تمثیل رویا در شعر معاصر ایران

دکتر سید جعفر حمیدی
عضو هیأت علمی دانشگاه شهیدبهشتی
اکبر شامیان *

چکیده
موضوع این مقاله بررسی تمثیل شعر معاصر ایران است. در این بررسی، نخست، تمثیل رویا به عنوان یکی از انواع ادبیات خیالی معرفی می‌شود و سپس، به پیشینه کاربرد آن در اساطیر و ادبیات به اجمال اشاره می‌گردد. در گذشته، این شکل تمثیلی اغلب نوعی سیرو سلوک معنوی را در ساختاری از سفر خیالی بازگو می‌کرده است. اما در سده‌های اخیر، غیر از آن مضمون سنتی، مضامین تازه‌تری نیز در قالب آن بیان شده است. بررسی این نوع تمثیل در شعر معاصر ایران می‌تواند چند و چون آن مضامین را نشان بدهد. نمونه‌های برجسته تمثیل رویا را در شعر معاصر، در سروده‌های عشقی، نیما، شهریار، سپهری، و شفیعی کدکنی می‌توان یافت.

کلید واژه: تمثیل رویا، اسطوره، شعر معاصر، میرزاده عشقی، نیما، شهریار، سپهری، شفیعی کدکنی.

دریافت مقاله: ۱۳۸٤/ ٦/۲۳ پذیرش مقاله: ۱۳۸۵/۳/۲۸

* دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

مقدمه

رویا همگی ناشی از ناآگاهی و ضمیر ناهشیار انسان است و بدین جهت، معنای ارادی و مشخصی ندارد؛ اما، گاه شعرا و نویسندگان برای بیان غیر مستقیم معنی یا معانی مورد نظر خود، آگاهانه از طرح رویا استعانت می‌جویند. اگر فرعون در خواب می‌بیند که هفت گاو لاغر، هفت گاو فربه را می‌خورند و معنای درست آن را از یوسف می‌پرسد، به دلیل ریشهٔ ناآگاهی چنین خوابی است که ممکن است گوناگونی هم بیابد؛ اما آنجا که شاعری همچون سنایی برای بیان اندیشه‌های عرفانی و فلسفی خود از طرح رؤیا سود می‌جوید و بدان طریق، رهیافت و سلوک معنوی و خیالی خویش را در عالم دیگر باز می‌گوید، رویا در واقع زمینه‌ای برای بیان آن معانی بلند عرفانی در قالب تمثیل است. این نوع تمثیل در حقیقت نوعی از تمثیلهای روایی و رمزی است که زمینه داستانی آن بر اساس «رویا و سفر خیالی» شکل یافته است و بدان تمثیل رویا «Dream Allegory» گویند. مهمترین ویژگیهای این تمثیل را می‌توان چنین برشمرد: ۱. باغ با صفا و دل انگیزی که راوی در رویای خود به آنجا سفر می‌کند

۲. حضور انسانها و شخصیتهای واقعی یا مفاهیمی انتزاعی شخصیت یافته که همگی نقش نمادین دارند ۳. درگیری و کشمکش کلامی یا جسمانی که مبین تعارضات روحی و اخلاقی راوی است(Bekson & Ganz, 1972, p.54)؛ و٤. راوی،غالبا با راهنمایی شخصی یا حیوانی، از مراحل و منازلی می‌گذرد و حوادثی را تجربه می‌کند(گری،۱۳۸۲،ص۱۰٤).

تمثیل رویا در آثار ادبی شرق و غرب نمونه‌های فراوانی دارد، با این حال سرچشمهٔ شکل گیری آن را باید در اساطیر بازجست.طرح سفر رویاگون در این نوع تمثیل، بن مایه‌ای «motif» است برگرفته از سفر به عالم ارواح و مردگان و نیز آسمانها که ریشه در اساطیر کهن دارد؛ بنابراین، پیش از بررسی تمثیل رویا در شعر معاصر ایران، نخست به پیشینه کاربرد آن در اساطیر و سپس در آثار ادبی اشاره کنیم.

۱-۱نگاهی اجمالی به پیشینهٔ کاربرد تمثیلهای رویا در اساطیر

رویاها اشکال مختلفی‌دارد که یکی‌از بارزترین آنها *سیر و سفر خیالی* و بویژه سیردر عالم برین و جهان زیرین(مردگان) است. این سفرهای رویاگون، در اصل، نخستین سفرنامه‌های بشر است که اغلب یا به سبب تمایل آدمی به جستجو در عوالم ناشناخته یا ناشی از ترس یا اثبات

عقیده‌ای مذهبی و اخلاقی به وجود آمده است. از این جهت شکی نیست که این سفرنامه‌های خیالی و رویایی با اساطیر در آمیخته باشد؛ چرا که همانند آنها، در حقیقت،آینه اندیشه‌ها و آرزوی انسان است.

