Thinking and Children, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 11, No. 1, Spring and Summer 2020, 189-218
DOI: 10.30465/FABAK.2020.5829

Role of Artistic Images in Rational Conflict of Young Adults with Death Based on Gilbert Durand's Model for Structures of Imagination: A Case Study of the Novel "Beyond the Sea of the Dead"

Ayoob Moradi[*]
Sara Chalak[**]

Abstract

The French thinker and philosopher, Gilbert Durand, considers the roots of many human fantasies to be archetypes, the main origin of which is the man's fear of the passage of time and his attempts to control it. Accordingly, he divides imaginary symbols into two main regimes: diurnal and nocturnal. The diurnal regime represents the fear of death, while the nocturnal regime is a moderator for this fear. This approach plays a significant role in identifying hidden motives that unconsciously impose themselves on the artist's mind. For the novel "*Beyond the Sea of the Dead*" by Masoumeh Mirabutalebi, the main concern is the issue of death and how to present it to the young adult audience. This work attempts to confront the audience with an appropriate face of death by using imaginary pictures. The present article applies a descriptive-analytical method to examine the effect of images provided by the novel on modulating the young audience's fear of death. The results show that the author has made the most use of the diurnal regime of imaginations, with animal, darkness and falling symbolism are most strongly

* Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran (Corresponding Author), ayoob.moradi@gmail.com

** Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, East Tehran Branch, Tehran, Iran, sara.chalak60@gmail.com

Date received: 10/04/2020, Date of acceptance: 29/08/2020

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

reflected, respectively. Available contrasts between these images represent death, life, fear of death, and proper confrontation with this fear.

Keywords: Imagination, Diurnal Regime of Imaginations, Nocturnal Regime of Imaginations, Gilbert Durand, Young Adult Novels, Beyond the Sea of the Dead.

تفکر و کودک، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال یازدهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، ۱۹۱–۲۱۸

بررسی نقش تصاویر هنری در مواجههٔ منطقی مخاطب نوجوان با مفهوم مرگ براساس الگوی ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران (نمونهٔ موردی رمان *آن سوی دریای مردگان*)

ایوب مرادی*
سارا چالاک**

چکیده

ژیلبر دوران، فیلسوف و متفکر فرانسوی، ریشهٔ بسیاری از خیال‌پردازی‌های بشر را کهن‌الگوهایی می‌داند که خاستگاه اصلی آن‌ها ترس از گذر زمان و تلاش برای کنترل آن است. بر همین اساس نمادهای خیالی را به دو منظومهٔ اصلی روزانه و شبانه تقسیم می‌کند. منظومهٔ روزانه بازنمایی‌کنندهٔ ترس از مرگ و منظومهٔ شبانه تعدیل‌کنندهٔ این هراس است. این رویکرد نقش شایانی در تشخیص انگیزه‌های پنهانی دارد که به‌شکل ناخودآگاه خود را بر ذهن هنرمند تحمیل می‌کنند. رمان *آن سوی دریای مردگان* از معصومه میرابوطالبی اثری است که دغدغهٔ اصلی خود را مسئلهٔ مرگ و نحوهٔ ارائهٔ آن برای مخاطب نوجوان قرار داده است. نویسنده در این اثر با بهره‌گیری از تصاویری خیالی تلاش کرده است تا مخاطب خود را با جلوه‌ای متناسب از مرگ مواجه سازد. مقالهٔ حاضر که به‌روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است درپی بررسی شیوهٔ اثرگذاری تصاویر رمان یادشده در تعدیل ترس مخاطب نوجوان از مرگ است. نتایج نشان‌دهندهٔ آن است که نویسنده بیش‌ترین استفاده را از منظومهٔ روزانهٔ تخیلات داشته است و در این

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، ayoob.moradi@gmail.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران شرق، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
sara.chalak60@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۱/۲۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۰۸

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

میان ریخت‌های حیوانی، تاریکی، و سقوطی به‌ترتیب بیش‌ترین انعکاس را دارند. تقابل‌های موجود در این تصاویر بازنمایی‌کنندهٔ مرگ و زندگی و هراس از مرگ و مواجههٔ مطلوب با این هراس است.

کلیدواژه‌ها: تخیل، منظومهٔ روزانهٔ تخیلات، منظومهٔ شبانهٔ تخیلات، ژیلبر دوران، رمان نوجوان، *آن سوی دریای مردگان*.

۱. بیان مسئله و پیشینهٔ تحقیق

موضوع مواجهه با مرگ یکی از مهم‌ترین مسائل روان‌شناسی کودک و نوجوان است. این‌که کودک و نوجوان چه ذهنیتی از مرگ دارند؟ و یا در چه برهه‌ای از عمر با حقیقت مرگ روبه‌رو می‌شوند؟ و یا این‌که فرایند سوگواری در این دوره از زندگی به چه نحوی است؟ مسائلی‌اند که موردتوجه روان‌شناسان قرار گرفته و مقاله‌ها و کتاب‌های بسیاری دربارهٔ آن‌ها به‌نگارش درآمده است. یالوم (۱۳۹۷: ۱۱۸) در این زمینه می‌نویسد: «بررسی دقیق دانشمندان علوم رفتاری را بدون استثنا به این یافته می‌رساند که ذهن کودکان به‌میزان قابل‌ملاحظه‌ای با مرگ درگیر است. نگرانی‌های کودکان برای مرگ فراگیر است و تأثیر عمیقی در دنیای تجربی‌شان می‌گذارد».

به همین دلیل ضرورت دارد که کودکان با وجوه مختلف زیستی، اجتماعی، و فرهنگی پدیدهٔ مرگ آشنا شوند. به این منظور علم به این‌که کودک در دوره‌های مختلف رشد شناختی و عاطفی خود چه نوع مواجهه‌ای با این پدیده دارد می‌تواند به‌مثابهٔ ابزاری مناسب دراختیار بزرگ‌ترها و والدین تلقی شود تا به‌وسیلهٔ آن برخوردی معقول با احساسات منطقی کودکان و نوجوانان در این زمینه داشته باشند.

در گذشته‌های نه‌چندان دور ویژگی‌های محیطی جوامع سنتی و روستایی این امکان را برای کودک و نوجوان فراهم می‌آورد که مثلاً با دیدن مرگ حیوانات درکی درست از مفهوم مرگ و فقدان داشته باشد، اما شرایط در جوامع امروزی و مدرن به‌گونه‌ای است که عملاً کودکان نه‌تنها هیچ تجربه‌ای در این مورد ندارند، بلکه حتی وجود باورهای غلط باعث شده است که والدین از گفت‌وگو دربارهٔ این حقیقت ناگزیر پرهیز داشته باشند. ازهمین‌رو باید به‌فکر پیش‌بینی روش‌ها و ابداع راه‌کارهایی نوین بود تا از ره‌گذر آن بتوان متناسب با شرایط کودکان امروزی آن‌ها را در درک مفهوم مرگ و کنارآمدن با آن یاری کرد.

در این میان ادبیات می‌تواند یکی از ابزارهای مهم در مسیر نیل به این هدف خطیر به‌شمار آید. نویسندگان آثار ادبی رده‌های سنی کودک و نوجوان باتوجه‌به اهمیتی که این مقوله دارد در قالب نوشته‌های خود تلاش کرده‌اند تا با استفاده از شگردهای روان‌شناسانه مخاطبان خود را در امر درک و مواجههٔ عقلانی با مسئلهٔ مرگ یاری کنند. به همین دلیل بخشی از آثار کودک و نوجوان به‌شکل خاص موضوع مرگ و سوگواری را دست‌مایهٔ داستان‌پردازی قرار داده‌اند. بی‌گمان پرداخت زیبایی‌شناسانه به مسئلهٔ مرگ

> به‌همراه کارکرد غنی زبان، عاطفه، و استعاره از آن فرایندی درخشان و به‌یادماندنی خلق می‌کند، مشروط به آن‌که طرح این موضوع با هوشمندی و آگاهی هنری نویسنده همراه باشد و با آگاهی از علاقه‌های مخاطب و با رویکردی هدف‌مند و والا صورت گیرد (اکرمی ۱۳۸۲: ۱۲۰).

یکی از نمونه‌های داخلی این نوع آثار رمان *آن سوی دریای مردگان* از معصومه امیرطالبی است که مسئلهٔ ترس نوجوانان از مرگ را به‌عنوان مضمون اصلی خود برگزیده است و تلاش نویسنده بر آن بوده تا با استفاده از تخیل و در قالب نوع ادبی فانتزی زمینهٔ کاهش بیم مخاطب نوجوان از موضوع مرگ و هم‌چنین مواجههٔ عقلانی با مرگ نزدیکان را فراهم آورد. بی‌شک بررسی منتقدانهٔ چنین آثاری «می‌تواند راه‌کار مناسبی برای ارتقای اندیشهٔ کودکان و کمک روان‌شناختی به آنان برای کنارآمدن با مفاهیم رنج‌آور زندگی باشد» (صدیقی ۱۳۹۲: ۷۲).

ازآن‌جاکه تخیل یکی از اصلی‌ترین اجزای آثار هنری محسوب می‌شود، بررسی این عنصر در شناخت ظرفیت‌ها و منطق خاص این آثار راه‌گشا خواهد بود. درنتیجه بررسی نحوهٔ اثرگذاری ادبیات در کیفیت انتقال مفهوم مرگ بدون واکاوی عنصر تخیل امری دست‌نیافتنی خواهد بود. به همین دلیل این پژوهش درپی آن است تا با بررسی منتقدانهٔ تصاویر خیالی به‌کار گرفته‌شده در رمان *آن سوی دریای مردگان* براساس ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران مسیری را که نویسنده برای القای مفهوم مرگ از آن بهره جسته است با نگاه ساختاری بررسی کند تا از این ره‌گذر، ضمن بررسی مضامین اساطیری هراس از گذر زمان و تلاش برای چیرگی بر آن در بطن تصاویر این اثر، الگویی عملیاتی از کاربرد عناصر خیالی را در مسیر یاری‌رساندن به مخاطب کودک و نوجوان برای رویارویی صحیح با مفهوم هراس‌آور مرگ به نویسندگان این ردهٔ سنی ارائه کند.

ژیلبر دوران در طراحی ساختار پیش‌نهادی خود برای نظام تخیل به دیدگاه‌های گاستون باشلار، فیلسوف فرانسوی، نظر داشته است. باشلار تخیل را ابزار رهاشدن انسان از چهارچوب‌های اجتماعی می‌داند و معتقد است خیال امری ثانوی یا پدیدآمده به‌دست شاعر نیست، بلکه برخاسته از دغدغه‌های اساسی انسان است.

> تخیل اصل اولی است. آن‌چه در آغاز وجود داشت خواب و خیال ناب بود. تصاویر ادبی واقعیت‌های روانی اولیه‌اند. تخیل ادبی تخیلی ثانوی یعنی محصول تصاویر بصری ثبت‌شده توسط ادراک حسی نیست. بیان یا تصویر ادبی حیاتی مستقل و خاص خود دارد. به‌بیانی‌دیگر تخیل، بی‌اعتنا به آن‌چه عقل و تجربه می‌گوید و سلیقه می‌جوید، خودسرانه کار خویش را پی می‌گیرد (باشلار ۱۳۷۸: ۲۱).

در نقدی که او پیش‌نهاد می‌کند خوانندهٔ اثر ادبی به‌جای بسنده‌کردن به ظواهر به اعماق روح خالق اثر هنری می‌رود تا از این ره‌گذر بتواند معانی پنهان در اثر را بیابد.

