



فصل‌نامه تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی - واحد بوشهر

شماره سی و ششم - تابستان ۱۳۹۷ - از صفحه ۱۴۳ تا ۱۶۳

تمثیل عرفانی در شعر فولکلور معاصر،

بر محور «به علی گفت مادرش روزی»، اثر فروغ فرخزاد*

لیلا گلوی^۱

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.

احمدرضا کیخافرازانه^۲

دانشیار، عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.

مصطفی سالاری^۳

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.

چکیده:

از دیرباز، به دلایل مختلف، شاعران ترجیح داده‌اند که مطلب، و بویژه مسأله عرفانی مورد نظر خویش را به صورت غیر مستقیم و گاه رمزی بیان کنند. یکی از روش‌های بیان غیرمستقیم این گونه مطالب، استفاده از حکایت‌های تمثیلی است. در چنین اشعاری که معمولاً حاوی روایت هستند، کشف معنای باطنی شعر در گرو رمزگشایی از داستان است. در گذشته ادب فارسی حکایت‌های حاوی تمثیل عرفانی به وفور ملاحظه می‌شود. با وجود این، در شعر معاصر نیز گاهی می‌توان چنین آثاری را یافت. همچنین، تمثیل‌های عرفانی قدیم با زبان رسمی و فاخر بیان شده‌اند، حال آنکه نمونه‌ای از این گونه حکایات، شعر فروغ فرخزاد، «روزی به علی گفت به مادرش» است که دارای ویژگی‌های فولکلور است. در این تحقیق خوانشی عرفانی از شعر مذکور ارائه و تلاش شده است تا اثر مزبور بر مبنای چنین نگرشی رمزگشایی شود. بر مبنای یافته‌های پژوهش حاضر معلوم شد که به رغم خوانش رایج اجتماعی از شعر مورد نظر و نیز، افشای نیت مؤلف توسط خود او، مبنی بر طرح مسائل اجتماعی در این اثر، می‌توان مبتنی بر نظریات هرمنوتیک، خوانشی عرفانی از حکایت تمثیلی شعر مزبور به دست داد که با مؤلفه‌های ساختاری و محتوایی اثر سازگار باشد. اندیشه‌ها و مفاهیمی همچون بی‌ارزشی دنیا، اهمیت طلب، شجاعت و عشق عرفانی از جمله مسائلی است که از طریق تأویل خاص در این شعر ملاحظه می‌شود.

کلید واژه‌ها: تمثیل عرفانی، فولکلور، شعر معاصر، فروغ فرخزاد

*تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۲/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۳/۲۸

پست الکترونیک نویسنده مسؤول: keykhayefarzaneh@azu.ac.ir

۱- مقدمه:

تمثیل زیرمجموعه استعاره است و حکایت تمثیلی آن است که شاعر یا نویسنده با ذکر داستانی که لایه‌های چندگانه معنایی دارد، تلاش می‌کند مفهومی خاص را به خواننده انتقال دهد. در تمثیلهای عرفانی، مفهوم مورد نظر جزء مباحث عرفانی است. برای درک فحوای این داستانها که معمولاً به صورت رمزگونه بیان می‌شوند، لازم است تا خواننده شخصیتها و وقایع داستانی را تأویل کند. برخی از متون ادبی امکان خوانشهای متفاوتی را فراهم می‌آورند، به نحوی که یک حکایت تمثیلی واحد که پیشتر از منظر مطالعات اجتماعی بررسی شده، این بار از منظر موضوعات مورد علاقه مباحث عرفانی تأویل و تفسیر شود. شعر «به علی گفت مادرش روزی»، اثر فروغ فرخزاد که با زبان محاوره بیان شده و دارای ویژگیهای فولکلور است، از همین دست آثار است.

۱-۱ بیان مسأله:

در این تحقیق تلاش خواهیم کرد تا شعر مذکور از فروغ فرخزاد را که بیان‌کننده یک داستان است، از منظر مطالعات عرفانی تأویل کرده و رمزگشایی کنیم. به عبارتی به این پرسش پاسخ خواهیم داد که آیا شعر «به علی گفت مادرش روزی»، اثر فروغ فرخزاد ظرفیت خوانش عرفانی را دارد یا خیر؟ و رمزگشایی از این داستان به چه صورت خواهد بود؟

۱-۲ ضرورت و اهمیت تحقیق:

در گذشته ادب فارسی تمثیلهای و حکایات تمثیلی فراوانی وجود دارد که امکان خوانش عرفانی را فراهم می‌آورد، با وجود این، در شعر معاصر فارسی این گونه ادبی جز نزد شاعران معدود، مورد توجه قرار نگرفته و بسیاری از آنها نیز نسبت به مسائلی به غیر از عرفان (مانند مسائل اجتماعی، سیاسی و...) قابلیت تأویل بهتر و بیشتری دارند. همچنین آثاری که از یکسو ویژگیهای فولکلور و از سوی دیگر قابلیت تأویل عرفانی داشته باشند، بسیار نادرند، خصوصاً آنکه تمثیلهای و حکایتهای تمثیل عرفانی در ادب گذشته فارسی، عموماً با زبانی فاخر بیان می‌شوند و

چندان به فرهنگ عامه قرابت ندارند. در این شرایط، مطالعه شعر مذکور از فروغ فرخزاد که با زبان محاوره بیان شده و حاوی عناصر فرهنگ عامه است خوانش عرفانی و رمزگشایی آن از چنین منظری می‌تواند دریچه‌ای تازه بر روی محققان، دانشجویان، و علاقه‌مندان ادب فارسی بگشاید.

۳-۱: روش و نظریه تحقیق:

داده‌های این پژوهش بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای به دست می‌آید. سپس این داده‌ها با روش تحلیل و توصیف بررسی می‌شود. مبنای نظری این تحقیق، در غایت خود، نقد هرمنوتیک است که شرایط خوانشها و تأویلهای متفاوت از متون باز را فراهم می‌آورد.

۴-۱: پیشینه تحقیق:

تاکنون هیچ اثری درباره موضوع این تحقیق تولید نشده است. با وجود این، آثاری که ادبیات پژوهش حاضر را فراهم می‌آورند، بدین قرارند: هنری کربن در مجموعه کتاب خود با عنوان «ابن سینا و تمثیل عرفانی» شواهدی از تمثیل عرفانی و تأویل آنها را در آثار متقدمه مطالعه کرده (کربن، ۱۳۳۱) و نیز عبدالحسین فرزاد در مقاله‌ای با عنوان «جهان فانی در چند تمثیل عرفانی» شواهدی را از امکان خوانش عرفانی حکایت‌های موجود در ادب قدیم فارسی به دست داده است. (فرزاد، ۱۳۸۲: ۲۲۴-۲۱۷) از سویی، فروغ فرخزاد خود در مورد شعر «به علی گفت مادرش روزی» اظهار نظر کرده و در مصاحبه‌ای با م. آزاد گفته است: «آخرین قسمت شعر «علی کوچیکه» ضعیف است. علتش اینست که شعر ناتمام ماند و بعد خواستم تمامش کنم. اما دیگر در آن حالت و دنیا نبودم. شعر تقریباً ناقصی است.» (م. آزاد، ۱۳۴۳: ۵۳) او همچنین در مورد قالب اثر و رابطه آن با محتوای شعرش گفته است: «اما درباره‌ی قالب، من قبول دارم که هر حرفی را نمی‌شود در این قالب زد. من حرفهایی دارم که این قالب برایشان کوچک است. جلوی فوران حس و فکر را می‌گیرد. بگذارید علی در قالب کوچک خودش بماند. علی یک بچه‌ی کوچک بود. مال کوچه بود. باید با همان زبان و آهنگی که مردم

