد سگی مـی‌شـود» (همـان:۷۰) و «سروان: آره یه چیزی می‌شنوم که بیرون داره سوت می‌کشه. عین مـوش، یـه همچـه چیـزی، همیشـه این‌جور فکر می‌کنم (موذیانه) جنوب به شمال داره می‌آد، حـتم دارم.» (همـان: ۵۷). «دکتـر: ویتسـک، کمی گوشهات را برای آقایان تکان بده» (همان: ۸۵). بوخنر در تصویرهای یادشده خصوصـیّات کـرم، سگ، موش (نمادهای حیوانی) را به ویتسک نسبت داده است و نـاتوانی او را در مقابـل نظـام جامعـه نشان می‌دهد.

نماد تاریکی

گروه دیگری از منظومهٔ روزانه که هراس از زمان را نشان می‌دهند، تصاویر مربوط بـه تـاریکی هسـتند. «مراد از ریخت‌های تاریکی صورت‌هایی است که حالات بیمناکی را از طریق توصیف فضـای تاریـک و یا سازه‌های وابسته به تاریکی القا می‌کند» (احمدی، ۱۳۹٦: ۲۰٤).

در فیلم‌نامهٔ پستچی تصاویر تاریکی اضطراب درونی مؤلّف و شخصیّت‌های او را نشـان مـی‌دهنـد. «واژگانی چون شب، خون، ناپاکی، آب سیاه و همچنـین تصـاویر کورشـدگی نشـان‌دهنـدهٔ نمادهـای ریخت تاریکی هستند» (صدّیقی، ۱۳۹۲: ٦). نویسنده، نگرانی نیّت‌الله را در مرگ گوسـفندان در آغلـی تاریک به نمایش می‌گذارد و پریشانی تقی را در صحنهٔ هم‌خوابی منیر و مهندس همـراه بـا گوسـفندی که در کنارش مشغول نشخوار است، در تاریکی شب نشـان مـی‌دهـد (مهرجـویی، ۱۳٦۹: ٤۱). خـون (آبی تیره) نیز که نماد تاریکی است، در تصویر پاشیده شدن خون گوسـفند بـه سـر و صـورت تقـی، ترس نویسنده را از مرگ کاملاً نمایان می‌سازد (همان: ۱۱). همچنین زمانی‌که مهندس در اوّلـین بازدیـد از مزرعه و گوسفندان، پیشنهاد خوک‌داری را به نیّت‌الله می‌دهد، نیت‌اللـه آشـفته مـی‌شـود. در همـین لحظه، صدای رعد و برق به گوش می‌رسد، باران شدیدی باریدن می‌گیرد و تصویر تاریـک مـی‌شـود. مجموع این تصاویراضطراب نویسنده و شخصیّت داستان را از تغییر جامعهٔ سنّتی بیشتر نشان مـی‌دهـد. «نیت‌الله میان دو گوسفند نشسته، مبهوت و گم‌گشته به مهندس نگاه می‌کند و زیر لـب بـه خـود مـی-

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

نمایش‌نامهٔ ویتسک نیز سرشار از نمادهای تاریکی و ریتم‌های تند و خشنی است که تـأثیر جامعـه-ای مشوّش را بر تخیّل نویسنده به‌خوبی نشان می‌دهد: «ویتسک (با لحنی اسرارآمیز): بازم اتّفـاق افتـاد - خیلی چیزها- همون‌جور که می‌نویسن، ببین، یهو یه دودی از زمین بلند شد، مثل دود کـوره» (بـوخنر، ۱۳۵۰: ٦۳)، «ماری: اینجا چقدر تاریکه؛ فکر کنم دارم کور می‌شم. در حـالی‌کـه الانـه بـه اون روشـنی بود» (همان: ٦٤). تاریکی و کوری در کنار هم بر تاریکی تصویر می‌افزاید. بوخنر در این تصـویر گـذر سریع زمان و تأثیر آن را در گذار جامعه از روشنی به تاریکی به خوبی نشان می‌دهد.