استفاده از روش ژیلبر دوران در بررسی تصاویر خیالی آثار ادبی یکی از موضوعات موردتوجه پژوهش‌گران حوزهٔ ادبیات فارسی در سالیان اخیر بوده است که بیش‌تر این پژوهش‌ها در زمینهٔ تحلیل آثار شعری صورت پذیرفته است. برای نمونه محمدیان و آرمان (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل صورت‌های خیالی *خون‌نامهٔ خاک* اثر نصرالله مردانی طبق نظریهٔ ژیلبر دوران» به بررسی صورت‌های خیالی در شعر مردانی پرداخته‌اند. نویسنده درپایان به این نتیجه رسیده که تصاویر خیالی شعرهای مردانی بیش‌تر متمایل به منظومهٔ روزانه با ارزش‌گذاری مثبت است که نشان می‌دهد شاعر درپی کاستن از هول‌ناکی تصویر مرگ و تلطیف وحشت از آن بوده است. سعیدی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «تحلیل سیر تخیل نظامی در اسطورهٔ بهرام گور» روند شکل‌گیری چهرهٔ آرمانی و اساطیری بهرام گور توسط نظامی را بررسی کرده است. از نگاه نویسنده این موضوع که نظامی به‌جای ترسیم پایانی دهشت‌ناک برای قهرمان داستانش او را به درون غاری رهنمون می‌کند نشان‌دهندهٔ این مطلب است که شاعر در تخیل خویش به‌منظور غلبه بر هراس مرگ این‌گونه شخصیت اصلی داستانش را جاودانگی می‌بخشد.

هم‌چنین رحمانی و شعبانی خطیب (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (روش ژیلبر دوران)» انگیزه‌های پنهان هنری نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و نقش سازندهٔ عنصر خیال و اسطوره‌پردازی را در این دست نقاشی‌ها بررسی کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که هنرمندان این شیوه با یاری‌جستن از تخیل و اسطوره

به بازآفرینی هراس اصیل انسان از مرگ پرداخته‌اند و هم‌زمان با ارائهٔ عناصر تقابلی درصدد تلطیف این ترس برآمده‌اند.

یکی دیگر از پژوهش‌هایی که در حوزهٔ تحلیل آثار داستانی با محوریت الگوی دوران انجام شده است مقالهٔ «بازتولید کهن‌الگوی تقابل خیر و شر در سه رمان نوجوان با کمک شیوهٔ اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران» از فولادوند و همکاران (۱۳۹۸) است که طی آن نقش تصاویر خیالی در ایجاد تقابل میان خیر و شر در رمان‌های نوجوان بررسی شده است. نویسندگان ضمن بررسی موضوع اثرپذیری ناخودآگاه از کهن‌الگوها و نحوهٔ اثرگذاری آن در شیوهٔ تفکر افراد درپی آن بوده‌اند تا با استفاده از الگوی ژیلبر دوران نحوهٔ بازنمایی کهن‌الگوی تقابل خیر و شر را در سه رمان نوجوان بررسی کنند.

درمیان آخرین پژوهش‌های خارجی انجام‌شده نیز می‌توان به پژوهشی (Garcia 2019) با عنوان «ارتباط دیدگاه‌های هترودوکس درمورد زبان و نمادها: با تکیه بر دیدگاه ژیلبر دوران و مارک جانسون» اشاره کرد که نویسندگان طی آن به مقایسهٔ دیدگاه‌های نمادگرایانه و اسطوره‌ای ژیلبر دوران با نگاه انسان‌شناسانه و نمادین جانسون پرداخته‌اند و درپایان نتیجه گرفته‌اند که تلفیق «طرح‌واره‌ها» و «تصاویر» خیالی می‌تواند باعث ایجاد این امکان شود که تصاویر درخدمت انتقال مفاهیم علمی قرار گیرند، چراکه تصاویر به‌شیوهٔ خود طرح‌واره‌ها و الگوهای ذهنی را بازآفرینی می‌کنند. هم‌چنین در مقاله‌ای با عنوان «ژیلبر دوران و هرمتیسم: دین‌گرایی، سنت، و باطن‌گرایی» (Otavio Santana 2020)، ضمن بررسی تأثیرپذیری آرای دوران از هانری کربن و آنتوان فایور، نتیجه می‌شود که «هرمتیسم» و ابزار هنری تشبیه جزء اصول اندیشهٔ دوران به‌شمار می‌آیند و این دو ابزار هم به‌عنوان موضوع تجزیه و تحلیل و هم به‌مثابهٔ دستگاهی معرفتی و نظری در نظر گرفته می‌شوند.

تمایز مقالهٔ حاضر از سایر پژوهش‌ها در آن است که طی آن تلاش شده است تا به نقش تصاویر به‌عنوان ابزاری برای ترسیم تصویری مناسب از مرگ برای مخاطب نوجوان پرداخته شود.

۲. تصویرسازی از مرگ در رمان

سخن‌گفتن از مرگ به‌خودی‌خود امری دشوار است و این دشواری زمانی‌که با مخاطب کودک روبه‌روییم دوچندان می‌شود. ویژگی‌های خاص ذهنی و شناختی کودک ایجاب می‌کند که در هنگام سخن‌گفتن دربارهٔ موضوع خطیری هم‌چون مرگ انگاره‌های ذهنی او

را در نظر داشته باشیم، چراکه کودک و نوجوان برای اندیشیدن دراین‌باره از آگاهی‌های پیشین خود بهره می‌گیرند.

> دانستن این‌که کودکان چگونه مفهوم مرگ را در ساختار شناختی خود شکل می‌دهند برای متخصصان و والدین الگوهای مفیدی را فراهم می‌آورد تا بتوانند نسبت به آن‌چه کودکان در این زمینه تجربه و احساس می‌کنند برخوردی مناسب‌تر و حساس‌تر داشته باشند (ویلیس، به‌نقل‌از خوش‌بخت ۱۳۸۹: ۱۳۱).

بزرگ‌ترها یا تلاش می‌کنند کودک را از مقولهٔ مرگ دور نگه دارند و یا این‌که دراین‌باره به‌گونه‌ای اطلاعات می‌دهند که درنهایت امر منتج به آگاهی درستی در ذهن او نمی‌شود. استفاده از تعابیری نظیر این‌که فرد درگذشته به سفر رفته است یا این‌که چون آدم خوبی بوده خدا او را پیش خودش برده ممکن است آثار جبران‌ناپذیری در ذهن کودک بگذارد. «برداشت کودک از مردن جز به‌کارگیری واژهٔ یک‌سان شباهت دیگری با برداشت ما از این موضوع ندارد» (یالوم ۱۳۹۷: ۱۲۲).

یکی از تبعات درک ناقص از مفهوم مرگ در کودکان ایجاد احساس گناه در وضعیت مرگ نزدیکان است. ازآن‌جاکه کودک درک درستی از عوامل ناگزیر بیرونی در رخ‌دادن مرگ ندارد ممکن است در موقعیتی که یکی از عزیزانش بنا به هر دلیلی فوت شده باشد به‌شدت احساس گناه کند. «طی مراحل اولیهٔ رشد کودکان خود را مسبب پدیده‌های اطرافشان می‌دانند. ازاین‌رو کودک مرگ پدر یا مادر را دال بر تمایل خود به رفتن یا مردن آن‌ها می‌داند» (گاردنر ۱۳۷۵: ۱۶). این ویژگی برخاسته از باور ناخودآگاه کودکان به قدرت‌های جادویی است.

> یعنی اعتقاد به این‌که برخی از اشیا و افراد بر بقیهٔ اشیا یا افراد قدرت و تأثیر دارند. مصداق این سبک تفکر شاهزاده پرنس است که آرزو می‌کند به قورباغه تبدیل شود و آرزویش به حقیقت می‌پیوندد. این یکی از دلایلی است که چرا کودکان مشتاق افسانه‌های پری‌وار هستند، اما این تفکر جنبه‌های منفی نیز دارد و کودکانی که احساس می‌کنند هرآن‌چه را بخواهند اتفاق می‌افتد از این حس همه‌کارتوانایی خودشان می‌ترسند. چنان‌چه گاهی کودک از والدینش عصبانی یا ناراحت باشد و آرزوی مرگ آن‌ها را بکند، اگر والدینش واقعاً بمیرند چه اتفاقی خواهد افتاد؟ دراین‌صورت کودک معتقد می‌شود که مسئول مرگ آنان بوده است (نجاریان و خدارحیمی ۱۳۷۵: ۱۱۰).

در این مواقع رفتار صحیح اطرافیان تأثیری به‌سزا در تکمیل و تسریع فرایند سوگواری در کودکان دارد. «سوگواری نوعی حساسیت‌زدایی تدریجی از ضایعهٔ فقدان است. کودک

با اندیشیدن به شخص ازدست‌رفته احساسات دردناک خود را بیان می‌کند و از شدت درد و رنج وی کاسته می‌شود» (گاردنر ۱۳۷۵: ۱۴). ازهمین‌رو «باید به کودک فرصت داد تا بدون شرم، ترس، و انکار هیجانات مثبت و منفی خود را به‌راحتی بروز دهد» (بهمنی ۱۳۷۷: ۳۷). این برون‌ریزی احساسات اگر با هم‌راهی و حضور فرد بزرگ‌سالی توأم شود که با آرامش به حرف‌های کودک گوش می‌دهد، می‌تواند در ازبین‌بردن احساس موهوم گناه او اثرگذار باشد.

در داستان *آن سوی دریای مردگان* «افشین» قهرمان داستان در گذشته و طی تصادفی مادرش را از دست داده است و ازآن‌جاکه فرایند سوگواری را به‌درستی طی نکرده است، همیشه دراین‌باره احساس گناه می‌کند. به همین دلیل بعد از اطلاع از بیماری پدربزرگش به‌صرافت می‌افتد تا هرآن‌چه می‌تواند را به‌کار گیرد تا از مرگ او جلوگیری کند. فرایندی که به‌شکل ناخودآگاه برخاسته از ترس افشین از تجربهٔ دیگربارهٔ احساس گناه است.

هراس از مرگ پدربزرگ باعث می‌شود افشین پای در مسیری هول‌ناک بگذارد، به این امید که شاید بعد از ملاقات با اوته‌نه‌پیش‌تیم، قهرمان بی‌مرگی اسطورهٔ گیل‌گمش، به راز جاودانگی پی ببرد و از این طریق از مرگ پدربزرگش پیش‌گیری کند. مراحل و اتفاقاتی که افشین و دوستش جلال در دنیای مردگان از سر می‌گذرانند همان چیزی است که پیش‌تر «گیل‌گمش» به‌همراه یاور نزدیکش «انکیدو» برای رسیدن به جاودانگی تجربه کرده‌اند، با این تفاوت که در اسطورهٔ گیل‌گمش گیاه جاودانگی توسط ماری خورده می‌شود، ولی افشین در انتهای داستان به این آگاهی می‌رسد که مرگ لازمهٔ زندگی است و گریزی از آن وجود ندارد.

رمان *آن سوی دریای مردگان* در زمرهٔ آثاری است که نویسنده در آن تلاش کرده تا ضمن ارائهٔ تصویری صحیح از مرگ فرایند رویارویی قهرمان نوجوان داستان با فقدان نزدیکانش را نیز ترسیم کند. ویلیس (۲۰۰۲) اجزای چهارگانهٔ سوگواری در کودکان را برگشت‌ناپذیری، پایان‌پذیری، اجتناب‌ناپذیری، و علیت می‌داند.

> برگشت‌ناپذیری یعنی این‌که مرگ نمی‌تواند برعکس شود. ازآن‌جاکه فهم کودکان براساس تجارب آن‌هاست، درک این‌که مرگ پدیده‌ای تغییرناپذیر و بازگشت‌ناپذیر است برای آن‌ها قابل‌فهم نیست. پایان‌پذیری یعنی این‌که مرگ پایان همه‌چیز است. اجتناب‌ناپذیری هم به‌معنای این است که پدیدهٔ مرگ برای همهٔ موجودات زنده حتمی است (خوش‌بخت ۱۳۸۹: ۱۳۰).