در اساطیر بین‌النهرین، «سفر اینانا به دوزخ» یکی از نخستین سفرهای خیالی بشر است. برخی محققان گفته‌اند شاید سفر اینانا رمزی از نیایشهای فصلی درباره مرگ و باززایی باشد که به چشم مردگان می‌آید. بر اساس این عقیده، شبی را ویژهٔ همهٔ ارواح جشن می‌گیرند و در این مراسم راز مرگ را برای زندگان آشکار می‌کنند و این راز بدان گونه است که گویی دانه‌ای می‌میرد تا دوباره زنده گردد(ساندرز،۱۳۷۳،صص۲۰۸-۲۱۳). سفر«اورفه» یا اورفئوس«Orpheus» که در آن با فرود آمدن به عالم ارواح، به دنبال همسر از دست رفته‌اش، اوریدیس «Eurydice»، می‌گشت، از اساطیر مشهور یونانی و نمونه‌ای دیگر از این سفرهاست. از فرود آمدن اورفه به اقامتگاه ارواح و جستجوی اوریدیس، چنین نتیجه می‌گرفتند که منظور از این سفر کسب اطلاعاتی برای وصول به سرزمین نیکبختان و احتراز از دامهایی است که در انتظار روح پس از مرگ قرار دارد(گریمال،۱۳۵۶/۲۵۳۶.ش،جلد دوم،صص۶۵۵-۶۵۸). درحماسهٔ مشهور«اودیسه»،اثر هومر، قهرمان اساطیری داستان یعنی اودیسیوس به سفرهای شگفت‌آور می‌رود و پس از سیر در عالم ارواح، به جهان زندگان باز می‌گردد. در قدیمترین حماسه جهان یعنی « گیل گمش»، انکیدو که یار و همراه صمیمی قهرمان داستان «گیل گمش» است خوابی می‌بیند و در آن، به همراه قهرمان، برای یافتن آب حیات سفری را آغاز می‌کند که این سفر به مرگ اندیکو می‌انجامد (پهلوان‌نامهٔ گیل‌گمش، ۱۳۵۶/۲۵۳۶.ش، صص۱۶۶-۱۶۷). در اساطیر ایران نیز سفر ناموفق «کیکاووس» به آسمان- که به مساعدت پرندگان صورت می‌گرفت- می‌تواند چنین ماهیتی داشته باشد. سفر خیالی «گشتاسب» به بهشت در زرتشت‌نامه و نیز سفر رویاگون «ارداویراف» به بهشت و دوزخ در ارداویراف نامه، از دیگر نمونه‌هاست.

سفر روحانی انبیا و اولیا نیز طرحی مشابه سفرهای خیالی دارد. سفر روحانی«زردشت» در اساطیر ایران نمونه‌ای از این سفرهاست. به روایت دینکرد، هنگامی که زردشت به سی سالگی رسید، وُهومن(فرشته نیک رفتاری) از سوی نیمروز بر وی نازل و نمودار گشت و او را برای نخستین گفت و گوهایش با خداوند به عالم بالا،[گرزمان – عرش بالا] برد و بارها [هفت بار

در ده سال] این خلوت ادامه داشت(اوشیدری،۱۳۷۱،ص۳۲). سفر حضرت «ادریس» به آسمانها، عروج حضرت «مسیح» و نیز معراج حضرت «محمد» (ص) به آستان حضرت حق نیز از دیگر نمونه‌هاست که البته، مطابق ذکر قرآن و براساس اندیشه‌های مذهبی مسلمانان، واقعیت داشته است و نمی‌توان و نباید آنها را رویاگون در نظر گرفت. سفر انبیای الهی سفر *تشرف* است و ایشان، به واقع در این سفر حقیقی به عرش اعلی و بارگاه خداوندی مشرف می‌شوند. در مقابل، سفرهای رویاگون و اساطیری را باید سفر *نظارت و زیارت* به حساب آورد،زیرا موضوع اصلی آنها سیر در عوالم برین یا زیرین و مشاهدهٔ صور مختلف این عوالم گونهٔ نمادین است.

این رویاها و سفرهای خیالی که ریشه در ناخودآگاه فردی دارد، معمولا رمزی از تعالیم روحانی و تمثیلی از سلوک معنوی در عوالم پس از مرگ شمرده می‌شود. میرچا الیاده، یکی از برجسته ترین محققان اسطوره و تاریخ در دورهٔ معاصر، سفر به بهشت و دوزخ را که ورود به منطقه‌ای ممنوعه و قلمروی ماورای طبیعت است *اسطورهٔ آزمون* می‌داند و چنین اساطیری را آزمونهای رازآموزی می‌شمرد(الیاده،۱۳۷۶،ص۳۹۹). جوزف هندرسن، از روانشناسان مکتب یونگ، نیز در این باره می‌گوید: یکی از عادیترین سمبولهای رویا برای آزادی از طریق تعالی روحی، موضوع سفر تنهای زائر است که تا حدی به زیارتی روحانی شباهت دارد که طی آن نوآموز با ماهیت مرگ آشنا می‌شود(هندرسن، ۱۳۵۹،ص۲۳۳).

اصولا در باب تعبیر رویاها و از جمله این سفرهای خیالی، دو دیدگاه وجود دارد: دیدگاه غیر روانی و دیدگاه روانشناسی. مطابق نظر نخست، رویاها را به تجربیات واقعی روح انسان و یا پیامهای رسیده از منابع مافوق بشری نسبت می‌دهند، اما در روشهای روانشناسی می‌کوشند رویاها را به عنوان مظهری از روان رویابین در نظر گرفته، تفسیر کنند(فروم، ۱۳۸۰،ص۱۳۱).

۲-۱. تمثیلهای رویا در ادبیات

این سفرهای رویاگون، به سبب ماهیت رمزی و بیان روایی، بعدها مایهٔ خلق بسیاری از آثار تمثیلی در فرهنگ و ادبیات ملل جهان شده است. این رویاها و سفرهای خیالی در همهٔ آثار تمثیلی غالبا به سه شکل متفاوت بیان شده است: نخست آنکه شاعر یا نویسنده که ظاهرا رویایی دیده، پس از بازگشت به عالم هوشیاری به نقل سفر رویاگون خود می‌پرداخته است. دوم آنکه در حالتی از خلسه وجذبه یا مکاشفهٔ عرفانی و روحانی قرار داشته و در همان عالم

نیمه هشیاری رویای خود را به زبان جاری کرده است. سوم آنکه سفری واقعی را تجربه کرده، اما هنگام شرح آن به اعماق ذهن و خیال رفته و سفرش را بُعدی رویایی و رمزی بخشیده است. نکته دیگر آن است که شاعران و نویسندگان، این شیوه تمثیلی را نه تنها برای بیان مضمون سنتی و مکرر«سلوک معنوی و زیارت روحانی»، بلکه گاه برای القای معانی و مضامین فلسفی، روانشناختی، عاشقانه، اجتماعی- سیاسی و... نیز به کار برده‌اند. با این حال و با وجود اینکه این تمثیلها از نظر اندازه و به جهت اهدافی که پی می‌گیرند، می‌توانند متفاوت باشند و معمولا بنابر علایق شاعر یا نویسنده با عناصر دیگر بیامیزند، در ساختار اصلی یکسانند.