نماد تاریکی به شکل خون و رنگ قرمز در این نمایش‌نامه اضطراب نویسنده را از نظـام حـاکم بـر جامعه منعکس می‌کند: «زن: نگاه خون‌آلوده. - ویتسک: چیزای خونین یکـی بعـد از دیگـری» (همـان: ۸۷). «ماری: ماه رو نیگا کن، قرمزه! - ویتسک: عین یه کـارد خـونی» (همـان: ۹٤). «کاتـه: خـوب، اون چیه روی دستت؟ – ویتسک: دستم؟ کجـاش؟ – کاتـه: اون قرمـزی! خـون» (همـان: ۹۵). «ویتسـک: ماری، اون توری قرمز دور گردنت چیه؟ کسی طوق گناه به گردنت انداخته؟ رنگت از گناه سـیاه شـده بود» (همان: ۹٦). گناه ماری به اندازه‌ای است که با تاریکی همراه می‌شود و بـوخنر بـا ترکیـب تـوری قرمز، گناه و سیاهی آن را تثبیت می‌کند.

نماد سقوطی

از نظر ژیلبر دوران نگرانی بشر در برابر گذر زمان به کمـک تصـاویر سـقوطی نیـز آشـکار مـی‌شـود. تصویر سقوط با تاریکی پیوند دارد. این دو نماد به‌یادآورندهٔ دنیای تاریک رحم و سـقوط اوّلیّـهٔ انسـان از رحم مادر است. حرکت سریع قابله در بدو تولّد نوزاد و کمـک در سـرعت تولّـد او اوّلـین تجربـهٔ سقوط یا اوّلین تجربهٔ ترس را به او تحمیل می‌کند. در واقع سـقوط حرکتـی بسـیار سـریع و غیرقابـل کنترل است که به سرعت، حرکت، شتاب و ظلمات متّصل است (Durand, 1992: 123).

هر زمان سه نماد منظومهٔ روزانه (ریخت حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی) بـا هـم یـا بـه تنهایی در روان انسان ظاهر شوند، نشان‌دهندهٔ یک تغییر در روان او هستند. هر تغییـر و تحـوّل روحـی و فیزیکی همراه با ترس است، زیرا تغییر با ناشناخته همـراه اسـت (عبّاسـی، ۱۳۸۰: ۸۳). در فـیلم‌نامـهٔ

پستچی 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... شیکمم مرتّب قار و قور می‌کنه ... زندگی این ریختی... شبا خواب **گوشت** می‌بینم... خواب **کباب**...**مرغ بریون** .... تو کلّم هی صدا می‌آد... چشام **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. علاوه‌براین صداهایی که تقی در سرش می‌شنود و تمایل وی به گوشت که یادآور یک حیوان وحشی است، تغییر و دگردیسی او را از موجودی آرام به حیوانی وحشی نشان می‌دهد.

در نمایش‌نامهٔ ویتسک نسبت به فیلم‌نامهٔ پستچی نماد سقوطی بیشتری دیده می‌شود، زیرااین نمایش‌نامه بازتاب‌دهندهٔ رنج مضاعف انسان‌های ناتوان اسیر استثمار است و نویسنده سال‌هاست که خود را نیز در آن گرفتار می‌بیند، به همین سبب تخیّل او خواسته یا ناخواسته در پی کنترل و تلطیف فضا متمایل به نمادهای منظومهٔ 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 شدّت ترس **مردن؟ ترس مرگبار؟** خدای بزرگ، من می‌تونم مجسّمشون کنم، رفقایی که لیمو تو دستشونه.» (بوخنر، ۱۳۵۰: ۷٤). ویتسک دایماً احساس خستگی می‌کند. سروان می‌گوید: «همیشهٔ خدا خسته و مونده نشون می‌دی» (همان: ۵۹). در احوالات او همیشه حالت سقوط دیده می‌شود: «این روزها چه **مالیخولیای** لعنتی‌ای پیدا کرده‌ام، می‌خوام بگم احمقانه است.» (همان: ۷٤)، «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، امّا تخیّل وی نگرانی‌ها و اضطراب‌ها را در قالب نمادهای ترسناک تاریکی و سقوطی تصویر و آن را به مخاطب منتقل می‌کند.