نویسنده برای حصول به این اهداف از ظرفیت‌های اسطورهٔ معروف گیل‌گمش بهره جسته و البته تغییرات بسیاری نیز در آن داده است. اصلی‌ترین ابزار او نیز تصاویر و نمادهای خیالی‌اند که به‌عنوان ابزاری دراختیار خلق دوگانه‌هایی واقع شده‌اند که موضوع ترس از مرگ و شیوهٔ چیرگی بر این ترس را بازنمایی می‌کنند. بر همین اساس ابزار مورداستفاده برای بررسی این تصاویر خیالی نظام پیش‌نهادی ژیلبر دوران است که طی آن شکل‌های تخیل در انسان به دو منظومهٔ کلی روزانه و شبانه تقسیم شده است و براساس این تقسیم‌بندی تقابل‌های ایجادشده در آثار هنری بررسی شده است.

۳. مبانی نظری الگوی ژیلبر دوران

ژیلبر دوران مضمون اثر ادبی را اصلی‌ترین ساحت بررسی آن می‌داند. او شرط فهم معنای اثر هنری را پی‌بردن به اسطورهٔ آغازین یا ابتدایی آن می‌داند که بر کلیت معنای اثر سیطره دارد. «اسطوره از نگاه ژیلبر دوران نظامی پویا از نمادهای کهن‌الگوها و محرکه‌هاست» (Durand 1992: 64). دوران برای دریافت اسطورهٔ آغازین هر اثری آگاهی از سه عنصر اصلی محرکه، کهن‌الگو، و نماد را ضروری می‌داند. هم‌چنین او محرکه‌ها را طراح اصلی تخیل در هنرمند می‌داند و آن‌ها را به سه گروه تقسیم می‌کند: محرکه‌های جداکننده و عمودی، محرکه‌های پایین‌رو یا داخل‌شونده، و محرکه‌های آهنگ‌دار (عباسی ۱۳۹۰: ۶۸).

دوران نمادها را برخاسته از ریشهٔ کهن‌الگوها می‌داند و معتقد است که کهن‌الگوها بدون وجود نمادها دیده نمی‌شوند. ازهمین‌رو نمادها و کهن‌الگوها مکمل یک‌دیگرند. اساس اندیشه‌های دوران در کتاب *ساختارهای انسان‌شناسی تخیل* آمده است. او در این کتاب

> اهمیت زمان را در تخیل انسان نشان می‌دهد. به‌اعتقاد او انسان با تخیل درمی‌یابد که زندگی‌اش به زمان محدود می‌شود. او با نگاه‌کردن به خود متوجه این حقیقت می‌شود که حیات دارد؛ آن‌گاه درمی‌یابد که زمان وجود دارد و در تمام تاروپودش نفوذ کرده است. درواقع زمان با محدودکردن وجود ظهور خود را اعلام می‌دارد (همان: ۷۳).

در همین کتاب ضمن برقراری ارتباط میان اسطوره و زمان این عنصر را به‌عنوان دارویی برای غلبه بر زمان معرفی می‌کند و بر این اساس تخیل‌ها را به دو دستهٔ نشان‌دهندهٔ ترس از زمان و کنترل‌کنندهٔ زمان تقسیم می‌کند.

به‌عقیدهٔ دوران زمان خود را در تصاویر خیالی به‌نمایش می‌گذارد، به این معنا که تصـویر نشان‌دهندهٔ ترس از زمان است، چراکه در دیدگاه او ترس از سپری‌شدن زمـان و فرارسـیدن مرگ اساسی‌ترین هراس انسان است و این تـرس هـر لحظـه بـه‌شـکلی خـود را در قالـب انگاره‌های خیالی آشکار می‌سازد.

دوران با اتکا به همین ایده تصاویر ارائه‌شده در آثار هنری را به دو نـوع منظومـهٔ روزانـهٔ تخیلات و منظومهٔ شبانهٔ تخیلات تقسیم می‌کند. «منظور ژیلبـر دوران از منظومـه سـاختاری کلی و عمومی است که در آن گروهی از تصاویر از یـک تخیـل مشـترک و مشـابه اسـتفاده می‌کنند» (همان: ۸۱). منظومه‌های روزانه خود دارای دو تقسیم‌بندی هستند: منظومـهٔ روزانـه با ارزش‌گذاری منفـی و منظومـهٔ روزانـه بـا ارزش‌گـذاری مثبـت. منظومـه‌هـای روزانـه بـا ارزش‌گذاری منفی به سه دسته تقسیم می‌شوند:

۱.۳ نمادهای ریخت حیوانی

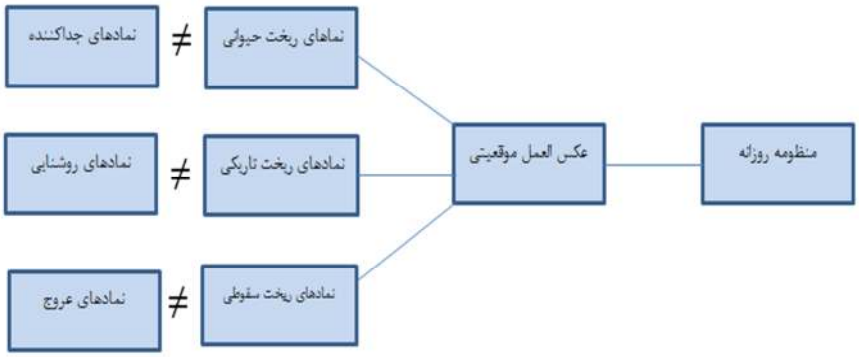
در این ریخت ترس انسان از زمان در قالب هراس فـرد از حیوانـات و برخـی ویژگـی‌هـای حیوانی هم‌چون حرکات و جهش‌های سریع، تـوحش، و خـون‌ریـزی بازنمـایی مـی‌شـود. «درواقع حیوان یادآور کرونوس خدای زمان است که فرزنـدان خـود را مـی‌دریـد» (همـان: ۸۳). درمیان تمامی ریخت‌های روزانهٔ تخیلات ریخت حیوانی شایع‌ترین نماد در نشـان‌دادن ترس افراد از گذر زمان است. «در غرب خرس‌هـای تـدی، گربـه‌هـای پشـمالو، و فیـل‌هـا هدایت‌گر کودکان برای بازی هستند. بیش‌تر از نیمـی از کتـاب‌هـای کودکـان بـه حیوانـات اختصاص دارد. شایان ذکر است که کودکان با بیش‌تر حیواناتی که در رؤیـا مـی‌بیننـد هرگـز بازی نکرده‌اند» (Durand 1992: 67). در نقطهٔ مقابـل تصـاویر تـرس‌نـاک حیـوانی نمادهـای حیوانی با ارزش‌گذاری مثبت قرار دارد که دوران از عنوان «نمادهـای جداکننـده» بـرای ایـن نوع از تصاویر استفاده می‌کند.

۲.۳ نمادهای ریخت تاریکی

این ریخت از منظومهٔ روزانه نمایش‌دهندهٔ ترس‌های وجودی انسان در قالـب تصـاویر تیـره، تاریکی، و شب است. «این گروه تحت سلطهٔ نماد زنـانگی اسـت. تصـاویر خـون، ناپـاکی، آب‌سیاه، و حتی کورشدگی در ایـن گـروه قـرار دارنـد» (عباسـی ۱۳۹۰: ۸۴). نقطـهٔ مقابـل نمادهای ریخت تاریکی تصاویر نمادهای ریخت تماشایی است.

۳.۳ نمادهای ریخت سقوطی

دسته‌ای از تصاویر که متبادرکنندهٔ سرگیجه، له‌شدگی، و سنگینی است. «این نمادها به مفهوم گناه مربوط به خوردن گوشت حیوانات می‌پردازد. گناهی که انسان را از بهشت راند» (همان). این نماد در تضاد با نمادهای عروجی است. نمادهایی که به حکمرانی آسمانی اشاره می‌کند. تصاویری مانند بال پرنده، فرشته، و مرد بزرگ.



منظومهٔ شبانهٔ تخیلات نقطهٔ مقابل منظومهٔ روزانه است، به این معنا که در تشریح منظومهٔ روزانه دوران بر وجود دو قطب مخالف تأکید داشت که عبور از قطب مثبت به قطب منفی همواره با عملی قهرمانانه همراه است، اما در منظومهٔ شبانهٔ تخیلات «تصاویر و نمادها دوقطبی نیستند، بلکه تصاویر و تخیلات از قطبی به قطب دیگر درحال حرکت‌اند» (عباسی ۱۳۸۰: ۱۲). در منظومهٔ شبانه همان ریخت‌های یادشده در بخش روزانه حضور دارند، با این تفاوت که ترس موجود در آن‌ها تعدیل شده است.

۴. روش تحقیق

این پژوهش به‌روش توصیفی از نوع تحلیل محتوای کیفی انجام پذیرفته و طی آن تلاش شده است تا باتوجه‌به الگوی ژیلبر دوران در زمینهٔ دسته‌بندی نمودهای خیالی هراس انسان از مرگ در قالب منظومه‌های تخیلات روزانه و شبانه محتوای رمان نوجوان *آن سوی دریای مردگان* از معصومه میرابوطالبی موردخوانش قرار گیرد. «در روش تحلیل محتوا تأکید خاصی بر تحلیل ویژگی‌های پیام‌های مستتر در متن‌ها وجود دارد» (حافظنیا ۱۳۹۷: ۷۷). ازآن‌جاکه پژوهش حاضر درجهت «معتبرساختن و گسترش‌دادن مفهومی چهارچوبِ نظریه» (ایمان و نوشادی ۱۳۹۰: ۲۴) ژیلبر دوران به‌نگارش درآمده است، روش تحلیل دادِه‌ها در

آن از نوع تحلیل محتوای جهت‌دار است. برای انجام این امر بعد از مشخص‌کردن مقوله‌های اصلی و زیرمقوله‌ها براساس الگوی ژیلبر دوران شواهد متنی مستخرج از رمان *آن سوی دریای مردگان* برپایهٔ مقوله‌های اصلی و زیرمقوله‌ها رمزگذاری شد.

برای تأیید روایی پژوهش نیز از سومین رهیافت الگوی چهاروجهی گوبا و لینکلن یعنی قابلیت تأییدپذیری استفاده شده است. برای نیل به این مقصود نویسندگان تلاش کرده‌اند تا با بازبینی و مرور چندین‌بارهٔ مقوله‌بندی‌ها، داده‌ها، و تفسیرهای ارائه‌شده در متن قابلیت تأییدپذیری پژوهش را افزایش دهند.

۵. بررسی منظومهٔ روزانهٔ تخیلات در رمان

۱.۵ تصاویر ریخت‌های حیوانی و جداکننده

اصلی‌ترین ریختی که نویسندهٔ رمان *آن سوی دریای مردگان* برای القای مفهوم مدنظر خود انتخاب کرده تصاویر ریخت‌های حیوانی است. در این داستان ۴۳ تصویر با ریخت حیوانی ارائه شده که از این میان ۳۳ تصویر دارای ارزش‌گذاری منفی است. ۵ تصویر از این تصاویر منفی جزء جلوه‌های حیوانی گیاهان است و ۹ تصویر دیگر مربوط به حالت نیمه‌مردهٔ افشین است که طی آن این قهرمان ویژگی‌های حیوانی اشمئزازآوری یافته است. از میان کل تصاویر ریخت حیوانی تنها ده تصویر فاقد جنبهٔ منفی و هراس‌آورند که بیش‌تر به «ان‌نوگی» در نقش یاور و هم‌چنین گاو آسمانی و اژدهاهای شهر ناشناخته تعلق دارند.

اگرچه ریخت‌های حیوانی ارائه‌شده در این داستان در آغاز حسی از ترس را به قهرمانان و خواننده منتقل می‌کنند، اما در ادامهٔ مسیر روایت این حس ترس‌ناکی تبدیل به حسی از اعتماد و تسلط بر امور از سوی قهرمانان می‌شود. ترفندی که نویسنده آگاهانه از آن بهره جسته است تا ضمن اذعان به نمود هراس‌آور مفهوم مرگ برای کودک و نوجوان که بیش‌تر در قالب ترس از تصاویر حیوانی دهشت‌آور بازنمایی یافته است روند روایت را به‌گونه‌ای پیش ببرد که درانتها نه‌تنها ترسی از این ریخت‌های حیوانی باقی نماند، بلکه مخاطب با مرور شیوهٔ تسلط قهرمانان بر ریخت‌های ترس‌ناک حیوانی داستان به این باور برسد که باید ترس از مرگ را کنار گذاشت و آن را به‌عنوان حقیقتی گریزناپذیر پذیرا شد. درادامه برای ترسیم شیوهٔ پرداخت نویسنده به ریخت‌های حیوانی به نمونه‌هایی از این موارد اشاره می‌شود.

در آغاز روایت افشین به‌عنوان قهرمان داستان با صدای خِرش‌خِرش جویدن چیزی و باقی‌ماندهٔ بوته‌های خاری روبه‌رو می‌شود که توسط حیوانی ناشناس خورده شده‌اند (میرابوطالبی ۱۳۹۸: ۱۷). این تصویر و صدای هم‌راهش در آغاز داستان درکنار رازناکی منزل جلال ترس عمیقی در افشین ایجاد می‌کند، به‌شکلی که تصور وجود جن در اطراف منزل جلال در ذهن او شکل می‌گیرد. درادامه راسویی با ویژگی‌هایی انسانی در داستان ظاهر می‌شود:

> شبیه همان نقش روی گچ‌بری‌ها بود. موجودی دوپا و یک سروگردن بلندتر از من. دم بلندی داشت که حلقه‌حلقه سیاه و سفید بود. دوتا شاخ کوچک هم روی سرش داشت و صورتش شبیه راسو بود. بینی سیاه و گردش مثل بینی خرگوش مدام می‌جنبید. دراصل نباید زیاد می‌ترسیدم، اما وقتی لبخند زد و دندان‌های تیزش پیدا شد یک‌دفعه جیغ زدم، عین آدمی که دارد خفه می‌شود. جیغ به‌زور از ته حلقم آمد بیرون و توی هوا چنگ زدم. دوباره افتادم زمین (همان: ۲۸).

ترس افشین از این موجود ترس‌ناک با ویژگی‌های عجیب‌وغریب که درادامه مشخص می‌شود نامش «ان‌نوگی» است در همان ملاقات اول از بین می‌رود و پس‌ازآن ان‌نوگی تبدیل به هم‌راهی قابل‌اعتماد در مسیر تحول روحی قهرمانان می‌شود. گرچه هرازگاهی به طبیعت منفی خود بازمی‌گردد و چنگ‌ودندان نشان می‌دهد: «ان‌نوگی صدایی شبیه خرناسه از خودش درآورد، انگار که آمادهٔ حمله باشد» (همان: ۶۷، ۶۹).

نعره‌های ترس‌ناک گاو آسمانی، موجود عظیم‌الجثه‌ای که جزء نیروهای یاری‌گر قهرمانان در دنیای مردگان است، دومین تصویر حیوانی القاکنندهٔ ترس از مرگ و نیستی است که در داستان مورداستفاده قرار گرفته است. این موجود مهیب با نعره‌های هراس‌ناک (همان: ۲۸) اگرچه درابتدا باعث ترس قهرمانان است، اما با نمایان‌شدن «خوم‌ببه»، غول بزرگ ترس‌ناک با ارزش‌گذاری منفی، نه‌تنها دیگر ترس‌ناک نیست، بلکه شخصیت یاری‌گری است که درکنار ان‌نوگی باعث رفع خطر خوم‌ببه است. خوم‌ببه تنها چهرهٔ حیوانی موجود در روایت است که وجه منفی خود را تا انتها حفظ می‌کند:

> یک‌دفعه زمین لرزید و صدایی توی جنگل پیچید. خوم‌ببه ... غول بزرگی بود. چهار پنج متر قد داشت. موقع دویدن سرش لای شاخه‌ها گیر می‌کرد، اما شاخه‌های مزاحم را توی مسیرش می‌شکست. چشم‌هایش مثل نقطه سیاه بود و دندان‌هایش مثل دندان‌های کوسه از دور لبش زده بودند بیرون. مدام از خودش صدای خوم‌ببه درمی‌آورد ... دور

چشم‌هایش چرک بسته بود و ناخن‌های سیاه و بلندش هم از سه انگشتش زده بودند بیرون. بدنش پر از موهای خاکستری و قهوه‌ای بود (همان: ۶۳-۶۴).

یکی دیگر از بخش‌هایی که در آن قهرمانان داستان در مسیر حرکت خود با ریخت‌هایی حیوانی روبه‌رو می‌شوند دهکدهٔ زیرزمینی است، محلی که در تصرف گرگ‌های انسان‌نماست. این گرگ‌ها با انسان‌ها پیمان بسته‌اند که به آن‌ها آسیب نرسانند، اما به‌قول خودشان «ما گرگ‌های کوهستان به پیمان‌شکنی معروفیم» (همان: ۱۶۱). این گرگ‌ها که در داستان با راسوها که ان‌نوگی جزء آنان است بر سر میوهٔ نور ستیزه دارند جزء ریخت‌های منفی‌اند که القاگر ترس از مرگ به مخاطبان داستان‌اند. در دهکدهٔ زیرزمینی که تحت سیطرهٔ گرگ‌هاست گروهی از انسان‌ها نیز حضور دارند که یکی از آن‌ها «حجت» از دوستان سابق پدر افشین است. این گروه انسانی مترصدند که در زمان مناسب علیه گرگ‌ها بشورند و دهکدهٔ زیرزمینی را به‌تصرف خود درآورند.

افشین و هم‌راهانش در ادامهٔ مسیر خود در سرزمین مردگان به دریای مردگان می‌رسند. دریای مردگان فضای غریبی است که نیمه‌مرده‌ها در آن‌جا هستند. نیمه‌مرده‌ها موجوداتی‌اند که مرگشان کامل نشده است و در حالتی از سرگردانی و حیرت میان دنیای زندگان و عالم مرگ به‌سر می‌برند. نیمه‌مرده‌ها شمایل غریب و دهشت‌ناکی دارند:

یک مرد قوزکرده گوشهٔ قایق چرت می‌زد. موهای عجیبی داشت، مثل کاموا. با سروصداهای ما سرش را آورد بالا و نگاهمان کرد. صورتش استخوانی و پهن بود و چشم‌هایش خاکستری، مثل چشم‌های همان پیرمرد توی زندان ... چشمم افتاد به دندان‌هایش. همان دندان‌ها بود. تیز و وحشت‌ناک. او نیمه‌مرده بود (همان: ۱۱۱-۱۱۲).

افشین هنگام عبور از دریای مردگان براثر حادثه‌ای در آب دریا می‌افتد و همین موضوع باعث می‌شود تا به موجودی نیمه‌مرده تبدیل شود. نیمه‌مرده‌ها ویژگی‌های حیوانی مشمئزکننده‌ای می‌یابند و نجات از وضعیتی که در آن گرفتارند منوط به خوردن میوهٔ سپیدار است. زمانی‌که افشین به نیمه‌مرده تبدیل می‌شود ویژگی‌های حیوانی پیدا می‌کند و جالب است که تمایلی هم برای رفع این مشکل ندارد، چراکه در این حالت ایراد پای معلول او رفع شده و دیگر مشکلی برای راه‌رفتن ندارد.

در این وضعیت جدید شکل ناخن‌های افشین تغییر کرده و دندان‌هایش دراز شده است. رشد دندان‌ها چرخش زبان را برای او دشوار کرده (همان: ۱۲۳)، پوستش سفید شده است، و موی‌رگ‌های زیر پوست نمایان شده‌اند (همان: ۱۲۹). صدای افشین نیز ریختی حیوانی

پیدا کرده است و بی‌اختیار خرناسه می‌کشد (همان: ۱۳۰). تلاش ان‌نوگی و جلال هم برای این‌که شرایط را تغییر دهند با مقاومت افشین روبه‌رو می‌شود و این موضوع تاجایی پیش می‌رود که ان‌نوگی و افشین مانند دو حیوان وحشی به یک‌دیگر چنگ‌ودندان نشان می‌دهند؛ «می‌توانستم دستش را گاز بگیرم و فرار کنم. بعد نگاهم به دندان‌هایش افتاد. او هم دندان‌های تیزی داشت» (همان: ۱۲۹).

افشین و هم‌راهانش در ادامهٔ مسیر خود به‌سوی شهر ناشناخته‌ها و ملاقات با اوته‌نه‌پیش‌تیم با نمونه‌های دیگری از ریخت‌های حیوانی روبه‌رو می‌شوند. اول راسوهایی‌اند که سال‌هاست در شهر خود انتظار بازگشت ان‌نوگی بزرگ را می‌کشند تا به‌واسطهٔ او به میوهٔ نور دست یابند و سپس گرگ‌هایی‌اند که با راسوها بر سر تعیین مرز و دست‌یابی به میوهٔ نور در ستیزند. شجاعت و کاردانی افشین باعث پایان‌یافتن منازعهٔ این دو گروه می‌شود و همین عملکرد از میزان هراس‌ناکی این ریخت‌های حیوانی می‌کاهد، اتفاقی که دقیقاً درجهت خواست و ارادهٔ نویسنده برای کاستن از ترس خواننده از مفهوم مرگ رخ می‌دهد.

آخرین دستهٔ ریخت‌های حیوانی در شهر ناشناخته‌ها و در قالب گروهی اژدها نمایان می‌شود که تقریباً همه‌جای این شهر حضور دارند. اولین نمایی که افشین از این شهر می‌بیند دربردارندهٔ تصویر این اژدهاست: «بالای شهر یک اژدها داشت پرواز می‌کرد. بال‌های بزرگ و پهنی داشت، گردنش کشیده بود، پوزه‌اش آمده بود جلو، و بدن نقره‌ای‌رنگش زیر نور ستاره‌ها برق می‌زد» (همان: ۱۷۳). این حیوانات خیالی به‌هیچ‌وجه جنبهٔ منفی ندارند و ترسی را در مخاطب ایجاد نمی‌کنند، بلکه هم‌راهی و یاری آنان در حق قهرمانان داستان نوعی از اطمینان‌خاطر در خواننده ایجاد می‌کند که تناسب بسیاری با بخش پایانی داستان دارد. تأثیر افشین از این حیوان تا آن‌جاست که پس از خروج از سرزمین مردگان در مواجهه با زن همسایه که برای تسلیت به نزد او می‌آید تصویری اژدهاگون در ذهنش مرور می‌شود:

> وقتی رسیدم سر کوچه دیدم جلوی خانه‌مان غلغله است. یکی از زن‌های همسایه تا من را دید دودستی زد توی سرش و دوید طرفم. چادرش توی هوا تاب می‌خورد، مثل بال‌های اژدها. چه‌قدر همه‌چیز این دو تا دنیا شبیه هم بود (همان: ۱۹۴).

دستهٔ دیگر از ریخت‌های حیوانی که در این داستان حضور دارند و جنبهٔ ترس‌ناکی آنان حتی بیش از ریخت‌های حیوانی حقیقی است بروز ریخت حیوانی در هیئت گیاهان به‌ویژه درختان است. در سرزمین مردگان انواع درختان اعم از سدر، سپیدار، تاک، و بید حضور

دارند که به‌غیراز سپیدارهای عاشق باقی این درخت‌ها شکلی منفی و هراس‌انگیز از خود بروز می‌دهند. صدای جیغ این گیاهان که از اجزای بدن می‌گذرند و به لایه‌های درونی مغز می‌رسند (همان: ۶۲) و دست‌درازی آنان به شخصیت‌های داستان و ایجاد مانع در مسیر حرکت همگی عواملی‌اند که به هراس‌انگیزترشدن این گیاهان عجیب‌وغریب دامن می‌زنند:

> یک‌دفعه صدای جیغ وحشت‌ناکی بلند شد. ساقه‌های نرم و نازک پیچک مثل شلاق توی هوا تاب خوردند و موج برداشتند به‌طرف جلال. من ماتم برده بود، اما ان‌نوگی خیلی سریع جنبید و جلال را از مسیر شلاق پیچک دور کرد. چند قدم رفتیم عقب، اما پیچک‌ها هنوز دنبال شکاری برای زدن بودند و صدای جیغشان بلند بود (همان: ۱۳۴).

ریخت‌های حیوانی در این داستان تنها در حیوانات و گیاهان جلوه‌گری نمی‌کنند، بلکه سایر عناصر طبیعی هم‌چون باد نیز جلوه‌ای حیوانی به خود می‌گیرند: «ریشهٔ یکی از سدرها پیچید دور پایم و تعادلم را به هم زد. خوردم زمین. با عصایم محکم ریشه را زدم، جوری‌که انگار می‌دانستم چه اتفاقی داشت می‌افتاد. ریشه پایم را ول کرد. هوهوی باد پیچید بین درخت‌ها» (همان: ۱۴۰).

در منظومهٔ روزانهٔ تخیلات، در نقطهٔ مقابل ریخت‌های حیوانی با ارزش‌گذاری منفی، از دستهٔ دیگری تحت عنوان نمادهای جداکننده سخن به‌میان می‌آید که برخلاف دستهٔ اول ریخت‌های حیوانی دارای بار مثبت و «نشان‌دهندهٔ پیروزی و پیوستن به تعالی‌اند که با نماد پیکان، شمشیر، و آتش مشخص شده‌اند» (چیت‌سازیان ۱۳۹۵: ۳۶).

گرچه در این رمان تصاویر پیکان، شمشیر، یا آتش انعکاس خاصی ندارند، اما همان‌گونه‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، در رمان *آن سوی دریای مردگان*، گذشته از ریخت‌های حیوانی منفی که القاگر ترس از مرگ و نابودی‌اند و قهرمان داستان برای طی مسیر گذار نیازمند غلبه بر ترس‌های برخاسته از این ریخت‌هاست، ریخت‌های حیوانی مثبت یا به‌تعبیر ژیلبر دوران جداکننده‌ای هم وجود دارند که صرف وجودشان باعث زائل‌شدن هراس قهرمانان است. این ریخت‌های جداکننده بیش‌تر شامل حیوانات یاری‌رسانی هم‌چون ان‌نوگی، گاو آسمانی، و اژدهاهای شهر ناشناخته‌اند که هرکدام به‌شیوه‌ای قهرمانان را در نیل به مقصود یاری می‌کنند.

مثلاً در بخشی از روایت که افشین صدمه دیده است و باتوجه‌به پای معلولش امکان گریز از مهلکه را ندارد به‌یک‌باره احساس می‌کند: «روی چیز نرمی بودم و تندتند از بین درخت‌ها رد می‌شدم. وقتی زیر پایم را نگاه کردم فهمیدم ان‌نوگی من را گرفته روی کولش

و مثل راکون روی چهار دست و پا بین درخت‌ها می‌دود» (میرابوطالبی ۱۳۹۸: ۵۸). در قسمتی دیگر افشین از گاوی با ویژگی‌های خاص سخن می‌گوید که برای رهایی جلال از مهلکه وارد عمل می‌شود:

> بعد یک گاو بزرگ قرمز با بال‌های بزرگ و پهن از بین شاخه‌ها پیدا شد ... گاو آسمانی هم جلال را به‌دندان گرفت و بال زد ... موهای گاو آسمانی سرخ سرخ بود و شفاف. مثل آتش توی بخاری. پشت بدنش نرم بود ... بال‌هایش را سه‌برابر عرض بدنش باز کرده بود. پرهایش بزرگ و سرخ بودند و انگار که روغن خورده باشند زیر نور خورشید برق می‌زدند ... مثل یک گاو معمولی بود، ولی باز هم سرخ، اما چشم‌های آبی روشن داشت. خیلی روشن. آن‌قدر که انگار چشم‌هایش سفید است (همان ۶۴-۶۶).

۲.۵ تصاویر ریخت‌های تاریکی و تماشایی

مطابق بررسی به‌عمل‌آمده در رمان ۲۸ نشانهٔ ریخت تاریکی و تماشایی آمده که درصد ارزش‌گذاری منفی و مثبت میان این نشانه‌ها به‌میزان مساوی است، یعنی ۱۴ تصویر حاوی ارزش‌گذاری منفی و ۱۴ تصویر دیگر دربردارندهٔ ارزش‌گذاری مثبت است. نویسنده با استفاده از دوگانهٔ تاریکی و روشنایی تقابل مرگ و حیات را بازنمایی کرده است. تصاویر مربوط به مرگ در تخیل قهرمانان داستان دارای ارزش منفی‌اند و آن دسته از تصاویر که به زندگی اختصاص دارند ارزش مثبت دارند. البته روند این تصویرسازی‌ها درانتها به جایی ختم می‌شود که تصویر مرگ نیز با جلوه‌های تماشایی ستارگان پیوند می‌خورد و به‌گونه‌ای ترس آغازینی که مخاطب از مشاهدهٔ تصاویر تاریک بازنمایی‌کنندهٔ مرگ دارد تبدیل به تصویری معتدل و مثبت از این مقوله می‌شود.

تصاویر ریخت تاریکی از همان آغاز داستان و با وصف محل سکونت جلال و دایی‌اش خودنمایی می‌کنند. جلال به‌همراه دایی‌اش که فردی لاغر و سیه‌چرده است در محله‌ای متروک زندگی می‌کنند. «محلهٔ آن‌ها ـ ته خندق ـ محلهٔ وحشت‌ناکی بود. تیر برق نداشت و شب‌ها همه‌جایش فرومی‌رفت توی تاریکی» (همان: ۹). این محلهٔ اسرارآمیز و تاریک که به‌خودی‌خود القاگر ترس است با اتفاقات عجیبی که در آن رخ می‌دهد اسرارآمیزتر و وهم‌ناک‌تر می‌شود. افشین از همان ابتدای ورود به این محله با تصاویر عجیبی روبه‌رو می‌شود، مواردی هم‌چون خارهای نیمه‌خورده، قارچ‌های بزرگی که هیچ تناسبی با آب‌وهوای آن منطقه ندارند، سایه‌های سیاهی که می‌آیند و می‌روند، و چشم‌هایی که پنهانی او را می‌پایند: «یک‌دفعه حس کردم کسی نگاهم می‌کند. سریع برگشتم و چشمم خورد به

یک سیاهی که پیچید توی کوچهٔ پشت غسال‌خانه» (همان: ۱۶) و یـا «از سـر کوچـهٔ بعـدی سرک کشیدم، سیاهی را دیدم. خودم را چسباندم به دیوار و نگـاهش کـردم. خـودش نبـود. سایه‌اش بود. سیاهی یک آدم» (همان: ۱۷).

بعد از گذار افشین و هم‌راهانش از این دنیا به سرزمین مردگان از ریخـت‌هـای تـاریکی جدیدی رونمایی می‌شود. جنگلی با درختان درهم‌فشرده که به‌قول افشین:

> بالای سرمان انگار سقف سبزی بود که به سیاهی می‌زد. نور خورشید هرچه زور مـی‌زد نمی‌توانست از بین برگ‌ها راه پیدا کند بـه زمـین. زمـین نـاهموار بـود و مـن و جـلال مجبور بودیم از روی ریشه‌هایی که از خاک بیرون زده بودند رد شویم (همان: ۵۱).

در این جنگل تاریک خورشید گم است (همان: ۵۴) و به‌یک‌باره ناپدید می‌شـود، گـویی لامپی است که ناگهان خاموش می‌شود (همان: ۷۲). هم‌چنین آب که نماد روشـنی اسـت در تاریکی این جنگل ریختی تیره و ترس‌ناک می‌یابد (همان).

این ریخت‌های تاریکی در شهر زیرزمینی، سرزمین راسوها، و هم‌چنین کوهسـتان محـل اقامت گرگ‌ها نیز حضوری پررنگ دارند و نکتهٔ شایان توجه در این بخش‌ها تضادی اسـت که نویسنده میان این ریخت‌ها با میوهٔ نور ایجاد می‌کند. افشین میوهٔ نور را در جنگل می‌یابـد و این میوه در دالان‌های تاریک و ترس‌ناک شهر زیرزمینی مایهٔ روشنی می‌شود، همان‌گونه‌که وجودش در جدال میان گرگ‌ها و راسوها اسباب نجات و رهایی را فراهم می‌آورد.

گذشته از این موارد، آن‌گونه‌که دوران نیز یاد کرده اسـت، گـاه ریخـت‌هـای تـاریکی در قالب آب تیره و خون نمایان می‌شوند. در داستان موردبحث یکی از محـوری‌تـرین تصـاویر ریخت سیاهی در قالب یادشده آب تیرهٔ دریای مردگان اسـت. دریـای مردگـان بـا سـاکنانی عجیب‌وغریب و آبی راکد و تیره کـه سـقوط افشـین درون آن باعـث تغییـری عمـده در او می‌شود. نویسنده برای القای مفاهیم مدنظر خود و هم‌چنین بیـان اصـلی‌تـرین مرحلـهٔ گـذار قهرمانان نگاه ویژه‌ای به این دریا دارد:

> رنگ آب عوض شده بود. داشت سیاه و غلیظ می‌شد. قایق تکـان خـورد. خـم شـدم و توی آب را نگاه کردم. قایق خورده بود به بدن آدمی که تـوی آب شـناور بـود ... رنـگ آسمان هم داشت تغییر می‌کرد. ابرهای تیره و طبقه‌طبقه آسمان را تاریـک کـرده بودنـد. بادی نمی‌آمد و دریا هم تا بی‌نهایت بدون هیچ حرکتی ادامه داشت ... یک کم دورتـر از قایق دو جنازهٔ دیگر هم بودند. انـوگی گفـت: ایـن‌جـا واقعـاً دریـای مردگـان اسـت (همان: ۱۱۳–۱۱۴).

خون نیز یکی دیگر از تصاویر ریخت تاریکی است که در داستان به آن اشاره شده است (همان: ۱۰۳). هم‌چنین آب تیرهٔ جاری از دهان گاو آسمانی که باعث آلودگی جلال نیز می‌شود نمونهٔ دیگری از ریخت تاریکی با ارزش‌گذاری منفی در این داستان است: «آب دهان گاو آسمانی که مثل مُفِ آدم سبز و خلطی بود تمام لباس جلال را پوشانده بود ... نزدیکش که شدم بوی چندش‌آورش هم خورد به دماغم» (همان: ۶۶).

نقطهٔ مقابل ریخت‌های تاریکی با ارزش‌گذاری منفی در منظومهٔ تخیلات روزانه که دارای ارزش‌های مثبت‌اند ریخت تماشایی نامیده می‌شوند. در داستان *آن سوی دریای مردگان* درکنار ریخت‌های تاریکی تصاویر خیالی ریخت تماشایی در چند نوع بروز و ظهور دارند. اولین دسته از تصاویر تماشایی مربوط به صحنه‌های وسیع و بازند که وقتی دربرابر فضاهای بسته‌ای هم‌چون جنگل درهم‌فشرده، شهر زیرزمینی، و کوه‌های متراکم قرار داده می‌شوند القاگر حسی از امید و آرامش به خواننده‌اند.

افشین و هم‌راهانش در بدو ورود به دنیای مردگان در پیش‌روی خود با جنگلی وسیع مملو از درختان برگ‌سوزنی روبه‌رو می‌شوند که وزش باد بر جلوه‌گری آن می‌افزاید (همان: ۴۸). بعد از عبور از کوه، جنگل با درختان و هیئتی متفاوت آشکار می‌شود که در آن فاصلهٔ درخت‌ها بیش‌تر است و درختان تنه‌هایی کوتاه و برگ‌هایی پهن دارند (همان: ۶۶). این صحنه‌های تماشایی هر اندازه که قهرمانان داستان پیش‌تر می‌روند جلوه و نمای بیش‌تری می‌یابند. «هرچه جلوتر می‌رفتیم درخت‌ها کم و کم‌تر می‌شدند و دیگر حرف نمی‌زدند. زمین زیر پایمان هم دیگر چمن نبود. خاک نرم بود. میوهٔ نور را بالاتر گرفتم، بیابان را جلویمان دیدم؛ با شن‌های نرمی که می‌رفتند تا تاریکی آسمان» (همان: ۷۴). نمای دور از شهر ناشناخته نیز یکی از مصادیق ریخت تماشایی است که در پایان داستان حسی از آرامش و سکون را به مخاطب هدیه می‌کند که پابه‌پای قهرمانان ترس خورده و هراس دیده است: «اژدها که توی آسمان چرخی خورد شهر ناشناخته پیدا شد. اسب‌ها با هزارجور رنگ از این طرف دشت می‌دویدند آن طرف و بالای سرشان گرد و غبار بلند شده بود» (همان: ۱۹۰).

دستهٔ دوم ریخت‌های تماشایی به تصاویر آسمان و اجرام سماوی به‌ویژه ستارگان اختصاص دارد. در سرزمین مردگان علاوه‌بر شب عادی که هم‌راه با تیرگی است شب دیگری نیز وجود دارد که مملو از درخشش ستارگان است. گذشته از این شب خاص، نویسنده در طول روایت چندین مرتبه به آسمان پرستارهٔ شب اشاره می‌کند که این اشارات همیشه دربردارندهٔ ارزش‌گذاری مثبت است. نکتهٔ حائز اهمیت دیگری که درخصوص

ستارگان در داستان وجود دارد آن است که هر ستاره‌ای در آسمان دنیای مردگان جانشین فردی است که زندگی خود را در جهان حقیقی از دست داده است. استفاده از این تصویرسازی می‌تواند برای مخاطب نوجوانی که ممکن است یکی از عزیزان خود را از دست داده باشد و یا این‌که هراس مرگ نزدیکانش را داشته باشد ابزاری مناسب برای کنارآمدن با واقعیت تلخ مرگ اطرافیان تلقی شود:

> دفعهٔ بعد که چشمم را باز کردم آسمان پر از ستاره بود. نهال لای چمن‌ها بود. چه حال خوبی داشتم ... به ستاره‌ها نگاه کردم. به سحابی‌های رنگی. به چند ستارهٔ دنباله‌داری که پشت سر هم از توی آسمان رد شدند. از بین همهٔ آن ستاره‌ها یکی‌شان توجهم را جلب کرد. انگار توی دریا توجهت به یک موج کوچک جلب بشود، موجی که مدام بهت چشمک می‌زند و با چشمک‌هایش حرف می‌زند. خندیدم. یواش گفتم: سلام مامان. من خوبم. می‌دونم تو هم خوبی. ستاره باز هم چشمک زد (همان: ۱۴۴–۱۴۵).

درمیان تصاویر ریخت‌های تماشایی مهم‌ترین و محوری‌ترین تصویر در داستان «میوهٔ نور» است، میوه‌ای که افشین از میان ریشه‌های درختان سدر برمی‌دارد و در تمام طول مسیر همراه اوست:

> یک‌دفعه دیدم بین ریشه‌های سدر یک‌چیزی می‌درخشد. بلند شدم و لی‌لی‌کنان خودم را رساندم بهش ... شبیه یک شیشهٔ آب که نور افتاده باشد تویش و بدرخشد ... دست دراز کردم و گرفتمش. مثل ژله نرم بود، اما شکلش تغییر نمی‌کرد. سرد بود و ریزریز می‌لرزید (همان: ۶۰–۶۱).

میوهٔ نور در تاریکی‌هایی که بعدها افشین و هم‌راهانش دچار آن می‌شوند روشنایی‌بخش است و در وضعیت بغرنجی که افشین و جلال اسیر دست گرگ‌ها هستند وجود این میوه اسباب رهایی را فراهم می‌آورد. میوهٔ نور نیز همانند تصویر ستاره‌ها در داستان *آن سوی دریای مردگان*، علاوه‌بر نقشی که در ایجاد ریخت‌های روزانه با ارزش‌گذاری مثبت دارد، نمادی از زندگی است که نبودش باعث فرارسیدن مرگ می‌شود. افشین در انتهای داستان نتیجه می‌گیرد:

> توی این جهان یک میوهٔ نور کم بود. دو تا سدر در دو سر این دنیا باید با یک میوهٔ نور زنده می‌ماندند و من بدون این‌که بدانم زندگی را از اولی گرفته بودم برای دومی. من سفیر مرگ بودم یا سفیر زندگی؟ نکند هردوی این‌ها یکی بودند؟ مرگ و زندگی (همان: ۱۷۷).

۳.۵ تصاویر ریخت‌های عروجی و سقوطی

سومین دسته از تصاویر خیالی که در الگوی ژیلبر دوران بدان پرداخته شده مربوط به تصاویر قطب‌های سقوطی و عروجی است. در این دسته‌بندی نیز ریخت‌های سقوطی دارای ارزش‌گذاری منفی و ریخت‌های عروجی متضمن مفهوم مثبت‌اند. در رمان *آن سوی دریای مردگان* ۱۳ تصویر با ریخت‌های سقوطی و عروجی به‌کار گرفته شده است که ۹ تصویر مربوط به سقوط و ۴ تصویر هم ترسیم‌کنندهٔ عروج و صعودند. دوگانهٔ سقوط و عروج نیز همانند بقیهٔ تصاویر مورداستفاده در این رمان درپی بازنمایی تقابل مرگ و زندگی است و هم‌چون مواردی که گذشت درنهایت درپی ایجاد آشتی میان مخاطب نوجوان با مفهوم ناآشنا و هراس‌ناک مرگ است.

آغاز روایت در رمان با تصویر سقوطی هم‌راه است. افشین که پشت در خانهٔ دایی جلال فال‌گوش ایستاده است به‌ناگاه با بازشدن این در به داخل حیاط پرتاب می‌شود، حالتی از سقوط که باتوجه‌به شکل ظاهری جمله یادآور هبوط انسان به زمین است:

> یک‌دفعه پرت شدم وسط حیاط. نمی‌خواستم این‌طوری بشود، اما درشان را درست نبسته بودند. عصایم زیر بغلم بود و زانوی راستم را تکیه‌گاه بدنم کرده بودم که یک‌دفعه سنگ زیر عصا در رفت و افتادم روی در ... من درست مثل توپی که از روی پله‌های ورودی قل خورده باشد پایین افتاده بودم وسط حیاط (همان: ۵).

در این جملات تعبیر «پرت‌شدن وسط حیاط» یادآور پرت‌شدن انسان وسط حیات یا زندگی است. گذشته از این تصویر آغازین، باقی تصاویر سقوطی این داستان بیش‌تر حول محور نقص جسمانی افشین و استفادهٔ او از عصا و به‌تبع آن زمین‌خوردن‌های مکرر او به‌دلیل این نقص است (بنگرید به همان: ۲۱، ۳۲، ۴۷، ۴۹).

زمین‌خوردن و سرگیجه جزء تصاویر عمدهٔ ریخت سقوطی است. همانگونه‌که اشاره شد، در داستان موردبحث تصویر لغزش و سقوط مکرر آمده است، اما سرگیجه و حال‌به‌هم‌خوردن نیز درمیان تصاویر این رمان قابل‌مشاهده است. «یک‌دفعه عصایم بین ریشه‌هایی که از خاک زده بودند بیرون گیر کرد و با سر افتادم زمین. بینی‌ام خون افتاد و سرم گیج رفت. جلال رسید بالای سرم و کمک کرد بلند شوم» (همان: ۵۸). از مهم‌ترین شواهد ریخت سقوطی در داستان فرورفتن افشین و هم‌راهانش در شن‌های بیابان و سردرآوردنشان از شهر زیرزمینی است: «شن‌ها نرم‌تر شده بودند و پا و نوک عصایم

فرورفت تویشان. جلویمان همین‌جور شن بود. یاد باتلاق‌های شنی افتادم و تـا آمـدم جـلال را صدا بزنم جفتمان فرورفتیم» (همان: ۸۰).

در نقطهٔ مقابل این ریخت‌های سقوطی تعداد محدودی ریخت عروجی نیـز وجـود دارد که بیش‌تر به بالارفتن از پلـه در بخـش‌هـای مختلـف داسـتان اختصـاص دارد. بـالارفتن از پله‌های بهارخواب منزل دایی جلال (همان: ۲۳)، تصویر بالارفتن افشین و جـلال در نقاشـی حک‌شده بر دالان ورودی دنیای مردگان (همان: ۲۴– ۲۵)، صـعود بـه تپـهٔ جنگـل سـدر در سرزمین مردگان، و تصویر پرواز اژدها بر فراز شهر ناشناخته و بالارفتن از پله‌های پهـن ایـن شهر (همان: ۱۸۲) عمده‌ترین شواهد ریخت عروجی در داستان‌اند.

۴.۵ ریخت‌های ترکیبی

در رمان *آن سوی دریای مردگان*، علاوه‌بـر تصـاویر ریخـت‌هـای مختلـف کـه پـیش‌ازایـن مورداشاره قرار گرفت، نویسنده گاه به ترکیب این ریخت‌ها دسـت زده اسـت. حاصـل ایـن ترکیب‌ها ایجاد ریخت‌های ترکیبی حیوانی ـ تاریکی، حیوانی ـ تماشایی، تاریکی ـ سـقوطی، عروجی ـ تماشایی، و حیوانی ـ سقوطی است. در این بخش نمونه‌هایی از این ریخـت‌هـای ترکیب هم‌راه با تحلیل آن‌ها می‌آید.

در این رمان پنج ریخت ترکیبی **حیوانی ـ تاریکی** وجود دارد که طی آن ترکیب ایـن دو ریخت ترس‌ناک باعث پدیدآمدن تصاویری با درجهٔ بالای ارزش‌گذاری منفـی شـده اسـت. این تصاویر بیش‌تر به شـهر زیرزمینـی و موجـودات غریـب سـاکن در آن اختصـاص دارد. موجوداتی که با عنـوان نیمـه‌مـرده از آنـان یـاد مـی‌شـود. نیمـه‌مـرده‌هـا جـزء کریـه‌تـرین شخصیت‌های موجود در روایت به‌شمار می‌آیند:

> یک‌دفعه یک دست لاغر و استخوانی مچ پای جلال را چسبید. آمـدم پسـش بـزنم کـه دیدم آن یکی دست لاغرش هم از لای نرده‌ها آمد بیرون تا عصـایم را بچسـبد. پریـدم عقب. جلال پایش را محکم کوبید به در سلول. دست لاغـر از پـایش جـدا شـد. نـور انداختم توی سلول. یک موجود لاغر و آبی‌رنگ داخلش بود. مو نداشت و چشم‌هایش اندازهٔ نخود بود. مثل خفاش از نور فرار کرد و سرش را بـین دسـت‌هـایش قـایم کـرد (همان: ۸۹).

باقی تصاویر این ریخت ترکیبی به حضور تهدیدآمیز شـب‌هنگـام گـرگ‌هـا در اطـراف دهکدهٔ راسوها اختصاص دارد.

در نقطهٔ مقابل برای ریخت ترکیبی **حیوانی ـ تماشایی** نیز دو مصداق در متن آمده است که هر دو مصداق دارای ارزش معنایی مثبت‌اند:

> ما روی بام شهر بودیم. روی سنگ‌فرش‌های سفید بام ایستاده بودیم و یک طرفمان کوه بود و طرف دیگر منظره. سه تا اژدها با همان رنگ‌های نقره‌ای و سرخ روی سنگ‌فرش‌های طبقهٔ آخر خوابیده بودند. بال‌هایشان را جمع کرده بودند و دم‌هایشان دورشان حلقه شده بود (همان: ۱۸۲).

برای ریخت ترکیبی **تاریکی ـ سقوطی** نیز چهار مصداق در متن مشاهده می‌شود که از این میان سه تصویر به دالان‌های تاریک شهر زیرزمینی اختصاص دارد: «همه‌جا تاریک شد. تاریکِ تاریک. توی تونلی که شبیه سرسره بود پایین می‌رفتیم. نفسم به‌زور درمی‌آمد. بعد افتادم یک جای سفت. می‌خواستم چشمم را باز کنم، اما مثل آدمی که نمی‌تواند به خوابش غلبه کند چشمم باز نمی‌شد» (همان: ۸۰). یک تصویر هم ترکیبی از خون و سرگیجه است. در الگوی ژیلبر دوران عنصر خون هم در ریخت تاریکی و هم در ریخت سقوطی قابل‌ارزیابی است و سرگیجه نیز ذیل ریخت سقوطی می‌گنجد:

> خون از دهان آقاجون مثل استفراغ می‌زد بیرون و می‌ریخت وسط اتاق. سرتاپای بابا خون بود و دست‌های ننه هم خونی. حالت تهوع گرفتم و دستم شل شد. نزدیک بود با سر بیفتم روی ننه. به دیوار تکیه دادم و همان‌جا وارفتم (همان: ۳۶).

نوع بعدی تصاویر ترکیبی متعلق به ریخت **عروجی ـــ تماشایی** است. از این نوع ترکیب سه تصویر در رمان آمده است که هرسه متضمن معنای مثبت‌اند. دو تصویر مربوط به بالارفتن از پله‌ها و تنها تصویر باقی‌مانده به آسمان پرستارهٔ شب اختصاص دارد. در این‌جا یکی از شواهد برای نمونه ذکر می‌شود:

> پله‌ها را با احتیاط بالا رفتم. همه‌اش نگاهم به پاگرد بود. وقتی روی پاگرد پیچیدم سمت بالای پله‌ها نور چشمم را زد. باد خنکی می‌آمد. به آخر پله‌ها که رسیدم دهانم از تعجب باز ماند. تالار بزرگی با سقف بلند جلوی رویم بود که یک گنبد شفاف داشت با نیم‌طبقه‌هایی که دورتادور تالار را گرفته بودند و راه‌پله‌هایی که تا بالا می‌رفتند (همان: ۸۲).

آخرین نمونه از تصاویر ترکیبی هم به درآمیختن دو ریخت **سقوطی و حیوانی** اختصاص دارد که ناگفته پیداست متضمن معنای منفی است:

بهش تنه زدم. داشتیم می‌رسیدیم به سپیدارها و این آخرین فرصت بود. سکندری خورد، دستش از دور دستم باز شد و افتاد زمین. سریع دویدم به‌سمت مخالف، ولی جلال پرید و پاهایم را گرفت. با صورت خوردم زمین. دهانم از خون شور شد. برگشتم و عصبانی نگاهش کردم، خرناسه کشیدم و خواستم حمله کنم سمتش که یکی از پشت بازوهایم را گرفت. ریشهٔ درخت بود (همان: ۱۳۱).

۶. منظومهٔ شبانهٔ تخیلات

همان‌گونه‌که پیش‌ازاین نیز اشاره شد، منظومهٔ شبانه تخیلات همان ریخت‌های منظومهٔ روزانه را داراست، با این تفاوت که همه‌چیز تلطیف و ترس موجود در آن تخلیه می‌شود. در رمان *آن سوی دریای مردگان* درکنار نمادهای منظومهٔ تخیلات روزانه با ارزش‌گذاری مثبت و منفی ۱۷ تصویر با نمادهای حیوانی، تاریکی، و سقوطی وجود دارد که ترس موجود در آن‌ها با نمادهای مخالف تعدیل شده است.

این نوع تصاویر ازآن‌رو اهمیت دارد که هدف اصلی نویسنده در این رمان زائل‌کردن ترس مخاطب نوجوان از پدیدهٔ مرگ است و این مهم هم از ره‌گذر ارائهٔ نمادهای ریخت‌های روزانه با ارزش‌گذاری مثبت و منفی صورت پذیرفته است و هم این‌که تلاش شده از منظومهٔ تخیلات شبانه نیز استفاده شود که این دومی از نگاه ژیلبر دوران فرایندی است که در روان انسان به‌شکل ناخودآگاه نیز رخ می‌دهد.

درمیان نمادهای ریخت تاریکی ارائه‌شده در این اثر ۸ مورد به ریخت‌های تاریکی تعدیل‌شده اختصاص دارد. مهم‌ترین نماد از تخیلات شبانه در ریخت تاریکی تصویر «شب نورانی» است. زمانی‌که افشین و هم‌راهانش در جنگل سدر با غیبت خورشید و تاریکی مطلق روبه‌رو می‌شوند و در این وضعیت درختان سدر با تقلید صدا درصدد فریب آنان برمی‌آیند، دمیدن شبی جدید با درخشش خیره‌کنندهٔ ستاره‌هایش موجب ریختن ترس شخصیت‌ها و به‌تبع مخاطبان می‌شود:

ان‌نوگی گفت: شب نورانی از شب تاریک بهتر است. گفتم: یعنی شما دو تا شب دارید؟ چیزی نگفت. غلت زد و پشتش را کرد به ما. آسمان خیلی قشنگ شده بود. همان‌طورکه خورشید یک‌دفعه غیب شد ستاره‌ها هم یک‌دفعه درآمدند. درشت بودند و نورانی. سحابی‌های آبی و قرمز را می‌شد توی آسمان دید ... خوشه‌های نوری که رنگی بودند و ستاره‌های دنباله‌داری که گاهی آسمان را نصف می‌کردند. گفتم: از آسمون کویر هم قشنگ‌تره (همان: ۷۴–۷۵).

پدیدهٔ میوهٔ نور نیز در بخش‌های بسیاری از داستان که تاریکی هراس‌انگیز و وهم‌آور می‌شود نقش تعدیل‌کننده را عهده‌دار می‌شود، به‌ویژه در دالان‌های تاریک شهر زیرزمینی و تاریکی‌های خوف‌ناک جنگل سدر در شب ظلمانی (همان: ۱۰۶). در تصویر دریای مردگان نیز، باوجود توجه ویژه‌ای که نویسنده به عنصر تاریکی برای ایجاد ترس در مخاطب دارد، استفادهٔ مکرر از عنصر نور و روشنایی باعث کاستن ترس موجود در صحنه می‌شود:

> از مرداب گنداب رد می‌شدیم ... ابرها یواش‌یواش می‌رفتند کنار و باریکه‌های نور جابه‌جای دریا را روشن می‌کردند. آن دورها چندتا جنازه دیده می‌شد ... بلند شدم ایستادم. انگار دیگر حرکت‌هایم دست خودم نبود. دریای مردگان با سیاهی بی‌نهایتش دیگر برایم وحشت‌ناک نبود (همان: ۱۱۸–۱۱۹).

وجود باریکه‌های نور که به‌شکل عمود بر دریای مردگان می‌تابد باعث می‌شود افشین ناخواسته به درون آب تیره بپرد و بعد از ورود به تیرگی محض این دریا «وسط آن تاریکی چشمم خورد به یک نقطهٔ نورانی که مثل ستاره می‌درخشید. کم‌کم نقطه‌های نورانی بیش‌تر و بیش‌تر شد. حالا وسط همان آسمان پرستاره بودم. همان آسمان پرستاره‌ای که شب اول توی بیابان دیده بودیم» (همان: ۱۱۹). در این بخش نویسنده با پرداختن به تصویر آسمان پرستاره در دل دریای سیاه مردگان به تعدیل میزان ترس موجود در صحنه می‌پردازد و در انتهای همین تصویر است که افشین پی می‌برد مادرش در هیئت ستاره‌ای او را از آسمان می‌پاید.

در پایان داستان نیز نویسنده به‌شکل آشکار با دست‌مایه قراردادن تصاویر تاریکی تعدیل‌شده با مخاطبش از هراس‌ناک‌نبودن مرگ سخن می‌گوید و مرگ را نه‌تنها امری زشت قلمداد نمی‌کند، بلکه از ضرورت وجود آن سخن می‌گوید:

> به انکیدو فکر کردم. به دریای مردگان. چه‌قدر دریای مردگان سیاه بود. اما مردن نور بود در سیاهی. انکیدو از نیمه‌مردن خسته شده بود. از این‌که بین مردن و زنده‌بودن معلق باشد و هیچ‌کدام نباشد ... دوست نداشتم آقاجونم مثل اوته‌نه‌پیش‌تیم سنگ شود (همان: ۱۸۶).

نمادهای حیوانی در منظومهٔ تخیلات شبانه نیز به‌گونه‌ای ارائه می‌شوند که مخاطب در مواجهه با آن‌ها حس ترس تعدیل‌شده را تجربه کند. در رمان *آن سوی دریای مردگان* ۶ تصویرسازی وجود دارد که ذیل نمادهای حیوانی منظومهٔ شبانهٔ تخیلات می‌گنجد. بیش‌تر این تصاویر به گرگ‌ها اختصاص دارد. گرگ‌هایی با هیکل‌های بزرگ، بدن‌های پرمو، و

پنجه‌هایی هراس‌آور که البته همانند انسان‌ها روی دوپا راه می‌روند و مهم‌ترازهمه مراقب‌اند که آسیبی به انسان‌ها نرسانند:

> آن دو تا هیکل بزرگ و سیاه را بالای سرم دیدم. گرگ بودند. با بدن پرمو و پوزهٔ جلوآمده، گرگ‌هایی که روی دو پا راه می‌رفتند و قدوقواره‌شان به‌اندازهٔ مردهای بالغ بود. یکی‌شان با پنجه‌هایش که شبیه دست آدم بود و ناخن‌های بلندی داشت دستم را گرفت و کشیدم بالا. پنجه‌هایش فرورفت توی ساعدم و دستم خون افتاد. من را یک‌دستی توی هوا نگه داشت و بعد پرت کرد جلوی ان‌نوگی. با صدای خش‌دار و کلفت گفت: این آدمی‌زاد است ... کاری به او نداشته باش (همان: ۷۸–۷۹).

۷. نتیجه‌گیری

یکی از اساسی‌ترین و اصلی‌ترین ترس‌های نوع انسان به‌عنوان تنها موجودی در هستی که می‌تواند به مرگ خود بیندیشد ترس از مرگ است. اگر این ترس به‌درستی مدیریت نشود و انسان نتواند با واقعیت ناگزیر گذرابودن عمر کنار بیاید، می‌تواند باعث بروز عواقب جبران‌ناپذیری شود. ازهمین‌رو به‌نظر می‌رسد پرداختن به مسئلهٔ مرگ و فراهم‌آوردن زمینه‌های مواجههٔ اصولی با آن به‌ویژه در دوران کودکی و نوجوانی می‌تواند اساس تربیت انسان‌های سالم به‌لحاظ روانی را در بزرگ‌سالی فراهم آورد.

در این بین ادبیات کودک و نوجوان نیز، باتوجه‌به نقش خطیری که در شکل‌دهی به ذهن و ذائقهٔ مخاطبان خود دارد، می‌تواند در مسیر ترسیم تصویری درست از پدیدهٔ مرگ بسیار راه‌گشا باشد. یکی از ابزارهای اصلی نویسندگان و شعرا در این جهت می‌تواند استفاده از الگوی ساختارهای تخیل ژیلبر دوران در خلق تصاویر خیالی در اثر باشد، الگویی که برخاسته از این ایده است که عمدهٔ تصاویر خیالی در آثار هنری به‌شکل ناخودآگاه برپایهٔ ترس انسان از مرگ شکل گرفته‌اند. در این پژوهش تلاش شد تا با استفاده از این الگو رمان *آن سوی دریای مردگان* از معصومه میرابوطالبی از نگاه نقش تصاویر خیالی در نحوهٔ آشنایی مخاطب کودک و نوجوان با مفهوم مرگ بررسی شود.

نویسنده در این رمان از اسطورهٔ معروف گیل‌گمش به‌عنوان ابزاری برای داستان‌پردازی استفاده کرده است. موضوع اسطورهٔ گیل‌گمش جدال مرگ و جاودانگی است و میرابوطالبی تلاش کرده تا درکنار استفاده از ظرفیت‌های موجود در این اسطوره داستانی امروزی و مخاطب‌پسند با هدف آشنایی مخاطبان با مسئلهٔ مرگ خلق کند.

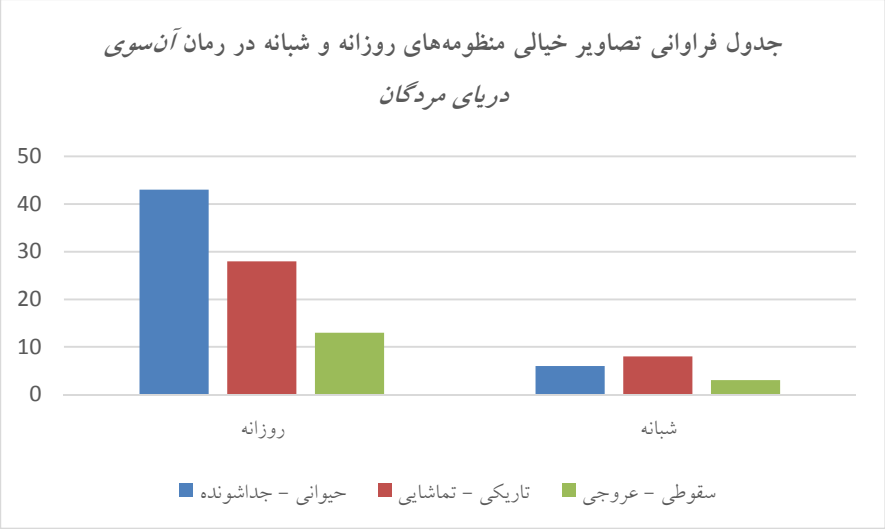
اصلی‌ترین ابزار مورداستفاده در این رمان تصاویری است که بیش‌تر آن‌ها با الگـوی ارائه‌شده از سوی ژیلبر دوران مطابقت دارد، تاآن‌جاکه به‌نظر می‌رسد خالق اثـر پـیش از نگارش داستان با اصول نظریهٔ او آشنا بوده است. در این رمان با لحاظ مـوارد تکـراری ۱۱۵ تصویر مبتنی‌بر نمادهای ارائـه‌شـده از سـوی دوران آمـده اسـت. از ایـن میـان ۹۸ تصویر به منظومهٔ روزانهٔ تخیلات و ۱۷ تصویر به منظومهٔ شبانه اختصاص دارد. از میـان ۹۸ نماد خیالی ذیل منظومهٔ روزانه ۴۳ تصویر به ریخت‌های حیـوانی و جداشـونده، ۲۸ تصویر به ریخت تاریکی و تماشایی، و ۱۳ تصویر به ریخت سقوطی و عروجـی تعلـق دارد. ۱۴ تصـویر هـم ریخـت‌هـای ترکیبـی‌انـد، یعنـی نویسـنده گـاه بـرای بـالابردن ارزش‌گذاری منفی نمادهای خیالی از دو ریخـت متفـاوت حیـوانی و تـاریکی اسـتفاده می‌کند و گاهی نیز برای ازبین‌بردن ارزش منفی تصاویر از ترکیـب حیـوانی و تماشـایی بهره می‌جوید.

گذشته از منظومهٔ روزانهٔ تخیلات ۱۷ تصویر هـم بـه منظومـهٔ شـبانه تعلـق دارد. مطـابق دیدگاه دوران منظومهٔ شبانه شامل تصاویری است که در آن همان ریخت‌هـای روزانـه ارائـه می‌شوند، با این تفاوت که میزان ارزش‌گذاری منفی در آن‌هـا تعـدیل مـی‌شـود. در الگـوی دوران این دست تصاویر می‌توانند به‌عنوان اصلی‌ترین شگرد خالقان آثار هنری برای کاسـتن از میزان هراس‌ناکی مرگ تلقی شوند که البته مطابق آمار درصد چشم‌گیـری از کـل تصـاویر را شامل نمی‌شوند.

اصلی‌ترین ابزار نویسنده در رمان موردبحث اسـتفاده از منظومـهٔ روزانـهٔ تخـیلات بـرای ایجاد تقابل‌های دوگانه‌ای است که مرگ و زندگی را بازنمـایی مـی‌کننـد. در ایـن تقابـل‌هـا نویسنده در آغاز با پرداختن به تصاویری که دربردارندهٔ بـار منفـی‌انـد تـرس از مـرگ را در هرکدام از ریخت‌های حیوانی، تاریکی، یا عروجی به سطح بـالایی مـی‌رسـاند و درادامـه بـا ارائهٔ تصاویری که نشان‌دهندهٔ غلبهٔ قهرمان بر موقعیت‌های هراس‌ناک است زمینهٔ زائـل‌شـدن ترس از مرگ را در مخاطبانش فراهم می‌آورد.

توجه به این نکته ضروری است که الگوی ژیلبر دوران در دسته‌بنـدی نمودهـای خیـالی هراس انسان‌ها از مرگ بر ناخودآگاه‌بودن آن‌ها تأکید دارد، بدین معنا که خالقان آثـار هنـری و ادبی به‌شکل ناخواسته ریخت‌های حیوانی، تاریکی، و سـقوطی را در آفـرینش‌هـای خـود متجلی می‌سازند، اما تلاش مقالهٔ حاضر بر آن بوده است تا ضمن معرفی یکی از نمونـه‌هـای قابل‌توجه این دست آثار بر امکان اسـتفادهٔ آگاهانـه از الگـوی ژیلبـر دوران در فـراهم‌آوردن زمینه‌های برخورد منطقی مخاطـب کـودک و نوجـوان بـا مفهـوم مـرگ و موضـوع فقـدان

اطرافیان صحه بگذارد، مدعایی که اطلاعات مستخرج از بررسی رمان *آن سوی دریای مردگان* درستی آن را اثبات می‌کند.



کتاب‌نامه

اکرمی، جمال‌الدین (۱۳۸۲)، «زندگی، مرگ، و دیگر هیچ (نگاهی گذرا به روایت مرگ در ادبیات کودک و نوجوان)»، *کتاب ماه کودک و نوجوان*، ش ۷۳.

ایمان، محمدتقی و محمودرضا نوشادی (۱۳۹۰)، «تحلیل محتوای کیفی»، *پژوهش*، س ۳، ش ۲.

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

بهمنی، بهمن (۱۳۷۷)، «کودک و مرگ نزدیکان»، مجلهٔ *پیوند*، ش ۲۳۰.

تبریزی، منصوره (۱۳۹۳)، «تحلیل محتوای کیفی از منظر رویکردهای قیاسی و استقرایی»، فصل‌نامهٔ *علوم اجتماعی*، ش ۶۴.

چیت‌سازیان، امیرحسین و اصغر جوانی (۱۳۹۵)، «تحلیل آثار رضا عباسی براساس روش ژیلبر دوران»، *نمایشی و تجسمی*، س ۱، ش ۲.

حافظ‌نیا، محمدرضا (۱۳۹۷)، *مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی*، تهران: سمت.

خوش‌بخت، فریبا (۱۳۸۹)، «بررسی مفهوم مرگ در ادبیات کودک ایران، تحلیل محتوای نه کتاب داستان»، *مطالعات ادبیات کودک*، س ۱، ش ۱.

رحمانی، نجیبه و صفرعلی شعبانی خطیب (۱۳۹۵)، «بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (روش ژیلبر دوران)»، *باغ نظر*، س ۱۳، ش ۴۲.

سعیدی، مریم (۱۳۹۶)، «تحلیل سیر تخیل نظامی در اسطورهٔ بهرام گور باتوجه‌به نظریهٔ ژیلبر دوران»، *جستارهای ادبی*، ش ۱۹۶.

صدیقی، مصطفی (۱۳۹۲)، «کودک، داستان کودک، و مواجهه با مفهوم مرگ، تحلیل داستان "ساداکو و هزار درنای کاغذی" برپایهٔ نظریهٔ کوبلرراس»، *تفکر و کودک*، س ۴، ش ۲.

عباسی، علی (۱۳۸۰)، «طبقه‌بندی تخیلات براساس نقد ادبی جدید»، *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی*، ش ۲۹.

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

فولادوند، مرجان و دیگران (۱۳۹۸)، «بازتولید کهن‌الگوی تقابل خیر و شر در سه رمان نوجوان با کمک شیوهٔ اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران»، *متن‌پژوهی ادبی*، س ۲۳، ش ۸۱.

گاردنر، ریچارد (۱۳۷۵)، «کودک و مرگ والدین»، ترجمهٔ شروین شمالی، ماه‌نامهٔ *تربیت*، ش ۱۱۴.

محمدیان، عباس و علی‌رضا آرمان (۱۳۹۶)، «تحلیل صورت‌های خیالی *خون‌نامهٔ خاک* اثر نصرالله مردانی طبق نظریهٔ ژیلبر دوران»، نشریهٔ *نثرپژوهی ادب فارسی*، س ۲۰، ش ۴۱.

میرابوطالبی، معصومه (۱۳۹۸)، *آن سوی دریای مردگان*، تهران: فاطمی.

نجاریان، بهمن و سیامک خدارحیمی (۱۳۷۵)، «تبیین مرگ برای کودکان و نوجوانان»، *علوم انسانی دانشگاه الزهرا*، ش ۱۷ و ۱۸.

یالوم، اروین (۱۳۹۷)، *روان‌درمانی اگزیستانسیال*، ترجمهٔ سپیده حبیب، تهران: نشر نی.

Durand, Gilbert (1992), *The Anthropological Structures of the Imaginary*, trans. Margaret Sankey and Judith Hatten, Australia: Boombana Publications.

García-Valero, Benito (2019) "Bridging Heterodox Views on Language and Symbols: Gilbert Durand's Imaginaire and Mark Johnson's Image Schemata", *Gestalt Theory*; vol. 41, no. 2.

Vieira, Otávio Santana and Carlos André Macêdo Cavalcanti (2020), "Gilbert Durand and the Hermeticism: *Religionism, Tradition and Esotericism*", Universidade Federal da Paraíba (UFPB), vol. 12, no. 1, Belém jan./ abr. 2020.

Willis, C. A. (2002), "The Grieving Process in Children: Strategies for Understanding, Educating, and Reconciling Children's Perceptions of Death", *Early Childhood Education Journal*, vol. 29, Issue 4.