درادبیات غرب تمثیل‌رویا ظاهراً پس‌از تفسیر ماکروبیوس‌تئودوسیوس«Theodo sius» (حدود۴۰۰ میلادی) بر « خواب سی پیو» که بخشی از اثر سیسرون[1] با نام *جمهوری*« Repoblico» است، به صورت شکل ادبی مستقل در آمد(cuddon, 1991 p.23) سی پیو در آن خواب سفری را در فضا آغاز می‌کند و آن مکان برتر، به شکل و ساختار کلی جهان را می‌بیند و رمز آن را درمی‌یابد. مطابق تفسیر تودوسیوس، این رویا می‌تواند نظریهٔ جاودانگی نفس را توضیح دهد: نفس خیرخواهان میهن در جهان دیگر اجر ویژه‌ای خواهد داشت.(سید حسینی،۱۳۷۹،ص۱۳۷۸) این نوع تمثیل، بتدریج، گونه‌ای شعر مختص قرون میانه شدکه از مشهورترین و تأثیرگذارترین آنها می‌توان به رمانس *گل سرخ*« The Romanco of the rose»در ادب فرانسه، *کمدی الهی* دانته در ادب ایتالیا و منظومهٔ *پیرز شخم‌زن* « Piers plowma» اثر لانگ‌لند و *سیاحت زائر* « The pilgrim's progres» اثر جان بانیان در ادبیات انگلیسی اشاره کرد. *بهشت گمشدهٔ* میلتون نیز نمونه‌ای از تمثیلهای رویا در عهد رنسانس است. اغلب این آثار از همان الگوی کهن روحانی و مذهبی پیروی می‌کند که در آن زندگی انسان طالب کمال، مسافرتی از این دنیای بی‌مقدار به آخرت و رستگاری است. پس از رنسانس، با آنکه این شکل ادبی از رونق افتاد مضامین تازه‌ای را نیز در خود جای داد. برخی همچون سویفت در *سفرهای گالیور* از طرح رویا و سفر خیالی برای بیان مقاصد انتقادی و طنزآمیز بهره برده‌اند و برخی هم همچون ژول ورن در بیست *هزار فرسنگ زیر دریا* و *مسافرت به مرکز زمین* پیشگوییهای علمی – تخیلی خود را در قالب این سفرهای خیالی و تمثیلی بیان کردند. در قرن بیستم، در کنار خلق مضامین نو، پیروان مکتب ادبی سورئالیسم به نوعی به سنت گذشته روی آوردند و براساس این عقیده که رویا به آدمی اجازه می‌دهد تا در

خود نفوذ کند و به معرفت متعالی دست یابد، رویا را اساس خلق آثار خود قرار دادند(سید حسینی،۱۳۸۱،ص۸۳۷).

در ادبیات فارسی، نخستین نمونهٔ تمثیلهای رویا را در آثار حماسی همچون *شاهنامه* و *گرشاسپ نامه* و نظایر آن می‌توان دید که به واقع بازگوکنندهٔ اساطیر است. در برخی از آثار که افسانه‌های کهن را روایت می‌کند، نیز طرحی از این تمثیلها وجود دارد. سفر خیالی شخصیت داستان در قصهٔ «*شهر مدهوشان*» [حکایت پادشاه سیاه‌پوش] هفت پیکر نظامی و قصهٔ « *دژ هوش‌ربا*» ی مثنوی مولوی چنین است؛ اما مشهورترین نمونهٔ تمثیلهای رویا در ادب فارسی همانا *سیر العباد الی المعاد* سنایی است که در اوایل قرن ششم هجری سروده شده است و پیشروی آثاری چون *کمدی الهی* دانته در ادب غرب و رسالهٔ *الغفران* ابوالعلای معری در ادبیات عرب به شمار می‌رود. در این منظومه که طرحی چون واقعه‌ها و مکاشفه‌های صوفیانه دارد، نفس ناطقه در هیأت پیری نورانی شاعر را راهنمایی می‌کند و او را از شهرها و مکانهای مثالی، ضمن رویارویی با پدیده‌هایی که هر یک نمادی از خصال انسانی است، می‌گذراند (سنایی،۱۳٤۸،صص۱۸۷-۲۵۳). شاید سنایی در خلق این اثر از قدیمترین روایتهای رویاگون در میان عرفا یعنی همان سیر و سلوک روحانی‌ای که در «رسالهٔ الطیرها» نقل شده، سود جسته است. موضوع این رسالهٔ الطیرها همچون *رسالهٔ الطیر* ابن سینا و اخوان الصفا و غزالی و *منطق الطیر* عطار و نظایر آن، شرح همین سفر روحانی است. از میان برخی واقعه‌های صوفیانه که طرحی مستقل از رسالهٔ الطیرها دارد، یک نمونهٔ مشهور که به قالب شعر درآمده «*قصهٔ دقوقی*»، منقول درمثنوی است. برخی از سفرهای خیالی و رویاگون نیز در شعر قدیم فارسی وجود داشته که مضمون آنها بیانگر تعالیم روحانی نبوده است. یکی از نمونه‌ها، قصیده‌ای است داستانی از عمعق بخارایی(ف٥٤٢ه.ق) که گفته‌اند از قدیمترین نمونه‌های تمثیل رویا در ادب فارسی و در اصل هجونامه‌ای است که در قالب سفری آسمانی بیان شده است.

(دوبروئین،۱۳۸۲،ص٤۲)

مطلع قصیده چنین است:

الا ای مشـــعبد شـــمال معنبـــر بخـــار بخـــوری تـــو یـــا گـــرد عنبـــر

(عمعق بخارایی،۱۳۳۹،صص۱٤۱-۱۵۳)

چنانکه از این قصیده بر می‌آید، عمعق ظاهرا تحت تأثیر شیوهٔ روایت و توصیف حوادث و مکانهای اساطیری و ماورای طبیعی در داستانهای حماسی، به ویژه شیوهٔ نقل داستانهای حماسی در شاهنامهٔ فردوسی و گرشاسپ نامهٔ اسدی طوسی قرار داشته است.

۲.تمثیلهای رویا در شعر معاصر ایران

تمثیلهای رویا در شعر معاصر کم و بیش به کار رفته است. روحیهٔ یأس و انزوا طلبی، گرایش به اندیشه‌های عرفانی، پیروی از سنت، تأثیرپذیری از مکتبهای ادبی غرب همچون رمانتیسم، سمبولیسم و سورئالیسم، و تا حدودی نیز آگاهی از اندیشه‌های روانشناختی در نقد آثار ادبی، از مهمترین زمینه‌های رویکرد شاعران معاصر به این شکل تمثیلی شمرده می‌شود. شعر معاصر هرچه به سوی تازگی در صورت و محتوی پیش می‌رود، زبانی رمزی‌تر می‌یابد و در نتیجهٔ درک معنی آن نیازمند تأمل بیشتری است. به همین سبب، تمثیلهای رویا در شعر نو نسبت به شعر سنتی معاصر پیچیدگی و ابهام بیشتری دارد. همچنین، شاعران معاصر در قالب این تمثیلها، غیر از مضون سنتی سلوک معنوی، به بیان برخی مسائل اجتماعی – سیاسی و فرهنگی روز نیز پرداخته‌اند.

میرزاده عشقی در سرودن منظومهٔ *کفن سیاه* از طرح تمثیلهای رویا سود جسته است. وی فکر سرودن این منظومه و نیز نمایشنامهٔ منظوم *رستاخیز شهریاران ایران* را که از جهاتی با هم مشترک است [مانند شخصیت خسرودخت و یاد کرد عظمت از دست رفتهٔ ایران] در راه مهاجرت ایران به استانبول (۱۳۳٤ه.ق/۱۲۹۳.ش) و هنگام گذر از سرزمین عراق و مشاهدهٔ ویرانه‌های مدائن به ذهن آورده است. بنابراین، زمینهٔ اصلی سرودن این منظومه برگرفته از سفری واقعی است که شاعر بدان شکلی خیالی داده و در آن با استفاده از ساختار تمثیل رویا، به طرح موضوع «حجاب» و مخالفت با آن پرداخته است. عشقی چنانچه خود در عنوان بخشی از این منظومه نشان داده است (عشقی،۱۳۷۵،صص۲۰۹-۲۱۱)، در خلق بُعد تمثیلی اثرش از اندیشه‌های احساساتی و تا حدودی افکار عرفانی متأثر بوده است.

این منظومه که در قالب ترکیب بند سروده شده است، هشت بخش دارد: بخش اول با سفر عشقی به مهاباد آغاز می‌شود که در ادامه، شاعر در خیالات خود به اعماق تاریخ سیر می‌کند. در بخش دوم با عنوان «سینمایی از تاریخ گذشته» از عظمت ایران باستان و ویران شدنش به دست عربها سخن می‌رود. در بخش سوم، راوی که همان شاعر است در سیر خیالی خود به

گورستانی می‌رسد. در بخش چهارم، شاعر با قلعه‌ای عظیم اما ویران روبه رو می‌شود که از نظر او بیانگر عظمت و شکوه از دست رفته ایران است. در بخش پنجم، شاعر بقعهٔ مقبره مانند و امرارآمیزی را توصیف می‌کند که در آن توده‌ای سیاه در کنار شمعی فروزان نشسته است. سپس با تأمل درمی‌یابد که آن شمع و تودهٔ سیاه همان زنی است نیم مرده که کفنی تیره به تن کرده است. در بخش ششم، «ملکهٔ کفن پوشان» که همان زن نیم مرده است، پیش نظر شاعر جلوه‌گر می‌شود و از اسارت هزار سالهٔ خود در آن بقعهٔ تاریک و طلسمی که سبب شده کفن تیره به تن کند، سخن می‌گوید. زن، ضمن شرح آلام و تیره روزیهایش، به اصل و نسب خود اشاره می‌کند و خویشتن را دخت «خسرو پرویز» و نازپروردهٔ «شیرین» می‌نامد که بعدها از بخت بد در آن مقبره گرفتار آمده است. در بخش هفتم، شرح بازگشت شاعر از آن بقعهٔ اسرارآمیز به ده محل اقامت اوست. در راه هر جا زنی می‌بیند، او را در لباس ملکهٔ کفن پوشان در نظر می‌آورد، گویا در نظر شاعر همهٔ زنان ملکهٔ کفن پوشند. در پایان نیز شاعر به معنی و مقصود مورد نظرش – انتقاد از حجاب – اشاره می‌کند(همان،صص۲۱۹-۲۰۱).

قلعهٔ سقریم (۱۳۱۳.ش) که به واقع بلندترین و سنتی ترین منظومهٔ نیماست، نمونهٔ دیگر از چنین تمثیلهایی است. به نظر می‌رسد این منظومه به لحاظ شکل و زبان، تقلیدی باشد از هفت پیکر نظامی گنجوی[۲] و به لحاظ معنی و مضمون، تأثیر یافته از آثاری چون سیرالعباد الی المعاد سنایی. حتی در قسمتی [آنجا که پیر سالک با نوای دلکش رقاصه‌ای طناز، راه گم می‌کند] شباهتی به داستان شیخ‌صنعان و دختر ترسا درمنطق الطیردارد (حمیدیان،۱۳۸۱،صص۷۵-۷۹).

اصل و اساس این منظومه، داستان سیرو سلوک صوفیانهٔ پیری است که خویشتن را در قلعهٔ مملو از غولان و آدمیان دیو صفت گرفتار می‌بیند. سپس، درطلب کمال بر می‌آید وطی طریق می‌کند و ماجراهایی برایش رخ می‌دهد. خواب می‌بیند و به دنبال آن وارد صحرایی بهشت آسا می‌گردد. ماهرویی راهش را می‌زند. جانوری شگفت و هیولاگون می‌بیند و از او دوری می‌جوید. مردی روحبخش را ملاقات می‌کند که خاکستری روی و موی اوست و با یاری او از شر آن حیوان می‌رهد... اما، در نهایت دوباره به همان حیوان بازمی‌خورد و در می‌یابد که آن هیولا جسم و نفس اوست که همواره باید مراقب آن باشد. بدین ترتیب، داستان با «نصیحت پیر به فرزند» به انجام می‌رسد (نیما، ۱۳۸۰،صص۱۶۸-۲۲۱).

در این مثنوی تمثیلی، «قلعه» می‌تواند رمز بُعد جسمانی و نفس آدمی تلقی شود و «غولان» و «دیو صفتان» رمزِ خواهشهای نفسانی و شهوات که جوینده را از رسیدن به کمال باز می‌دارند. همچنین، نام قلعه و به ویژه، واژهٔ «سقَر» بُعد دوزخی و سرشت آتش انگیز نفس را تداعی می‌کند. «پیر سالک و سفر روحانی او» نیز می‌تواند تمثیلی از هر حقیقت جو و طالب کمالی باشد که برای رهیدن از نفسانیات و نیل به حقیقت مطلوب، رنجها می‌کشد و می‌کوشد تا از خویشتن بگذرد و به بهشت معرفت دست یابند، اما چون ظاهر و باطن خود را یکسان نمی‌کند و چشم دل نمی‌گشاید از آن جایگاه رانده می‌شود و دوباره به اصل زمینی خود [به هیأت غولان] باز می‌گردد.

شهریار در قطعهٔ *در پرده*، در طرحی از تمثیلهای رویا، سیر و سلوک خیالی خویش را به شیوه‌ای تقلیدی و نه چندان هنری بازگفته است. وی ذیل عنوان شعر چنین آورده است: «تخیل شاعرانهٔ یک شبِ تابستان در پشت بام». این مطلب و نیز عنوان شعر، بیانگر آن است که شاعر در سرودن این قطعه دو منظرگاه متفاوت داشته است؛ یعنی در حینِ چشم اندازی واقعی به آسمان، ناگاه در خیالات خود فرو رفته و مشاهدات روحی‌اش را به تصویر کشیده است:

شب هنگام که شاعر به آسمان می‌نگریسته، دچار اوهام می‌شود و رویایی می‌بیند.[۳] در رویا، چنین می‌انگارد که به زورقی تنها نشسته و در دریایی طوفانی گرفتار شده است. در آن اثنا، غولان و اهریمنان را می‌بیند که به هم در افتاده‌اند. سپس، در نتیجهٔ تلاطمهای پی در پی، شاعر در دریا غرق می‌شود. در آنجا نهنگی وی را می‌بلعد و شاعر برای رهایی از آن ظلمت، *علم الاسماء* گویان پروردگارش را می‌خواند. آنگاه، در رحمت بر وی گشوده می‌گردد و دریای نوری [دریای استغنا] را می‌بیند. بر بال فرشتگان می‌نشیند و به بهشت می‌رود. اما بدان مقام، رضا نمی‌دهد و با گسستن حجابِ کائنات به درِ خلوتگه *قاب قوسین أو ادنی* می‌رسد. پس از این وصال روحانی، شاعر را برتختگاهی به صحرای ابدیت سیر می‌دهند و بعد از پیمودن منزلهای بسیار، آن مهد خیال به سوی شاعر باز می‌گردد. در پایان شعر، شهریار بدین امر اشاره می‌کند که این سیروسلوک آسمانی در حالت بی‌خودی دست داده است. (شهریار، ۱۳۷۲،صص۳۷۹-۳۸۳)

چنانچه مشهود است، برداشت خیالی او در بیان این قطعهٔ تمثیلی همان برداشت سنتی است. سرچشمهٔ بسیاری از این روایتها و تصویرها و تعبیرها «*قرآن کریم*» است که شاعران

ادوار گذشته بارها نمونه‌های مشابه آن را بازنموده‌اند. شهریار در برخی دیگر از اشعارش، از جمله در قصیدهٔ *مسافرت شاعرانه* (همان،صص۳۱۷-۳۲۲) و شاید در بخشهایی از شعر مشهور *دو مرغ بهشتی* (۱۳۲۳.ش)، از طرح این سفرهای رویاگون و خیالی سود جسته که در اغلب آن موارد نیز از آیات و تعبیرات قرآنی و آموزه‌های عرفانی تأثیر یافته است. لطف الله زاهدی در مقدمه‌ای که بر دیوان شهریار نگاشته، در باب گرایش شاعر به اندیشه‌های عرفانی چنین گفته است: « شهریار در سال ۱۳۱۹داخل جرگهٔ فقر و درویشی می‌شود و سیر و سلوک این مرحله را به سرعت طی می‌کند...سپس، با توسل به ذات احدیت و راز و نیازهای شبانه به کشفیات علوی و معنوی می‌رسد و چنانکه خودش می‌گوید، پیش آمدی الهی او را با روح یکی از اولیا مرتبط می‌کند و آن مقام مقدس کلیهٔ مشکلاتی را که شهریار در راه حقیقت و عرفان داشته حل می‌کند و موارد مبهم و مجهول برای او کشف می‌شود. شهریار در تمام این مراحل اشعاری به فراخور حال و موقع سروده است که در دیوانش منتشر شده است.» (همان،صص۶۱-۶۲)

با این حال، شهریار در یکی از همین تمثیلهای رویا با عنوان *خواب سیاه* (همان، صص۳۳۷ -۳۳۸) که در قالب قصیده سروده شده است، گویی به تقلید شعر *کفن سیاه* میرزادهٔ عشقی پرداخته و با استفاده از ساختار این نوع تمثیلها همچون سلف خویش، از «حجاب» – چادر سیاه– انتقاد کرده است.

شعر بلند *مسافر* (۱۳۴۵.ش)، سرودهٔ سهراب سپهری، نمونهٔ برجسته‌ای از تمثیلهای رویا در قالب آزاد است که به تأثیر از آموزه‌های عرفان شرقی و افکار سورئالیستی شاعر به وجود آمده است. این شعر دو بُعد دارد: بعد نخست، شرح سفر واقعی شاعر از تهران به بابل و گذر از جاجرود و نیز نقل خاطراتی از سفر به بین‌النهرین و سپس هند است.[۴] در بُعد دیگر، شاعرضمن سیر در اعماق ذهن، معرفت روحی خویش را بر زبان جاری می‌کند. خیال می‌کند در آبهای جهان هزاران سال است که سوار بر قایق، سرود دریا نوردان کهن را می‌خواند. به جستجوی هدهد برمی‌خیزد تا نشانهٔ‌حیات را از او بگیرد. می‌خواهد همیشه با نفسی تازه راه برود. در ادامه این سفر رویاگون که زمان و مکانی ندارد، به زودی خوش کودکی اش می‌رود. سپس در مسیر سفر، به اشارهٔ روحانیان [مسیحی] راهنمایی می‌شود و به مصاحبت آفتاب می‌رسد. آنگاه، رودهای جهان بدو رمز پاک محو شدن را می‌آموزند. و در آن حال است که وی خود را مفسر

گنجشکهای درهٔ گنگ می‌خواند و سرود *ودا* را بر لب می‌آورد. آنگاه چشمانش به حقایق عالم گشوده می‌شود. سراسر زمین را مملو از پلیدی می‌بیند و از اینکه پس از گذشت هزاران سال هنوز منجی عالم [سهراب به سوشیانت اشاره می‌کند] ظهور نکرده است، دل نگران می‌گردد. در ادامه شاعر، در حالی که می‌خواهد به‌دور دستها برود، ناگاه با زنی بدوی روبرو می‌شود و از سیر باز می‌ایستد. زن از انتشار تن خود سخن می‌گوید و او را – که به باغ فواصل می‌اندیشد– به مکالمهٔ جسمها فرا می‌خواند. کشمکشی میان شاعر و آن زن در می‌گیرد و سرانجام، شاعر از خواب به درمی‌آید و به آرزوی آنکه روزی وجود او « به یک ارتباط گمشدهٔ پاک» مبدل شود، شعرش را به پایان می‌برد.(سپهری، ۱۳۷۶،صص۳۲۸-۳۰۳)

چنانکه از مجموع شعر برمی‌آید، «مسافر» تمثیلی است از سالک الی الله که در ضمن سیر آفاق، به سیر انفس می‌پردازد. و از سیر در خشکی [رمز حس و عقل] دامن فرا می‌چیند و روی به دریا [رمز روح و عالم معنا] می‌نهد.[۵] در این سیر و سفر رویایی، «آبهای جهان» شاید رمزی ازعالم کبیر و«قایق»رمزی از عالم صغیر باشد(حسینی، ۱۳۷۹،ص۱۰٤).«هدهد»، همانطور که‌در *منطق‌الطیر*عطار بدان اشارت رفته، رمز پیر آگاه و راهنماست که شاعرمی‌خواهد به دستگیری او به سرچشمهٔ هستی– «حیات» – برسد. «مصاحبت آفتاب» نیزبیانگر آن است که شاعر [سالک] به معرفتی‌روحانی دست یافته است... و اما«زن»ی که ناگهان رخ‌می‌نماید و عاملی می‌شود تا شاعر از ادامهٔ سفر خود باز بماند و از نیل به مقصد علوی – باغ فواصل– درماند، می‌تواند بیانگر آنیمای منفی مرد در نظریهٔ یونگ باشد.

کارل گوستاو یونگ، روانشناس سوئیسی،در تحلیل رویا به «کهن الگو»ها «Archy type» دست یافت و در میان انواع کهن الگوها به آنیما و آنیموس رسید. به عقیدهٔ وی، آنیما مادینهٔ وجود هر مرد است که می‌تواند منفی یا مثبت باشد. آنیمای منفی که در نتیجهٔ انحطاط و بیماری شخصیت به وجود می‌آید می‌تواند مرد را به هلاکت برساند و در مقابل، آنیمای مثبت می‌تواند معبرِ عبور مرد به مراحل والای شخصیت گردد.[۶]

در تعبیرات متصوفه نیز به نوعی می‌توان این نظریه را یافت، چنانکه آنان نفس آدمی را در حالت سیلان به دو مرتبهٔ زیرین– نفس اماره– و مرتبهٔ برترین – نفس مطمئنه– تقسیم کرده‌اند. «در حالت عادی، نفس در مرتبهٔ لوامه است یعنی موجودی میان نور و ظلمت یا حیوان و فرشته. در مرتبهٔ نفس اماره جنبهٔ حیوانی و ظلمانی هستی انسان بر وی غالب است و در مرتبهٔ

نفس مطمئنه جنبهٔ نور یا فرشتگی انسان غالب می‌شود. طی راه دشوارِ طریقت سرانجام باید سالک را به این مرتبه [نفس مطمئنه] برساند... اگر انسان را در حالت طبیعی که در مرتبهٔ نفس لوامه و معرفت عقلی است، در حالت آگاهی بدانیم، در مرتبهٔ نفس اماره و معرفت حسی، حالات او زیر آگاهی، و در مرتبهٔ نفس مطمئنه و معرفت قلبی، حالت او فراآگاهی است» (پورنامداریان،۱۳۷۵،ص۲٦٦). بر این اساس، می‌توان گفت که شاعر [سهراب] پس از رسیدن به معرفتی قلبی، در مرحله‌ای دیگر، دوباره به عالم عقل و حس -زن- بازگشته است. صفت «بدویِ» زن نیز می‌تواند مرتبهٔ پست این عالم را بازنماید. نکتهٔ دیگری که باید بدان اشاره شود آن است که شایدسهراب دراین شعر، به هنگام تصویرپردازی از بُعد زنانهٔوجودش، ازآموزه‌های روانشناسی سود جسته است.

نمونهٔ دیگر از این تمثیلها *معراجنامهٔ*(۱۳٤۹.ش) شفیعی کدکنی است که به واقع، از برجسته ترین سفرنامه‌های خیالی شعر معاصر محسوب می‌گردد. شفیعی ذیل عنوان این شعر از دانته و ابوالعلاء نام برده ظاهراً بدان طریق خواسته است هم روش اسلاف خویش را پیش چشم دارد و هم به الگوهای سنتی و مکررِ چنین تمثیلهایی اشاره کند. دراین سفر خیالی، مرغ ارغوانی شاعر را به سیر عالم برین می‌برد و شاعر، همراه با سروش دل خویش، دوزخ و بهشت و احوال زمینیان و اعصار اساطیری را می‌بینند(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹،ص۳۹۷-٤۰٦).

این شعر که در قالب آزاد سروده شده است و نُه بند دارد، در کلیت خود افکار اجتماعی شاعر را با لحنی انتقادآمیز و گاه تند و صریح بازمی‌گوید. شاعر با «سروش دل خویش -که در واقع دل آگاه و ذهن کنجکاو و روح حساس و شاعرانهٔ اوست- به شناخت و معرفی جالب توجهی از محیط اجتماعی و ناهم‌آهنگیهای آن می‌پردازد. در این معراج اجتماعی تا اعماق قلب شکنجه‌گاههای شیاطین فرو می‌رود و با آخرین شیطان مشرق [در تندیس گرگ پیر] که مایه‌ای جز دروغ ندارد، مواجه می‌شود. و در فراخنای زمینی می‌بیند که انسان در زیر پای روسپیان سخت مسخ شده و به جای آن، خوک و خرچنگ رسته است. یک جا با انبوه شاعران و ادیبان برخورد می‌کند، شاعران و ادیبانی که «بی‌سرند» و کالایی ندارند جز غرور و تکبر و «من من کردن» و به طنز آنها را فرزانگان مشرق زمین خواند و دریغ می‌خورد که مرده ریگ مزدک و خیام باید این مسکینان باشند»(زرین کوب، حمید.۱۳۵۸،ص۲۳٤). آنگاه، سروش دل شاعر یک‌سویه سرودی را فریاد می‌کند و با تازیانهٔ کلام بر پیکر مأیوسان مرغ دل می‌کوبد و

آنان را به «آواز دسته جمعی» فرا می‌خواند. در پایان نیز شاعر از«صفیر گلوله» و «شهادت یک مرد» سخن می‌راند تا هم اوج‌گیری مبارزهٔ مسلحانهٔ آن سالها را بنماید و هم به قیام سیاهکل[۷] که مقارن سال سرودن شعر است، اشاره‌ای کند. بدین ترتیب، می‌بینیم که صدای تعهد اجتماعی شاعر در سراسر این شعر دوباره و چندباره طنین می‌افکند.

نتیجه‌گیری

تمثیل رویا در اصل ساختاری برگرفته از سفرهای خیالی بشر در داستانهای اساطیری که همواره زمینه‌ای از رویا را نیز با خود دارد. این تمثیلها به دلیل ماهیت رمزی و بیان روایی از دیرباز مورد توجهٔ شعرا و نویسندگان قرار داشته و به سبب طرح جهان شمولشان، قرنها در فرهنگ و ادبیات ملل مختلف از مصالح بهترین شاهکارهای ادبی به شمار آمده است. در ادبیات سنتی، این تمثیلها معمولا برای بیان مضمون مکرر «سلوک معنوی» به کار می‌رفته، اما به تدریج با توسعهٔ دانش بشری و توجه شعرا و نویسندگان به مسائل گوناگون اجتماعی و فرهنگی، مضامین نوتری در قالب این تمثیلها بیان شده است؛ با این حال آن مضمون سنتی هنوز از رونق نیفتاده است. امروزه با پیدایش علومی چون اسطوره شناسی و مردم‌شناسی و روانشناسی و تنوع دیدگاههای تفسیری دربارهٔ اساطیر و رویاها، زمینه برای خلق تمثیل رویا بیش از پیش مهیا شده است. بدیهی است که این شکل تمثیلی در نظر شاعر یا نویسندهٔ معاصر حایز اهمیت است، زیرا شاعر یا نویسندهٔ کنونی تمایلی به صراحت در معنی ندارد و بیش از گذشته می‌کوشد تا معانی و مفاهیم خود را غیر مستقیم بیان کند. در پایان، باید بدین نکته نیز اشاره شود که بیشتر تمثیلهای رویا – چه در ادبیات شرق و چه در ادبیات غرب- به قالب شعر درآمده است. ادبیات معاصر ایران نیز ظاهراً از این لحاظ مستثنی نیست.

پی نوشت

۱. مارکوس تولیوس کیکرو یا سیسرو(Cicero)، خطیب و فیلسوف مشهور رومی در قرن اول پیش از میلاد است.

۲. در باب نقد و بررسی «قلعهٔ سقریم» و مقایسهٔ آن با هفت پیکر نظامی، رجوع کنید به:

- ثروتیان،بهروز؛ اندیشه‌وهنردرشعر نیما؛چاپ‌اول،تهران:مؤسسه‌انتشارات‌نگاه،۱۳۷۵، ص۲۵۵-۲۳۰.

۳. جالب است بدانیم که بر اساس نظر روانشناسان، رویا فقط هنگامی ظاهر می‌گردد که خواب به قدر کافی عمیق نباشد. در این باب بنگرید به:

پاولف، ایوان پتروویچ؛ خواب و رویا؛ ترجمه و تألیف غلام رضا اربابی، چاپ اول، تهران: مؤسسه مطبوعاتی فرخی، بی تا، ص۹۹.

٤.پریدخت سپهری، خواهر شاعر، در باب زمینهٔ واقعی خلق این شعر می‌گوید: «سهراب بعد از بازگشت از سفرهای هند و ژاپن، گاه سفری به بابل می‌کرد وما را از تنهایی و غربتمان می‌رهاند... شعر بلند مسافر دستاورد این سفر[یکی از همین سفرهاست] است»:

سپهری،پریدخت؛ هر کجا هستم باشم؛ چاپ اول، تهران: نشر پیکان، ۱۳۸٤،ص۵۱-۵۳.

۵.خشکی و دریا به منزلهٔ رمزی از عالم حس و عالم معنی، بن مایه‌ای مکرر در مثنوی مولاناست.

٦.در این باب، بنگرید به:

یونگ، ۱۳۵۹، مقالهٔ «آشنایی با ناخودآگاه».

۷.قیام سیاهکل در ۱۹ بهمن سال ۱۳٤۹ روی داد. این قیام سرآغاز سبارزات چریکی علیه رژیم پهلوی بودکه تا پیروزی انقلاب اسلامی کم و بیش و به انحاء مختلف ادامه یافت. در این باره، بنگرید به:

– آبراهامیان، یرواند، ایران بین دو انقلاب، ترجمهٔ احمد گل محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، چاپ نهم، تهران: نشر نی، ۱۳۸۳، ص۵۹۱ و مابعد آن.

منابع

۱. اردویراف نامه (متن پهلوی)؛ به کوشش فیلیپ ژینو، ترجمه و تحقیق ژاله آموزگار، چاپ اول، تهران: انتشارات معین و انجمن ایرانشناسی فرانسه، ۱۳۷۲.

۲. الیاده، میرچا؛رساله‌در تاریخ‌ادیان؛ ترجمهٔ جلال ستاری، چاپ دوم، تهران:انتشارات سروش، ۱۳۷٦.

۳. اوشیدیری، جهانگیر؛ دانشنامهٔ مزدیسنا؛ چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۱.

٤. بهرام پژدو، زرتشت؛ زرتشت نامه؛ تصحیح فردریگ روزنبرگ، با تصحیح مجدد و حواشی‌وفهارس محمد دبیر سیاقی، چاپ اول،تهران: انتشارات کتابخانهٔ طهوری،۱۳۳۸.

۵. پورنامداریان، تقی؛ رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی؛ چاپ چهارم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

٦. پهلوان نامهٔ گیل گمش؛ پژوهش و برگردان حسن صفوی، چاپ اول، تهران: امیر کبیر، ٢٥٣٦(١٣٥٦.ش).
٧. حمیدیان، سعید؛ داستان دگردیسی(روند دگرگونیهای شعر نیما یوشیج)؛ چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر، ١٣٨١.
٨. دوبروئین، ج.ت. پ.؛ «سبکهای سنتی» : ادبیات داستانی در ایران زمین ٢ (از سری مقالات دانشنامهٔ ایرانیکا)، زیر نظر احسان یارشاطر، ترجمهٔ پیمان متین، با مقدمهٔ ابراهیم یونسی، چاپ اول، تهران: موسسهٔ انتشارات امیرکبیر، ١٣٨٢.
٩. زرین کوب،حمید؛ چشم انداز شعر نو فارسی؛ چاپ اول، تهران: انتشارات توس، ١٣٥٨.
١٠. ساندرز، ن.ک؛ بهشت و دوزخ‌دراساطیر بین النهرین؛ ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل پور، چاپ اول، تهران: انتشارات فکر روز، ١٣٧٣.
١١. سپهری، سهراب؛ هشت کتاب؛ چاپ هفدهم، تهران:انتشارات کتابخانهٔ طهوری، ١٣٧٦.
١٢. سنایی، ابوالمجد مجدودبن آدم؛ مثنویهای حکیم سنایی؛ تصحیح تقی مدرس رضوی، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ١٣٤٨.
١٣. سید حسینی، رضا؛ فرهنگ آثار: معرفی آثار مکتوب ملل جهان از آغاز تا امروز؛ جلد دوم، چاپ اول، تهران: انتشارات سروش، ١٣٧٩.
١٤. _____؛ مکتبهای ادبی؛ دو جلد، جلد دوم، چاپ یازدهم(چاپ اول از تحریر جدید)، تهران: موسسه انتشارات نگاه،١٣٨١.
١٥. شفیعی کدکنی، محمد رضا؛ آیینه‌ای برای صداها: هفت دفتر شعر؛ چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن، ١٣٧٩.
١٦. شهریار، سید محمد حسین؛ کلیات دیوان شهریار؛ چاپ سیزدهم، تهران: انتشارات زرین و نگاه،١٣٧٢.
١٧. عشقی، سید محمد رضا میرزاده؛ کلیات مصور عشقی؛ تألیف و نگارش علی اکبر مشیر سلیمی، چاپ هفدهم، تهران: موسسهٔ انتشارات امیرکبیر، ١٣٥٧.
١٨. عمعق بخارایی؛ دیوان اشعار؛ با تصحیح و مقدمهٔ سعید نفیسی، چاپ اول، تهران: انتشارات کتابفروشی فروغی، ١٣٣٩.

۱۹. فروم، اریک؛ زبان از یاد رفته؛ درک و تحلیل رویا، داستانهای پریان و اساطیر، ترجمهٔ ابراهیم امانت، چاپ هفتم، تهران: انتشارات فیروز، ۱۳۸۰.
۲۰. گری، مارتین؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی؛ ترجمهٔ منصوره شریف زاده، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،۱۳۸۲.
۲۱. گریمال، پیر؛ فرهنگ اساطیر ایران و روم؛ ترجمهٔ احمد بهمنش، دو جلد، چاپ دوم، تهران: موسسهٔ انتشارات امیرکبیر، ۲۵۳٦(۱۳۵٦.ش)
۲۲. مولوی بلخی، جلال الدین محمد؛ مثنوی معنوی؛ تصحیح عبدالکریم سروش، دو جلد، چاپ سوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۷.
۲۳. یوشیج، نیما؛ مجموعهٔ کامل اشعار فارسی و طبری؛ گردآوری و تدوین سیروس طاهباز، چاپ پنجم، تهران: موسسهٔ انتشارات نگاه، ۱۳۸۰.
۲٤. یونگ، کارل گوستاو؛ انسان و سمبلهایش؛ ترجمهٔ ابوطالب صارمی، چاپ دوم، تهران: کتاب پایا، ۱۳۵۹.

25. Preminger A; *Princeton encyclopedia of poetry and poetics*;USA, Princeton univercity press, 1972.
26. Brkson Karl & Arthur Ganz; *A Reader Guide to literary terms;* London, 1972.
27. Cuddon j.I; *A Dictionary terms and literary theory;* third edition,USA, Basil Black Well Ltd, 1991.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی