مقاله

سرچشمه‌های فانتزی در ادبیات کهن فارسی (قسمت اول)

قصه دَقوقی

ابوذر کریمی

تایپوگرافی نام *مولانا* اثر مسعود نجابتی

پرسش از سرچشمه‌های فانتزی در متون کهن، تالی این مقدمه است که سرتاسر ادبیات فانتاستیک، برآمده از بازآفرینی انگاره‌ها و روایت‌های داستانی کهن است. این انگاره‌ها و روایت‌ها، اعم از اساطیر و افسانه‌ها و آمیزه‌های خلاقه‌ای که از این دو با تاریخ فراهم آمده. قهرمانان فانتاستیک مدرن درغرب، چیزی نیستند جز بازخوانی اساطیر کهن یا افسانه‌های قرون وسطایی (به ویژه ادبیات گوتیک) به زبان امروزین. بدین سبب است که درونمایه‌ها اگرچه تکرار می‌شوند، تنوع در اشکال و فرم‌های ارایهٔ داستانی، دراماتیک و هنری، امکان فراخواندن مداوم آرزوها و پرداخته‌های ذهنی مردمان کهن را در برهه‌های گوناگون تاریخ ادبیات فراهم می‌کند.

سویهٔ دیگر این رجوع یا رجعت به سرچشمه‌ها، روش‌شناسی این بازخوانی است. رجوع یا بازخوانی نادرست، از متون کهن، اندیشهٔ خلاقه را به دشواری می‌افکند، زیرا پیش از آن می‌باید

چه انتظاراتی می‌باید از یک نص ادبی کهن، به عنوان متن مادر، برای اقتباس یا الهام داشت که از سویی متن کهن را از سریر پرشکوه زایایی فرهنگی، به آلت دست اقتباس کننده نکاهد و از سوی دیگر، پای خلق نوین را به فراخور طبع و سلیقهٔ مخاطب امروزین، قلم نکند؟

دانست که دستمایه‌های کهن تا چه حد اجازهٔ تصرف به مؤلف می‌دهند. این پرسش که حدود و قواعد (تعاریف مانع یا به تعبیر منطقیون کلاسیک، تعریف به فصل) بازآفرینی و پی‌افکندن پرداختی آزادانه از یک نصّ ادبی کهن چیست، خود تالی این پرسش است که به نصوص ادبی کهن چگونه می‌باید نگریست؟ خوانش امروزین از یک نص کهن ادبی، پیشاپیش مسبوق به مفروضاتی در ذهن مفسر یا تحلیل‌گر یا اقتباس کننده است که می‌باید صواب و ناصواب آن مشخص گردد. چه انتظاراتی می‌باید از یک نص ادبی کهن، به عنوان متن مادر، برای اقتباس یا الهام داشت که از سویی متن کهن را از سریر پرشکوه زایایی فرهنگی، به آلت دست اقتباس کننده نکاهد و از سوی دیگر، پای خلق نوین را به فراخور طبع و سلیقهٔ مخاطب امروزین، قلم نکند؟

این همه، حاصل درک صحیح از تفاوت منطقی ذهن کهن و ذهن امروزی ـ چه در مقام مؤلف و چه در مقام مخاطب ـ است. بهتر است به عنوان نمونه، پرسیده شود که چگونه مؤلف غربی این عصر، از *ایلیاد* و *ادیسه* هومر اقتباس می‌کند؟ آن‌چه از افسانه‌ها و حماسه‌های هومر در اذهان مخاطبان آشنا صورت می‌بندد، داستان‌هایی مهیّج، پرحادثه و نفس‌گیر است که لحظه به لحظه مخاطب را در خوف و رجا با خود همراه می‌کند؛ در حالی که هنگام رجوع به متن ایلیاد و ادیسه، جز گفت‌وگوهای کشدار و ملال‌آور میان قهرمانان، چیزی حاصل نمی‌شود. این واقعیت، نه حاصل نقصان در متون کهن ـ نظیر *ایلیاد* و *ادیسه* یا شاهنامه ـ بلکه حاصل تفاوت و تحول در انتظارات مخاطب از روایت داستانی یا دراماتیک است. تفاوت مخاطب کهن با مخاطب امروزی، به اندازهٔ تفاوت متن اثر هومر با سریال‌های پلیسی و حادثه‌ای این عصر است. هر قدر مخاطب امروزی عادت‌زدهٔ ضرباهنگ تند و بی‌وقفهٔ حوادث در یک اثر داستانی یا دراماتیک است، مخاطبان کهن درنگ ورز و صبور بوده‌اند و آن نوع عرضه محصول، تقاضای مقتضی زمانهٔ خود بوده است. طبعاً داستان یا درام امروزی می‌باید به همان سرعت وقایع را پیش ببرد و مخاطب را مجذوب سازد که مخاطب قادر است در میان انبوه انتخاب‌ها، شبکهٔ تلویزیون را عوض کند. به همین سبب است که نقال شاهنامه که دیروز خلقی را واله و حیران زبان آوری خود می‌کرد، ممکن است امروز در یک برنامهٔ تلویزیونی، مورد تمسخر چند مجری میانمایه قرار گیرد.

مردمان کهن، ساعت‌های مداوم به شنیدن داستان‌های پهلوانی با روالی کند و با حوادث اندک و دل سپردن به جزئیات فراوان می‌پرداختند و خستگی بر آن‌ها عارض نمی‌شد. بنابراین، انتظاراتی که از متون کهن می‌توان داشت، در قوالب امروزی قابل تبیین است. در عین حال، می‌باید اذعان کرد که غرب در بازخوانی، بازیابی و بازآفرینی سرچشمه‌های کهن ادبیات خود، موفق‌تر بوده و سیطرهٔ روساختی فرهنگ غرب بر اذهان، حاصل همین بازخوانی دقیق و صحیح است.

اهداف این سلسله مقالات را می‌توان در سه عنوان خلاصه کرد:

۱. جست‌وجو و کشف قابلیت‌های پنهان یا مغفول ماندهٔ ادبیات فارسی، برای ارایهٔ نمونه‌های بومی فانتزی، تا دست کم آشنایان عرصهٔ ادبیات کودک و نوجوان، نمونه‌های ایرانی نیز از این مقوله در ذهن داشته باشند.

۲. قراردادن نمونه‌های قابل اقتباس در اختیار مؤلفین کودک و نوجوان که مهم‌ترین منظور این مقالات است.

۳. ارائهٔ تحلیلی از نمونه‌های قابل اقتباس. این تحلیل‌ها از سویی متوجه محتوای نمونه‌های مورد بحث است که نمادشناسی و معناپژوهی آن‌ها را شامل می‌شود و از سوی دیگر، متوجه شکل بیان و وجوه تخیلی آن‌هاست که درجات قابل استفادهٔ فانتزی در این آثار را مشخص می‌کند.

اشاره‌ای گذرا به تفاوت ماهوی نگرش ادبی به اقتباس، در غرب و ایران، در پایان این مقدمه لازم به نظر می‌رسد تا تمامی سؤالات طرح شده، بی‌پاسخ نمانده باشد. سنت ادبی یونان مبتنی بر لوگوس (logos) و ـ به سبب آن ـ بیشتر دراماتیک بوده است. نخستین درام‌های یونان نیز بر پایهٔ گونه‌ای از اقتباس (اقتباس از اساطیر) شکل گرفت. به فاصلهٔ ۳۰۰ تا ۴۰۰ سال پس از تدوین اساطیر یونان توسط هومر، ده‌ها نمایش‌نامه بر مبنای آن‌ها نوشته شد. در این درام‌ها

که صورت اقتباس داشتند، گاه شکل کلی داستان اسطوره‌ای و سرنوشت قهرمان اصلی تغییر می‌یافت و لزوماً از نصّ اسطوره تبعیت نمی‌کرد. خلاف این رویّه در شرق و نیز در ایران، سنت ادبی مبتنی بر میتوس (Mythos) و ـ به سبب آن ـ مطلقاً روایی بوده است. عنصر تک‌صدایی در روایت شرقی، برآمده از همین نگرش به اسطوره و داستان است. از تأخیر تاریخی تدوین اساطیر ایران در مقایسه با غرب که بگذریم، در ایران اسطوره کم‌تر مورد بازخوانی قرار می‌گرفته است. این کمبود را می‌توان افزود بر نصّ‌گرایی عمومی در کلیهٔ زمینه‌های فکری در فرهنگ ایران، تا روشن شود که چرا اقتباس ادبی چندان جایگاهی در ادبیات ایران نداشته است. حال آن‌که نخستین اقتباس‌های ادبی در یونان، بیش از ۲۵۰۰ سال پیش از این رخ داده است. تفصیل این مطلب، البته مجالی بیش از این می‌خواهد.

دقوقی عاشق و خواجه‌ای صاحب کرامت است که به تعبیر مولانا، روی زمین چنان راه می‌رود که ماه در آسمان حرکت می‌کند. خصلت دیگری که در بیان شخصیت دقوقی آمده، اجتناب او از مسکن گزیدن است. دقوقی فردی است به معنای تمام، مسافر؛ چنان‌که دو شب متوالی در یک محل اقامت نمی‌گزیند.

قصه دَقوقی

قصهٔ دقوقی، در دفتر سوم *مثنوی معنوی* مولانا (ادبیات ۱۹۲۴ تا ۲۳۰۵) آمده است و جز این منبع، در منبع روایی دیگری در ادبیات فارسی منقول نیست. مقدمهٔ داستان چنین است که بهلول از درویشی می‌پرسد که چگونه ممکن است شخصی جاودانه، مراد خود را بر کار جهان حاکم سازد؟

گفت چون باشد کسی که جاودان
بر مراد او رود کار جهان

سیل و جوها بر مراد او روند
اختران زان سان که او خواهد شوند

زندگیّ و مرگ سرهنگان او
بر مراد او روانه کوبه‌کو

... هیچ دندانی نخندد در جهان
بی‌رضا و امر آن فرمان‌روان

درویش در پاسخ می‌گوید که امری در جهان جاری نمی‌شود؛ مگر به ارادهٔ پروردگار:

هیچ برگی در نیفتد از درخت
بی‌قضا و حکم آن سلطان بخت

از دهقان لقمه نشد سوی گلو
تا نگوید لقمه را حق که ادخلوا

... در زمین‌ها و آسمان‌ها ذره‌ای
پر نجنباند نگردد پره‌ای ...

پاسخ درویش، تماماً اشاره‌ای است به آیهٔ مبارکهٔ: «و عنده مفاتح الغیب لا یعلمها الا هو و یعلم ما فی البر و البحر و ما تسقط من ورقه الا یعلمها و لا حبه فی ظلمات الارض و لا رطب ولا یابس الا فی کتاب مبین» (انعام: ۵۹). سپس درویش استدلال می‌کند که ایمان مؤمن برای رضا و خواست خداوند است و نه برای یافتن تمتعات دنیوی یا برای دستیابی به بهشت عدن. بنابراین و به گفتهٔ درویش، مؤمن دعایی نمی‌کند مگر آن که مطابق رضای خداوند دادگر باشد و در پایان، می‌افزاید آن شخصی که بر حقیقت این امر واقف شده، شخصی بوده است به نام دقوقی. داستان دقوقی، تماماً نقلی است که درویش برای آموزش بهلول می‌آورد. موضوع داستان از این مقدمه مشخص می‌شود. این قصه دربارهٔ نحوهٔ دعاکردن سالک یا فرد مؤمن است.

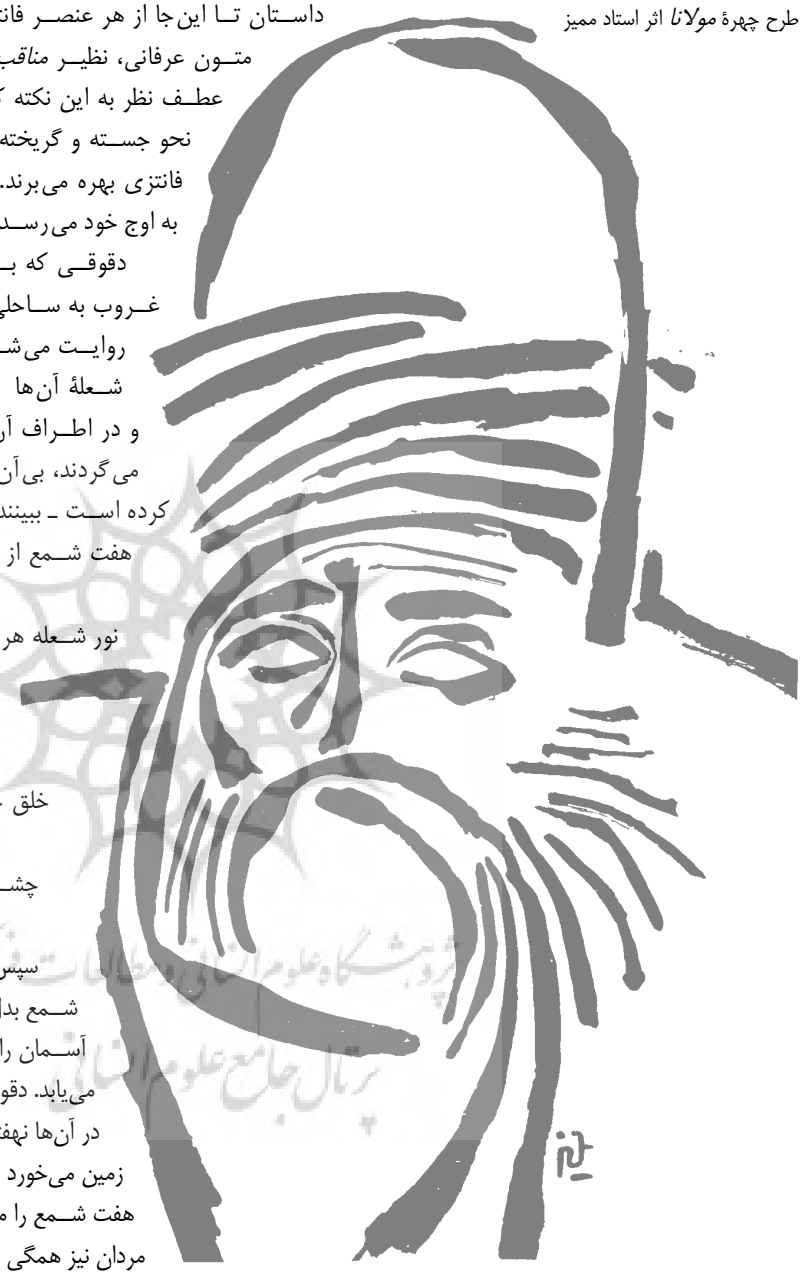
دقوقی عاشق و خواجه‌ای صاحب کرامت است که به تعبیر مولانا، روی زمین چنان راه می‌رود که ماه در آسمان حرکت می‌کند. خصلت دیگری که در بیان شخصیت دقوقی آمده، اجتناب او از مسکن گزیدن است. دقوقی فردی است به معنای تمام، مسافر؛ چنان‌که دو شب متوالی در یک محل اقامت نمی‌گزیند. روزها سفر می‌کند و شب‌ها را به عبادت می‌گذراند. او از مردم جدا زندگی می‌کند و این ویژگی، البته از بدخلقی یا «بدخویی» او نیست. او مهربانی خود را فارغ از نیکی یا بدی افراد، بر مردم عرضه می‌کند و مانند آب به دیگران سود می‌رساند:

مشفقی بر خلق و نافع هم‌چو آب
خوش شفیعیّ و دعااش مستجاب

نیک و بد را مهربان و مستقر
بهتر از مادر شهی‌تر از پدر

ضمناً دقوقی مستجاب‌الدعوه است؛ چنان‌که دعایی نمی‌کند مگر این که مستجاب می‌شود. داستان تا این‌جا از هر عنصر فانتزی خالی و مانند سایر روایاتی است که در متون عرفانی، نظیر *مناقب‌العارفین* یا *مقالات شمس* مذکور است (با عطف نظر به این نکته که برخی متون عرفانی، نظیر *تذکره الاولیا* به نحو جسته و گریخته و فارغ از یک خط سیر داستانی، از عناصر فانتزی بهره می‌برند. این ویژگی در رسائل فارسی شیخ اشراق، به اوج خود می‌رسد).

طرح چهرهٔ *مولانا* اثر استاد ممیز



دقوقی که با پای برهنه همواره در سفر است، هنگام غروب به ساحلی می‌رسد داستان از این‌جا از زبان دقوقی روایت می‌شود. از دور در ساحل هفت شمع می‌بیند که شعلهٔ آن‌ها تا آسمان می‌رسد. به سمت شمع‌ها می‌رود و در اطراف آن مردمی را می‌بیند که به دنبال چراغی می‌گردند، بی‌آن که شمع‌ها را ـ که نورشان ماه را بی‌نور کرده است ـ ببینند:

هفت شمع از دور دیدم ناگهان
اندر آن ساحل شتابیدم بدان

نور شعله هر یکی شمعی از آن
برشده خوش تا عنان آسمان

... این چگونه شمع‌ها افروخته است
کین دو دیده خلق از این‌ها دوخته است

خلق جویان چراغی گشته بود
پیش آن شمعی که بر مه می‌فزود

چشم‌بندی بُد عجب بر دیده‌ها
بندشان می کرد یهدی من یشا

سپس دقوقی مشاهده می‌کندکه آن هفت شمع، به یک شمع بدل می‌شوند و نور آن شمع چنان است که گریبان آسمان را می‌درد. آن‌گاه باز یک شمع به هفت شمع تبدیل می‌یابد. دقوقی به سمت شمع‌ها می‌دود تا دریابد که چه رازی در آن‌ها نهفته است و چنان با شتاب می‌دود که در میان راه، زمین می‌خورد و از هوش می‌رود. هنگامی که به هوش می‌آید، هفت شمع را می‌بیند که به شکل هفت مرد ظاهر می‌شوند و آن مردان نیز همگی مانند شمع‌ها نورانی‌اند. سپس هفت مرد به هفت درخت پربار و سرسبز تغییر صورت می‌دهند که از درون میوه‌های رسیدهٔ روی شاخهٔ درختان به جای آب، نور بیرون می‌ریزد:

باز هر یک مرد شد شکل درخت
چشمم از سبزی ایشان نیکبخت

ز انبهیّ برگ پیدا نیست شاخ
برگ هم گم گشته از میوه فراخ

... میوه‌ای که بر شکافیدی ز زور
هم‌چو آب از میوه جستی برق نور

در کنـار ایـن ماجـرا، دقوقی صدهـزاران کاروانیانی را در آن‌جـا می‌بیند که از شـدت گرما به دنبـال سـایه‌ای می‌گردند (در این‌جا فانتزی در بُعد زمان رخ می‌دهـد؛ چنان‌که گویی آن‌چه دقوقی می‌بینـد، در دو جهـان مجزا رخ می‌دهد که شـب و روز در آن‌ها متفاوت اسـت. به همـان ترتیب کـه مردم شـمع‌ها را نمی‌بیننـد). کاروانیان همگی تشـنه‌اند، اما درختان را که از بار میوه سـنگین شـده‌اند، نمی‌بینند:

کاروان‌هـا بی‌نـوا وین میوه‌هـا
پخته می‌ریزد چه سـحر اسـت ای خدا

سـیب پوسـیده همی چیدند خلق
در هم افتاده به این‌جا خشـک حلق

... بانگ می‌آمد ز سـوی هر درخت
سـوی ما آیید خلق شـوربخت

ناآگاهی کاروانیان از آن‌چه دقوقی می‌بیند تا بدان‌جاسـت که دقوقی درختان را به آن‌ها نشـان می‌دهـد، اما او را مسـت و دیوانه لقب می‌دهند و می‌گویند مغزش فاسـد شـده اسـت. دقوقی نیز خـود اندکـی در این که آن‌چه می‌بینـد حقیقت دارد، به تردید می‌افتد، اما چـون خود میوهٔ درختان را می‌خورد و از آن متمتع می‌شـود، درمی‌یابد که کاروانیان در اشـتباه‌اند. سـپس متحیر می‌شـود کـه چگونـه مردمی چنین نیازمنـد، از این نعمات بهره نمی‌برند. دقوقی مـدام درختان را می‌بیند که از هفـت به یـک و از یک به هفت درخت بـدل می‌گردند. هفت درخت به نماز می‌ایسـتند و رکوع و سـجود می‌کننـد. دقوقی، حیرت‌زدهٔ آن اسـت که چگونه درختانی که دسـت و پـا و زانو ندارند، نمـاز می‌گزارنـد:

یـک درخـت از پیـش مانـد امـام
دیگـران انـد پـس او در قیـام

آن قیام و آن رکوع و آن سـجود
از درختان بس شـگفتم می‌نمود

یاد کـردم قـول حـق را آن زمـان
گفت النّجم و شـجر را یسـجدان

سـپس هفت درخت نمازگزار، به هفت مرد بدل می‌شـوند. دقوقی پیش می‌رود و سلام می‌کند. ایشـان جواب سـلام می‌گویند و دقوقی را گرامی می‌دارند. دقوقی متعجب می‌شـود که آن مردان چگونه او را می‌شناسـند؛ در حالی که پیش از این او را ندیده‌اند. هفت مرد اندیشـهٔ او را می‌خوانند و پاسـخ می‌دهند که او را از ضمیر پاکش می‌شناسـند:

گفتم آخر چون مرا بشناختند
پیش از این بر من نظر نانداختند

از ضمیر من بدانستند زود
یکدگر را بنگریدند از فرود

پاسخم دادند خندان کای عزیز
این بپوشیده است اکنون برتو نیز

بر دلی کاو در تحیّر با خداست
کی شود پوشیده راز چپّ و راست

هفـت مرد بـه دقوقی می‌گویند که همواره آرزومند آن بوده‌اند کـه در نماز به او اقتدا کنند، اما دقوقـی امامت جماعت را بـه اندکی گفت‌وگو و مصاحبت منوط می‌کنـد و می‌گوید باید قبل از آن، مدتـی با آن مردان صحبت کند و سـاعتی را فارغ از زمان با آن‌هـا به صحبت می‌گذراند. در این‌جا مولانـا به مقولـهٔ انضمام از زمان می‌پردازد. گویـی او خود ماهیت فانتـزی زمانی حاضر در روایت داسـتانی دقوقی را ـ فارغ از نظریه‌های مدرن فانتزی ـ به نیکی درک می‌کرده اسـت:

هم در آن ساعت ز ساعت رَست جان
زانک ساعت پیر گرداند جوان

سپس هفت درخت نمازگزار، به هفت مرد بدل می‌شوند. دقوقی پیش می‌رود و سلام می‌کند. ایشان جواب سلام می‌گویند و دقوقی را گرامی می‌دارند. دقوقی متعجب می‌شود که آن مردان چگونه او را می‌شناسند؛ در حالی که پیش از این او را ندیده‌اند. هفت مرد اندیشهٔ او را می‌خوانند و پاسخ می‌دهند که او را از ضمیر پاکش می‌شناسند

یکی از قوانین بنیادی تکامل طبیعی این است که مسیر مارپیچی دارد و قانون حقیقی طبیعت نیز همواره با عبور از هزارتوها به دست می‌آید. مردی که ریاضیات مارپیچ را کشف کرد، در شهر من می‌زیست. بر گورش چنین نوشته‌اند: «همواره به یکسان دگرگون می‌شوم، لیکن بالاتر می‌روم.

جمله تلوین‌ها ز ساعت خاسته است
رَست از تلوین که از ساعت برست

چون ز ساعت ساعتی بیرون شوی
چون نماند محرم بی‌چون شوی

ساعت از بی‌ساعتی آگاه نیست
زان‌کش آن سو جز تحیر راه نیست

سرانجام، دقوقی به نماز می‌ایستد و آن هفت مرد به او اقتدا می‌کنند. چنین می‌شود که این جمع، گویی در عبادت خود از جهان بیرون می‌روند. اما ناگهان در میانهٔ نماز، دقوقی متوجه فریادهایی می‌شود که از دوردست دریا برمی‌خیزد. در میان امواج، یک کشتی را اسیر توفان می‌بیند که کشتی نشینان از وحشت دست به دعا برداشته‌اند:

هم شب و هم ابر و هم موج عظیم
این سه تاریکی و از غرقاب بیم

تندبادی هم‌چو عزرائیل خاست
موج‌ها آشوفت اندر چپّ و راست

اهل کشتی از مهابت کاسته
نعرهٔ واویل‌ها برخاسته

دست‌ها در نوحه بر سر می‌زدند
کافر و ملحد همه مخلص شدند

دقوقی از مشاهدت این واقعه به رحم می‌آید و لابه‌کنان دست به دعا برمی‌دارد و از خداوند می‌خواهد اهل کشتی را فارغ از آن‌که کافرند یا مؤمن، به سلامتی به ساحل برساند. بدین ترتیبن کشتی و مسافران آن از توفان نجات می‌یابند و هنگامی که نماز دقوقی و هفت مرد به پایان می‌رسد، کشتی به سلامت در ساحل فرود می‌آید. هفت مرد درمی‌یابند که کسی از میان ایشان دعا کرده است و از آن میان هر یک موضوع را انکار می‌کنند؛ زیرا آن را دخالت در امر خداوند می‌دانند. هفت مرد به واسطهٔ دعای نابه‌جای دقوقی، در چشم‌برهم‌زدنی از کنار او ناپدید می‌شوند و دقوقی تنها در ساحل می‌ماند.

نمادشناسی فانتزی در قصه دَقوقی براساس نظریات یونگ

مضمون و پیام داستان دقوقی و بالاخص پایان‌بندی آن، مسئله‌ای است محل بحث. اما آن‌چه در این مجال مطمح نظر است، ویژگی‌های خیال‌آفرینانهٔ این قصه است که در نوع خود کم‌نظیر است. سال‌ها پیش از نوآوران عرصهٔ شعر فارسی که مختصهٔ اولای شعر را فراتر از وزن و تساوی طولی و هجایی عبارات شعری در نظر گرفتند، خواجه نصیرالدین طوسی، در رسالهٔ *اساس الاقتباس*، «خیال» را شرط نخستین شعریت شعر برمی‌شمارد. بارقه‌های فانتزی و خیال ناب، در اندک متونی از اشعار کهن فارسی، این‌چنین خودنمایی می‌کند. با درک وجوه خیال در این قصه، اگر نه موبه‌مو، اما می‌توان قابلیت‌هایی را براساس اقتباس ادبی یا هنری در قالب داستان یا انیمیشن یا شکل‌های دیگر ارائه فانتزی در آن بازشناسی کرد.

مضمون کلی این قصه، به نوعی به آن‌چه در داستان خضر و موسی در قرآن مجید آمده است، شباهت دارد و مولانا نیز در میانهٔ داستان اشاراتی به این حکایت می‌کند. شناخت نمادهای این داستان، به شناخت ماهیت تخیل و فانتزی ایرانی یاری می‌رساند. نظیر بسیاری از نمونه‌های کهن فانتزی (هفت خوان رستم، هفت خوان اسفندیار، *همای و همایون* و *سام‌نامه* خواجوی کرمانی و ...)، این داستان حول کمال انسانی دور می‌زند. نماد درخت و گیاه، به طور کلی بیانگر این سیر درونی در فانتزی است. الگوی درخت والگوی مارپیچ روی محور عمودی در تمامی اشکال فانتزی، به سیر کمالی اشاره دارد. از این روست که از قلعه‌هایی با پله‌های مارپیچ به شکل صعودی، در بسیاری از افسانه‌های کهن یاد می‌شود. کارل گوستاو یونگ ـ نظیریه‌پرداز و روان‌شناس سوییسی – بخش عمده‌ای از آثار خود را به شناخت این‌گونه نمادها

اختصـاص داده اسـت. او تصریح می‌کنـد: «یکی از قوانین بنیـادی تکامل طبیعی این اسـت که مسـیر مارپیچـی دارد و قانـون حقیقـی طبیعت نیز همـواره با عبور از هزارتوها به دسـت می‌آید. مـردی کـه ریاضیات مارپیچ را کشـف کرد، در شـهر من می‌زیسـت. بر گورش چنین نوشـته‌اند: «همواره به یکسـان دگرگون می‌شـوم، لیکن بالاتر می‌روم.» از لحاظ روانی به صورت مارپیچی تحـول می‌یابیـد؛ همـواره به نقطه‌ای می‌رسـید که قبـلاً آن‌جا بوده‌ایـد، ولی این همـان نقطه نیسـت؛ یا بالاتر اسـت یـا پایین‌تر. ممکن اسـت بیماری بگوید: «درسـت همان‌جایی‌ام که سـه سـال پیش بودم.» ولی من می‌گویم: «اما سـه سـال را پشت سرگذاشـته‌اید.»[1] این گفته، یادآور گفتـهٔ امام محمد غزالی اسـت که عشـق را به پیچک تشـبیه می‌کند که گـرد درختان می‌پیچد و آن‌ها را خشـک می‌کند.

مطابـق دیـدگاه یونگ، در بدو امر راه رسـیدن به کمال ناهموار و بی‌پایـان می‌نماید و فقط به تدریج علایمی فزاینده پدیدار می‌شـوند که نشـان می‌دهند این راه به جایی می‌رسد. این راه راست نیسـت، بلکـه چنین به نظر می‌رسـد که در دوایری می‌چرخـد. هم‌چنین، می‌تـوان حرکت دَوَرانی اجـرام سـماوی را در کاینات، در این جهت تفسـیر کرد. انطباق این الگـو با درخت و گیاه را یونگ بدین صورت بیان می‌کند: «وقتی فرایند رشـد از نزدیک مطالعه شـود، نشـان می‌دهد که دَوَرانی یا مارپیچ اسـت. شـاید بتوانیم این گونه جریان‌های مارپیچ را به فرایند رشـد و نمو در گیاهان تشـبیه کنیـم. در واقـع نقش گیاه (درخت، گل و غیـره) غالباً در این رؤیاها و اوهـام [= رؤیاهای متعالی] تکرار شـده، خودبه‌خود طراحی یا نقاشـی می‌شـوند. در کیمیاگری، درخت، مظهر فلسـفهٔ هرمتیک (کیمیاگری) اسـت.»[2]

این تصور کهن، قاعدتاً از سـطح مقطع دایره‌وار درختان ناشـی می‌شـده اسـت. نقش‌های رؤیا همیشـه پس از وقفه‌هایی خاص، در قالب‌های معینی بازمی‌گردند که خصلت‌شـان تعیین یک مرکز اسـت و در واقع تمام این فرایند، گرد نقطه‌ای مرکزی و یا قرارگاهی در اطراف یک مرکز می‌گردد که ممکن اسـت در شـرایط خاصی حتی در رؤیاهای اولیه نیز ظاهر شـود. یونگ معتقد است رؤیاها بـه عنوان تجلیـات فرآیندهای روانی، به طـور محوری یا دَوَرانی به دور مرکـز می‌چرخند و هرچه به آن نزدیک‌تر شـوند، مشـخص‌تر و بزرگ‌تر می‌شـوند.[3]

تصاویـری کـه دقوقی در این قضیـه می‌بیند، همگی تجلیات درون او و ابعـاد گوناگون میل او به تکامل اسـت. در نمادشناسـی یونگ، دریا نیز مظهر ناخودآگاه جمعی اسـت؛ زیرا اعماق بی‌انتها زیر سـطح بازتاب‌کنندهٔ آن پنهان اسـت. برای ترسـیم بهتر معنای ناخودآگاهـی جمعی، می‌توان به یونـگ مراجعه کرد: «ناخودآگاهی به دو لایه تقسـیم می‌شـود؛ لایهٔ شـخصی و لایـهٔ جمعی. لایه شـخصی به احیای قدیمی‌ترین مضامین دوران کودکی ختم می‌شـود. لایه جمعی شامل زمان پیش از کودکـی اسـت؛ یعنی شـامل مضامین بازمانده از حیات اجدادی اسـت. ... وقتـی که واپس رفتن انـرژی از دورتریـن زمان‌هـای کودکی دورتر می‌رود، آن‌گاه از آثار و بسـتر بازماندهٔ اجدادی سـر درمی‌آورد و به شـکل صورت‌های اسـاطیر درمی‌آید که همان نمونه‌های دیرینه اسـت.»[4] به دلیل وجـود ناخودآگاهی جمعی اسـت که اساسـاً می‌توان از معانـی نمادها و تصاویر افسـانه‌ای فانتزی سـخن گفـت که در غیراین صورت، موشـکافی نمادهای فانتـزی، عملی سـلیقه‌ای و مبتنی بر باور شـخصی می‌بود.

می‌باید متذکر شـد که آن‌چه مراد یونگ از «رؤیا»سـت، شـامل این قبیل تصاویر خیالی نیز می‌شـود (در ادبیـات عرفانی گذشـته، به پاره‌ای مکاشـفات که در میان خـواب و بیداری حادث می‌شـدند، نـام مخصـوص «واقعه» داده‌انـد). به تعبیـر او در فانتـزی دریا، آنان که در پشـت می‌ایسـتند، یعنـی تجسـیمات (personification) سـایه‌گون ناخودآگاه، هم‌چون سـیل به زمین سـخت خودآگاهی سـرازیر شـده‌اند. این‌گونـه رؤیا برای شـخص بیننده، مانند یـک حمله اسـت کـه او را موقتـاً تغییر می‌دهـد و موجب پیدایش یک راز دردناک شـخصی می‌شـود که او را از خـود بیگانـه و از محیـط جدا می‌کنـد. تعبیرات و تفاسـیر یونگ درباره رؤیـای دریا، کاملاً بر داسـتان دقوقی منطبق اسـت: «این چیزی اسـت کـه نمی‌توانیـم به هیچ کـس بگوییم؛ زیرا می‌ترسـیم بـه ناهنجـاری روانی متهم شـویم و نـه بی‌دلیل، چه عیـن همین بلا سـر دیوانگان

ناخودآگاهی به دو لایه تقسیم می‌شود؛ لایهٔ شخصی و لایهٔ جمعی. لایه شخصی به احیای قدیمی‌ترین مضامین دوران کودکی ختم می‌شود. لایه جمعی شامل زمان پیش از کودکی است؛ یعنی شامل مضامین بازمانده از حیات اجدادی است. ... وقتی که واپس رفتن انرژی از دورترین زمان‌های کودکی دورتر می‌رود، آن‌گاه از آثار و بستر بازماندهٔ اجدادی سر درمی‌آورد و به شکل صورت‌های اساطیر درمی‌آید که همان نمونه‌های دیرینه است.

نقش‌های رؤیا همیشه پس از وقفه‌هایی خاص، در قالب‌های معینی بازمی‌گردند که خصلت‌شان تعیین یک مرکز است و در واقع تمام این فرایند، گرد نقطه‌ای مرکزی و یا قرارگاهی در اطراف یک مرکز می‌گردد که ممکن است در شرایط خاصی حتی در رؤیاهای اولیه نیز ظاهر شود.

می‌آیـد. مع‌هـذا بیـن درک شـهودی از چنین حملـه‌ای و ابتلا بـه بیماری به واسـطهٔ آن، فرق بسـیار اسـت؛ هرچنـد آدم عـادی آن را درک نمی‌کند. انـزوا به علت یـک راز، قاعدتـاً موجب تحـرک فضای روانی می‌شـود تا فقدان تماس با سـایر مـردم را جبران کند. انزوا باعـث فعالیت ناخودآگاه می‌شـود و این چیزی شـبیه اوهام و تجسـم خیال را پدید می‌آورد که گریبان آوارگان بیابانگـرد یکه و تنها و دریانوردان و قدّیسـین را می‌گیرد. مکانیسـم ایـن پدیده‌ها را می‌توان به بهتریـن وجـه با اصطلاحـات مربوط به انرژی تبییـن کرد. رابطه عادی ما بـا چیزهای موجود در ایـن دنیـا، در اثر مصـرف میزان خاصی از انرژی تأمین می‌شـود. اگر رابطه با چیزها قطع شـود، انرژی ذخیره می‌شـود و چیز مشـابهی به وجود می‌آورد. مثلاً همان‌طوری که احسـاس ستم‌بینی (Persecution mania) در اثـر رابطـه‌ای به زهر عـدم اعتماد آلوده به وجـود می‌آید، در این‌جـا نیـز برای جبـران مافات تحـرک طبیعی محیط، واقعیتـی خیالی پیدا می‌شـود که به جای مردم، سـایه‌های شـبح‌گون مرموز در آن حرکت می‌کنند.» [۵]

افـزون بر این، می‌توان در سـطحی نزدیک‌تـر، رؤیای دریا را مطابق انـگارهٔ جغرافیایی آن در ایـران مدنظـر قرار داد. جغرافیای عمدتاً خشـک و بیابانی ایران، موجب شـده اسـت که تصوری از نعمـت و برکـت از نماد دریا در ذهنیت جمعی فرهنگ ا یرانی صـورت ببندد. بنابراین، دریا تصویری از دسـتیابی به وفور نعمت و عنایت الهی اسـت. این معنا هنگامی بیشـتر تقویت می‌شود که دانسته شـود هزاران سـال پیش از این، دو کویر واقع در فلات ایران، دو دریاچهٔ پرآب بوده‌اند و به همین سـبب، بقایای اغلب شـهرهای باسـتانی در حاشیه‌های کویر به جا مانده اسـت. بدین سبب، خاطرهٔ جمعی ایرانیان همواره با نوعی از نوسـتالژی آب همراه اسـت.

نمادشناسـی اعـداد نیز بخشـی از نظام نمادشـناختی یونگ را تشـکیل می‌دهـد. او در جاهای مختلـف،عـددهفـت‌رامعنـاکـرده‌اسـت:

ـ هفت به معنای عالی‌ترین مرحلهٔ اشـراق و از این رو غایت آمال اسـت. [۶]

ـ تومـاس آکویناس، هفت را نشـانهٔ هفت اختر منظومهٔ شمسـی دانسـته و تبدیل آن به یک را به معنای وحدت در خورشـید تفسـیر کرده اسـت (در گذشـته، گمان می‌کردند منظومهٔ شمسـی از هفت‌سـیاره‌تشـکیل‌شـده‌اسـت). [۷]

ـ هفت مرحله، نمایانگر دگرگونی اسـت ... و چنان‌چه بر مبنای اشـارات باستانی ... نتیجه‌گیری کنیم، در خورشـیدگون شـدن به اوج می‌رسـد. [۸]

ـ دربـاور عمومـی، عـدد سـه و هفـت مقدس‌انـد [۹] و ... الـخ

بدیـن ترتیب، می‌توان ارتباط عدد هفت را با نماد شـمع و روشـنایی کـه نماد آزادی، نجات و رسـتگاری نیز هسـت، بازشـناخت.

آن‌چـه آمد، مجموعهٔ حداقل دانشـی اسـت کـه برای اقتبـاس از این قصه، مورد نیـاز اقتباس کننده یا الهام‌گیرنده اسـت. نیازی نیسـت بگوییم که در اقتباس فانتاسـتیک، این داسـتان ـ مانند بسـیاری متـون ادبـی کهـن برخـوردار از عناصـر فانتـزی ـ نیازمنـد تلطیـف و آرایـش اسـت.

پی‌نوشـت:

۱. یونگ، کارل گوسـتاو: تحلیل رؤیا، رضا رضایی، نشـر افکار، چاپ اول: ۱۳۷۷، ص ۱۳۸.

۲. یونگ، کارل گوسـتاو: روان‌شناسـی و کیمیاگری، پروین فرامرزی، معاونت فرهنگی آسـتان قدس رضوی، چـاپ اول: ۱۳۷۳، ص ۵۹.

۳. همـان، صـص ۹ ـ ۵۸.

۴. یونگ، کارل گوسـتاو: روان‌شناسـی ضمیر ناخودآگاه، محمدعلی امیری، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چـاپ دوم: ۱۳۷۷، ص ۱۰۵.

۵. یونگ، روان‌شناسـی و کیمیاگری، صص ۷ ـ ۸۶.

۶. همـان، ص ۱۰۴.

۷. همـان، ص ۱۰۵.

۸. همـان، ص ۱۲۰.

۹. همـان، ص ۲۳۹.