نماد جداکننده

در نظریّهٔ دوران نمادهای جداکننده در منظومهٔ روزانهٔ تخیّل با ارزش‌گذاری 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 خاصیّتی متلاشی‌کننده و نابودکننده دارند (Durand, 1992: 178). نشان‌دهندهٔ پیروزی و پیوستن به تعالی هستند که با نماد پیکان، شمشیر و آتش مشخّص شده‌اند (چیت‌سازیان، ۱۳۹۵: ۳۶). شمشیر در نظام تخیّلی دوران نماد جداکننده است. «شمشیر سلاحی است که با آن می‌توان اهریمن را نابود کرد. سلاحی که قهرمان به آن مجهّز می‌شود، نماد قدرت و پاکی است» (عبّاسی، 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 نیّت‌الله 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. بنابر باورهای برخی از اقوام ابتدایی، خون تحرّک 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 تبرّک 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 خاصّی 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 تکّه تکّه 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). نیّت‌الله 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 نمایش‌نامهٔ ویتسک نیز دیده می‌شود. ویتسک به‌خاطر اوضاع زندگی و گذر زمان معترض است و خشم خود را با تبر رفع می‌کند: «ویتسک و آندره در بیشه هیزم می‌شکنند» (بوخنر، ۱۳۵۰: ٦۰). او در انتخاب وسیلهٔ قتل برای کشتن ماری مردّد است: «ویتسک: می‌گی خنجرش بزنم؟ خنجر بزنمش؛ بکشمش؛ بکشمش مث یه ماده گرگ، آنقدر ماده گرگ رو خنجر بزنم تا بمیره! بزنم، باید بزنم؟» (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: ۸٦) و «ویتسک: نه هفت تیر گرونه. - جهود: خوب، می‌خوای خرید کنی یه نه؟ – ویتسک: اون کارد چنده؟ – جهود: تیغهٔ راست حسابی داره، پسر. می‌خوای گلوتو باهاش ببری» (همان: ۸۸). نقش نمادهای جداکننده تسلّط 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) بیاه!» (همان: ۹۷). او گاه با تصاویر استخر (نماد خلوتگاه درونی) و چاقو تصویر ملایم‌تری از مرگ‌خلق می‌کند و گاه با تقابل نماد جداکننده در منظومهٔ روزانه با ارزش‌گذاری مثبت (چاقو) با نماد تاریکی با ارزش‌گذاری منفی (آب تیره و خون) تصویری متضاد ایجاد می‌کند که تخیّل آشفتهٔ 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 نشان‌دهندهٔ وصول به مرحلهٔ 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 شخصیّت 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 لاشهٔ گوسفند بیماری را در شعله‌های آتش می‌سوزاند و مبهوت به شعله‌ها و لاشهٔ گوسفند نگاه می‌کند» (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۱۲)، «تقی بی‌حرکت ایستاده است و به لاشهٔ برّه‌ای که روی آتش کباب می‌شود نگاه می‌کند» (همان: ۳۷). علاوه براین، مهرجویی فضای اضطراب‌زای فیلم‌نامه را با صدای نیت‌الله (شعری از مولانا) که در ایوان نشسته و نظاره‌گر است، تلطیف می‌کند.

نماد تماشایی

در نظریّهٔ 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 نظریّهٔ او نماد تماشایی و گسترش‌دهندهٔ خوبی در سطح زمین است و با عروج نیز پیوند دارد (Durand, 1992: 165-162). مهرجویی در برخی تصاویر شکل‌های تهدیدکنندهٔ گذر زمان، مرگ و تغییر جامعه را با تصاویر تماشایی شکست می‌دهد. وی صحنهٔ 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، معصومیّت، تقدّس و اقتدار معنوی است» (امیرقاسمی، ۱۳۹۱: ۱۵۹). رنگ سفید گل آن را به خورشید همانند می‌کند و نماد تماشایی است.

دایره و کانونش مبدأیی است که همه چیز از آن نشأت می‌گیرد و بدان می‌گراید. در غالب تمدّن-ها ابدیّت به شکل دایره و ماری که دمش را گاز گرفته تصویر می‌شود (دوبوکور، ۱۳۷۶: ۷۷)؛ بنابراین گل علاوه‌براین‌که در زمرهٔ نمادهای تماشایی است، دایره‌وار بودن آن، آن را در زمرهٔ نمادهای چرخشی در منظومهٔ شبانهٔ تخیّل 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 پراکندهٔ 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 آشفتهٔ صحنهٔ 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 توجّه به نظریّهٔ 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.

بوخنر در نمایش‌نامهٔ ویتسک نمادهای تماشایی را به‌کار می‌برد، امّا کاربرد آن اندکی با اثر مهرجویی متفاوت است که نشان‌دهندهٔ تفاوت فرهنگ‌ها و محیط اجتماعی و طبیعی آن‌هاست. نمادهای تماشایی در ویتسک برخلاف پستچی (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 خاصّی دارند. نگاه می‌تواند موجب ترقّی 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 تیزبینی در نظر دوران نگاهی همراه با بصیرت و شناخت است که به ماهیّت 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 حالی‌که به جایی خیره شده است، تصویر می‌کند. زمانی‌که سروان خبر هم‌خوابی ماری و رئیس طبّال را به ویتسک می‌دهد، چشمان تأثیرگذارویتسک 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 ازچشمان اوفهمیده 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 این‌که 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 پستچی چندین بار به چشمان تقی در حالی‌که به چیزی خیره شده است اشاره می‌کند: «تقی مبهوت به شعله‌ها و لاشهٔ 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). «نیّت‌الله میان دو گوسفند نشسته و مبهوت نگاه می‌کند» (همان: ۲۲).

در حقیقت، شخصیّت‌های هر دو داستان بر اوضاع زمان شوریده‌اند و نگاه نافذ آنان نشان از آگاهی و بصیرتی اندک در فضای متشنّج جامعهٔ آن‌هاست. فیلم‌نامهٔ مهرجویی جامعهٔ از خودبیگانه‌ای را تصویر می‌کند که نویسنده را آزرده و مشوّش کرده است، نگرانی او خواسته یا ناخواسته در اثرش بازتاب می‌یابد، امّا با تصاویری سعی می‌کند تا ذهن و تخیّل 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 تخیّلی بیان می‌کند.

در دو اثر یاد شده ترکیب عناصر مثبت و منفیتصویری ملایم و خاکستری می‌آفرینند؛ مثلاً در پستچی جنگل و بوته (منظومهٔ شبانه) با نمادهای منظومهٔ روزانه (نمادهای حیوانی، تاریکی) ترکیب می‌شود و جنبه‌ای رازآمیز می‌یابد. در صحنهٔ 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 مؤلّف 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 مزرعهٔ **گل‌های سفید** پنهان می‌شود» (مهرجویی، ۱۳۶۹: ۵۱).

واژهٔ مه (نماد تاریکی) در کنار واژهٔ جنگل، سنگینی و تاریکی فضا را به مخاطب القا می‌کند، امّا 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 کندهٔ 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 منظومهٔ شبانهٔ تخیّل نزدیک‌تر می‌شود، زیرا در این منظومه برخلاف منظومهٔ روزانه که تصاویر در تضاد و تقابل هم هستند، تصاویر متضاد با هم ادغام و عجین می‌شوند و بدین‌گونه فضای غم‌زدهٔ فیلم‌نامه را تعدیل می‌کنند.

در نمایش‌نامهٔ ویتسک نیز اختلاط نمادهای منظومهٔ 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 کلّه توی **تاریک** و **روشن** می‌چرخه و می‌آد پایین» (همان: ۶۰). سم (نماد حیوانی) است که مرگ را تداعی می‌کند، امّا همراهی آن با گیاهان، واژهٔ تاریک و روشن و چرخش آرام سر که منجر به سقوط می‌شود از خشونت چهرهٔ مرگ می‌کاهد، زیرا «در منظومهٔ شبانه، تلطیف تصاویر زمانی و مرگ با احتیاط انجام می‌شود، به طوری‌که تصاویر علی‌رغم تلطیف‌سازی بسیار، ترسی متعادل را در خود حفظ می‌کنند» (Durand, 1992: 226) و تصاویر سقوطی در منظومهٔ روزانهٔ تخیّل به تصاویر وارونگی تبدیل می‌شود؛ یعنی نوعی سقوط و افتادن آرام و آهسته را به ذهن متبادر می‌کند.

نتیجه

در بررسی تصاویر تخیّلی دو اثر پستچی و ویتسک به شیوهٔ نقد تخیّل‌شناسانهٔ ژیلبر دوران این نتایج حاصل می‌شود که در فیلم‌نامهٔ اقتباسی پستچی، نماد پیشرفت و خلوتگاه درونی (نمادهای منظومهٔ شبانهٔ تخیّل) بیشتر به صورت درخت و جنگل و در نمایش‌نامهٔ ویتسک به صورت درخت، چوب و صلیب ظاهر می‌شود. در منظومهٔ روزانهٔ تخیّل، تصاویر حیوانی در هر دو اثر دارای ارزشگذاری منفی هستند. تمام آن‌ها از ترس درونی شخصیّت‌های داستانی نشان دارند، امّا در فیلم‌نامهٔ پستچی 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 منظومهٔ روزانه (نماد تماشایی و جداکننده) قرار می‌گیرند. نماد تماشایی در پستچی 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 پستچی از طبیعت و نمادهای طبیعی به‌وفور استفاده کرده است، او با نمادهای شبانهٔ تخیّل (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 آن‌هابا نمادهای مثبت (تماشایی و جداکننده) کنترل می‌کند، امّا بوخنر در ویتسک از طبیعت بهرهٔ زیادی نمی‌گیرد و نمادهای حیوانی را در قالب اصوات و افعال حیوانات نشان می‌دهد. در اثر او نمادهای منظومهٔ روزانه با ارزشگذاری منفی بر نمادهای منظومهٔ شبانه غلبه دارد و همین امر فضایی تاریک را در اثر ایجاد می‌کند. بی‌تردید جامعهٔ غرب‌زدهٔ مهرجویی به مراتب از جامعهٔ استثمارزده و تضاد طبقاتی موجود در ویتسک شرایط بهتری داشته و همین امر هراس نویسنده را کم‌تر و از شدّت 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 اوّل. شامانیسم. تهران: انتشار.

آلندی، رنه؛ لافورگ، رنه. (۱۳۷٤). *نمادپردازی اسطوره و رمز*. ترجمهٔ جلال ستّاری. تهران: توس.

احمدی، محمّدنبی؛ روژین، نادری. (۱۳۹٦). «هراس از زمان و غلبه بـر آن در شـعر شـاعران مقاومـت (مطالعهٔ موردی: یحیی سماوی، عثمان لوصیف، سمیح قاسم)». *انجمن ایرانی زبان و ادبیّات عربـی*. شمارهٔ ٤۲. بهار. صص ۲۱٦-۱۹۵.

امیرقاسمی، مینو. (۱۳۹۱). *دربارهٔ قصّه‌های اسطوره‌ای*. چاپ اوّل. تهران: مرکز.

باشلار، گاستون. (۱۳۷۷). *شعلهٔ شمع*. ترجمهٔ جلال ستّاری، تهران: توس.

بوخنر، کارل گئورک. (۱۳۵۰). *لنتس / ویتسک*. ترجمهٔ کامران فانی/ سعید حمیدیان. بی‌جا: پیام.

پارسانسب، محمّد؛ مهسا معنوی. (۱۳۹۲). «تطوّر بن‌مایهٔ کلاغ از اسطوره تا فرهنگ عامّـه». *دو فصـلنامهٔ فرهنگ و ادبیّات عامّه*، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان. صص ۹۲- ۷۱.

پورخالقی چترودی، مه‌دخت. (۱۳۷۸). «توتم‌پرستی و توتم گیـاهی». *مجلّـهٔ دانشـکدهٔ ادبیّـات و علـوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، سال سی و دوم، شـمارهٔ ٤ -۳. دورهٔ ۳۲. پـاییز و زمسـتان. صـص ۵۱۵-۵۳۵.

ـــــــــــــــــــــــــــــ. (۱۳۸۷). *درخت شاهنامه (ارزش‌های فرهنگـی و نمـادین درخـت در شاهنامه)*. چاپ دوم. مشهد: شرکت به‌نشر.

پورشعبان، سارا؛ احمد، امین. (۱۳۹۵). «تحلیل ساختار تخیّلی داسـتان تشـنه و دیـوار مثنـوی براسـاس ساختارهای نظام تخیّل در آرای ژیلبر دوران». مجلّهٔ شعرپژوهی. دورهٔ ۸. شمارهٔ ۳. پـاییز. ص ۷۰- ۵۱.

چیت‌سازیان، امیرحسین، اصغر جوانی. (۱۳۹۵). «تحلیل آثار رضا عبّاسی براساس روش ژیلبـر دوران». *نمایشی و تجسّمی*. سال اوّل. شمارهٔدوم. بهار. صص ۵۲- ۳۱.

دوبوکور، مونیک. (۱۳۷٦). *رمزهای زنده جان*. ترجمهٔ جلال ستّاری. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.

رضی، هاشم. (۱۳۸۱). *دانش‌نامهٔ ایران باستان*. ج ۵. تهران: سخن.

سرلو، خوان ادواردو. (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها*. ترجمه مهرانگیز اوحدی. تهران: دستان.

سروش، سارا؛ نگار مزاری؛ طاهره خامنه باقری. (۱۳۹٤). «بررسی تـرس از مـرگ در سـه قطـره خـون هدایت و ضدّ اخلاق ژید براساس روش نقد ژیلبر دوران». *نقد زبـان و ادبیّـات فارسـی*. دورهٔ ۱۱. شمارهٔ ۱۵. پاییز و زمستان. صص ۲۹۱- ۲۷۵.

صدّیقی، مصطفی. (۱۳۹۲). «تحلیل داستان ساداکو و هزار درنای کاغذی بر پایهٔ نظریّهٔ ژیلبر دوران». *دو فصلنامهٔ نقد زبان و ادبیّات خارجی*. سال ششم. شمارهٔ ۱۰. بهار و تابستان. صص ۲۷۰ – ۲۵۸.

عبّاسی، علی. (۱۳۸۰). «ژیلبر دوران، منظومهٔ شبانه، منظومهٔ روزانه». *نهمین نشست منتقدان کتاب ماه کودک و نوجوان (بخش اوّل)*. کتاب ماه کودک و نوجوان، شمارهٔ ٤٧. دورهٔ ۱۱. مرداد ماه، صص ۹٤ – ۷۹.

_____. (۱۳۸۰). «طبقه‌بندی تخیّلات ادبی براساس نقد ادبی جدید». *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی*. شمارهٔ ۲۹. صص ۲۲–۱.

_____. (۱۳۸۱). «بررسی ساختاری و تخیّل‌شناسی آثار محمدرضا بایرامی براساس روش‌های نقد ادبی جدید». *پژوهش‌نامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*. سال چهارم. شمارهٔ ۲۹. صص ١٤٤ – ۱۲۰.

_____. عبدالرّسول شاکری. (۱۳۸۷). «ترس از زمان نزد شخصیّت‌های روایتی محمود دولت‌آبادی (مورد مطالعه: جای خالی سلوچ)». *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی*. سال دوم. شماره ۵۷. بهار. صص ۲۳٤ – ۲۱۷.

_____. (۱۳۸۷). «بررسی ساختار، اندیشه و تخیّل در آثار فریدون عموزادهٔ خلیلی». پژوهش‌نامهٔ ادبیّات کودک و نوجوان. سال ٤. شمارهٔ ٢٦. صص ١٤٨– ۱۲۰

_____. (۱۳۹۰). *ساختارهای نظام تخیّل از منظر ژیلبر دوران (کارکرد و روش‌شناسی تخیّل)*. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

عبّاسی، علی. (۱۳۹۱). *تخیّل و مرگ در ادبیّات و هنر*. تهران: سخن.

کوک، راجر. (١٣٨٦). *درخت زندگی*. ترجمهٔ سوسن سلیم‌زاده و هلینامریم قائمی. چاپ اوّل. تهران: جیحون.

کومن، فرانتس. (۱۳۸۰). *آیین پر رمز و راز میترایی*. ترجمهٔ هاشم رضی. چاپ اوّل. تهران: انتشارات بهجت.

قیصری، ابراهیم. (۱۳۵۵). «منظومه‌ای به شعر دری نظیر درخت آسوریک». سخن. دورهٔ ۲۵. شمارهٔ ۷و۸. صص ۷۸۰– ۷۷۳.

ماهیار نوّابی، یحیی. (١٣٦٣). *درخت آسوریک*. تهران: فروهر.

مزاری، نگار. (۱۳۹۱). «مطالعهٔ مفهوم زمان در تخیّل پروست با تکیه بر نقش تصاویر تاریخی در کمبره». *پژوهش‌های ادب و زبان فرانسه*، دورهٔ دوم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان. صص ۱۳۱–۱۱۵.

محمّدیان، عبّاس؛ علیرضا آرمان. (١٣٩٦). «تحلیل صورت‌های خیالی «خـون‌نامـهٔ خـاک» اثـر نصـرالله مردانی طبق نظریّهٔ دوران». *نشریهٔ ادب و زبان دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید بـاهنر کرمان*. سال ٢٠. شمارهٔ ٤١. صص ٢٨٣-٢٦٦.

مصطفوی، علی‌اصغر. (١٣٦٩). *اسطورهٔ قربانی*. چاپ اوّل. تهران: انتشارات بامداد.

مهرجویی، داریوش. (١٣٦٩). پستچی، تهران: نجوا.

یونگ، کارل گوستاو. (١٣٥٢). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمهٔ ابوطالب صارمی. تهران: امیر کبیر.

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

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

Durand. Gilbert. (1992) *lss tt cccteee att ppopolopp ssss d l'imaii iai ee,* Paris. Dunod.

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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی