

تخیل‌شناسی شعر و نقاشی «ضامن آهو» در آثار سلیمی تونی و محمود فرشچیان (بر اساس نظریه‌ی ژیلبر دوران)

* سحر پورجم

** دکتر مریم حسینی

چکیده

میل به ادامه‌ی زندگی و جستجوی راهی برای گریز از گذر زمان و مرگ همواره دغدغه‌ی فکری بشر است. از دیدگاه ژیلبر دوران، نظریه‌پرداز حوزه‌ی تخیل‌شناسی، ترس از زمان، همواره تداعی‌گر مرگ است که هنرمندان گریز از آن را با نمادها و تصاویری تخیل می‌کنند. دوران تمام این تخیلات انسانی را که در شکل‌گیری هنرهای گوناگون، از جمله ادبیات و هنرهای تجسمی نقش کلیدی دارند، تحت رژیم روزانه و شبانه‌ی تخیل، طبقه‌بندی می‌کند. روایت عامیانه‌ی پناه بردن آهو به امام رضا (ع)، توسط حسن بن سلیمی تونی در قصیده‌ای به نام «ولایت‌نامه» در قرن نهم هجری، به نظم درآمده است؛ محمود فرشچیان از هنرمندان معاصر نیز همین روایت را در تابلویی با عنوان «حریم حفاظت» به تصویر کشیده است. این مقاله قصد دارد با استفاده از روش طبقه‌بندی تخیل نزد ژیلبر دوران، به بررسی صورت‌های تخیلی در قصیده‌ی «ولایت‌نامه» و تحلیل تخیل در نشانه‌های دیداری موجود در تابلوی «حریم حفاظت» بپردازد تا در نهایت نشان دهد که یک روایت مذهبی واحد در تخیل این دو هنرمند به چه صورت ظاهر شده و ساختارهای ظاهری و مضمونی را در این دو رسانه‌ی نوشتاری و دیداری شکل داده است. پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است.

واژگان کلیدی: قصیده ولایت‌نامه، تابلوی حریم حفاظت، ژیلبر دوران، محمود فرشچیان، سلیمی تونی

آن را در قالب شعر به زبان کشد و دیگری در قالب تابلوی نقاشی مصور سازد.

روش تحقیق

وجود دو قالب تخیل - نوشتاری و دیداری - در روایت یک رخداد واحد، نگارندگان را بر آن داشت تا با هدف شناسایی کارکرد تخیل نزد سلیمی تونی و محمود فرشچیان، به این پرسش که یک روایت واحد در تخیل سلیمی تونی و محمود فرشچیان که متعلق به دو دوره‌ی زمانی متفاوت هستند، به چه صورت ظاهر شده و ساختارهای ظاهری و مضمونی را در این دو رسانه چگونه شکل داده است؟، پاسخ گوید. روش اتخاذ شده در این مقاله، یکی از نظریه‌های ژیلبر دوران با عنوان «رژیم روزانه‌ی تخیلات و رژیم شبانه‌ی تخیلات» است که با بهره‌گیری از آن سعی شده گونه‌های خیالی و خوشه‌های تصویری قصیده‌ی ولایت‌نامه‌ی سلیمی تونی در کنار تابلوی حریم حفاظت استاد فرشچیان مورد تحلیل، تدقیق و تفسیر قرار گیرد. این کوشش در پژوهش نظری پیش‌رو برپایه‌ی روش توصیفی - تحلیلی و از طریق بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای بوده است.

پیشینه تحقیق

در ایران بخش عمده‌ی مطالعات در باب تخیل‌شناسی آثار به شیوه‌ی نقد ژیلبر دوران، توسط دکتر علی عباسی صورت گرفته است. ایشان حاصل مطالعات خویش را در نشست‌ها، کارگاه‌ها، مقالات و کتاب ارائه داده‌اند. دکتر عباسی در کتاب «ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران، کارکرد و روش‌شناسی تخیل»، علاوه بر تبیین کامل و مفصل نظریه‌ی دوران، به خوانش چند اثر ادبی فارسی و غیر فارسی و سه تابلوی نقاشی پرداخته‌اند. همچنین در راستای بومی‌سازی این نظریه‌ی تخیلی، از ایشان مقاله‌ای با عنوان «کارکرد تخیل نزد محمود فرشچیان» در کتاب مجموعه مقالات دومین هم‌اندیشی تخیل

میل به زندگی و ترس از پایان یافتن آن و همچنین جستجوی راهی برای گریز از مرگ و گذر زمان همواره دغدغه‌ی فکری بشر بوده است. این ترس و اضطراب در فرهنگ‌های مختلف، ابتدا به صورت تخیلات اسطوره‌ای مجال بروز یافتند؛ سپس انسان با گذر از مرحله‌ی روایت‌گری اسطوره و رسیدن به مرحله‌ی مرگ‌آگاهی دینی و درک زمان خطی، از طریق تخیلات زیبایی‌شناختی در تصاویر ذهنی و بصری، به مقابله با زمان کشنده پرداخت. به بیان دیگر، انسان‌های بهره‌مند از تخیل خلاق همانند راویان اسطوره، گریز از مرگ را با نمادهایی تخیل کردند.

برطبق مطالعات «مرکز پژوهش در حوزه‌ی تخیل» که ژیلبر دوران آن را در سال ۱۹۶۶ تأسیس نمود و همچنین نظرات مطرح شده در بهترین اثر او - با توجه به موضوع این نوشتار - با عنوان «ساختارهای انسان‌شناسی تخیل، مقدمه بر کهن‌الگوشناسی عمومی»، تمام تخیلات انسان در درجه‌ی اول، پیرامون دو منظومه‌ی بزرگ، یعنی منظومه‌ی روزانه‌ی تخیلات^۱ و منظومه‌ی شبانه‌ی تخیلات^۲، طبقه‌بندی شده‌اند. منظومه (رژیم) روزانه به نزاع با زمان و مرگ برمی‌خیزد در حالی که رژیم شبانه در تلاش است مرگ را تلطیف کند و یا زمان و مرگ را در درکی چرخه‌ای وارد سازد. قابل ذکر است که از نظر دوران «انسان کامل در حال رفت و آمد از منظومه‌ای به منظومه‌ی دیگر است» (عباسی، ۱۳۹۰، ۲۲۶). به عبارتی هنرمند کامل کسی است که تخیلات او در دو نظام روزانه و شبانه جای گیرد. محتوای هر اثر هنری، از دو عامل درونی و بیرونی سرچشمه می‌گیرد. دلیل شکل‌گیری قصیده‌ی ولایت‌نامه‌ی سلیمی تونی (متعلق به قرن ۵۹ ه.ق) و تابلوی نقاشی ضامن آهو اثر محمود فرشچیان (متعلق به قرن ۱۴ ه.ق)، عاملی بیرونی یعنی روایتی مذهبی از امام رضا (ع) است. این روایت برای هنرمندان با اعتقاد بهانه‌ای شده تا روایت تاریخی را با جهان درونی و تخیل خویش بیامیزند و یکی

هنری (۱۳۸۴) به چاپ رسیده است؛ در این مقاله، ده اثر از استاد فرشچیان مورد بررسی قرار گرفته تا کارکرد تخیل در آن‌ها نشان داده شود. دکتر عباسی در میان این تابلوها به طور بسیار موجز به تابلوی حریم حفاظت نیز پرداخته‌اند. «ترس از «زمان» نزد شخصیت‌های روایتی محمود دولت‌آبادی «مورد مطالعه، جای خالی سلوچ» (پژوهشنامه‌ی علوم انسانی، بهار ۱۳۸۷)، عنوان مقاله‌ی دیگری است که توسط علی عباسی و عبدالرسول شاکری نوشته شده است. مقاله‌ی «استعاره‌ی مرگ در داستان طوطی و بازرگان، کلام- تصویر»، نیز در این زمینه از دکتر عباسی در کتاب مجموعه مقالات تخیل و مرگ در ادبیات و هنر، وجود دارد. غلامحسین شریفی ولدانی و میلاد شمعی در مقاله‌ی «تحلیل صورت‌های خیالی در شعر پایداری بر اساس نقد ادبی جدید (روش ژیلبر دوران)» (نشریه ادبیات پایداری، ۱۳۹۰)، از نظریه‌ی نقد ژیلبر دوران در جهت تجزیه و تحلیل شعر شاعران برجسته‌ی جنگ، بهره برده‌اند. مصطفی صدیقی نیز در مقاله‌ی «تحلیل داستان «ساداگو» و هزار درنای کاغذی» بر پایه‌ی نظریه‌ی ژیلبر دوران «(دو فصلنامه نقد زبان و ادبیات خارجی، ۱۳۹۲) داستانی از الینور کوثر را از زاویه‌ی ترس از مرگ و غلبه بر آن بر پایه‌ی منظومه‌های روزانه و شبانه‌ی تخیلات و کارکرد اسطوره در نظریه‌ی ژیلبر دوران، مورد بررسی قرار داده و هماهنگی نظریه را با این داستان نتیجه گرفته است. تازه‌ترین مقاله در این زمینه تحقیقی از یحیی معروف و روژین نادری، مقاله‌ای با عنوان «تحلیل ماهیت موج‌های مثبت و منفی در شعر مقاومت عربی و فارسی (بر اساس نظریه‌ی ژیلبر دوران) در نقد ادبی» (کارنامه ادبیات تطبیقی، ۱۳۹۴) می‌باشد که از رهگذر منظومه‌ی روزانه‌ی تخیلات و ارزش‌گذاری‌های منفی و مثبت آن به تحلیل و تطبیق اشعار برخی شاعران فارسی زبان و عرب زبان پرداخته است.

این امکان وجود ندارد که در یک مقاله‌ی کوتاه، روش

ژیلبردوران به طور کامل شرح داده شود، از طرفی قصد نگارندگان مقاله نیز بر انجام این کار نمی‌باشد. بعلاوه همانطور که ذکر شد، دکتر علی عباسی در کتاب خویش ساختارهای نظام تخیل در نظریه‌ی ژیلبر دوران را به طور مفصل شرح داده‌اند. با این وصف، در این مقاله سعی خواهد شد در قسمت چارچوب نظری با بهره‌گیری از منابع لاتین، خلاصه‌ای از آنچه از دید نگارنده با اهمیت به نظر رسیده است، بیان شود.

چارچوب نظری

بر اساس نظر ژیلبر دوران، ترس و اضطراب در مقابل زمانی که می‌گذرد و هرگز باز نمی‌گردد، زمانی که به سوی مرگ در حرکت است، به وسیله‌ی تصاویر نمادین نمایان می‌شود. این اضطراب غریزی که توسط همه‌ی انسان‌ها تجربه شده و همچنین نظام‌های نمادین مربوط به آن، در شکل روایات اسطوره‌ای و تصاویر تخیلی، مجال بروز می‌یابد. او معتقد است که «هنر، سراسر از نقاب‌های مقدس مذهبی تا اپراکمیک، قیام و عصیان آدمی بر مرگ و نابودی و فراموشی است و انسان خیال‌پرداز و هنرمند با تصویر مرگ چون خوابی آرام‌بخش، در واقع آن را نفی می‌کند.» (دوران، ۱۳۶۴، ۳۳)

ژیلبر دوران در تعریف تخیل آورده است که تخیل می‌تواند همچون موزه‌ای از تمام تصاویری باشد که به نمایش درمی‌آیند، ممکن می‌شوند و تولید می‌شوند. مشکل است بتوان شیوه تجلی و بروز آن را شرح داد، زیرا تخیل همه جا هست. تخیل می‌تواند در خواب یا رؤیا، در هذیان، خیال یا توهمات وارد شود. اما تخیل در فرم‌های کامل‌تری نیز ظاهر می‌شود [تخیل آگاهانه و خلاق]، در اسطوره‌ها، در آفرینش هنری که می‌تواند ادبی، موسیقایی و تصویری باشد، و امروزه در تولیدات سینمایی (Durand, 1999, 28). لذا هنرمندان نیز همچون راویان اسطوره، گریز از مرگ را با نمادها و تصاویری تخیل می‌کنند.

دوران بر این باور است که «اسطوره برای انسان همچون غریزه در حیوان است» (Franzone, 2003, 9). از این روی میان اسطوره و تخیل انسان، یعنی آفرینش‌های برآمده از تخیل خلاق او، رابطه‌ای انکارناپذیر می‌داند. نقد دوران همچون نقد ادبی جدید هسته‌ی اسطوره‌ای یا نمونه‌ی کهن‌الگویی را جستجو می‌کند. این نوع نقد نوعی تحلیل ادبی را ارائه می‌دهد که موظف است کهن‌الگوهای اثر را آشکار سازد. او معتقد است که کهن‌الگو، «هسته‌ی گرداننده»ی برخی تصاویر است که انسجام و یکپارچگی روانی تصاویر را استحکام می‌بخشد و نمادهای متفاوت پیرامون این «هسته‌ی کهن‌الگویی» طبقه‌بندی می‌شوند (Jacquet-Montreuil, 2013, 7-8). لذا به طور کل علاوه بر تصاویر و نمادها، که نقطه‌ی تمرکز نقد ژیلبر دوران هستند، اسطوره‌ها و کهن‌الگوها از ارکان اصلی طبقه‌بندی او به حساب می‌آیند. دوران بیان می‌کند که به محض تولد، سه عکس‌العمل متفاوت بر ساختارهای روانی انسان مسلط هستند، عکس‌العمل غالب موقعیتی، عکس‌العمل غالب تغذیه‌ای و عکس‌العمل غالب جنسی (آهنگین)، عکس‌العمل موقعیتی، شبیه به نشانه‌های بیماری روانی اسکیزوفری است؛ به این معنا که تمایز ایجاد می‌کند، خوب را از بد تشخیص می‌دهد و تحلیل و تفکیک می‌کند. عکس‌العمل موقعیتی بعد مردانه‌ی وجود انسان را ظاهر می‌سازد و درک انسان را از محیط نشان می‌دهد. عکس‌العمل تغذیه‌ای، عرفانی است؛ به این معنا که پیوند می‌دهد و تلطیف می‌کند. عکس‌العمل تغذیه‌ای (به جای متمایز کردن) در هم می‌آمیزد و در اعماق نفوذ می‌کند، تجزیه و تحلیل نمی‌کند بلکه از همانندی‌ها صحبت می‌کند. عکس‌العمل تغذیه‌ای بعد زنانه‌ی وجود انسان را نشان می‌دهد. این عکس‌العمل درک ما را از خودمان همچون یک فرد تنها و متفاوت از بقیه‌ی دنیا مشخص می‌سازد. عکس‌العمل جنسی یا آهنگین، ترکیبی است و المان‌هایی را که مخالف یکدیگر به نظر می‌رسند، به هم مرتبط می‌کند. روندی

که نشانه‌ی زمان است به انسان این توانایی را می‌دهد که تغییرات، رشد و توسعه را تخیل کند. عکس‌العمل جنسی، چشم‌انداز تاریخی و تمام تصاویر دراماتیک سازش میان الوهیت و انسانیت، بین آنیما و آنیموس یونگ، را جایز می‌داند (D. Fauter, 1987, 8).

ژیلبر دوران این سه عکس‌العمل اصلی را در دو منظومه‌ی روزانه تخیلات و منظومه‌ی شبانه‌ی تخیلات قرار می‌دهد. او معتقد است که تمام تخیلات انسان، پیرامون دو منظومه‌ی بزرگ^۳، یعنی منظومه‌ی روزانه‌ی تخیلات و منظومه‌ی شبانه‌ی تخیلات، و سه ساختار طبقه‌بندی می‌شوند. برای او این دو منظومه به توصیف تخیل افراد، اجتماع و تمدن کمک می‌کند، منظومه‌ی روزانه‌ی تخیلات بر پایه‌ی مجادله و مبتنی بر بازی صورت‌های تضادی می‌باشد. مفهوم کلی منظومه‌ی روزانه ضد ظلمات و تاریکی و ضد معنی ظلمات، سقوط، حیوانیت، ضد کروئوس درنده و زمان کشنده، تصور می‌شود (عباسی، ۱۳۹۰، ۸۲). (ساختار قهرمانی یا ریخت‌پیشی)^۴. در حالی که منظومه‌ی شبانه تلاش می‌کند نسبت به زمان خوش‌بین باشد و آن را تلطیف کند (ساختار عرفانی)^۵ و یا زمان و مرگ را در درکی چرخه‌ای وارد سازد (ساختار ترکیبی)^۶ (Lou Kaitting, 1985, 346).

در منظومه‌ی روزانه، ترس از زمان خود را در هیئت تصاویری در تخیل انسان ظاهر می‌سازد که دارای ارزشگذاری منفی هستند. در وهله‌ی نخست تصاویر ریخت حیوانی ظاهر می‌شوند، ... بازنمایی‌های حیوانی از دو ویژگی حیوانی حرکات تهدیدآمیز و نابودکنندگی و درندگی برخوردارند (Franzone, 2003, 10). سپس صورت‌های زمان در نمادهای ریخت تاریکی و ریخت سقوطی مجسم می‌شوند. نمادهای ریخت تاریکی شامل تاریکی و ظلمات، زن فتنه‌گر، آب سیاه، مرگ در ارتباط با جنس مؤنث و حیوان، خون قاعدگی، خطای دنیوی و گناه نخستین، می‌باشد. نمادهای ریخت سقوطی نیز علاوه بر اینکه بیرون رانده شدن انسان از بهشت و هبوط او بر زمین را

بیان می‌کنند، تداعی‌گر تجربه‌ی اولیه سقوط نوزاد در حین تولد نیز می‌باشند (O'Mara, 1991, 110-115). از آنجایی که انسان تاب تحمل اضطراب ناشی از ترس از زمان و تصاویر وحشت‌آور برآمده از آن را ندارد، دسته‌ی دوم نمادها در منظومه‌ی روزانه‌ی تخیل در دل مفهوم زمان اما با ارزش‌گذاری مثبت شکل می‌گیرند تا انسان بتواند تا حدودی بر این اضطراب درونی غلبه کند. این نمادهای جبرانی عبارتند از نمادهای جداکننده، نمادهای روشنایی (تماشایی) و نمادهای عروجی. در نمادهای عروجی، با تصاویر مربوط به تعالی، عروج، اوج، بال، پرنده، فرشته، مرد بسیار بزرگ یا نره غول مواجه می‌شویم. نمادهای تماشایی، نمادهای مربوط به نور و اندام‌های نور را طبقه‌بندی می‌کنند، خورشید، چشم، کلام الهی یا حضرت مسیح و آتش تطهیرکننده. نمادهای جداکننده نیز نشان‌دهنده‌ی قدرت، پاکی، پیروزی و پیوستن به تعالی هستند که با تصاویر پیکان، شمشیر بران اسطوره‌ای و عصای سلطنتی و غیره مشخص می‌شوند (عباسی، ۱۳۹۰، ۸۵). راه دیگر مبارزه با اضطراب و ترس تجربه شده توسط انسان، قرار گرفتن در منظومه‌ی شبانه‌ی تخیلات است. تصاویر در منظومه‌ی شبانه با وجود اینکه همان تصاویر زمان تهدیدکننده در منظومه‌ی روزانه‌ی تخیلات هستند، اما بازنمایی

تلطیف شده‌ای از اضطراب ناشی از زمان می‌باشند. در جهت ایجاد تعادل و آرامش، ظاهر می‌شوند. منظومه‌ی شبانه‌ی تخیل، یک منظومه‌ی تعاملی است که در آن «رابطه‌ی بین دو قطب همراه با تعامل و پیوند و یا چرخه‌ای است» (همان، ۹۳).

ژیلبر دوران همچنین ساختارهایی را در زیر هر یک از ساختارهای ریخت‌پریشی، ساختار عرفانی (اسرارآمیز) و ساختار ترکیبی مشخص کرده که در جدول زیر آورده شده است.

اسطوره‌های پیش از اسلام در ناخودآگاهی ایرانیان محفوظ است. گاهی روایتی که متن ادبی یا هنری آن را نشان می‌دهد، بازنمایی کنشی آغازین است که ریشه در اسطوره‌ای متعلق به پیش از اسلام دارد. اما در دین اسلام، گاهی عمل امامان معصوم، عملی الگووار و به عبارتی کنش آغازین می‌شود. به این دلیل که «از نسخه‌ی بی‌عیب و نقص اولی نیروی مافوق طبیعی او انجام گرفته، و نوعی نمود و تجلی ماورای طبیعت است، از این رو مقدس و مینوی است.» (نقل شده در سجودی، ۱۳۹۱، ۲۱۶)

آفرینش‌های انسان به میزانی که کنش آغازین را تکرار می‌کنند، از اعتبار و واقعیت برخوردار می‌شوند و از آنجایی که اسطوره روایتی از کنش آغازین و اعمال الگووار است، در هیئت روایتی از کنش الگووار امام

جدول ۱. دسته‌بندی ساختارهای منظومه‌های تخیل بر اساس عکس‌العمل‌های غالب (Xiberras, 2002, 147)

شبانه		روزانه	منظومه‌های تخیل
ساختار عرفانی	ساختار ترکیبی	ساختار ریخت‌پریشی	ساختارها (منطق‌ها)
تکرار و تداوم	ایجاد هماهنگی بین اضداد دیالکتیکی	فقدان واقع‌بینی	
چسبندگی	تاریخ	شکاف (جداسازی)	
واقعیت حسی	پیشرفت	اغراق	
تصاویر گالیوری		تضاد	

معصوم، در ادبیات و هنر تکرار می‌شود. هنرمند زمان خطی و تاریخی روایت را در تخیلات خویش به زمانی تخیلی تبدیل می‌کند، این آنچیزی است که به گفته‌ی ژیلبر دوران، انسان از تاریخ ادیان آموخت، اینکه «هر سرگذشت یا داستان (historein) مربوط به انسان، حدیث محتومیت و بی‌چون و چرایی زمانی تاریخی و عینی نیست. بلکه برعکس، «پیکار با زمان ... و امید رهیدگی از زمان مرده، زمان خردکننده و کشته‌است» (دوران، ۱۳۸۱، ۱۲۶).

بحث

ماجرای پناهجویی آهو نزد امام رضا (ع) از داستان‌های عامیانه‌ی مذهبی می‌باشد که با داستان موجه و مستند اصلی مغایرت دارد^۷ و اما داستانی که در آثار مورد بررسی در این مقاله، مورد نظر است، همین روایت عامیانه‌ای است که با تخیل راویان آن درآمیخته و دهان به دهان به گوش ما رسیده است. تاج‌الدین حسن بن سلیمی تونی (متوفی ۸۵۴ق)، نخستین شاعری است که این ماجرا را در قصیده‌ای به نام «ولایت‌نامه» به نظم درآورده است. محمود فرشچیان (قرن ۱۴هـ.) نیز در تابلوی «حریم حفاظت»، لحظه‌ای از همین روایت را به تصویر کشیده است. در واقع بیننده‌ی مسلمان با دیدن تابلو، براساس حافظه‌ی فرهنگی خویش، روایتی این‌چنین در ذهنش متبادر می‌شود. از این رو می‌توان گفت که هر دوی این متون - شعر و تابلوی نقاشی - از یک ابر اسطوره الهام گرفته‌اند.

بر طبق الگوی دوران، هر متنی دارای یک اسطوره‌ی کل است که در یک بافت مشخص شکل گرفته و اصل و اساس یک داستان را تشکیل داده و دائما در هنرهای اصیل تکرار می‌شود. بنابراین بر اساس این اندیشه که عمل امامان معصوم، عملی الگووار و به عبارتی کنش آغازین است، می‌توان گفت که روایت تاریخی ضمانت امام رضا (ع) از یک آهو و پناه دادن به او، همچون اسطوره‌ای مذهبی، در بازنمایی‌های ادبی و هنری ظاهر می‌شود تا زنده و پایدار بماند.

اما مسلما اسطوره‌های پیش از اسلام نیز در ناخودآگاه ایرانیان محفوظ است. نگارندگان معتقدند که دكور اسطوره‌ای روایت ضامن آهو، می‌تواند اسطوره‌ای مربوط به دوره‌ی پیش از اسلام، به نام اسطوره‌ی گئوش‌اورون باشد. در ادبیات نوشتاری پیش از اسلام، در میان سروده‌های گات‌ها، یعنی کهن‌ترین بخش اوستا (حدود ۱۴۰۰ تا ۱۲۰۰ق.م)، سروده‌ای به نام گئوش‌اورون در یسنای بیست و نه دیده می‌شود که روایتی است اسطوره‌ای با مضمون پناه بردن مرد^۸ روان گاو به اهورامزدا، به منظور یافتن راهی برای رهایی از ظلمی که به او می‌شد و برگزیدن شدن زرتشت برای محافظت از او از سوی اهورامزدا. علت دادخواهی روان گاو، کشتار بی‌رویه‌ی گاوها به منظور باروری زمین در آیین مهرپرستی بود که این کار پس از ظهور دین زرتشت، خرافات و ظلم به چهارپایان محسوب می‌شد. اصل این روایت اسطوره‌ای به زبان اوستایی می‌باشد و توسط دکتر ابراهیم پورداوود، یکی از محققان برجسته در زمینه‌ی متون باستانی ایران، ترجمه شده است.

روایت سلیمی تونی با مدح حضرت رضا (ع) آغاز می‌شود. ماجرا در مسیر سفر امام رضا (ع) از مدینه به طوس رخ می‌دهد. همه چیز روند عادی دارد تا زمانی که امام، صیادی را می‌بیند که قصد کشتن آهوئی را دارد و ماجرا از اینجا آغاز می‌شود. تونی در دو بیت ابتدایی قصیده‌ی خویش، امام رضا (ع) را «قبله‌ی هفتم» می‌خواند؛ و با آوردن عدد مقدس هفت که نماد تمامیت و کمال است و همچنین نمادهای عروجی منظومه‌ی روزانه‌ی تخیلات همچون بال و قدسیان، بر جایگاه ملکوتی و آسمانی ایشان تاکید می‌ورزد.

ای دل به مدح قبله هفتم گشا زبان

از معجزات ضامن آهو، نما بیان

شاهنشهی که در همه صبح و مسا بود

جاروب آستانه‌اش از بال قدسیان

یکی از خصوصیات تخیل این است که زمان و مکان

تاریخی در تخیلات گفته‌پرداز به زمان و مکان تخیلی تبدیل می‌شود. واژه‌ی «آن مکان» در ابیات آغازین شعر سلیمی نشان دهنده‌ی همین موضوع است. در آن سفر منازل چندی نمود طی در بین ره فتاد گذارش به آن مکان

در تابلوی حریم حفاظت نیز فضای ترسیم شده شباهت به مکانی فرازمینی و تخیلی دارد. روایت در فضایی آکنده از گیاه و درخت تخیل شده که بی‌شباهت به مکان‌های بهشتی نیست. منظومه‌ی تصاویر گردآمده در نمادپردازی درخت توسط وضعیت عمودی و رشدی که القا می‌کند، تصویری از انسان در حال تعالی و پیشرفت را فراهم می‌کنند. نمادپردازی درخت درباره‌ی مرگ همچون مسخ سخن نمی‌گوید، زیرا بیشتر از اینکه به رشد و نموی زمینی مربوط شود، به تغییر واقعی که گذر از طبیعت به فوق‌طبیعی است، مربوط می‌شود (Lafreniere, 1981, 125-126). لذا فضای تخیل شده بر اعتقاد به نوعی تعالی در پایان چرخه‌ی مرگ-زندگی دلالت می‌کند. در واقع «به وسیله‌ی شکل فضایی (همان‌جا) و به کمک بازنمایی فضا است که تخیل تلاش می‌کند پیروزی انسان بر سرنوشت محتومش را معنادار کند.» (عباسی، ۱۳۹۰، ۸۱)

در روایاتی که از مضامین دینی و مذهبی برخوردارند، معمولاً دو قطب خیر و شر وجود دارد. بنابراین در تخیل گفته‌پردازان این نوع روایات نیز می‌توان این دو قطب را یافت. شر در قصیده‌ی ولایت‌نامه در هیئت مرگ، یعنی قوی‌ترین سلاح بدی، در داستان صیاد ظاهر شده است. دو قطب در منظومه‌ی روزانه‌ی تخیلات و گاهی در منظومه‌ی شبانه‌ی تخیلات قرار می‌گیرند، اما منظومه‌ی تخیلی گفته‌پرداز این قصیده به طور کل تخیل شبانه است؛ زیرا در پایان روایت میان دو قطب آشتی و دوستی برقرار می‌شود، که این از ویژگی‌های منظومه‌ی شبانه‌ی تخیل است. به عبارتی در قسمت پایانی قصیده، هنگامی که آهوی ضمانت

شده توسط امام رضا (ع)، نزد او بازمیگردد و همچنین صیاد به اشتباه خویش پی‌برده و آگاه می‌شود، شاهد منظومه‌ی شبانه‌ی تخیل هستیم. این لحظه از روایت را استاد فرشچیان در تابلوی حریم حفاظت به تصویر کشیده است. وی در این تابلو از منظومه‌ی شبانه‌ی تخیل بهره گرفته است و رابطه‌ی بین دو قطب در آن پیوندی می‌باشد. دکتر عباسی بر این باور است که «پیوند بین اضداد، در اکثر تابلوهای فرشچیان دیده می‌شود و نشان از تفکر و تخیل او دارد.» (نقل شده در کنگرانی، ۱۳۸۸، ۱۷۱) تفکر جمع‌آضدادی به این دلیل است که با وجود حضور دو قطب خیر و شر در تابلو (خیر در بالای تابلو و شر در پایین تابلو)، این دو قطب در جنگ و درگیری با یکدیگر نیستند و حضور آن‌ها تعاملی می‌باشد.

بر مبنای آنچه ذکر شد، در منظومه‌ی روزانه‌ی تخیل، ترس از زمان در وهله‌ی نخست در قالب نمادهای ریخت حیوانی ظاهر می‌شود. در ابیات آغازین شعر تونی این نمادها با تصاویر اسکیزوفرم و در موقعیت قتل و مرگ ظاهر شده است. مصرع «نخجیر دید بسته و صیاد بر سرش»، فضای اضطراب و ترس لحظه به لحظه از مرگ را به ذهن می‌آورد. ویژگی درنده‌خویی و نابودگری حیوانی را نیز می‌توان در فعل «تیغ از میان کشیدن» برای قتل، درک کرد. دشنه‌ای که صیاد برای کشتن آهو آماده کرده به دندان‌های تیز حیوانی می‌ماند که ترس از دریده شدن، کرونوس زمان و سادیسم‌دندانی را نشان می‌دهد و بی‌رحمانه مرگ را عینیت می‌بخشد.

نخجیر دید بسته و صیاد بر سرش

تیغ از میان کشیده پی قتل بی‌زیان

پس از نمادهای ریخت حیوانی، صورت‌های زمان در نمادهای ریخت تاریکی و ریخت سقوطی مجسم شده است. در موقعیت مرگ آهو ترس و اضطراب شدیدی را احساس می‌کند. غم و ناامیدی او در «اشک ریختن» که از تصاویر مربوط به نمادهای ریخت

تاریکی است، نمود می‌یابد.

آهو به هر طرف نگران بود و می‌گریست

ناگه فتاد چشم شهنشاه انس و جان

نامیدی آهو دیری نپاییده و با دیدن امام رضا (ع) چشمه‌ی امیدی در دل او می‌جوشد. تخیل شاعر اضطراب درونی ناشی از نمادهای منفی منظومه‌ی روزانه را تاب نیاورده و در جهت تعدیل آن از تصاویر مربوط به ریخت تماشایی مدد می‌جوید. در تخیل او تشبیهاتی همچون شباهت لب امام به «لعل» و سخن او به «گوهر»، که هر دو از سنگ‌های قیمتی و درخشان هستند، ظاهر می‌شود.

آن بی زبان به شاه غریبان سلام کرد

گفتش جواب از لب لعل گهر فشان

و اما نمادهای ریخت سقوطی یعنی سومین گونه از تصاویر زمان نیز در شعر تونی دیده می‌شود. در هنگام استعانت آهو از امام رضا (ع)، وضعیت سقوطی او با آوردن عبارت «از پا فتاده‌ام» آشکار شده است.

شاهها بگیر دست من از پا فتاده‌ام

صیاد را بگو که ببخشد مرا امان

دارم دو بچه جانب آن کوه، شیرخوار

اکنون دو روز شد که از ایشان شدم نمان

از بیت نهم تا انتهای قصیده، ۸ مرتبه واژه‌ی «غریب» تکرار شده، همچنین ۵ مرتبه از واژه‌ی «شیر» استفاده شده است. تکرار این واژگان موجب کم شدن سرعت سقوطی متن و در نتیجه در تخیل گفته‌پرداز موجب کنترل زمان و کاهش ترس از زمان تهدیدکننده می‌شود. شیر و عمل مکیدن شیر توسط شیرخوار، خصلت حیوانی را که با پاره کردن و جویدن گوشت در پیوند است، تلطیف می‌کند. «شیر» در هنگام شیرخواری، غذایی است که طبع درنده‌خویی را از انسان دور می‌کند و تمام اسطوره‌ها آن را مثبت ارزشگذاری کرده‌اند. (عباسی، ۱۳۹۰، ۹۰). لذا با

وجود اینکه اشاره به عکس‌العمل تغذیه‌ای و استفاده از واژه‌ی «شیرخوار» در تخیل شاعر به منظور تلطیف ترس از مرگ می‌باشد؛ اما همچنان بحران به قوت خود باقیست، از همین روی باز هم شاهد تصاویر دلهره‌آور مربوط به منظومه‌ی روزانه‌ی تخیلات هستیم. آهو با وجود دیدن امام، همچنان نگرانی و اضطراب شدیدی را احساس می‌کند، زیرا از آن شرایط بحرانی رهایی نیافته و فرزندان خویش را نیز در وضعیتی بد تجسم می‌کند. نگرانی آهو در این بیت به صورت نمادهای ریخت حیوانی و نمادهای ریخت تاریکی نمود یافته است. اشک برآمده از غم و غصه زیر مجموعه‌ی آب سیاه از نمادهای ریخت تاریکی است، به خصوص که عبارت تشبیهی «گریند همچو ابر»، ناراحتی و گریه‌ی زیاد بچه آهوها را به ذهن می‌آورد. ترس و اضطراب درونی آن‌ها که به خاطر دوری از مادر و فقدان امنیت و سرپناه است، در قالب تصاویر کائوتیک با عبارت «دواند در فغان»، ظاهر می‌شود. دویدن‌های بی‌نظم بچه آهوها که از روی ترس و همراه با ناله و فریاد است، در دسته‌ی نمادهای ریخت حیوانی جای می‌گیرد.

دانم که از جدایی و هم از گرسنگی

گریند همچو ابر و دواند در فغان

تصاویر مربوط به خوراک با عکس‌العمل غالب تغذیه‌ای همراه است که در پیوند با منظومه‌ی شبانه‌ی تخیل، از ساختارهای عرفانی، می‌باشد. عکس‌العمل تغذیه‌ای بعد زناهی وجود انسان را نشان می‌دهد، بویژه عمل شیر دادن به فرزندان که چندبار در این ابیات تکرار شده و عملی زنانه است. زن و جنس مؤنث در منظومه‌ی شبانه و مخصوصاً در ساختار عرفانی، ستایش شده است و برخلاف منظومه‌ی روزانه‌ی تخیل، تبدیل به مادر اطمینان‌بخش، پناه‌دهنده و در مقابل جهان بیرونی حفاظت‌کننده می‌شود که به فکر خوراک دادن به فرزندان خویش است. ویژگی آهو‌ی مادر در اینجا کهن‌الگوی مادر را نیز در ذهن متبادر می‌کند.

از بعد شیر دادنِ اطفال خویشتن
آیم به خدمت تو، خلافی در آن مدان
آن صاحب سخاوت و لطف و کرم ز مهر
رو کرد پس به جانب صیاد آن زمان
گفتا بیا بکن تو رها این غزال را
من ضامنم، نیامد اگر، قیمتش ستان
اطفال شیرخواره از او مانده در عقب
رو آورد به جانب آن کوه، سویشان

امام رضا(ع) از بازگشت آهو اطمینان دارد، اما صیاد از او ضمانتی برای بازگشت صید خود می‌خواهد. قیمت ضمانتی که صیاد برای آن در نظر گرفته، جان امام است. تهدیدهای او در صورت‌های هراس‌آور منظومه‌ی روزانه، تخیل می‌شود. حرکات کائوتیک حیوان رم کرده که فرار و ترس از مرگ را نشان می‌دهد، از نمادهای ریخت حیوانی و «سیلاب خونی» که در صورت بازنگشتن آهو قرار است با کشتن امام رضا(ع) جاری شود، از نمادهای ریخت تاریکی محسوب می‌شود. در نمادهای ریخت تاریکی، ژیلبر دوران آب جاری مانند آب رودخانه‌ها و جویبارها را که صورتی برگشت‌ناپذیر دارد و ترس و اضطراب ناشی از گذر زمان و مرگ را تداعی می‌کند، مرتبط با آب‌های سیاه از نمادهای ریخت تاریکی درک می‌کند. بنابراین سیلاب نیز که برای انسان‌ها مرگ بی‌رحمانه را به همراه دارد، با آب سیاه در پیوند است. او همچنین بر طبق منظومه‌ی نمادین، تمام نمادهای زنانه‌ی تهدیدکننده را مرتبط با نمادهای ریخت تاریکی می‌داند. با این حساب بازنگشتن آهوی مادر، نیرنگ زنانه محسوب شده و ارزشی منفی می‌یابد. چون شیر داد باز بیاید به نزد تو

بشنو ز من سخن، نبود بهر تو زیان
صیاد این کلام چو بشنید شد به خشم
گفتا فسانه در ره من این قدر مخوان
آهوی دام دیده‌رم کرده را ز دست
سازم رها دوباره بیاید بگو چه سان؟

گر ضامنی بیا و نشین پا به دام من
هستی اگر ز صدق بدین صید مهربان
گر رفت این غزال نیامد به نزد من
سازم همان زمان ز تو سیلابِ خون روان

امام رضا (ع) به توصیف آنچه در واقعه‌ی عاشورا بر جدش امام حسین (ع) و فرزندان وی واقع شده، می‌پردازد تا صیاد بداند که مرگ در راه دین و دفاع از مظلومان برای معصومین (ع) ترس ندارد و آنان از مرگ واهمه‌ای ندارند. او خود نیز آماده‌ی دفاع از مظلوم است و به ضمانت آهو، زیر تیغ صیاد می‌نشیند. شاه غریب گفت به صیاد، جد من

بخشیده بهر دین، سرخود را به دشمنان
دستش ز تن، جدا شد و افتاد بر زمین
عباس نامدار علمدارِ تشنگان
بابش در این جهان ندیده بر و کام آرزو
شد کشته ناامید علی‌اکبر جوان
از اسب شد پیاده و بنشست پا به دام
خورشیدسان گرفت به روی زمین مکان

پس از نمادهای ریخت‌های حیوانی و تاریکی در ابیات پیشین که دارای ارزشگذاری منفی هستند، خورشید به عنوان نماد نور و روشنایی برای کم کردن ترس از زمان و مرگ، در تخیل گفته‌پرداز روایت ظاهر می‌شود. از طرفی تشبیه امام رضا (ع) به خورشید، او را با عنصر آتش و اسطوره‌های آتش پیوند می‌دهد. آتش در آئین زرتشت نمادی از خلوص و پاکی است و عنصر آتش در همه‌ی جهان پراکنده است مثلاً در خورشید. یکی از جنبه‌های اسطوره‌ی آتش، قربانی و مرگ است. آتش قربانی‌ها را می‌پذیرد و انسان را به خدا می‌رساند، آن هم با مرگی پاک که ناخالصی‌ها را می‌سوزاند. مرگ در عرفان اسلامی نیز چون آتش، نمود وصول به مقام ملاقات الهی و وصول به مراتب بالای هستی است. (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۹، ۲۴)

آهو روانه گشت سوی بچگانِ خویش

وانگه بهارِ گلشنِ صیاد شد خزان

زمانی چند گذشته اما آهو بازنگشته است. ترس از گذر زمان و اضطراب ناشی از آن بر فضا حکمفرماست. صیاد به علت ترس و تردید، دائما تهدید می‌کند اما امام در پناه ایمان به خدا، خود را آرام می‌سازد.

چون ساعتی گذشت که پیدا نشد غزال
چشم از ادب بیست گشود از غضب، زبان
در استغاثه بود گلِ گلشنِ نبی
آهو ز روی دشت همان لحظه شد عیان

صحنه‌های توصیف شده در چند بیت پایانی به کمک ساختارهای منظومه‌ی شبانه‌ی تخیلات، تخیل شده است. نمادهای مربوط به صورت‌های زمان، شکل ترسناک خود را از دست داده و تلطیف می‌شود. در تابلوی حریم حفاظت نیز که تقریباً این بخش از روایت در آن تصویر شده، دو قطب خیر و شر در مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند اما نه به صورت تضادی و در حالتی جدلی، بلکه گفته‌پرداز با پیوند بین عناصر تابلو، آن را در منظومه‌ی شبانه‌ی تخیل جای داده و همه‌ی عناصر وحشت‌آور را تلطیف کرده است. فیگور پیکره‌ها در این تابلو به نوعی تاییدگر این مطلب است؛ نحوه‌ی جای‌گیری امام در سمت راست و بالای تابلو، و قرار گرفتن صیاد در پایین و سمت چپ، نوعی ترکیب‌بندی استعاری با نگرشی به مفاهیم نمادین سمت راست و چپ است. اسب و صیاد که افسار اسب را در دست گرفته با وجود اینکه در سمت چپ تابلو قرار گرفته‌اند، اما از لحاظ چرخش بدن به گونه‌ای متمایل به سمت راست ترسیم شده‌اند، همچنین نگاه هر دو به طرف بالا و به سمت حضرت است؛ این ترکیب‌بندی می‌تواند میل به تعالی و پیوستن به قطب خیر را القا کند.

در تابلوی حریم حفاظت، پیوند میان دو قطب خیر و شر از طریق تلطیف ترس ایجاد شده از نمادهای زمان

در منظومه‌ی روزانه‌ی تخیل مانند نمادهای ریخت حیوانی صورت می‌گیرد. از ریخت‌های حیوانی به تصویر کشیدن خصوصیات خاص حیوان از جمله حرکات کائوتیک است. در این تابلو جنب و جوش و حرکت از طریق فرم پاهای حیوانات به گفته‌خوان القا می‌شود. در حقیقت حیوان در تخیل انسانی، یک جنب و جوش مجسم را نشان می‌دهد. این مانند اینست که در تعدادی از تمدن‌های گذشته، گاو و مخصوصاً اسب مظهر حرکت، تغییر، فرار زمان و در نتیجه رنج و مرگ می‌باشد. تمام این ارزش‌دهی منفی حیوانی در تصویر کهن الگوی دهان دندان‌دار و نابودکننده، به اوج می‌رسد (O'Mara, 1991, 111). نابودگری حیوانی را در تصویر پوزه‌ی گرگ و دندان‌های تیزش که سمت چپ تابلو تصویر شده می‌توان دید، که ریخت حیوانی و ترس از دریده شدن را القا می‌کند، اما تخیل گفته‌پرداز تابلو، با ترسیم نکردن بدن گرگ به طور کامل و واضح، و جای دادن آن میان قاب اول و دوم، همچنین حضور کم رنگ این حیوان نسبت به حیوانات دیگر، ترس از مرگ را کمتر کرده است. نقاش همچنین تلاش می‌کند با در کنار هم آوردن گرگ و آهوبچه فضای یوتوپایی توحیدی منظومه خود را شکل بخشد؛ فضایی که در آن گرگ و بره در کنار هم به دوستی قرار می‌گیرند. عامل دیگری که اضطراب درونی ناشی از تصاویر ریخت حیوانی را کنترل می‌کند، نمادهای روشنایی است که به صورت هاله‌ی نوری آتش‌گون بر چهره‌ی امام رضا (ع) ترسیم شده است و خلوص و پاکی ایشان را در پیوند با عنصر آتش و اسطوره‌های آتش نشان می‌دهد.

در قصیده‌ی ولایت‌نامه حرکت از منظومه‌ی روزانه به منظومه‌ی شبانه‌ی تخیل، با نمادهایی از ساختارهای ترکیبی و ساختارهای عرفانی مربوط به منظومه‌ی شبانه اتفاق می‌افتد. در بیت زیر (بیت ۴۰) آهو با گشتن یا چرخیدن دور امام رضا (ع)، به دور او دایره می‌بندد. «میرچا الیاده دایره را بیانگر میل به وحدت معنوی و تداعی‌کننده‌ی امنیت می‌داند. از نظر او دایره

بستن در جایی سبب امنیت و دور ساختن ارواح خبیثه می‌شود.» (سلمانی نژاد مهرآبادی، ۱۳۹۳، ۴۰) با این وصف، آهو و فرزندان‌ش تحت حفاظت و حمایت امام قرار گرفته، به آرامش می‌رسند. این فضای بسته و مقدس اطراف ایشان، از نظر ژیلبر دوران نماد خلوتگاه در ساختارهای عرفانی می‌باشد که در منظومه‌ی شبانه، تخیل شده است و با عبارت «به فرق وی انداخت سایه‌بان» که منظور ایجاد فضایی امن و راحت است، ملموس‌تر می‌شود.

بوسید خاک پای امام غریب را

بهر ثواب گشت به دورش چو آن زمان
و آن گاه هر دو بچه خود کرد پیشکش
سلطان دین به فرق وی انداخت سایه‌بان...

در پایان روایت، صیاد پشیمان شده و با امام رضا (ع) بیعت می‌کند؛ در واقع وی خواستار پیوند میان خود و ایشان است. بر این اساس، ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک از منظومه‌ی شبانه‌ی تخیل با واژه‌ی آتش در عبارت «آه تو زد آتشم به جان» به صورت نمادی از پیوند و آشتی میان دو قطب، خود را نشان می‌دهد. صیاد چون که معجزه را دید شد خجل

یکباره رفت از سر او طاقت و توان
صیاد عرض کرد به آن شهسوار دین
کای باعث نجات اسیران شدی به جان
از صدق توبه کردم و هستم امیدوار

بشماریم ز خیل محبان خاندان
آن صاحب سخاوت و احسان ز لطف، گفت

صیاد را که، آه تو زد آتشم به جان
من ضامنم به جمله غریبان، تویی غریب
بگذشتم از گناه تو و جمله دوستان

از میان ساختارهای تخیل، ساختار ترکیبی توسط یک فرآیند دیالکتیک یا شکل چرخه‌ای، موفق به کنترل بهتر زمان و مرگ می‌شود. این امر در ساختار کلی قصیده مشهود است به طوری که گفته‌پرداز در چند

بیت آغازین قصیده به مدح امام رضا (ع) و در چند بیت پایانی نیز به مدح ایشان پرداخته‌اند که ساختار دورانی قصیده را نشان می‌دهد.

ای شمع دودمان امامت، غریب طوس
بهر خدا نظر بنما سوی مخلصان
دارند دوستان همه شوق زیارت

از آرزوی خویش مکن نا امیدشان
لیکن ز لطف کن به سلیمی نظاره‌ای
قدش ز بار محنت جدّ تو شد کمان

در تابلوی حریم حفاظت نیز همه‌ی اجزاء در فرمی دورانی خلق شده‌اند که از ویژگی‌های اکثر نقاشی‌های استاد فرشچیان همین تصویر شدن بر پایه‌ی ساختار زیربنایی دایره‌وار است. در این تابلو گویی همه‌ی اجزاء- موجودات و گیاهان- به سوی امام رضا (ع) یا به عبارتی قطب خیر، متمایل هستند. فضای دورانی علاوه بر این که حرکت و پویایی را القا می‌کند، یکی از ویژگی‌های منظومه‌ی شبانه‌ی تخیل است. از دیگر ویژگی‌های تخیل استاد فرشچیان که در ساختار عرفانی جای می‌گیرند، تمایل به حضور رنگ‌های مختلف و تحریک حواس و همچنین ترسیم مینیاتوری و همراه با جزئیات است. ساختارهای عرفانی با مدد نمادهای کوچک‌کننده یا تلطیف‌کننده به قدرت زمان خون‌آشام پاسخ می‌دهد، [که] موضوعاتی با قبض ضعیف، تاریک و از لحاظ لغوی «شبانه» هستند. (نامورمطلق و شاندر، ۱۳۸۶، ۱۳۳)

نتیجه‌گیری

روایت تاریخی پناهجویی آهو نزد امام رضا (ع) را دو تن از هنرمندان، یکی در قالب شعر و دیگری در قالب تابلوی نقاشی، تخیل کرده‌اند که هر یک ویژگی‌های خاص خود را داراست. بررسی آثار این دو هنرمند در کنار یکدیگر در نهایت این نتیجه را بدست داد که تمام تصاویر، در ارتباط با اعتقادات دینی و مذهبی این دو گفته‌پرداز تخیل شده‌اند. در

دین اسلام اعتقاد بر این است که در پیشگاه خداوند همه موجودات برابرند و تفاوتی میانشان نیست. در این مکان اسطوره‌ای-آرمانی همه موجودات در صلح و آشتی بسر می‌برند؛ بنابراین نوع تفکر گفته‌پردازان مسلمان اصولاً آشتی و دوستی میان دو قطب خیر و شر است. سلیمی تونی، گفته‌پرداز قصیده‌ی ولایت‌نامه، مسلمانی مؤمن و پای‌بند به باورهای اسلامی و مذهب تشیع بود که اخبار و روایات مذهبی و تاریخ گذشته‌ی اسلامی را خوب می‌دانست. (سلیمی تونی، ۱۳۹۰، ۳۷). در نوشتار او نیز اتصال جملات با «و» و بریده نبودن عبارات، این اعتقاد و نوع تفکر را تایید می‌کند. همچنین در تخیل قصیده شاهد گذری هستیم از تصاویر سه‌گانه‌ی منظومه‌ی روزانه تخیلات با ارزش‌های منفی که با تهدید قطب شر ظاهر می‌شوند، به تصاویر مربوط به منظومه‌ی شبانه‌ی تخیلات که با ظهور قطب خیر پدید می‌آیند. محمود فرشچیان، گفته‌پرداز تابلوی حریم حفاظت، نیز در اثر خویش از منظومه‌ی شبانه‌ی تخیل بهره گرفته است و رابطه‌ی بین دو قطب در آن تعاملی و پیوندی می‌باشد. بنابراین می‌توان گفت که گفتمان دینی حاکم بر روایت، صورت‌های تخیل شده در اثر هر دو هنرمند را به سوی تخیل شبانه سوق داده است. علاوه بر این، آنان حضور امام معصوم را همچون پناه یا پناهگاهی می‌دانند که در ساختار عرفانی منظومه‌ی شبانه‌ی تخیلات ظاهر شده است. ساختار عرفانی در اثر فرشچیان در ترسیم مینیاتوری و همراه با جزئیات، تمایل به استفاده از رنگ‌های گوناگون و تحریک حواس و بهره‌گیری از ساختار دورانی، خود را نشان می‌دهد و در قصیده‌ی سلیمی تونی نیز علاوه بر استفاده از نمادهای مربوط به عکس‌العمل تغذیه‌ای، در طواف یا دایره بستن آهو دور امام رضا (ع) مشهود است. پناهگاه، امنیت و حفاظت در مقابل مرگ را نشان می‌دهد و در ساختار عرفانی، تصویری مربوط به زن (یا مادر) می‌تواند باشد که در این آثار در شخصیت آهوی مادر نمود یافته است و در کل به

مهربانی مادرانه و رفعت روحانی مربوط است. دلالت معنایی این گفته‌ها با توجه به فرهنگ ایرانی راویان تخیلی، «حمایت از مظلوم و هدایت ظالم» است. در نهایت این‌طور درک می‌شود که گفته‌پردازان این آثار با تکرار عمل اسطوره‌ای امام رضا (ع) در حقیقت قصد داشته‌اند به نوعی رفتارهای اخلاقی را زنده نگه داشته و در جامعه‌ی خویش تثبیت نمایند.

پی‌نوشت:

۱. Le regime diurne .

۲. Le régime nocturne .

۳. منظور ژیلبر دوران از منظومه ساختاری کلی و عمومی است که در آن گروهی از تصاویر، از یک تخیل مشترک و مشابه استفاده می‌کنند. (عباسی، ۱۳۹۰، ۸۱)

۴. Schizomorphe ou Héroïque .

۵. Mystique .

۶. Synthétique .

۷. ابن بابویه قمی (الشیخ الکبر ابی جعفر الصدوق) در کتاب خویش «عیون اخبار الرضا»، اصل روایتی که سبب ملقب ساختن امام رضا (ع) به «ضامن آهو» شده است را براساس آنچه ابومنصور محمد بن عبدالرزاق طوسی گفته و پس از دو تن به گوش ایشان رسیده است، چنین نقل می‌کند. گوینده‌ی اصلی داستان ابومنصور محمد بن عبدالرزاق طوسی، که خود همان شکارچی بوده است می‌گوید، در روزگار جوانی، نظر خوشی به طرفداران مشهد الرضا نداشتم و در راه لباس‌ها و خرجی و نامه‌ها و حواله‌های زائران را به ستیزه می‌ستاندم. روزی به شکار بیرون رفتم و یوزی را به دنبال آهویی روانه کردم. یوز همچنان به دنبال آهو می‌دوید تا به ناچار، آهو را به پای دیواری پناهد و آهو ایستاد. یوز هم رو به رویش ایستاد ولی به او نزدیک نمی‌شد. هرچه کوشش کردیم که یوز به آهو نزدیک شود یوز از جای خود تکان نمی‌خورد؛ ولی هروقت که آهو از جای خود دور می‌شد، یوز هم او را دنبال می‌کرد، اما همین که به دیوار پناه می‌برد، یوز بازمی‌گشت تا آن‌که آهو به سوراخ لانه‌مانندی در دیوار مزار حضرت داخل شد. من وارد رباط شدم و از ابی نصر مقری پرسیدم، آهویی که الان وارد رباط شد کجاست؟ گفت، ندیدمش. آن وقت، به همان جایی که آهو داخلش شده بود درآمدم و پشگل‌های آهو و رد پیشابش را دیدم، ولی خود آهو را ندیدم. پس با خدای تعالی پیمان بستم که از آن پس زائران را نیازارم و جز از راه خوبی و خوشی با آنان درنیایم... (ابن بابویه القمی، ۱۳۷۸، ۳۸۱)

فهرست منابع:

- افراسیاب پور، علی اکبر (۱۳۸۹)، «عرفان و اسطوره‌شناسی مرگ»، فصلنامه‌ی ادیان و عرفان، ش ۲۶، ص ۷، ۱۳- ۲۷
- ابن بابویه القمی، الشیخ الکبر ابی جعفر الصدوق (۱۳۷۸)، *عیون اخبار الرضا*، قم، انتشارات الشریف الرضی
- دوران، ژیلبر (۱۳۶۴)، *تلخیص آثار دوران توسط جلال ستاری*، در مقدمه‌ی ترجمه‌ی کتاب زبان رمزی افسانه‌ها از لوفلر دلانشو، تهران، نشر مرکز
- دوران، ژیلبر (۱۳۸۱)، *اسطوره و رمز در اندیشه میرچا الیاده*، مجموعه مقالات اسطوره‌شناسی، ترجمه جلال ستاری، تهران، نشر مرکز
- سلمانی نژاد مهرآبادی، صغری (۱۳۹۳)، «واکاوای برخی اشکال کهن‌الگوی ماندالا در ناخودآگاه قومی طاهره صفارزاده»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، س ۲، ش ۷، ۵۷- ۳۸
- سلیمی تونی، تاج‌الدین حسن بن سلیمان (۱۳۹۰)، *دیوان سلیمی تونی*، به کوشش عباس رستاخیز، با مقدمه‌ی حسن عاطفه، تهران، کتابخانه و موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی
- عباسی، علی (۱۳۹۰)، *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبردوران*، کارکرد و روش‌شناسی تخیل، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی
- عباسی، علی (۱۳۸۸)، «کارکرد تخیل نزد محمود فرشیچیان»، مجموعه مقالات دومین هم‌اندیشی تخیل هنری (۱۵۱-۱۷۵)، تهران، مؤسسه‌ی تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»
- عباسی، علی (۱۳۹۱)، «کارکرد روایی- معنایی نشانه‌ها در تابلو قربانی کردن حضرت ابراهیم(ع)»، مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر (۲۰۵- ۲۲۸)، تهران، مؤسسه‌ی تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»
- نامورمطلق، بهمن و ژرار شاندرز (۱۳۸۶)، «انسان‌شناسی تخیل و نشانه‌شناسی تنشی، رویکرد ترکیبی»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ش ۳، ۱۳۹- ۱۲۰
- Franzone, Mabel (Été 2003), «L'imaginaire» une approche de la pensée de Gilbert Durand», *Revue internationale de sociologie et de sciences sociales*, Vol. 05, No. 03.
- D. Fauter, Paul (1987), «La traduction biblique et les structures de l'imaginaire» essai d'application des theses de Gilbert Durand à la traduction de quelques versets de Genèse 1 et 2», *journal des traducteurs*, Vol.32, N.1.
- Durand, Gilbert (Janvier 1999), dans Philippe Cabin, «Une cartographie de l'imaginaire. Entretien avec Gilbert Durand», *Sciences Humaines*, N. 90.
- Jacquet-Montreuil, Michelle (mars 2013), «L'imaginaire» un passage incontournable de la vie mental», *Contenus culturels et didactique des langues» role des disciplines contributoires. Centre de recherché CICC-Civilisation, Identités Culturelles Comparées, Groupe ALDIDAC- Approche linguistique et didactique de la difference culturelle.*
- Lafreniere, Claud (Desembre 1981), «Structures de l'imaginaire et representations de la Mort dans la spiritualite Teilhardienne (1905-1919)», *L'université du Québec à Trois-Rivières comme exigence partielle de la maitrise es Arts (Theologie).*
- Lou Kaitting. Mary (1985), «Le Refuge dans Voyage au bout de la nuit», *Études littéraires*, Vol. 18, No. 2.
- O'Mara, Ronny (Mars 1991), «Le "Groupe de Helfta" et le voyage mystique. Une illustration de la theorie de Gilbert Durand concernant le Regime Diurne de l'image», *Université du Québec à Trois-Rivières Service de la bibliothèque.*
- Xiberras, Martine (2002), *Pratique de l'imaginaire» lecture de Gilbert Durand; Canada» Les Presses de l'Université Laval.*