کوچه حرف می‌زنند، حرف می‌زد. اما علی فقط یکبار به سراغ من آمد و گمان نمی‌کنم دیگر بیاید. چون من حرف‌هایم را با او تمام کرده‌ام و تکلیف هر دومان روشن شده.» (همان: ۶۲) باید یادآور شویم که برخی محققان اساساً با اینکه شعر «به علی گفت مادرش روزی» مثلاً به تقلید از شعر "پریا"ی احمد شاملو باشد، مخالفت کرده‌اند: «این دو شعر (پریا و به علی...) سراسر متفاوت است. شعر پریا، آن‌گونه که خود شاملو گفته، یک اثر ساخته شده است. شعری است که شاملو به گفته خود، نشسته و آن را ساخته است تا ببیند در حیطه زبان مردم کوچه و بازار، تا چه حدی می‌توان مانور داد. اما "به علی گفت مادرش روزی" زبان فولکلور را جزئی جدایی‌ناپذیر از خویش می‌بیند. حداکثر تأثیری که شاملو بر فروغ، در این مورد خاص داشته، همین است که شعر پریا، فروغ را با ظرفیتهای زبان و اصطلاحات فولکلور آشنا کرده است.» (شیخ الاسلامی، ۱۳۷۹: ۳۳) یادآوری این نکته نیز ضروری است که بعضی محققان شعر «به علی گفت مادرش روزی» را کاملاً تحت تأثیر اشعار گویش ورائه ملک‌الشعراى بهار و احمد شاملو می‌دانند (جلالی پندری، ۱۳۸۳: ۱۳۵) در مورد اینکه چگونه یک متن ادبی (مانند شعر مورد بحث) را تمثیلی بدانیم و چگونه آن متن به خوانشگر اجازه تأویل‌های مختلف، از جمله تأویل عرفانی را می‌دهد، سیروس شمیسا گفته است: «هنگامی که از چندمعنایی و تأویل‌پذیری سخن به میان می‌آید، چه در رویکرد بلاغی، و چه در رویکردهای روانشناختی، معمولاً بر نماد بیش از تمثیل تأکید می‌شود. اصلی‌ترین داعیه‌های این مباحث در حوزه بلاغت عبارتند از چندمعنایی نماد و تشکیل شدن داستان تمثیلی از نمادهای گوناگون.» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۳۸)، پورنامداریان نیز می‌گوید: «ازجمله ویژگیهای درون متنی... عدم مطابقت با واقعیت است. غیرواقعی بودن شخصیتها (مانند داستانها و حکایات حیوانات) یا کنشها و وقایع داستان (مانند داستانهای تخیلی، داستانهای پیامبران و...) ازجمله ویژگیهایی است که می‌توانند همچون نشانه‌هایی دال بر تمثیلی بودن متن تلقی شوند.» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱۶۲) وی در باب تشکیل معنا در رویکرد روانشناسانه نیز گفته است: این روند از نااندیشیده بودن نماد در برابر ابتدای تمثیل بر اندیشه‌ای پیشین حاصل می‌شود. (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۲۲۷-۲۳۵) همچنین، محمدی کله‌سر در مقاله خود نوشته است:

«داستان‌های تمثیلی، به دلیل برخی ویژگیهای متنی، مخاطب را به دخالت در آفرینش لایه‌ای معنایی و رای معنای برآمده از نشانه‌های زبانی وامی‌دارند. همین ویژگی تفسیرپذیری، مهم‌ترین عامل برای ایجاد چندمعنایی در داستانهای تمثیلی است. چندمعنایی در این متون معمولاً حاصل دو فرایند متفاوت و برآمده از ویژگیهای ساختاری و روایی آنها است. نخستین فرایند بر محور جانشینی و صرفاً بر یک خط داستانی صورت می‌پذیرد. معانی حاصل از این شیوه بیش از همه در گرو گفتمان و بافت معنایی‌ای هستند که در حرکتی موازی با ظاهر متن، لایه دوم را برمی‌سازند. دومین فرایند بر محور همنشینی و برمبنای تعدد خطوط داستانی شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر، خواننده بنا بر ظرفیت حکایت، با توجه به پی‌رفتهای مختلف یا حضور شخصیت‌های داستانی، خطوط متعدد داستانی را بازگویی و برمبنای آنها تفاسیر متعددی ارائه می‌کند. در این فرایند، تفاسیر مختلف به دلیل ارتباط با خطوط مختلف داستانی (اصلی و فرعی) می‌توانند همزمان با یکدیگر بیان شوند. بنابراین، شیوه‌های شکل‌گیری چندمعنایی را می‌توان به صورت ذیل نمایش داد: گزینش لایه معنایی (محور جانشینی)؛ تفسیر و چندمعنایی براساس پی‌رفتها؛ گزینش خط داستان (محور همنشینی) براساس اشخاص داستان. هر یک از خطوط برآمده از محور همنشینی، با قرارگرفتن در بافتهای معنایی مختلف، امکان ارائه تفاسیر متنوع را نیز فراهم می‌آورند. نتیجه اخیر، ارتباط میان دو فرایند همنشینی و جانشینی را آشکار می‌کند. شیوه معرفی شده در این مقاله می‌تواند ازسویی به ارائه دسته‌بندی‌ها و تبیین‌هایی جدید از نمادپردازی (به ویژه در متون روایی) و ازسوی دیگر به دسته‌بندی سبکی متون مبتنی بر تأویل و تفسیر (از جمله متون عرفانی و تعلیمی) یاری رساند.» (محمدی کله‌سر، ۱۳۹۵: ۲۷۱)

۲- بحث:

در این بخش، پس از مرور مفاهیم و تعاریف ضروری، شعر «به علی گفت مادرش روزی»، اثر فروغ فرخزاد را که با زبان محاوره، به صورت داستانی تمثیلی بیان شده است، از منظر مطالعات عرفانی بررسی خواهیم کرد.

۱-۲ بیان رمزی در حکایت تمثیلی و خوانش عرفانی:

در فرهنگ دهخدا، «تمثیل» مترادف «مثل و مثال و داستان و افسانه و کنایه» بوده و ذیل آن آمده است: «ما خود از تازی تشبیه و صورت و شکل؛ مثل آوردن، تشبیه کردن چیزی را به چیزی، نگاشتن پیکرنگاشته مانند پیکری، تصویر کردن چیزی را، صورت بستن پیکر کسی را به نگاشتن و جز آن به حدی که گویا می‌بیند؛ عقوبت کردن و عبرت دیگران گردانیدن» همچنین از نظر اصطلاح منطق، یعنی: «اثبات حکم واحدی در امری جزئی بخاطر ثبوت آن حکم در جزئی دیگر بعلت وجود معنی مشترکی بین آن دو جزئی؛ و فقها آن را قیاس نامند و جزئی اول را فرع و دوم را اصل و مشترک را علت جامع گویند.» و در اصطلاح علم بدیع: «از جمله استعارات است، الا آنکه این نوع استعارتی است بطریق مثال یعنی چون شاعر خواهد که به معنی‌ای اشارتی کند، لفظی چند که دلالت بر معنی‌ای دیگر کند، بیارد و آن را مثال معنی مقصود سازد و از معنی خویش بدان مثال عبارت کند و این صنعت خوشتر از استعارت مجرد باشد.» (دهخدا، لغتنامه: ذیل تمثیل)

در متون بلاغی تعاریفی مرسوم از تمثیل ملاحظه می‌شود که اغلب تأکید آنها بر کارکردهای استدلالی، قیاسی و منطقی (انوار، ۱۳۷۵: ۲۵۴) و یا مبتنی بر ساختار تشبیه‌گونه و برخوردار از وجه شبه‌های متعدد (جرجانی، ۱۳۶۱: ۶۰) بعضی محققان بر اینگونه تعاریف ایراداتی وارد کرده‌اند. (مرتضایی، ۱۳۹۰: ۳۰-۳۳) تفاوت میان نظرات بلاغیون باعث می‌شود تا آنها از اصطلاحات «تشبیه مرکب»، «مجاز بالاستعاره»، «استعاره مرکب» و امثال آن بهره گرفته و با قیاس با این موارد در تعریف تمثیل سعی کنند. از سویی، داستان تمثیلی خود بحث نسبتاً جدیدی را به میان آورده است. چنین است که داستان تمثیلی ذیل سیطره تعاریف بلاغی قرار می‌گیرد و جنبه روایی آن در سایه بلاغت، چندان مورد توجه واقع نمی‌شود. بحث از حضور یا غیبت مشبّه‌به در تعریف تمثیل (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۵۵) و یا تلاش برای تعریف تمایز میان «تمثیل»، «تمثیل رمزی» و «داستان رمزی» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱۴۷) و یا تلاش برای قیاس اسلوب معادله و ارسال المثل و جداسازی تمثیل از آنها و معادل گرفتن تمثیل با الگوری غربیان (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۸۴) همگی شواهد این امر است. (برای تشریح بیشتر، محمدی

کله‌سر، ۱۳۹۵: ۲۵۹) در نگرش غربیان تمثیل روایتی داستانی است که در آن موجودات، کنش‌ها و گهگاه صحنه‌پردازیها به گونه‌ای تعبیه می‌شود که معنای منسجم ظاهری یا اولیه بر مبنای سطح دلالت دارد، و در همان حال معنا و مفهومی ثانویه هم دارد که متناظر با موجودات، مفاهیم و رخدادهایی دیگر است. (ابرامز، ۱۳۹۳: ۴) در ضمن، محمدی کله‌سر با تأکید بر جنبه‌ی روایی تمثیل می‌گوید: «تحلیل روایی تمثیل می‌تواند گامی در راستای شناخت بخش‌های غیرروایی تمثیل‌های داستانی که معمولاً در حوزه‌ی بلاغت جای می‌گیرند نیز محسوب گردد. این بخش که اغلب مفرداتی چون شخصیتها، مکان‌ها و وضعیتها را دربرمی‌گیرند، از نظر روایی به نقطه‌ی مقابل رویدادها یعنی توصیف و تفسیرها مربوط می‌شوند. این بخشها که در پایه‌ریزی طرح کلی تمثیل در لایه‌ی نخست معمولاً نادیده گرفته می‌شوند، مدلول‌های خود را متناسب با لایه‌ی دوم به‌صورتی استعاری و نمادین درمی‌یابند.» (محمدی کله‌سر، ۱۳۹۲: ۲۴)

از سویی، اهداف داستان تمثیلی را می‌توان چنین برشمرد: تقریر معنی و تعلیم؛ اثبات ممکن بودن امری که ناممکن به نظر می‌رسد؛ تجسم بخشیدن به اندیشه و امور عقلی؛ غلبه بر خصم (طرف مجادله)؛ ایجاز در کلام؛ اعتبار بخشیدن به ارزشها و معانی؛ ایجاد رغبت و شوق در مخاطب و لذت و شادی‌آفرینی در دلها؛ تأثیرگذاری و جلب محبت؛ روشن‌تر بیان کردن استدلال و برهان؛ مقبولیت‌آوردن و فرونشاندن خشم و کینه؛ افزایش تعداد مخاطبان و تقریب به اذهان؛ بینایی بخشیدن به فرجام کار و عبرت گرفتن. (بارانی و محمودی، ۱۳۸۶: ۶) نیز، سواى اینکه اثر مورد بحث نثر باشد یا منظومه، داستان‌های کوتاه تمثیلی را می‌توان به چهار دسته تقسیم کرد: واقع‌گرایانه، پارابل (حیوانات) و داستانهای کوتاه تمثیلی مبتنی بر رئالیسم جادویی و داستانهای کوتاه تمثیلی طنزآمیز. (قاسمی‌پور، و آذرپناه، ۱۳۹۴: ۵۶) که منظومه‌ی مورد بحث ما در این تحقیق که آمیزه‌ای از واقعیت و فراواقعیت است، در دسته‌ی سوم قرار می‌گیرد.

به هر روی، داستان تمثیلی ظرفیت تأویل‌پذیری دارد و به اصطلاح متنی «باز» است. باز بودن این گونه‌ی متون به خوانشگر اجازه می‌دهد تا با رعایت روابط متن، به نحوی که ادعا در تضاد با متن قرار نگیرد، تأویل‌هایی به‌دست دهد که حتی ممکن است مورد توجه خود نویسنده یا

شاعر هم نبوده است. (نابرامز، ۱۳۹۳: ۱۵۹-۱۵۸) مثلاً در مورد شعر «به علی گفت مادرش روزی»، برغم نظر محققان (جلالی پندری، ۱۳۸۳: ۱۴۳-۱۴۲) و حتی برغم افشای نیت مؤلف، و تصریح بر اجتماعی بودن نیت فرخزاد از خلق این اثر، می‌توان از شعر خوانشی عرفانی ارائه داد. منظور از خوانش عرفانی حکایت تمثیلی شعر مورد بحث، تأویل آن به نحوی است که مفاهیم مورد نظر عرفا و شاعران عارف‌مسلك از آن قابل برداشت شود. فرخزاد در مصاحبه‌ای گفته است: «حرف بر سر دو چیز است: یکی قالب "علی کوچیکه" یکی هم حرفه‌اش. من معتقدم این دو تا باهم هماهنگ هستند. اگر هماهنگ نبودند که باهم نمی‌آمدند. من نمی‌خواستم قصه بگویم. من می‌خواستم در واقع از این فرم قصه‌گویی برای گفتن یک مقدار واقعیت‌های اجتماعی استفاده کرده باشم» (م. آزاد، ۱۳۴۳: ۶۲) باوجود این، شاعر در ادامه همین مصاحبه به نکاتی اشاره می‌کند و خود راه را برای خوانش مورد نظر ما در تحقیق حاضر باز می‌گذارد. فرخزاد در مقابل این اظهارنظر که شعر را به علت پیام نومیدانه‌اش ناموفق می‌خواند می‌گوید: «من معتقد نیستم که پیام نومیدانه‌ای دارد. اتفاقاً کاملاً بر عکس. من در این شعر در واقع با خودم و با زندگی حساب‌هایم را روشن کرده‌ام و این شعر را در عین حال برای تمام کسانی گفته‌ام که جرأت گذشتن از یک حد و بالا رفتن را ندارند. گرفتار یک مشت حسابها و دلبستگیها و قراردادهای حقیر زندگی روزانه‌اند. این شعر نتیجه جدایی‌های درونی خودم هست برای انتخاب یک نوع زندگی. (همان) و نیز شاعر در مورد حکایت تمثیلی این شعر گفته است: «قصه‌ای است که آدم را یک کمی وسوسه می‌کند و متوجه دنیای کوچکش می‌کند.» (همان: ۶۳)

۲-۲ فروغ فرخزاد و مروری بر شعر «به علی گفت مادرش روزی»:

فروغ‌الزمان فرخزاد (زاده ۸ دی ۱۳۱۳، تهران — درگذشته ۲۴ بهمن ۱۳۴۵، تهران)، که با نام هنری فروغ فرخزاد، شناخته شده، شاعره نامدار معاصر ایران است که علاوه بر پنج دفتر شعر، با عناوین «اسیر» (۱۳۳۱ ش.، شامل ۴۳ شعر)؛ «دیوار» (۱۳۳۵ ش.، شامل ۲۵ قطعه شعر)؛ «عصیان» (۱۳۳۶ ش.، شامل ۱۷ شعر)؛ «تولد دیگر» (۱۳۴۱ ش.، شامل ۳۵ شعر) و نهایتاً؛

«ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» (۱۳۴۲ ش.، شامل ۷ شعر)، چندین سناریو برای فیلم و یک فیلم (خانه تاریک است)، یک رمان نیمه‌تمام و تعدادی تابلو و طرح نقاشی و به‌خصوص، ۶ داستان کوتاه (اندوه فردا، شکست، انتها، دوست کوچک من، بی تفاوت و کابوس) خلق کرده است. (نیکفام، ۱۳۸۷: ۱۰۶) علاقه فرخزاد به داستان که از مجموعه آثار بجمانده از وی دریافت می‌شود، گرایش به خلق منظومه در اشعارش را توجیح می‌کند، چنانکه خواهر این شاعر گفته است: او «در کودکی عاشق قصه بود. پدربزرگمان قصه‌های قشنگی می‌دانست و فروغ یک لحظه پدربزرگ را آرام نمی‌گذاشت. به قصه‌ها که گوش می‌داد دچار احوال مالیخولیایی می‌شد... (شاید به همین سبب) فروغ فرخزاد در شعر نیز از قصه‌گویی و روایتگری بهره گرفته است. فروغ در اشعار «رؤیا»، «به علی گفت مادرش روزی...» و «قصه‌ای در شب» فرم قصه‌گویی را در شعر تجربه کرده است... اشعار فروغ فرخزاد با افسانه‌ها نیز آمیخته است. افسانه گهر شبچراغ، افسانه سیمرغ و افسانه دختر دریا به ترتیب در اشعار «به علی گفت مادرش روزی»، «کسی می‌آید» و «یک شب» نمونه‌هایی از این افسانه‌هاست.» (همان، به نقل از هفته‌نامه بامشاد، آبان ۱۳۴۷) محققان برای آنکه اثری در قالب داستانهای (منظوم یا مثنوی) فولکلور قرار گیرد، دو شرط را ضروری دانسته‌اند: «اول به خدمت گرفتن کلمات، آنچنان که مردم کوچه و بازار می‌گویند، و دوم وجود محتوای عامیانه» (مکلا، ۱۳۷۲: ۴۳۲) جلالی پندری با استدلالاتی این شروط را در شعر فرخزاد که منظومه‌ای گویسورانه به گویش تهرانی است، تحقق یافته می‌داند. (جلالی پندری، ۱۳۸۳: ۱۴۳-۱۴۲)

۲-۳ خوانش عرفانی حکایت تمثیلی علی کوچیکه:

از آنجا که بازخوانی شعر مذکور از جنبه اجتماعی بارها صورت گرفته، جای آن دارد که در عین مرور یکی از همین خوانشها، تأویل عرفانی آن را نیز ارائه دهیم. بدین صورت هم از بازگویی مطالب مکرر فارغ شده و فرصت بیشتری برای تفسیر عرفانی شعر خواهیم داشت و هم مجال قیاس این دوگونه تأویل را فراهم آورده‌ایم. رضا صادقی شهپر، در مقاله «تحول و تعالی اندیشه دنیای آرمانی در شعر فروغ فرخزاد» این شاعر را طی شعر «به علی گفت

مادرش روزی» در مسیر کشف و بازنمود «اندیشه دنیای آرمانی سراسر آرامش و کامجویی» معرفی می‌کند که دیگر مانند گذشته خود، «از دنیای واقعی اظهار ملال و دلزدگی نکرده، آرزوی زیستن در دنیایی دیگر را ندارد، بلکه بیشتر می‌کوشد چنین دنیای باشکوهی را بیافریند و آن را از راه توصیفات شعری القا کند. او آرزوی دیرین خود را از دیدگاه و با زبان کودکی-علی کوچیکه-باز می‌گوید و بدین گونه به شیوه‌ای نمادین در پی القای اندیشه دنیای آرمانی است و نفرت و بدبینی‌اش را نسبت به واقعیت آشکار می‌کند. شاعر یادشده که به‌زبانی عامیانه و بسیار صمیمی سروده شده، داستان خواب دیدن "علی کوچیکه" است. علی کوچیکه پس از آنکه یک شب ماهی‌ای را در خواب می‌بیند، شیفته او می‌شود و پس از توصیف‌های ماهی از دنیای زیر آب و زیباییهای آن، دعوتش را برای سفر به دریا می‌پذیرد و به او می‌پیوندد. این شعر در نگاه نخست با دنیای کودکانه شخصیت داستان یعنی علی کوچیکه، سخت هماهنگی دارد و از آنجا که در عالم رؤیا می‌گذرد، با اندیشه بازنموده در آن نیز مناسبتی عجیب یافته است و در سطح دیگرش، آنگاه که نمادها بازکاوی می‌شوند، شعری است که اندیشه‌ای بزرگ و دیرین را در خود نهفته دارد و در حقیقت، بازتاب و برساخته ذهن و اندیشه شاعری است که حرفهای خود را بر زبان کودکی نهاده و با این زبان کودکانه، از دنیای رؤیایی خویش پرده برمی‌دارد و نفرتش را از واقعیت آشکار می‌کند و در فراسوی واقعیت، در پی پناهگاهی است، تا در آنجا از این‌همه رنج و ناکامی بیاساید. اندیشه بازتاب‌یافته در این شعر را از جهاتی می‌توان با اندیشه دنیای آرمانی سمبولیستهای قرن نوزدهم فرانسه و جست‌وجوی راههایی برای گریز از سختیهای دنیای واقعیت و نفرت از آن، در پیوند دانست. در این جنبه از سمبولیسم که سمبولیسم متعالی‌نامیده می‌شود، تصاویر عینی و محسوسات، نمادهای جهانی معنوی و آرمانی‌اند که جهان واقعی، تنها سایه و جلوه‌ای ناقص از آن است... شاعران سمبولیست که انسان را در این دنیا تبعیدی و زندانی می‌دانستند، در اشعار خود به آفرینش دنیایی که در باورشان سراسر شکوه و آرامش و کامیابی بود، دست می‌زدند و می‌کوشیدند آن را از راه تصاویری محسوس و نمادین به خواننده القا کنند.» (صادقی شهپر، ۱۳۸۷: ۱۲۵-۱۲۴) وی سپس بر مبنای سخنان مذکور، مفاهیمی چون

«نفرت و بدبینی نسبت به جهان واقعیت»؛ «آفرینش و القای دنیای آرمانی نمادین از راه توصیف»؛ «شیفتگی به دنیای آرمانی و تلاش برای رخنه کردن در آن» را با تأویل بندهای شعر نشان می‌دهد. (همان: ۱۳۰-۱۲۵)

حال چنانچه دنیای روزمرگی و روزمرگی در شعر فرخزاد را همان مفهوم دنیای نازل و مادی نزد عرفا و جهان متعالی و مآلی علی کوچیکه را همان مقام والای مورد نظر سالک در نظر بگیریم، تأویل‌هایی دیگر از بندهای شعر ممکن می‌شود که از قضا هیچ گونه تضادی با بافت معنایی شعر نیز ایجاد نخواهد کرد. به عبارتی، همه بخشهای شعر از چنین تأویلی حمایت می‌کنند. در ادامه برخی مهمترین نکات عرفانی شعر را مطالعه می‌کنیم.

۲-۳-۱ رؤیا:

مواجهه علی کوچیکه با عالمی دیگر و تهییج او بر سلوک به سمت آن جهان، با یک رؤیا آغاز می‌شود: «علی کوچیکه / علی بونه‌گیر / نصفه‌شب از خواب پرید / چشماشو هی مالید با دس / سه چار تا خمیازه کشید / پا شد نشس / چی دیده بود؟ / چی دیده بود؟ خواب یه ماهی دیده بود.» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۱۲۶-۱۲۵) در لغت «رؤیا: آنچه در خواب بینند (و) رؤیای صادقانه: یعنی خوابهایی که درست و مطابق با واقع است و بالجمله آنچه انسان در خواب بیند اگر مطابق با واقع باشد رؤیای صادقانه گویند.» (دهخدا، لغتنامه، ذیل رؤیا) کاشانی می‌گوید: «نفس در اتصال به نفوس فلکی نقوشی در وی مرتسم می‌گردد و به حوادث آینده علم پیدا می‌کند و این معنی هم در عالم خواب دست می‌دهد و هم در بیداری. آنچه در خواب باشد رؤیای صادقانه و آنچه در بیداری باشد مکاشفه و آنچه مابین نوم و یقظه دست دهد، خلسه گویند و این نقوش اگر در عالم خواب منقش گردد، آنچه معلول امور مزاجی و مادی باشد، نه بواسطه اقتباس از مبادی عالیه آن را اضغاث و احلام نامند و آنچه از مبادی عالیه باشد که کشف و شهود گویند.» (کاشانی، ۱۳۹۱: ۱۷۶)

۲-۳-۱ سلوک:

کلیت این شعر، داستان یک سفر است. علی کوچیکه در رویای خود، توسط ماهی، با جهانی دیگر آشنا می‌شود. ماهی او را ترغیب به سفر (سلوک) می‌کند و علی هم نهایتاً دل به دریا می‌زند و جهان ماهی را انتخاب می‌کند. (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۱۳۷-۱۲۵)

سلوک از مصطلحات عرفاست: «طی مدارج خاص از سوی سالک راه حق تا به مقام وصل و فنا رسد. از جمله مدارج آن: توبه، مجاهده، خلوت، عزلت، ورع، زهد، صمت، خوف و رجا، حزن، جوع، ترک شهوت، خشوع، تواضع.» (سجادی، ۱۳۸۳: ۴۷۵) همچنین نسفی گوید: «بدان که سلوک عبارت از سیر است، و سیر الی الله باشد، و سیر فی الله باشد. سیر الی الله نهایت دارد، اما سیر فی الله نهایت ندارد و سیر الی الله عبارت از آن است که سالک چندان سیر کند که از هستی خود نیست شود و به هستی خدا هست شود، و بخدا زنده و دانا و بینا و شنوا و گویا گردد. ای درویش! اگرچه سالک هرگز هیچ هستی نداشت، اما می‌پنداشت که مگر دارد آن پندار برخیزد و بیقین بداند که هستی خداراست و بس. چون دانست و دید که هستی خدای راست، سیر الی الله تمام شد، اکنون ابتداء سیر فی الله است و سیر فی الله عبارت از آن است که سالک چون به هستی خدا هست شد و بخدا زنده و دانا و بینا و گویا و شنوا گشت، چندان دیگر سیر کند که اشیاء را کماهی و حکمت اشیاء را کماهی بتفصیل و به تحقیق بداند و ببیند چنانکه هیچ چیزی در ملک و ملکوت و جبروت بروی پوشیده نماند. بعضی گفته‌اند که ممکن است که یک آدمی این همه بداند، و هیچ چیز نماند که نداند؛ و بعضی گفته‌اند که ممکن نیست که یک آدمی این همه بداند، از جهت آن که عمر آدمی اندک است و علم و حکمت خدای بسیار است، و ازینجا گفته‌اند که سیر فی الله نهایت ندارد. ای درویش! چون معنی سلوک را دانستی، اکنون بدان که اهل حکمت گویند که از تو تا بخدای راه بطریق طول است، از جهت آنکه نسبت هر فردی از افراد موجودات با خدای همچنان است که نسبت هر مرتبه‌ای از مراتب درخت با تخم درخت و اهل تصوف می‌گویند که از تو تا بخدای راه بطریق عرض است از جهت آنکه نسبت هر فردی از افراد موجودات با خدای همچنان است که نسبت هر حرفی از حروف این کتاب با کاتب و اهل وحدت می‌گویند که از تو تا بخدای راه نیست،

نه بطریق طول و نه بطریق عرض از جهت آنکه نسبت هر فردی از افراد موجودات با خدای همچنان است که نسبت هر حرفی از حروف این کتاب با مداد، و ازینجا گفته‌اند که وجود یکی بیش نیست و آن وجود خدای است - تعالی و تقدس - و بغیر از وجود خدای وجودی دیگر نیست و امکان ندارد که باشد.» (نسفی، ۱۳۵۹: ۱۴)

۲-۳-۱-۱ از خاک به آب:

سفر علی کوچیکه از دنیای خاکی که مظهر دنیای دنی ست، به جهان «آب» است: «ای علی، من بچه دریا، نفسم پاکه، علی! دریا همونجاس که همونجا آخر خاکه، علی! هر کی که دریا رو به عمرش ندیده/ از زندگیش چی فهمیده؟» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۱۳۶) آب نزد عرفا معنای اصطلاحی دارد: «ماده سیال معروف و در اصطلاح مراد از آن معرفت است، چنانکه مراد از حیات نیز معرفت است.» (سجادی، ۱۳۸۳: ۱)

۲-۳-۱-۲ ارکان سلوک:

عزیزالدین نسفی گوید: «بدان که ارکان سلوک هم شش است. رکن اول هادی است که بی‌هادی سلوک میسر نشود. رکن دوم ارادت و محبت است با هادی. سالک چون به هادی رسید و قبول هادی یافت، باید که در وقت وی در عالم هیچکس را چنان دوست ندارد که هادی خود را تا زود به مقصد رسد که مرکب سالک درین راه ارادت و محبت است. چون ارادت و محبت قوی افتاد، مرکب قوی افتاد، و هر که را مرکب قوی باشد از سختی راه باکی نباشد و اگر یک سر موی در ارادت و محبت خللی پیدا آید، مرکب لنگ شود و سالک در راه بماند. رکن سوم فرمان‌برداری است در همه کارهای اعتقادی و عملی، یعنی سالک را تقلید مادر و پدر ترک باید کرد و پیروی هادی باید کرد، هم در اعتقاد و هم در عمل، از جهت آنکه هادی به مثابه طیب است، و او به مثابه مریض و چون مریض فرمان‌برداری طیب نکند، و به خلاف امر طیب کار کند، هرگز صحت نیابد، بلکه هر روز که برآید، رنج و علت وی زیادت شود و اگر بیمار خواهد که به کتب طبّ علاج خود کند هم هرگز صحت نیابد. حضور طیب

باید، و فرمان‌برداری بیمار، تا رنج و علت برخیزد. رکن چهارم ترک رأی و اندیشه خود است: سالک باید که هیچ‌کاری به رأی و اندیشه خود نکند، اگرچه طاعت و عبادت باشد، از جهت آن که سالک هر کاری که برأی و اندیشه خود کند، سبب دوری وی شود، و هر کاری که به امر هادی کند، سبب نزدیکی وی گردد. رکن پنجم ترک اعتراض و انکار است: سالک باید که بر گفت هادی اعتراض نکند، و بر فعل هادی انکار نکند، و از جهت آنکه سالک نیک و بد نداند، و طاعت و معصیت نشناسد که شناختن نیک و بد، و طاعت و معصیت کاری عظیم است و حکایت موسی و خضر ازین معنی خبر می‌دهد. ای درویش! بسیار سخن باشد که آن سخن پیش مرید نیک باشد، و پیش شیخ بد باشد، و بسیار سخن بود، که پیش مرید بد باشد، و پیش شیخ نیک باشد و در افعال نیز همچنین می‌دان، پس مصلحت مرید آن است که به یکباره ترک اعتراض و انکار کند، و هر چه از شیخ شنود، نیک شنود و هرچه ازو بیند، نیک بیند. ای درویش! اعتراض و انکار مرید تاریکی و کدورت آرد و جدائی اندازد میان مرید و مراد. ششم ثبات و دوام است بر شرایط و ارکان سلوک سالهای بسیار، که از بی‌ثباتی هیچ کار نیک نیاید، نه دنیوی و نه اخروی. ای درویش! هر کس که به جایی رسید در کار دنیا و در کار آخرت، از ثبات رسید. (نسفی، ۱۳۵۹: ۴۵-۴۴)

رکن اول سلوک علی توسط «ماهی» ای که در خواب به هدایت او آمده است، تأمین می‌شود. نجم رازی در «مرصاد العباد» شرحی مبسوط «در بیان احتیاج به شیخ در تربیت انسان و سلوک او» آورده است. (نجم رازی، ۱۳۷۱: ۲۳۵-۲۲۶) سپس «رؤیت» رخ می‌دهد که عبارت است از مشاهده و کشف زیباییهای ممدوح (سجادی، ۱۳۸۳: ۴۳۵-۴۳۳) فروغ فرخزاد می‌نویسد: «انگار که یه طاقه حریر/با حاشیه منجوقکاری/ انگار که رو برگ گل لال عباسی خامه‌دوزیش کرده بودن/ قایم موشک بازی می‌کردن تو چشاش/ دو تا نگین گرد صاف الماسی/همچی یواش/همچی یواش/خودشو رو آب دراز می‌کرد/که بادبزنی فرنگیاش/صورت آبو ناز می‌کرد/بوی تنش، بوی کتابچه‌های نو/ بوی یه صفر گنده و پهلوش یه دو/ بوی شبای عید و آشپزخونه و نذری‌پزون/ شمردن ستاره‌ها، تو رختخواب، رو پشت‌بون/ ریختن بارون رو آجر فرش حیاط/ بوی قوطیای آب نبات/ انگار تو آب، گوهر شبچراغ می‌رفت/ انگار که دختر

کوچیکه^۱ شاپریون/تو یه کجاوه بلور/به سیر باغ و راغ می‌رفت/دور و ورش گل ریزون/بالای سرش نوربارون/شاید که از طایفه^۲ جن و پری بود ماهیه/شاید که از اون ماهی‌ای ددری بود ماهیه/شاید که یه خیال تند سرسری بود ماهیه. «فرخزاد، ۱۳۷۷: ۱۲۸) و این مشاهده که حاوی نوستالژی است و از منظر خوانش عرفانی، خود می‌تواند متبادرکننده مفهوم «عالم ذر» باشد، عشق و طلب را به همراه می‌آورد: «هر چی که بود/هر کی که بود/علی کوچیکه/محو تماشااش شده بود/واله و شیداش شده بود» (همان: ۱۲۸-۱۲۷) و آرزوی وصل رخ می‌دهد: «همچی که دس برد که به اون/رنگ روون/نور جوون/نقره نشون/دس بزنه...» (همان: ۱۲۸)

نسفی گفته است: «بدان -أعزک الله فی الدارین - که ذاکران چهار مرتبه دارند: بعضی در مرتبه^۳ میل‌اند، و بعضی در مرتبه^۴ ارادتند، و بعضی در مرتبه^۵ محبتند، و بعضی در مرتبه^۶ عشقند. و از اهل تصوف هر که را عروج افتاد، در مرتبه چهارم افتاد... ای درویش! هر که خواهان صحبت کسی شد آن خواست اول را میل می‌گویند، و چون میل زیادت شد و مفرط گشت، آن میل مفرط را ارادت می‌گویند و چون ارادت زیادت شد و مفرط گشت، آن ارادت مفرط را محبت می‌گویند؛ و چون محبت زیادت شد و مفرط گشت، آن محبت مفرط را عشق می‌گویند. پس محبت مفرط آمد و محبت ارادت مفرط آمد و همچنین.» (نسفی، ۱۳۵۹: ۵۱)

رکن سوم سلوک فرمان‌برداری است. ارکان چهارم تا ششم، یعنی ترک خودرایی و ترک اعتراض و انکار و ثبات و دوام سالک نیز از وابسته‌های همین رکن هستند. ماهی از علی کوچیکه می‌خواهد که جهان ممدوح و معشوق را بر دنیای روزمره^۷ پیشین ترجیح دهد. در اینجاست که فرخزاد مقایسه‌ای را میان جهان ماهی و دنیای روزمره^۸ علی کوچیکه مطرح می‌کند. دنیای روزمره مملو از شهوت است: «رو بند رخت/پیره‌ن‌زیرا و عرق‌گیرا/ دس می‌کشیدن به تن همدیگه و حالی بحالی می‌شدن/ انگار که از فکرای بد/ هی پر و خالی می‌شدن.» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۱۲۹)

در این میان، دنیای روزمره نیز به تکاپوست تا برده^۹ خویش را از گریزمانع شود. هادی (و در اینجا ماهی) مسیر نجات را نشان می‌دهد، دفع رهنان می‌کند، آفات را معرفی می‌کند و... (نجم رازی، ۱۳۷۱: ۲۳۵-۲۲۶) و از آن سو، دنیا از زبان مادر علی سخن می‌گوید؛ او را به ادامه

زندگی مبتنی بر نگرش مادی تشویق می‌کند، علی را از خطرات سلوک می‌هراساند و نهایتاً او را به «خواب» تشویق می‌کند: «علی کوچیکه/علی کوچیکه/نکنه تو جات وول بخوری/حرفای ننه قمرخانم/یادت بره گول بخوری/تو خواب، آگه ماهی دیدی خیر باشه/خواب کجا حوض پر از آب کجا/کاری نکنی که اسمتو/«توی کتابا بنویسن/سیا کنن طلسمتو/آب مٹ خواب نیس که آدم/از این سرش فرو بره/از اون سرش بیرون بیاد/تو چار راهاش/صدای سوت سوتک پاسبون بیاد/شکر خدا پات رو زمین محکمه/کور و کچل نیسی علی، سلامتی! چی چیت کمه؟/میتونی بری شابدوالعظیم/ماشین دودی سوار بشی/قد بکشی، خال بکوبی، جاهل پامنار بشی/حیفه آدم این همه چیزای قشنگو نبینه/الا کلنگ سوار نشه/شهر فرنگو نبینه/فصل، حالا فصل گوجه و سیب و خیار و بستنیس/چن روز دیگه، تو تکیه، سینه زنیس/ای علی ای علی دیوونه!/تخت فنی بهتره، یا تخته ُ مرده شور خونه؟/گیرم تو هم خودتو به آب شور زدی/رفتی و اون کولی خانومو به تور زدی/ماهی چیه؟ ماهی که ایمون نمی‌شه، نون نمی‌شه/اون یه وجب پوست تنش واسه فاطمی تنبون نمی‌شه/دس که به ماهی بزنی/از سر تا پات بو می‌گیره/بوت تو دماغا می‌پیچه/دنیا ازت رو می‌گیره/بگیر بخواب!/ که کار باطل نکنی/با فکرای صد تا یه غاز/حل مسائل نکنی/سر تو بذار رو ناز بالش، بذار بهم بیاد چشت/قاچ زینو محکم چنگ بزن که اسب سواری پیشکشت.» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۱۳۲-۱۳۰)

در مقابل، ماهی که نقش هادی را در این حکایت (داستان) بر عهده دارد، بر حس وظیفه خود، به شبهات پاسخ می‌دهد: «این حرفا، حرف اون کسایی است که آگه/یه بار تو عمرشون زد و یه خواب دیدن/خواب پیاز و ترشی و دوغ و چلوکباب دیدن/ماهی چیکار به کار یه خیک شیکم تغار داره/ماهی که سهله، سگشم/از این تغارا عار داره/ماهی تو آب می‌چرخه و ستاره دس چین می‌کنه/اونوخ به خواب هر کی رفت/ خوابشو از ستاره سنگین می‌کنه/ می‌برتش، می‌برتش/از توی این دنیای دلمرده ُ چاردیواریا/نق نق نحس ساعتا، خستگیا، بی‌کاریا/دنیای آش رشته و وراچی و شلختگی/درد قولنج و درد پر خوردن و درد اختگی/دنیای بشکن زدن و لوسبازی/عروس دومادبازی و ناموسبازی/دنیای هی خیابونارو الکی گز کردن/از عربی خوندن یه لچک بسر حظ کردن/دنیای صبح سحرا/تو توپخونه تماشای دار زدن/نصف شبا/رو

قصهٔ آقا بالاخان زار زدن/دنیایی که هر وخت خداهش/تو کوچه‌هاش پا می‌ذاره/یه دسه خاله خاناباجی از عقب سرش/یه دسه قداره کش از جلوش می‌اد/دنیایی که هر جا می‌ری/صدای رادیوش می‌اد/می‌برتش، می‌برتش، از توی این همبونهٔ کرم و کثافت و مرض/به آبیای پاک و صاف آسمون می‌برتش/به سادگی کهکشون می‌برتش.»(همان: ۱۳۴-۱۳۲)

دنیا نزد عرفا معنای خاص دارد: «دنیا در برابر آخرت، و به دیدهٔ عارفان، دلبستگی به آن از جملهٔ مهالک است... این دنیا سرای بینوایی است. دولت بی‌دولتی است. طبل میان تهی است. بساط فرومایگی است. روی معرفت سیاه کند، جامهٔ عصمت چاک کند. خبر نداری که این دنیای دنی دیری است تا به مثال عروسان آراسته، بر طارم طراری، نشسته و از شبکهٔ شک بیرون می‌نگرد.»(سجادی، ۱۳۸۳: ۳۹۴-۱۳۹۳)

نسفی گوید: «بدان که درین عالم مردم دانا هر چیز که می‌خواهند از جهت آن می‌خواهند تا ایشان را بدان سبب فراغتی و جمعیتی باشد و تفرقه و اندوهی به ایشان نرسد. چون دانایان طالب فراغت و جمعیتند، پس فراغت و جمعیت نعمتی قوی باشد و راحتی عظیم بود. ای درویش! تو نیز طالب فراغت و جمعیت باش! و هر چیز که سبب تفرقه و اندوه است، از خود بینداز، و دربند آن مباش! و به یقین بدان که فراغت و جمعیت در مال و جاه نیست، مال و جاه سبب تفرقه و اندوه است. فراغت و جمعیت در امن و صحت و کفاف و صحبت دانا است.»(نسفی، ۱۳۵۹: ۷۰-۶۹) به عبارتی، آن آسودگی و آن تنعم که مردم غیرسالک از طریق افزونی مواهب دنیوی می‌جویند، تنها از طریق سلوک و عبور از نگرش مادیگرایانه تأمین می‌شود.

۲-۳-۲ تاریکی و نور:

از دیگر مفاهیمی که با سلوک پیوسته هستند و در شعر مورد بحث می‌توانند از منظر خوانش عرفانی تأویل شوند، تاریکی و نور است. ماهی رویای علی کوچیکه «رنگ روان»(فرخزاد ۱۳۷۷: ۱۲۸) و دریای زیر ماهی سیه است. (همان)

نسفی گوید: «ای درویش! بدان که ملکوت دریای نور است، و ملک دریای ظلمت است و این

دریای نور آب حیوه است و در ظلمت است. باز این دریای نور به نسبت دریای ظلمت است با دریای علم و حکمت، و علم و حکمت آب حیوه است و در ظلمت است همچنین به نسبت آب حیوه چهار مرتبه دارد بلکه زیادت اسکندر می‌باید که در ظلمات رود و از ظلمات بگذرد و به آب حیوه رسد. ای درویش! چندین گاه است که می‌شنوی که آب حیوه در ظلمات است و نمی‌دانی که آب حیوه چیست و ظلمات کدام است. بعضی از سالکان می‌گویند که ما به این دریای نور رسیدیم و این دریای نور را دیدیم. نوری بود نامحدود و نامتناهی و بحری بود بی‌پایان و بیکران. حیوه و علم و قدرت و ارادت موجودات ازین نور است؛ بینایی و شنوایی و گویایی و گیرایی و روائی موجودات ازین نور است؛ طبیعت و خاصیت و فعل موجودات ازین نور است، بلکه خود همه ازین نور است و دریای ظلمت حافظ و جامع این نور است، و مشکاه و وقایه این نور است، و مظهر صفات این نور است.» (نسفی، ۱۳۵۹: ۶۹-۶۸) پس علی کوچیکه باید دل به سیاهی جاده پیش رو بسپرد تا بتواند نور محض برسد: «من توی اون تاریکی‌ای ته آبم بخدا/ حرفمو باور کن، علی/ ماهی خوابم بخدا» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۱۳۵) فرخزاد برای نشان دادن بی‌ارزشی دنیا در مقابل جهان معرفت (آب)، «مروارید» را که شی‌ای ارزشمند از منظر مادی است، فقط برای بازی (یه قل دو قل) مفید می‌داند: «یادت باشه از سر راه/ هف هس تا دونه مرواری/ جمع کنی که بعد باهاشون تو بیکاری/ یه قل دو قل بازی کنیم.» (همان: ۱۳۶)

۲-۳-۳ فنا و وصال:

از منظر عرفا، فنا «نیستی، محو شدن، در اصطلاح یعنی فنای بنده در حق که جهت بشریت بنده در جهت ربوبیت حق محو گردد.» (سجادی، ۱۳۸۳: ۶۲۸) علی کوچیکه نیز در منظومه تمثیلی فرخزاد، نهایتاً دل به دریا می‌زند و به همراه ماهی می‌رود: «آب یهو بالا اومد و هلفی کرد و تو کشید/ انگار که آب جفتشو جست و تو خودش فرو کشید/ دایره‌های نقره‌ای/ توی خودشون/ چرخیدن و چرخیدن و خسته شدن/ موجا کشاله کردن و از سر نو/ به زنجیرای ته حوض بسته شدن/ قل قل تالاب تالاب/ قل قل تالاب تالاب/ چرخ می‌زدن رو سطح

آب/ تو تاریکی، چن تا حباب/ علی کجاس؟/ تو باغچه/ چی می‌چینه؟/ آلوچه/ آلوچه باغ
بالا/ جرئت داری؟ بسم‌اله.» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۱۳۷)

۳- نتیجه‌گیری:

شعر «به علی گفت مادرش روزی» اثر فرخزاد شعری است به زبان عامیانه و حاوی عناصر فرهنگ عامه و سرتاسر داستانی تمثیلی است. این اثر نه تنها توسط محققان، بلکه توسط خود شاعر نیز تحلیل شده و شاعر با کشف نیت، آن را شعری اجتماعی می‌خواند، با وجود این، مبتنی بر نظریات هرمنوتیک که در آن مطرح می‌شود ممکن است شاعر چیزی بگوید که خود نیز به آن توجه نداشته، و با توجه به ویژگیهای متون باز که اجازه تأویل‌های متفاوت را فراهم می‌آورند، قابلیت خوانش عرفانی دارد به نحوی که جزء جزء آن از این گونه خوانش حمایت می‌کند. بدین نحو، معلوم می‌شود که اولاً حکایت تمثیلی در شعر معاصر ادامه یافته، بلکه ظرفیت زبان محاوره در آن آزموده شده و نیز چنین شعری مشروط بر آنکه مجموعه مؤلفه‌های ساختاری-محتوایی متن همراهی داشته باشند، امکان خوانشهای متفاوت و از جمله خوانش عرفانی را دارد، ولو آنکه حتی خود خالق اثر برداشت و نیتی غیر از آن داشته باشد.

منابع و مأخذ

۱. انوار، عبدالله، (۱۳۷۵)، *تعلیقه بر اساس الاقتباس خواجه نصیر طوسی*، جلد ۱ (متن اساس الاقتباس)، تهران: مرکز.
۲. بارانی، محمد؛ و فاطمه محمودی، (۱۳۸۶)، «مقایسه ساخت دو حکایت تمثیلی از مثنوی مولوی و مصیبت‌نامه عطار»، *مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، شماره ۹، سال پنجم، بهار و تابستان، صص ۲۶-۵.
۳. پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۳)، *رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی*، تهران: علمی و فرهنگی.
۴. جرجانی، عبدالقاهر، (۱۳۶۱)، *اسرارالبلاغه*، ترجمه جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران.
۵. جلالی پندری، یدالله، (۱۳۸۳)، «سه منظومه گویشورانه در شعر معاصر»، *مجله پژوهش‌های فلسفی دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*، شماره ۱۹۳، پاییز و زمستان، صص ۱۳۱-۱۵۱.
۶. سجادی، جعفر، (۱۳۸۳)، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، ج ۷، تهران: نشر طهوری.

۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۹)، *صورخیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه.
۸. شمیسا، سیروس، (۱۳۷۶)، *بیان*، تهران: فردوسی.
۹. شیخ الاسلامی، حسین، (۱۳۷۹)، «نقد و بررسی شعر فولکلور، همیشه شعر کودک نیست»، کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۳۸، آذرماه، صص ۳۵-۳۳.
۱۰. صادقی شهپر، رضا، (۱۳۸۷)، «تحول و تعالی اندیشه دنیای آرمانی در شعر فروغ فرخزاد»، مجله ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شماره ۱۱، تابستان، صص ۱۳۶-۱۱۹.
۱۱. فتوحی، محمود، (۱۳۸۹)، *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.
۱۲. فرزاد، عبدالحسین، (۱۳۸۲)، «جهان فانی در چند تمثیل عرفانی»، مجله فرهنگ، شماره‌های ۴۶-۴۷، تابستان و پاییز، صص ۲۲۴-۲۱۷.
۱۳. فرخزاد، فروغ، (۱۳۷۷)، *تولدی دیگر*، ج ۱ (مکرر)، تهران: به‌آفرین.
۱۴. قاسمی‌پور، قدرت؛ و آرش آذرپناه، (۱۳۹۴)، «داستان کوتاه تمثیلی در ادبیات معاصر ایران»، مجله پژوهش‌های ادبی، شماره ۴۷، بهار، صص ۶۸-۳۷.
۱۵. کاشانی، عزالدین، (۱۳۹۱)، *مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه*، به تصحیح: جلال‌الدین همایی، ج ۱۲، تهران: هما.
۱۶. کرین، هنری، (۱۳۳۱)، *ابن‌سینا و تمثیل عرفانی*، ترجمه: ان شاءالله رحمتی، تهران: انجمن آثار ملی.
۱۷. م. آزاد، (۱۳۴۳)، «دو گفت و شنود با فروغ فرخ‌زاد»، مجله آرش، شماره ۸، تیرماه، صص ۶۴-۴۵.
۱۸. محمدی کله‌سر، علیرضا، (۱۳۹۲)، «روایت‌شناسی تمثیل داستانی»، مجله الهیات هنر، شماره ۱، صص ۵-۲۸.
۱۹. _____، (۱۳۹۵)، «داستان تمثیلی؛ ساختار، تفسیر و چندمعنایی»، مجله زبان و ادبیات فارسی، شماره ۸۱، پاییز و زمستان، صص ۲۷۳-۲۵۷.
۲۰. مرتضایی، جواد، (۱۳۹۰)، «تمثیل؛ تصویر یا صنعتی بدیعی»، مجله پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۲، صص ۳۸-۲۹.
۲۱. مکلا، ابراهیم، (۱۳۷۷)، «فروغی دیگر در تولدی دیگر»، کتاب: *جاودانه زیستن*، تهران: مروارید.
۲۲. نیکفام، یوسف، (۱۳۸۷)، «داستان‌نویسی فروغ فرخزاد»، مجله ادبیات داستانی، شماره ۱۱۴، تیرماه، صص ۱۰۹-۱۰۶.
۲۳. نسفی، عزیزالدین‌بن محمد، (۱۳۵۹)، *مجموعه رسائل مشهور به کتاب الانسان الكامل*، به تصحیح و مقدمه: ماریزان موله، تهران: انجمن ایرانشناسی فرانسه.
۲۴. Abrams, M. H. (1993), *Glossary of Literary Terms*; sixed Ed.; New York: Harcourt.



Gnostic Allegory in Contemporary Folklore Poetry: Based on Froogh Farokhzad's "one day Ali Said to his Mama"

Leila Galavi¹, Ahmad Reza Keykhaye farzaneh², Mostafa Salari³

1-PhD student of Persian language and literature, Zahedan Branch, Islamic Azad University, Zahedan, Iran

2-Associate Professor of Persian Language and Literature, Zahedan Branch, Islamic Azad University, Zahedan, Iran

3- Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Zahedan Branch, Islamic Azad University, Zahedan Iran.

Abstract:

from the very late, and according to different reasons, poets have preferred to express their views, specifically in Gnosticism, indirectly or even symbolically. One of the methods of indirect expressing of these ideas is using the allegorical tales. In this kind of poetry, which is usually narrative, exploring the initial meaning of the poem is provided to decoding the story. In the late Persian literature the allegorical tales are ample. Yet, in the contemporary poetry they are sometime observed. Also, late allegorical tales are narrated in a very excellent language, while an example of allegorical tale in Farokhzad's poetry: "one day Ali Said to his Mama" has folklore features. In this survey, a gnostic approach of the poem helps to decode the story. Although the poem is usually read according to a social approach even by the poet herself, based on the results, it has been cleared that it is possible to have a gnostic approach toward it, which is compatible with the poem's structure and meaning. Ideas like worthlessness of this world, importance of desire, bravery, and gnostic love are concepts which are obtained through the gnostic approach.

Keywords: allegorical tales, folklore, contemporary poetry, Froogh Farokhzad

* Receive: 2018/3/7 Accept: 2018/6/18
E-Mail: keykhayefarzaneh@azu.ac.ir