

The metaphorical turn of "whale" from epic to mysticism

**(Reviewed texts: Gershaspnameh, Shahnameh,
works of Sanai, Attar and Molavi)**

Foad Moloudi*

Qader Bayazidi**

Abstract

This article examines the development of "whale" as a metaphor in several epic and heroic writings (Shahnameh and Garshasp-nameh) and mystical books (the works of Sanai, Attar, and Rumi). The chosen works were considered the main, central, and standard. One of the key methods to comprehend literary kinds and their historical periods is by looking at the formed metaphors, how they rotate in their development, and how they become tangible in the language. Two epic and mystical kinds frequently use the metaphor "whale," which illustrates a profound transformation. It is a metaphor for the strength and might of the warrior, and it finds its meaning in his "body," which is not in opposition to intellect and knowledge. However, this relationship with the "body" is kept in its totality in the works of Sanai and Attar. In contrast, the "whale" is a metaphor for the ego in a reverse twist, and the element of concupiscence conjures its size and power. Psychoanalytically speaking, the "whale's" grandeur, its placement in the depths of water and darkness, and its abrupt and terrifying emergence are all metaphors for the unconscious and the forbidden instincts of the "Id." Rumi engages in a wide variety of inversion, de-dualization, play with the whale symbol, and metaphorical development. Using the "whale" as a

* Assistant Professor of Literary Studies Department, Institute for Research and Development in the Humanities, Tehran, Iran (Corresponding author), f_molowdi@yahoo.com

** Master's degree in Persian language and literature from Urmia University, Urmia, Iran,
Bayazidi1995@gmail.com

Date received: 17/01/2023, Date of acceptance: 16/07/2023, Printed: 04/06/2025



case and historical study in two different discourses demonstrates that metaphorical meanings are not static but change over time.

Keywords: Whale, epic, mysticism, metaphor, metaphorical turn.

Introduction

With a little reflection on linguistic signs, we can see that the use of linguistic signs that refer to animals and are metaphorically expanded has a long history in mythological, epic, religious and literary texts and has been more or less in all cultures and their prominent works; But the main problem for human studies occurs when we think about why different intellectual systems have thought about these "merely put" beings in different ways and made meaning from them and entered them into the "metaphorization" system of the mind. These natural creatures, when they become metaphors of the human mind, depending on the path of meaning and signification they have found, they reveal the lines of thought and are indicative in every way. This problem can be realized in a concrete way when we show a specific case in our historical movement, and through the main texts that are the verbal objectivity of an intellectual discourse. This way of dealing with the problem reveals two things at the same time: firstly, how a particular case in a dominant period or discourse is metaphorized and what its metaphorical implications reveal; and secondly, how has this metaphor changed in the following periods and entered new areas, and how is it related to the previous period.

Materials & methods

Five main, central and standard texts have been examined in two epic and mystical fields. Our method here is historical, discursive and based on text analysis.

Discussion & result

What emerges from a general look at the comparison of epic and heroic texts with mystical texts is that in mystical thinking and in the main texts of this intellectual mushrab - bearing in mind all its plurality and avoiding uniting its different aspects - many signs, common metaphors, allegories and symbols have been included in epic and heroic texts and apparently they have found an internal aspect and knowledge has been deduced from them. In general, it seems that these cases - which we will consider from now on in the form of the word "metaphor" - had an external aspect in epic and heroic texts, and this case is related to "objectivity" which is the essence of

the epic world. In the later period of mystical knowledge and aesthetics, these metaphors had an internal movement and became internal and epistemological matters in the mystical introspective system. From this general point of view - although it seems correct - no judgment can be issued unless we concretely examine these metaphors and their rotation from the epic period to the mystical period, and in the important and main texts of both fields. In this article, we try to examine one of these cases and present the result that comes from it. Here, we examine the "whale", which is a frequent metaphor in both epic and heroic texts, as well as mystical texts. The attempt is to examine the historical movement and conceptual rotation of this metaphor so that through it we can reach a concrete result and avoid presenting it as a rigid, static and non-historical metaphor or symbol.

Conclusion

The frequent metaphor of "whale" in epic and heroic texts is a metaphor of the strength and power of the warrior, it is meaningful in relation to his "body" and this body is not in opposition to the soul and wisdom; But in the works of Sanai and Attar, from one side, this relationship with "body" is preserved in its entirety, and from the other side, in a reverse rotation, "whale" is a metaphor for the soul and evokes its imperious, huge and powerful aspect. In the language of psychoanalysis, the majesty of the "whale", its location in the depths of water and darkness, and its sudden and formidable revelation, is a metaphor for the unconscious and forbidden instincts of the "institution". But Molavi, beyond Sana'i and Attar, does not create a closed and limited metaphor of "whale" and sometimes, like many other metaphors, he enters and expands the "language game" cycle. Although Maulvi also represents the same signification of Sana'i and Attar from the "whale" metaphor in many places, but sometimes he collapses this "sign" in an artistic way and crushes its core, and as always "a surface of floating sign" puts it in front of us and performs a wide range of inversion, de-duplication and playing with the "symbol" of the whale and gives it more metaphorical expansion.

Bibliography

- Adonis, A. (2001). *Tasavof va surrealism*. H. abbasi (Tr.). Tehran: Rozegār. [In Persian].
- Allen, G. (2001). *Baynāmatniyat*. Tehran: Markaz Publication. [In Persian].
- Asadiy_e_tusi, H. A. (1975). *Garshāspnāme*. H. Yaghmāie (ed.). Tehran: Tahori. [In Persian].
- Attar_e_Nishaburi, F. (1940). *Elāhināme*. H. Ritter (ed.). Stanbol: E. J. maāref. [in Persian].

- Attar_e Nishaburi, F. (2011). *Mantiq_ut_tayr*. M, Ābedi & Taqi Poornāmdāriān (ed.). Tehran: Samt. [in Persian].
- Bressler, Ch. (2014). *Darāmadi bar Nazariyehā va Raveshhāye Naqde Adabi*. M, Ābedinifard (Tr.). Tehran: Niloofar. Third edit. [in Persian].
- Darvish, M. (2010). *Gami dar Asātir*. Tehran: Nashre Bābak. [in Persian].
- Eliade, M. (1997). *Resāleh dar Tārikh_e Adiān*. J, Sattāri (Tr.). Tehran: Soroush. [in Persian].
- Eliade, M. (2013). *Namādpardāziy_e Amr_e Qodsi va Honarha*. M, Sālehi Allāmeḥ (Tr.). Tehran: Niloofar. [in Persian].
- Ferdowsi, A. (1963). *Shahnām_ye Ferdowsi*. Matne Enteqadi A, bretles. A, Bretles va Digarān. Ākādeṃi Oloome Ettehāde Shuravi: Moskow. [in Persian].
- Freud, S. (2020). *Kārbord_e Ravānkāvi dar Naqde Adabi*. H, Pāyandeh (Tr.). Tehran: Morvārid. Second edition. [in Persian].
- Freud, S. (2021). *Ravānshenāsi_ye Tude_i va Tahlile Ego*. S, Rafiei (Tr.). Tehran: Ney. Sixth edition. [in Persian].
- Hall, J. (2008). *Farhange Negāreh Namādhā dar Honar_e Sharq va Gharb*. R, Behzādi (Tr.). Tehran: Farhange Moāser. Teird edition. [in Persian].
- Hamadani, A. (1983). *Nāmeḥā*. A, Monzavi va Afife Asirān (ed.). Tehran: Zovār. [in Persian].
- Idenlu, S. (2009). *Motun_e Manzume Pahlevāni (Bargozideh Manzumehā_ye Pahlevāni Pas az Shāhnāmeḥ)*. Tehran: Samt. [in Persian].
- Jung, C. G. (2014). *Ensān va Sambolhāyash*. M, Soltānieh (Tr.). Tehran: Jāmi. Ninth edition. [in Persian].
- Kuper, J. C. (2000). *Farhange Mosavvare Namādhā_ye Sonnatī*. M, karbāsiān (Tr.). Tehran: Farshād. [in Persian].
- Mowlavi_ye Balkhi, J. (1995). *Kolliyyāt_e Divāne Shams*. 2 Vol. B, Foruzānfard (ed.). Tehran: Rād. [in Persian].
- Mowlavi_ye Balkhi, J. (2020). *Masnavi_ye Maanavi*. Tehran: Pārse. Forth edition. [in Persian].
- Nicholson, R. (2014). *Sharhe Masnavi_ye Maanavi_ye Mowlavi*. Tehran: Elmi va Farhangī. Fifth edition. [in Persian].
- Omidshah, M. (2011). *Madkhale Garshāspnāmeḥ dar Ketābe Ferdowsi va Shāhnāmesorāie: Bargozideh Maqālāte Dāneshnāmeḥ Zabān va Adabe Fārsi*. Tehran: Farhangestāne Zabān va Adabe Fārsi. PP. 967_982. [in Persian].
- Sana'i_ghaznavi, A. (1937). *Siyar al_ebād Ela al_maād*. S, Nafisi (ed.). Tehran: Aftāb. [in Persian].
- Sana'i_ghaznavi, A. (nd.). *Hadiqat al_Haqiqa va Shariat al_Tariqa*. M, Razavi (ed.). Tehran: Majles_e Sena: Sepehr. [in Persian].
- Sarkarati, B. (1997). *Bāzshenāsi_ye Baqāyāy_e Afsāneh Garshāsp dar Manzumeh_ye Hamāsi_ye Iran*. Nāmeḥ Farhangestān. No.3. pp. 5_37. [in Persian].

359 Abstract

- Sarkarati, B. (1999). Pahlevāne Azhdarkosh dar Asātir va Hamāseh Iran. Dar Ketābe "sayehā_ye Shekārshodeh". Tehran: Qatreh. PP.237_249. [in Persian].
- Shafi'i kadmāni, M. (1986). Gozideh Ghazaliyāte Shams. Tehran: Vezārate Ettelāāt va koltur publication. [in Persian].
- Shafi'i Kadmāni, M. (2011). Tāziānehāy_e solook. Tehran: Āgah. Eleventh edition. [in Persian].
- Shamisa, S. (2008). Farhange Eshārāte Adabyāte Farsi. Tehran: Mitra. Second edition. [in Persian].
- Sharieh, zh. P. (1991). Freud, Nakhodāgāh va Ravānkavi. S. A, Mohaddes (Tr.). Tehran: Nashre Nokte. Second edition. [in Persian].
- Sholtz, D. P., C. A. Sholtz (2005). Nazariyehāy_e Shakhshiyat. Y, karimi va Digarān. Tehran: Arasbārān. Twelfth edition. [in Persian].
- Showalieh, Zh., A, Gerberan. (2008). Farhange Namādhā. S, Fazāyeli (Tr.). Tehran: Jeyhun. First edition. [in Persian].
- Warner, R. (2010). Dāneshnāme Asātire Jahān. A, Esmāielpoor (Tr.). Tehran: Ostore. Forth edition. [in Persian].
- Webster, R. (2003). Pishdarāmādi bar Motāle_ye Adabi. E, Dehnavi. Tehran: Rozegār. [in Persian].





پروہشگاہ علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چرخش استعاره‌ی «نهنگ» از حماسه تا عرفان (متون بررسی شده: گرشاسپ‌نامه، شاهنامه، آثار سنایی، عطار و مولوی)

فواد مولودی*

قادر بایزیدی**

چکیده

بحث اصلی مقاله حاضر، بررسی سیر تحول دامنه استعاره‌ی «نهنگ» در چند متن حماسی و پهلوانی (شاهنامه و گرشاسپ‌نامه) و عرفانی (آثار سنایی، عطار و مولانا) است. این متون را اصلی، مرکزی و معیار دانسته‌ایم و معتقدیم بررسی استعاره‌ها، چگونگی چرخش آنها در حرکت تاریخی خود، و شیوه انضمامی شدنشان در زبان، یکی از راه‌های فهم انواع ادبی و ادوار تاریخی آنها است. استعاره پرتکرار «نهنگ» در دو نوع حماسی و عرفانی، نشان از چرخشی اساسی دارد: در متون حماسی و پهلوانی، استعاره‌ای از نیرو و توان پهلوان است، در نسبت با «تن» او معنا می‌یابد، و این تن در تقابل با روان و خرد نیست؛ اما در آثار سنایی و عطار، این نسبت با «تن» در کلیت خود حفظ می‌شود ولی در چرخشی معکوس، «نهنگ» استعاره‌ای از نفس است و جنبه امارگی، سترگی و زورمندی آن را تداعی می‌کند. به زبان روانکاوانه، «نهنگ» استعاره‌ای از غرایز ممنوع «نهاد» است. در این میان، مولوی طیف وسیعی از وارونه‌سازی، دوگانه‌زدایی و بازی با «دال» نهنگ را انجام می‌دهد و گسترش استعاره‌ی بیشتری دارد. مطالعه موردی و تاریخی استعاره «نهنگ» در دو گفتمان، نشان می‌دهد که دلالت‌های استعاره‌ی امری تاریخی و دارای چرخش و حرکت است، نه امری ثابت و ایستا.

* استادیار گروه مطالعات ادبی، پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی (سازمان سمت)، تهران، ایران
(نویسنده مسئول)، f_molowdi@yahoo.com

** کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران، Bayazidi1995@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۲۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۲۵، تاریخ چاپ: ۱۴۰۴/۰۳/۱۴



کلیدواژه‌ها: نهنگ، حماسه، عرفان، استعاره، چرخش استعاری.

۱. مقدمه، بحث، و بررسی

با اندکی تأمل در نشانه‌های زبانی می‌توان دریافت که استفاده از دال‌های زبانی که به حیوانات ارجاع می‌دهند و گسترش استعاری می‌یابند، در متون اساطیری، حماسی، دینی و ادبی سابقه‌ای طولانی دارد و کمابیش در همه فرهنگ‌ها و آثار برجسته آنان بوده است. اگر به کتاب‌های مقدس همچون تورات، انجیل و قرآن کریم رجوع کنیم درمی‌یابیم که در این متون، و نیز در متون تفسیری و تأویلی مرتبط با آنها، دال‌های زبانی مربوط به حیوانات تکرار می‌شوند و در بیشتر مواقع، گسترش استعاری داشته‌اند و به مثابه «نماد»های معنادار و شایسته تأویل بدان‌ها نگریسته‌اند. در متون ادبی فارسی و در فرهنگ ایرانی نیز این مورد را به صورت مکرر شاهد هستیم. آنچه مسلم است این است که انواع موجودات، اعم از حیوانات و نباتات، در طبیعت نهاده شده‌اند و جایگاه و کارکردی طبیعی دارند؛ یا به تعبیر دیگر، آنها «صرفاً هستند» فارغ از اینکه اندیشه انسانی چگونه در ادوار مختلف تاریخی و در نظام‌های اندیشگانی و معرفتی مختلف، آنها را به درون زیست‌جهان خود کشیده، بدان‌ها نگریسته، از آنها معناسازی کرده، یا به درون نظام استعاره‌سازی و نمادپردازی ذهن خویش کشیده باشد. اما مسئله اصلی برای مطالعات انسانی، آن گاه رخ می‌نماید که ما به این مورد بیندیشیم که چرا دستگاه‌های مختلف فکری، به طرق مختلف به این موجودات «صرفاً نهاده» اندیشیده و از آنها معناسازی کرده و آنها را وارد نظام «استعاره‌سازی» ذهن نموده‌اند. این موجودات طبیعی، آن گاه که تبدیل به استعاره‌های ذهن انسانی می‌شوند بسته به اینکه چه مسیر معنایی و دلالتی یافته باشند خطوط اندیشه را آشکار می‌کنند و از هر نظر دلالت‌گرند. این مسئله را زمانی می‌توان به صورتی انضمامی پی گرفت که یک مورد مشخص را در حرکت تاریخی خود، و از رهگذر متون اصلی‌ای که عینیت کلامی یک گفتمان فکری است، نشان دهیم. این شیوه پرداختن به مسئله، همزمان، دو چیز را آشکار می‌سازد: نخست اینکه، یک مورد ویژه در یک دوره یا گفتمان غالب، چگونه استعاره شده است و دلالت‌های استعاری آن چه چیز را آشکار می‌سازد؛ و دوم اینکه، این استعاره شکل گرفته، در ادوار بعدی چگونه تغییر مسیر داده و وارد ساحت‌های جدید شده است و نسبت آن با دوره قبل چگونه است.

آن چه از نگاهی کلی به مقایسه متون حماسی و پهلوانی با متون عرفانی برمی آید این است که در تفکر عارفانه و در متون اصلی این مشرب فکری - با در ذهن داشتن تمام تکرر آن و پرهیز از یکی کردن وجوه مختلف و متفاوت آن - بسیاری از نشانه‌ها، استعاره‌ها، تمثیل‌ها و نمادهای رایج در متون حماسی و پهلوانی وارد شده‌اند و ظاهراً جنبه‌ای درونی یافته‌اند و امر معرفتی از آنها استنتاج شده است (استعاره‌های حیوانی، نباتی، اعداد، مراحل و بسیاری چیزهای دیگر). در کلیت قضیه، به نظر می‌رسد این موارد - که از این به بعد همگی را در قالب واژه «استعاره» در نظر می‌آوریم - در متون حماسی و پهلوانی جنبه‌ای بیرونی داشته‌اند و این مورد با «عینیت» که جوهره جهان حماسی است نسبت دارد. در دوره متأخر معرفت و زیباشناسی عرفانی، این استعاره‌ها حرکتی درونی داشته‌اند و در دستگاه درون‌نگر عرفانی تبدیل به امور درونی و معرفتی شده‌اند. از این نگاه کلی - هر چند درست به نظر می‌رسد - نمی‌توان هیچ حکمی صادر کرد مگر اینکه به صورتی انضمامی، این استعاره‌ها و چرخش آنها را از دوره حماسه‌پردازی به دوره عرفانی، و در متون مهم و اصلی هر دو حوزه، بررسی کنیم.

در مقاله حاضر، می‌کوشیم یکی از این موارد را بررسی کنیم و نتیجه‌ای را که از آن برمی‌آید عرضه بداریم. طبیعتاً این نتیجه جزئی است و تا زمانی که موارد متعدد این مسئله بررسی نشود، نمی‌توان آن را به موارد دیگر و به «کلیت» قضیه تعمیم داد. ما در اینجا «نهنگ» را که هم در متون حماسی و پهلوانی، هم در متون عرفانی، استعاره‌ای پرتکرار است از رهگذر متون بررسی می‌کنیم. تلاش بر آن است حرکت تاریخی و چرخش مفهومی این استعاره بررسی شود تا از طریق آن هم بتوانیم به نتیجه‌ای انضمامی برسیم هم از عرضه آن به مثابه استعاره یا نمادی صلب، ایستا و غیرتاریخی پرهیز کنیم. طبیعتاً چنین رویکردی، مخالف با رویکرد فرهنگ‌های نمادها و امثالهم است که در آنها سعی می‌شود دایره‌ای بسته از معنا یا دلالت برای این نمادها ترسیم گردد. بدین سبب است که در اینجا بر بحثی صرفاً نظری، کلی، و بریده از زمینه متون تمرکز نمی‌کنیم و در ادامه، به طور مستقیم می‌کوشیم گسترش استعاره «نهنگ» را از دل زمینه متون حماسی و عرفانی بررسی کنیم و بر مبنای آن نتیجه‌گیری نماییم.

اینکه در بیشتر فرهنگ‌های اسطوره‌ای به حیوانات و جانوران مختلف برمی‌خوریم ریشه در بینش‌های توتمی دارد. بی‌تردید «توتم»‌ها نخست جنبه عینی داشته‌اند و هر گروه اجتماعی بر حسب روند اقتصادی و اقتضائات جغرافیایی، حیوانی را توتم خود می‌دانسته

است. در جریان حرکت تاریخی و تمدنی، به دلیل ایستایی اقتصاد و ضرورتاً ماندگاری «سنت»، بسیاری از «توتم»‌ها از شکل عینی خود خارج، و مفهومی «ذهنی و مبتنی بر فرهنگ» یافته‌اند. همانطور که لویی اشتراوس می‌گوید: توتم‌ها نه فقط چیزهای خوردنی، بلکه اندیشیدنی نیز هستند و در برهمکنش ذهن و عین در قالب اسطوره‌ها تجلی یافته‌اند؛ مثلاً در فرهنگ اساطیری چین می‌بینیم که نهنگ ایزدی، سر و چشمی انسان‌وار دارد (درویش، ۱۳۸۹: ۷۳-۷۶). با تعمق در تاریخ نمادگرایی درمی‌یابیم که هر چه در جهان هست اعم از نباتات، گیاهان، حیوانات، سنگ‌ها و ... قابلیت آن را دارند که در **بافت استعاری و نمادین مسجل شوند**. به عبارت دیگر، تمام جهان یک نماد بالقوه و خودبازتابنده است: «انسان با گرایشی طبیعی که به آفرینش نمادها دارد به گونه‌ای ناخودآگاه اشیا و اشکال را تغییر می‌دهد» و بدین ترتیب به آنها اهمیتی روانی می‌دهد تا صورتی هنری به خود گیرند (یونگ، ۱۳۹۳: ۳۵۲). شمیسا در فرهنگ اشارات دو تعریف کلی از نهنگ به دست می‌دهد: ۱. نهنگ را مخرج سفلی نیست و دهانش در نهایت عفونت است، که مراد از عفونت همان بدبویی است و در تقابل با نافه آهو قرار می‌گیرد. ۲. ستون فقرات نهنگ بزرگ و محکم است (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۱۹۰).

چنان که شوالیه و گربران آورده‌اند: نمادگرایی نهنگ هم به نمادگرایی دهانه مکانی تاریک، هم به نمادگرایی ماهی ارتباط دارد. در هند، ماهی مظهر ویشنو است که کشتی را در آب‌های طوفان‌زده پیش می‌برد. در داستان یونس (ع)، نهنگ (ماهی عظیم) به مثابه کشتی نوح است: داخل شدن یونس به شکم نهنگ، ورود به عصر ظلمت است، و واسط میان دو مرحله یا دو کیفیت هستی است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷، ج ۵: ۴۸۱). دو نکته در باب نهنگ مهم است: نخست اینکه نسبتی با تاریکی، ظلمت، و ناشناختگی دارد، همچنان که در داستان یونس (ع)، او به داخل شکم نهنگ می‌رود و این ورود، نمودی از ورود به ظلمت و تاریکی است و رستگاری در گرو بیرون آمدن از آن؛ و دوم اینکه، «نهنگ» مظهر عظمت، قدرت، مهابت و نیرو هم هست و بدین سبب در هند، مظهر ویشنو می‌دانندش چون او است که کشتی‌ها را به حرکت و تکاپو درمی‌آورد. این دو ویژگی (نسبت با تاریکی، و مظهر نیرو و مهابت بودن) با داستان‌ها و اسطوره‌های مرتبط با آفرینش خلقت نیز ارتباط دارد:

وقتی زمین خلق شد، بر آب شناور بود، پس خداوند فرشته‌ای را به زمین فرستاد تا آن را بر شانه‌های خود قرار دهد، و برای ثبات پای فرشته، صخره‌ای سبز آفرید و همین

چرخش استعاره «نهنگ» از حماسه تا عرفان ... (فواد مولودی و قادر بایزیدی) ۳۶۵

صخره خود بر پشت و شاخ‌های گاو مستقر شد؛ بر پشت گاوی که چهل هزار سر داشت و پاهایش بر نهنگی عظیم استوار بود. نهنگ آنچنان عظیم و نیرومند بود که اگر تمام آب دریاها در یکی از منخرینش جمع می‌شدند، آن را با تخم خردلی در صحرا قیاس می‌شد کرد (همان، ۴۸۴).

در اینجا نیز «نهنگ» در اعماق و در پایین‌ترین حد از اعماق قرار دارد، یعنی جایی که عرصه تاریکی و ظلمت است و دلالت بر زیرین‌ترین لایه‌های اعماق دارد؛ و نیز نیرو و قدرت و مهابت «نهنگ» از دو جهت ترسیم شده است: از یک طرف، تمام بار و سنگینی جهان بر پشت «نهنگ» است و اوست که این بار را تاب می‌آورد؛ و از جانبی دیگر نیز، خود، چنان عظمت و نیرو و جثه‌ای دارد که تمام آب دریاها اگر در یکی از منخرین او قرار گیرد به اندازه دانه خردلی در صحرا است.

هیولای دریایی یا نهنگ، نقشی دوگانه دارد: شکی نیست که این ماهی عظیم الجثه که یونس و دیگر قهرمانان اساطیری دیگر را بلعیده، نمادی از مرگ است: شکم او بیانگر دوزخ دنیای زیرین است؛ در ادبیات تخیلی قرون وسطا، دوزخ مکرراً به شکل یک هیولای دریایی تصور می‌شود که شاید لویاتان در انجیل، یک الگوی نخستین آن بوده باشد. بنا بر این، بلعیده شدن برابر است با مردن و وارد شدن در دوزخ. از سوی دیگر، وارد شدن به درون شکم نهنگ یا هیولا نمایانگر میل بازگشت به زهدان، انسجام و تکمیل دوباره یک وضعیت جنینی و ماقبل شکل‌گیری است (الیاده، ۱۳۹۲: ۴۰).

همچنین جی.سی. کوپر در توصیف نهنگ می‌نویسد: نیروی آب‌های کیهانی، به معنای باززایی کیهانی و فردی، و مظهر گور آب‌گرفته است. شکم نهنگ هم جایگاه مرگ است هم تولد دوباره؛ همچون نماد یونس (ع) در عهد قدیم. موجودی که نهنگ می‌بلعدش به تاریکی مرگ وارد می‌شود. در مسیحیت، نهنگ مظهر اهریمن است، آرواره‌هایش دروازه دوزخ و شکمش خود جهنم است (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۶۸). مشابه همین عبارات را هال نیز در کتاب فرهنگ‌نگاره‌های نمادها آورده است: نهنگ جانوری بود که یونس پیامبر را بلعید و بنا بر کلمات مسیح، سه روز و شبی که یونس (ع) در شکم ماهی بود، تصور پیشین مرگ و رستاخیز خود مسیح بود (هال، ۱۳۸۷: ۱۰۵). این مفهوم استعاره فقط به آیین مسیحیت محدود نمی‌شود بلکه در سرزمین‌های اسلامی هم «اعراب معتقد بودند که نهنگی افسانه‌ای هست به نام بهاموت که کل جهان روی سینه‌اش قرار دارد و زمین‌لرزه‌ها، نتیجه حرکت‌های اوست» (وارنر، ۱۳۸۹: ۵۴۰).

۲. پیشینه پژوهش

در زمینه تأمل در نمادهای حیوانی در آثار حماسی و عرفانی مقالاتی هست و برخی از آنها با موضوع مقاله حاضر می‌تواند ارتباطی مفهومی داشته باشد اما در هیچ یک از آنها به مسئله چرخش نماد نهنگ، از متون حماسی و پهلوانی به متون عرفانی، پرداخته نشده است. برای نمونه، به چند مورد اشاره می‌شود:

- «دریای غرق در نهنگ، تأویل و کشف رمزهای غزل - داستانی از مولوی» از همایون جمشیدیان (۱۳۸۵)؛ در این مقاله، یک غزل از دیوان شمس گزینش و تفسیر عرفانی شده است. یکی از بیت‌هایی که ما از دیوان شمس انتخاب کرده‌ایم در همان غزلی است که در این مقاله بررسی گشته است اما زمینه تحلیل آنها یکی نیست.
- «تأویل‌های مولوی از داستان‌های حیوانات» از علیرضا نبی‌لو (۱۳۸۶)؛ در این مقاله ۵۳ داستان حیوانات در مثنوی، تأویل و رمزگشایی عرفانی شده است و در آن نشانی از نهنگ نیست.
- «حضور حیوانات در شاهنامه با رویکردی به نقش تمثیلی و نمادین» از رقیه مهماندوست و دیگران (۱۳۹۷)؛ در این مقاله نیز دلالت نمادین برخی از حیوانات در شاهنامه بررسی شده است و نشانی از نهنگ نیست.

۳. نهنگ در متون حماسی و پهلوانی

در اینجا منظور ما از متن حماسی، شاهنامه فردوسی است؛ و متون پهلوانی را متونی همچون گرشاسپ‌نامه، کوش‌نامه، برزنامه، شهریارنامه، بانوگشسب‌نامه، بهمن‌نامه، سام‌نامه و امثال آنها می‌دانیم که بی‌گمان مشهورترین و ارجمندترین آنها همان «گرشاسپ‌نامه» است که نخستین «متن منظوم پهلوانی» پس از شاهنامه فردوسی نیز هست (درباره این نام‌گذاری رک به آیدنلو، ۱۳۸۸). بر مبنای متون موجود در زبان فارسی، فقط «شاهنامه» فردوسی است که اطلاق «حماسه» در معنای تام و تمام خود، بر آن درست می‌نماید. اقوال مشهور و بسیار تکرار شده را در صد سال شاهنامه‌پژوهی اخیر - در باب تأیید این نکته که «شاهنامه» تنها متن حماسی در ایران و به زبان فارسی است - می‌توان در دو مورد، صورت‌بندی کرد: نخست اینکه «شاهنامه» متنی است که در «انسجام شعری» آن، «آفرینش انسان و جهان، و مراحل مختلف پیدایش تمدن» نمایش داده شده است؛ و بدین سبب، اسامی خاص،

چرخش استعاری «نهنگ» از حماسه تا عرفان ... (فواد مولودی و قادر بایزیدی) ۳۶۷

تصاویر، نشانه‌ها، نمادها و رخداد‌های آن در بخش اساطیری و حماسی - فراتر از دانش و دانسته‌های فردوسی - مکرراً به متون و باورها و چیزهایی کهن ارجاع می‌دهد که حامل جهان‌بینی و ناخودآگاه جمعی انسان ایرانی است.

مورد دوم ناظر به مفهوم «ملیت» و اهمیت آن، به ویژه، در بخشی از شاهنامه است که به دوره کیانی، معروف و مشهور گشته است. در اینجا محور اصلی تمام کار و کردارهای پهلوانی و رشادت‌ها و دل‌آوری‌ها و جان‌فدایی‌ها حفظ میهن و ملیت در برابر تهاجم بیگانگان است. چنان که می‌دانیم در این بخش‌های شاهنامه، خویشکاری و کنش تمام شاهان و پهلوانان ایرانی (به ویژه خاندان رستم) در نهایت به منظور نگاهداری از سرزمین است و شاه و تاج و تخت شاهی نیز، زمانی ارزش و کارکرد دارد که در راستای این آرمان میهنی باشد. این دو مورد اساسی و مهم (نمایش ادوار نخستین تمدنی، و تمرکز بر مفهوم میهن) در متون منظوم پهلوانی پس از فردوسی تقریباً غایب است. از این منظر، شاهنامه فردوسی (به ویژه تا پایان دوره کیانیان) از هر نظر حماسه‌ای کامل است و بهتر است متون پس از آن را «پهلوانی» بنامیم. در متون پهلوانی، هر چند ردّ پای نشانه‌های اسطوره‌ای دیده می‌شود اما بیشتر دنیای جنگ و نبردها و پهلوانی‌ها ترسیم می‌گردد و بیان سرگذشت پهلوانان و شرح دلیری‌ها و نام‌آوری‌های آنان در جهت رام کردن طبیعت سرکش یا پیروزی بر دشمنان در اولویت است.

پیش‌تر اشاره کردیم که «گرشاسپ‌نامه» اسدی توسی، ارجمندترین «متن منظوم پهلوانی» پس از شاهنامه، و نیز نزدیک‌ترین متن منظوم پهلوانی به جهان اسطوره‌ای است و دلیل انتخاب آن نیز در مقاله حاضر همین بوده است. علاوه بر این موارد، گرشاسپ‌نامه از نظر زمانی نیز نزدیک‌ترین متن به زمان فردوسی است؛ و تمامی این موارد در انتخاب این منظومه در مقاله حاضر، و نیز در بنیاد روش‌شناختی ما مهم است: چرا که هر گونه بحث در باب چرخش‌های استعاری این اثر، اتصال آن به شاهنامه فردوسی و به طریق اولی، اتصال به بنیادهای آگاهی جمعی ایرانی را نشان می‌دهد و در نهایت، کارکردی معرفت‌شناسانه برای فهم تاریخ اندیشه ایرانی دارد. بدین سبب نیاز است در اینجا به اختصار تمام دو نکته را در باب تاریخ نگارش آن و شیوه اتصالش به جهان اسطوره‌ای بیان کنیم:

اسدی «گرشاسپ‌نامه» را در قرن پنجم سروده است و طبق بیتی از متن کتاب (تصحیح حبیب یغمایی) تاریخ پایان آن سال ۴۵۸ ق بوده است (اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۴۷۶). محمود امیدسالار و سجاد آیدنلو نیز به استناد به همین بیت سال پایان کتاب را ۴۵۸ ق دانسته‌اند

(امیدسالار، ۱۳۹۰ الف: ۹۶۷؛ و آیدنلو، ۱۳۸۸: ۴۶). گرشاسپ در اساطیر هندوایرانی مشترک است و ذکر او هم در وداها آمده است هم در اوستا. یکی از نسک‌های اوستا ویژه او بوده است که امروزه در دست نیست اما برگزیده‌ای از آن در «دینکرد» آمده است. گرشاسپ در اوستا صفاتی همچون نریمان (نرمنش) و گرزدار و گیسوور دارد. و احتمالاً با توجه به این ویژگی‌ها بوده است که در متون پهلوی و دری، دو پهلوان نامدار یعنی سام و نریمان از الگوی اسطوره‌ای او ساخته شده‌اند. (برای بحث موجز و دقیق در این باره رک به سرکاراتی، ۱۳۷۶: ۸۶؛ و آیدنلو، ۱۳۸۸: ۴۵-۴۸). گرشاسپ در اوستا جهان‌پهلوان است، همچون رستم در شاهنامه. خویشکاری ویژه او «ازدهاکشی» است که در شاهنامه به رستم نسبت داده می‌شود (برای بحث تفصیلی رک به سرکاراتی، ۱۳۷۸؛ و سرکاراتی ۱۳۷۶). در ادامه، «نهنگ» در ابیاتی از شاهنامه فردوسی و گرشاسپ نامه اسدی، به عنوان مهم‌ترین متون حماسی و پهلوانی، بررسی می‌گردد:

۱.۳ شاهنامه

شاهنامه فردوسی، از حیث بازنمایی وحدت حماسی در جوهره شعری، و از حیث شیوه محاکات و چگونگی روایتگری متناسب با واقع‌انگاری، بزرگترین اثر حماسی ایران است. فرم شاهنامه، شبکه‌های معنایی را در خود انضمامی کرده است. ساخت واژگان، گزاره‌ها و ایمازهای موجود در شاهنامه، برای بازنمایی و القای حالت‌ها و نمایش جوانب پیچیده طبیعت و زندگی، متناسب است؛ و دستگاه نشانه‌شناسی آن توانسته است ویژگی‌های فرهنگی و اساطیری و حماسی دوران کهن را بازنمایی کند. اکنون، ابیاتی منتخب از شاهنامه به منظور بررسی دلالت استعاره‌ی نهنگ در آنها آورده و بررسی می‌شود. نخستین جایی که در شاهنامه، به «نهنگ» اشاره می‌شود در این بخش است:

سراسر جهان پیش او خوار بود	جوانمرد بود و وفادار بود
چنان نامور کم شد از انجمن	چو در باغ سرو سهی از چمن
نه زو زنده بینم، نه مرده نشان	به دست نهنگان مردم کشان
دریغ آن کمربند و آن گرده گاه	دریغ آن کیی برز و بالای شاه

(فردوسی، ۱۹۶۳، ج ۱: ۱۷۴-۱۷۰)

این ابیات ظاهراً در ذکر و ستایش منصور، پسر محمد بن عبدالرزاق، است که در نبرد با سیمجوریان دشمنان گرفتار، و احتمالاً در زندان بخارا کشته شده است و فردوسی از دشمنان او با عنوان «نهنگان مردم کشان» یاد می‌کند. این ترکیب‌سازی با «نهنگ»، قدرت و بی‌رحمی و نابودگری دشمنان امیرک منصور، و نیز دوری آنان از عاطفه و روان انسانی را نشان می‌دهد.

در داستان «رستم و اشکبوس» که سخن از پیکار ایرانیان و تورانیان در زمان کیخسرو و افراسیاب است، اشکبوس سواره به رزم می‌آید و هم‌آورد می‌خواهد؛ و چون کیخسرو رستم را فرا می‌خواند او پیاده به جنگ می‌رود و در پاسخ به استهزای اشکبوس می‌گوید:

به شهر تو شیر و نهنگ و پلنگ سوار اندر آیند هر سه به جنگ؟

و در اینجا نیز «نهنگ» نیز همچون «شیر و پلنگ» استعاره‌ای از تن زورمند پهلوان، ستیهندگی، ناآرامی و کشش و کوشش او است که نیازی به سواره شدن ندارد و خود به تنهایی برای رزم کافی است (استعاره در این موارد در معنای عام در علوم انسانی به کار رفته است و شامل انواع تشبیه و استعاره و مجاز و امثالهم در سنت بلاغی ما است. باید توجه کرد که در اینجا اصطلاح «استعاره» هر گونه چرخش و حرکت و انتقال معنا از ساحت اصلی به ساحت مجازی، یا از یک ساحت معنایی به ساحتی دیگر را شامل می‌شود) رستم در اینجا خود را نهنگی می‌داند که نیاز به مرکب ندارد و تحرک و پویایی و ستبری تن پهلوانی را در نظر دارد.

ابیات زیر مربوط به داستان «زال و رودابه» است: در آنجا که مهرباب شاه کابلی، در پاسخ به دخترش رودابه، زال را وصف می‌کند. در اینجا نیز «نهنگ» استعاره‌ای از زال است و در کنار «شیر نر، پیل، دریای نیل، و ازدهای تیزچنگ» قرار گرفته است و توفندگی و بلعندگی و جثه عظیم آن در نظر است. این مورد نیز همچون مورد قبلی، نسبت «نهنگ» با پهلوان ایرانی را نشان می‌دهد و معنایی منفی از آن مراد نیست:

دل شیر نر دارد و زور پیل	دو دستش به کردار دریای نیل
چو برگاه باشد درافشان بود	چو در جنگ باشد سرافشان بود
رخش پژمراننده ارغوان	جوان سال و بیدار و بخشش جوان
به کین اندرون چون نهنگ بلاست	به زین اندرون تیزچنگ ازدهاست

این دو بیت نیز از همان داستان است و زال در وصف خود، آن گاه که به جنگ اژدهای دمان رفته است، می‌گوید:

برفتم بسان نهنگ دژم مرا تیزچنگ و ورا تیزدم
مرا کرد پدرود هر کو شنید که بر اژدها گرز خواهم کشید

(همان، ۱۰۲۸-۱۰۲۷)

ابیات نیز دوباره در وصف زال است؛ آن گاه که به دیدار منوچهر رفته است و شاه خردمندی و زورمندی (جان و تن) زال را می‌سنجد و زال از هر دو آزمون سربلند بیرون می‌آید و منوچهر به وصلت او با دخت مهرباب کابلی موافقت می‌کند. زال در اینجا برتر از شیر دانسته می‌شود و گردنکشان فقط صفت «نهنگ» را مناسب او می‌دانند و این مورد، نشان می‌دهد که در ذهن فردوسی «نهنگ» نهایت مهابت و زورمندی و حرکت بوده است. باید توجه کرد که فضای روایی در این بخش‌ها مبتنی بر تحرک و جوشش است نه ایستایی.

ز گرد اندرآمد بسان نهنگ گرفتش کمر بند او را به چنگ
چنان خوارش از پشت زین برگرفت که شاه و سپه ماند از او در شگفت
به آواز گفتند گردنکشان که مردم نبیند کسی زین نشان
هر آنکس که با او بجوید نبرد کند جامه مادر بر او لاژورد

(همان، ۱۳۴۲-۱۳۳۸)

در ابیات زیر، «نهنگ» استعاره‌ای است که تن و زورمندی پهلوان تورانی به او نسبت داده می‌شود و نسبتی با روان اهریمنی او ندارد و همچنان ناظر به قدرت و تنومندی است:

پسر را چنین داد پاسخ پشنگ که افراسیاب آن دلاور نهنگ
یکی نره شیرست روز شکار یکی پیل جنگی گه کارزار

(همان، ج ۲: ۹۸-۹۷)

در ابیات زیر، گُشنده نودر، همچون نهنگ دانسته شده است:

سپاهی پر از غلغل و گفت و گوی سوی شاه نودر نهادند روی

چرخش استعاره «نهنگ» از حماسه تا عرفان ... (فواد مولودی و قادر بایزیدی) ۳۷۱

گرفتند بازوش با بند و تنگ کشیدندش از جای پیش نهنگ

(همان، ۴۲۶_۴۲۵)

همچنین است کاربرد استعاره «نهنگ» برای «رستم» جهان‌پهلوان ایرانی که پیوسته تکرار می‌شود. مثلاً در ابیات زیر که مربوط به پادشاهی کیقباد است و جنگی که با ترکان روی می‌دهد و کارنمایی رستم و شکست تورانیان:

سواری پدید آمد از تخم سام که دستانش رستم نهادست نام
بیامد بسان نهنگ دژم تو گفתי زمین را بسوزد به دم

همی تاخت اندر فراز و نشیب همی زد به گرز و به تیغ و رکیب

(همان، ۷۳_۷۱)

همچنین در ابیات زیبای زیر که حدیث نفس رستم با خود است در هنگام نیایش و شکایت از رنج روزگار؛ که در آن میان، خود را همیشه در جنگ با نهنگ می‌بیند و نهنگ استعاره‌ای است از نیرومندترین حریفان:

همه جای جنگست میدان اوی بیابان و کوهست بستان اوی
همه جنگ با شیر و نر اژدهاست کجا اژدها از کفش نارهاست
می و جام و بویا گل و میگسار نکردست بخشش ورا کردگار
همیشه به جنگ نهنگ اندرست وگر با پلنگان بجنگ اندرست

(همان، ۴۱۰_۴۰۷)

همچنین در این ابیات:

به کردار افسانه از هرکسی شنیدم همی داستانت بسی
که از شیر و دیو و نهنگ و پلنگ نترسی و هستی چنین تیز جنگ
شب تیره تنها بتوران شوی بگردی بران مرز و هم نغنوی

تبه شد بسی دیو در چنگ من دیدم بر آن سو که بودم شکن

نگه کن مرا تا ببینی به جنگ گر زنده مانی مترس از نهنگ

(همان، ۶۸۶-۶۸۵)

همچنین آنجا که از زبان رستم در وصف سهراب می‌خوانیم که:

همی گفت رستم که هرگز نهنگ ندیدم که آید بدین سان بجنگ

(همان، ۷۰۹)

و در موارد زیر که باز «نهنگ» استعاره از تن و توان پهلوان است و مهابت و جوشش و حرکت او را نشان می‌دهد (البته در مواردی، همچون مورد اول، ممکن است به ذهن خواننده خطور کند که نهنگ همچون شیر و دیو در معنای اصلی خود به کار رفته است؛ اما باید توجه داشت که رستم در هفت‌خوان خود دیو و شیر را شکست داده است و در شاهنامه هیچ‌گاه نبرد رستم با نهنگ در هیچ جایی نیامده است و به احتمال زیاد در اینجا نیز استعاره‌ای از پهلوانان زورمندی است که رستم آنها را شکست داده است):

بسی دیو و شیر و نهنگ و پلنگ تبه شد به چنگم به هنگام جنگ

بسی باره و دژ که کردیم پست نیاورد کس دست من زیر دست

(همان، ۸۰۴-۸۰۳)

گزیدم بر آن سوز بی آب جنگ مگر دور مانم ز چنگ نهنگ

(همان، ۱۰۲۹)

گمانی نبردم که هرگز نهنگ ز دریا بر انسان برآید بجنگ

از آن پس که پیران بیامد چو شیر میان بسته و بادپایی به زیر

به آب اندر آمد بسان نهنگ که گفתי زمین را بسوزد بجنگ

(همان، ۳۵۶۹-۳۵۶۷)

بدو گفت چون رستم پیلتن ندیده بود کس به هر انجمن

دل شیر دارد تن ژنده پیل نهنگان برآرد ز دریای نیل

(همان، ج ۶: ۴۵۲-۴۵۱)

چرخش استعاری «نهنگ» از حماسه تا عرفان ... (فواد مولودی و قادر بایزیدی) ۳۷۳

کزین پس که را برد خواهی به جنگ که را داد خواهی به چنگ نهنگ

(همان، ۱۵۶۵)

۲.۳ گرشاسپ‌نامه

در گرشاسپ‌نامه تقریباً ۲۴ بار واژه نهنگ به کار رفته است. برخی از آن موارد:
جنگ اول گرشاسپ با لشکر بهو، در اینجا «مرگ» در بلعندگی و سرعت عمل و
سهمناکی و بیرحمی به «نهنگ» تشبیه شده است:

هوا پر طاووس گشت از درفش	شد از ترگ و از تیغ هامون بنفش
دم نای برخاست چون رستخیز	سنان مرگ آسوده را گفت خیز
قضا با سر نیزه انباز گشت	نهنگ بلا را دهن بازگشت
زمین همچو دریا شد از جوش مرد	که موجش همه خون بُد و میغ گرد
درو مرگ همچون نهنگ دژم	همی جان کشید از دلیران به دم

(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۸۰)

در ابیات زیر تن پهلوان و نیروی سهمگین او به «نهنگ» تشبیه شده است:

یکی کودک نو رسیدست زوش	هنوزش نگشتست گل مشک پوش
تن پیل دارد، میان پلنگ	دل و زهره شیر و سهم نهنگ

(همان، ۸۲)

در جنگ دوم گرشاسپ با سالاران بهو:

برآمد ز دریای کین آن نهنگ که بریاید از شیر دندان و چنگ

(همان، ۸۸)

که خروج ناگهانی و آشکار شدن سهمناک و مهیب «نهنگ» از دریا به بیرون، و بلعندگی
مخوف آن را در نظر داشته است و تن پهلوان و تحرک او را بدان مانند کرده است.
در پادشاهی فریدون و نامه فرستادن گرشاسپ:

چو دریا دمان لشکر فوج فوج در او هر سواری یکی تند موج

به هر موجی اندر نهان یک نهنگ ز شمشیر دندان‌ش از خشت چنگ

(همان، ۳۳۱)

۴. چرخش استعاره «نهنگ» در متون عرفانی

اومبرتو اکو و رولان بارت، متون را به دو دسته اصلی «محصور» و «گشوده»، یا «خوانا» و «نویسا» تقسیم می‌کنند. «اصطلاح اول نشان دهنده متنی است که در آن تجربه خواندن محدود کننده است، حال آنکه متن «گشوده» امکان تفاسیر مختلف را به وجود می‌آورد. بارت همچنین تأکید می‌کند که متن چندگانه است، یعنی نمی‌توان آن را به یک معنای منفرد تقلیل داد. متن کاهش‌ناپذیر است» (وبستر، ۱۳۸۲: ۱۵۸-۱۵۹). می‌توان گفت که بسیاری از متون عارفانه از نوع متن‌های گشوده است. متون عرفانی از جهت زبان رمزگونه و تمثیلی‌شان سویه‌های خلاق معناسازی و دلالت‌مندی را به خوبی از خود بروز می‌دهد. بسیاری از شاعران عارف، به جنبه‌های ذهنی و سوژکتیو مسایل زندگی بیش از ابعاد عینی و بیرونی پدیدارها توجه داشته و سعی کرده‌اند اعیان بیرونی را در نظام ذهنی خود وارد کنند و از آنها مفهوم سازی نمایند.

شاعران عارف با استفاده از نمادهای حیوانی، رفتار و امیال سوژه انسانی را در مؤلفه‌های هنری صورت‌بندی کرده‌اند. پیوند اندیشه‌های عرفانی با دستگاه فکری روانکاوانه نشان می‌دهد که متون عرفانی فارسی، امکان بازخوانی از مجرای مفاهیم روانکاوانه را دارند. همچنان که فروید در «روان‌شناسی توده ای و تحلیل اگو» می‌نویسد: «جامعه‌شناسانی چون تالکوت پارسونز نیز که بر لزوم استفاده از روانکاوی در مطالعات جامعه‌شناختی تأکید داشتند، مفهوم سوپراگو را نقطه تلاقی جامعه‌شناسی و روانکاوی دانسته‌اند» (فروید، ۱۴۰۰: ۸-۹). از جهتی معکوس نیز می‌توان گفت که پیوندی میان عرفان و روانکاوی نیز هست که بیشتر با تمرکز بر مفهوم «نهاد» (Id) خود را عرضه می‌دارد: زیست‌جهان عرفا مبتنی بر مجاهده و جنگ با نفس اماره است و این امارگی نفس در صورت‌بندی روانکاوانه به شکل «نهاد» توضیح پذیر می‌شود. در دستگاه فکری فروید، نهاد بر اساس اصل لذت عمل می‌کند و سازوکار این قسمت، نامعقول و تابع غریزه است. این حیطه از روان، جایگاه تمام غرایز است و انرژی روانی (لیبیدو) را در بر می‌گیرد. (برسler، ۱۳۹۳: ۱۷۶). در متون عارفانه نیز، واژه نهنگ و استعاره‌سازی با آن، ارتباطی آشکار با مفهوم «نهاد» در روانکاوی دارد و در بیشتر موارد «نهنگ» به طرزی استعاری، نقش نهاد را بازی می‌کند.

۱.۴ استعاره‌ی نهنگ در آثار سنایی

در چرخش از متون حماسی به متون عرفانی، می‌توان سنایی را «دالی» مرکزی دانست. او در قرن ششم، در تثبیت دستگاه فکری عرفانی و چرخش از عینیت حماسی به «درون‌کاوی» و «درون‌گرایی» عرفانی نقش بسزایی دارد؛ و بسیاری از بنیادهای این دستگاه درون‌نگر را در ساخت شعر فارسی وارد می‌کند و دال‌های زبانی را در راستای گفتمان عارفانه گسترش می‌دهد. به احتمال زیاد این گفته‌ی استاد شفیعی کدکنی، مرتبط با این مورد مذکور است: سنایی از شاعران دوران‌ساز تاریخ ادبیات ایران است و نخستین کسی بود که در ساخت شعر عرفانی راه را برای شاعران پس از خود هموار کرد. سنایی مانند بسیاری دیگر از شعرای بزرگ حال و هوای تازه‌ای را وارد شعر فارسی کرده است و این امر به ندرت در تاریخ شکل می‌گیرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۲).

در ابیات زیر، نهنگ در کنار واژگانی همچون دیو، غول، ستور قرار گرفته است و این مورد، نشان دهنده‌ی وجه منفی و در عین حال قدرتمند آن است و استیلاي آن چنان است که حتی راهبر را نیز که همان راهنما/فراخود است یارای مبارزه با آن نیست. در اینجا نهنگ نماد جرثومه‌ای تهدیدگراست که در محتوایی نادیدنی قرار دارد:

عالمی پر سباع و دیو و ستور	صد هزاران ره و چه و همه کور
بر چپ و راست غول و پیش نهنگ	راهبر گشته کور و هم‌ره لنگ

(سنایی، بی تا: ص ۱۸۷ بیت ۱۷)

در بیت زیر، اگر دریا را ناخودآگاه سوژه در نظر آوریم نهنگ همان غرایز و خواسته‌هایی است که پیوسته می‌کوشد روان را تحت سیطره و انقیاد خود درآورد:

اندر آن بیکرانه دریا بار صد هزاران نهنگ مردم خوار

(همان، ص ۲۲۳ بیت ۶)

در بیت زیر، سنایی در تصویری مرکب و ممتاز، دل را در مقابل تن، سهند را در برابر نهنگ، سندان را در برابر دندان قرار می‌دهد و به طور مستقیم، تن و امیال مربوط به آن را به صورت نهنگی با دندان‌های بسیار و تیز (تنوع و قدرت امیال نهاد) ترسیم می‌کند:

دل چو کام سهند پر سندان تن چو کام نهنگ پر دندان

(سنایی، ۱۳۱۶: ص ۲۶ بیت ۵)

سنایی در ابیات زیر نشان دهد که تقابل روح با نفس سرکش، مهم است. همان گونه که یونس وارد شکم تاریک و کشنده نهنگ شد و با پشتکار و مجاهده توانست بیرون آید روح نیز با طی مراحل سلوک می‌تواند از ساحت تاریک تن و نفس به در آید (کنترل امیال و غرایز نهاد از طریق اجتماعی شدن و با امر و نهی اجتماعی):

هر نهنگی درو چو کوه بلند	همه حاکم کش و محدث بند
و آن نهنگان درو با مرد خدیو	می نخوردند جز فرشته و دیو
چون گذشتم از این منازل حوت	او و من همچو موسی و تابوت
من و مرا مرکب و او مرا مونس	هر دو پویان چو ماهی و یونس

(همان، بیت ۲۳۳ تا ۲۳۶)

سنایی در بخش «صفه صورت حرص» در سیر العباد، توصیفات جالب در باب نهنگ به دست می‌دهد: اشاره به تعدد خلق و دندان‌های نهنگ، نشان‌گر گستردگی امیال نفسانی است و بلعیده شدن در آنها. نکته مهم در اینجا پیوند دادن امیال نفسانی به مرگ است و می‌دانیم که مرگ و ناخودآگاهی، پیوندی عجیب با هم دارند:

هم در آن بقعه حوض سنگی بود	و ندر آن حوضشان نهنگی بود
خلق او هفت بود و دندان شش	سر سوی آب و دم سوی آتش
دام او قوت نفس دیوان بود	دم او دام عمر حیوان بود
هرچه در دام او درافتادی	دُم او سوی دم فرستادی

بعد از چند بیت دیگر، درباره نهنگ می‌گوید:

گرچه او را چو مرگ برگ نبود خور او هیچ کم ز مرگ نبود

(همان، بیت ۲۶۶ تا ۲۷۴)

۲.۴ نهنگ در آثار عطار

بی‌گمان عطار نیشابوری نیز در قرن ششم و آغاز قرن هفتم، در تثبیت اندیشه عرفانی در ساخت شعر فارسی جایگاهی ممتاز و یگانه دارد. اگر سنایی آغازکننده این راه بود عطار در تثبیت آن نقشی یگانه داشت و الگویی کم‌نظیر برای مولوی و شاعران عارف ادوار بعد بود. به دیگر سخن، می‌توان گفت که کار عطار در مسیر استعاره‌سازی و گسترش دلالت‌های نشانه‌های شعری به جانب اندیشه عارفانه، تثبیت آن چیزی بود که سنایی آغاز کرده بود. یکی از ویژگی‌های اصلی آثار عطار (به ویژه در منطق الطیر که متنی گشوده است) به کارگیری استعاره‌های حیوانی برای بازنمایی خصیصه‌های درونی انسان و جهان روانی او است. «نهنگ» نیز یکی از استعاره‌های عطار است که درونی شده است و با نفس اماره، و به تعبیر روانکاوی، با «غرایز نهاد» مرتبط گشته است:

هدهدش گفت ای ز دریا بی خبر هست دریا پر نهنگ و جانور

(عطار، ۱۳۹۰: ۹۸۵)

هدهد، دریا، و نهنگ در بیت مذکور دلالتی استعاری دارند: هدهد از فواصل دور آب را در زیر زمین تشخیص می‌دهد. در سوره «نمل» آمده است که هدهد محل آب را تشخیص می‌داد و به سلیمان می‌گفت، لذا به هدهد مرغ آب‌شناس و مساح گفته اند (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۲۰۴)؛ همچنین هدهد در ادب عارفانه رمز شیخ به شمار می‌رود و در منطق الطیر راهنمای مرغان در راه رسیدن به سیمرغ است (همان، ۱۲۰۴). بنا بر این طبیعی جلوه می‌کند که هدهد (فراخود) بهتر از هر موجود دیگری نهنگ (نهاد) را بشناسد. می‌توان هدهد را همان فراخودی دانست که سوژه را از مهابت و سترگی نهاد (نهنگ) آگاه می‌کند. قدرت، مهابت و غرندگی نهنگی که در اعماق تاریک آب‌ها است دلالتی آشکار دارد بر قدرتمندی و پنهانی بودن نهاد و نشان می‌دهد غرایز نهاد هر لحظه می‌توانند سر بر آورند.

در بیت زیر از حکایت «شیخ صنعان»، نهنگ و ویژگی‌های آن که ریشه در استعاره‌سازی متون حماسی و پهلوانی دارد آشکارا با غرایز نهاد و ویژگی‌های آن نسبت دارد و در اینجا در نسبت با تن، ارزشگذاری می‌شود و جنبه امارگی تن مورد نظر است:

شیخ چون افتاد در کام نهنگ جمله زو بگریختید از نام و ننگ

(عطار، ۱۳۹۰: ۱۴۷۴)

در بیت زیر نیز رابطه «نهنگ» و «قعر» یادآور عمق و سترگی ساحت ناخودآگاه و غرایز آن است:

از نهنگ و قعر اگر آگاهی کی سلوک این چنین ره خواهی

(عطار، ۱۳۹۰: ۳۶۶)

بیت زیر از «الهی‌نامه» است: عطار در نخستین بخش از الهی‌نامه، حکایت «زن صالحه که شوهرش به سفر رفته بود» را می‌آورد و این بیت، شرح هوس و شهوت خرنده کنیزک است. «شهوت» که یکی از نیرومندترین غرایز نهاد است و بر اساس اصل لذت عمل می‌کند و مثل دیگی لبریز و جوشان ارضای فوری را می‌شناسد و از واقعیت آگاه نیست (شولتز و شولتز، ۱۳۸۴: ۵۹) به نهنگ مانند شده است.

در آن دریا دلش در شور آمد نهنگ شهوتش در زور آمد

(عطار، ۱۹۴۰، ص ۳۸ بیت ۱۳)

ابیات زیر، شرح صف‌آرایی و کشمکش زمین در برابر آسمان (والا/پست، فراخود/نهاد، روح/تن) است. همان گونه که فروید معتقد بود: «همیشه احتمال بازگشت امور سرکوب شده وجود دارد» (شاریه، ۱۳۷۰: ۴۹) در اینجا نیز اشاره می‌شود که امارگی نفس/زمین/تن چندین نهنگ دارد که هر لحظه در کار هستند و آسمانی شدن انسان هر لحظه در حالت تزلزل است؛ و «نهنگ» همان غرایز است و مربوط به تن.

چو نتواند کسی بر جان قدم زد	به مردی بر کسی نتوان رقم زد
فلک را در صفش مشمر ز مردان	زنی پیرست چرخ کرده گردان
بهر چیزت چو صد پیوند باشد	تو را پیوند اصلی چند باشد
چو اینجا می کشد چندین نهنگت	چگونه بر فلک باشد درنگت
چو زنجیر زمین بر پای باشد	کجا بر آسمان جای باشد

(همان، ۱۵۶، بیت ۱۰-۱۴)

۳.۴ در آثار مولوی

نکته‌ی اساسی و مرتبط با موضوع حاضر، در اینجا است که در اندیشه‌ی مولوی، فراتر از اندیشه‌ی عارفان پیش از او، ساحت «فراخود» به شدیدترین شکل ممکن، بر مبنای «اصل زیبایی» و لذت حاصل از آن تنظیم شده است. اگر عارفانی همچون سنایی و عطار، از یک سو در تجربه‌ی عارفانه‌ی خود به مثابه‌ی یک تجربه‌ی هنری و آمیختگی زیبایی با معرفت ساحت «فراخود» را در نسبت با اصل لذت و به تبع این، در نزدیکی با «نهاد» بنیان نهاده‌اند (سکر و عشق و بیخودی و رهایی در این حوزه می‌گنجد)؛ اما از سویی دیگر، با دوگانه‌سازی عشق جسمانی/عشق الهی، اصل لذت را سرکوب و در خدمت امر بهنجار و مطلوب از نظر خود درآورده‌اند. اما مولوی گاهی توانسته است ساحت فراخود عارفانه را در امتداد ساحت نهاد درآورد و هر دو را به مثابه امور ذاتاً هماهنگ بنگرد.

شاید بتوان این مورد را از وجوه افتراق عطار و سنایی با عارفان پس از آنان (مولوی، شمس و حافظ) دانست؛ و این مورد نشان از گسترش امکانات زبانی و سبکی در شعر عارفان قرن هفتم و هشتم دارد: در زبان پارادوکسیکال آنها است که فراوی از هر گونه تقابل، امکان نمایش زبانی می‌یابد و گاه در ساحتی گزاره‌پردازی می‌کنند که در آن، دوگانه‌های عشق مجازی/عشق الهی، کفر/ایمان، لذت/واقعیت، وصال/فراق، امر قریب/امر غریب، خیر/شر، خوب/بد، شمع/غم، شوق/الم و غیره، در قالب امور ذاتاً هماهنگ و همجنس در دنیای وحدت عرضه می‌گردند. و یکی از وجوه این دوگانه‌زدایی را در شیوه برخورد مولوی با استعاره «نهنگ» می‌توان نشان داد. مولوی، برعکس سنایی و عطار، استعاره‌ای بسته و محدود از «نهنگ» نمی‌سازد (در اندیشه‌ی آن دو، پیوسته با امارگی نفس نسبت می‌یافت) و گاه آن را همچون بسیاری از استعارات دیگر، وارد چرخه «بازی زبانی» می‌کند و گسترش می‌دهد. مولوی در اینجا نیز «دال‌های» مرکزی را فرو می‌پاشاند و هسته‌ها را درهم می‌ریزد و مثل همیشه «ساحتی از دال‌های شناور» را پیش پای ما می‌نهد.

۱.۳.۴ مثنوی

در دو بیت زیر، مولوی ویژگی بلعندگی «نهنگ» را پیش چشم دارد اما آن را به «خار و گلستان» نیز نسبت می‌دهد و «نهنگی» آتشی را در نظر می‌آورد که «ناخوشی» آن نیز «خوشی» است. به دیگر سخن، دلالت استعاره‌ی «نهنگ» در زبان عطار و سنایی را گسترش می‌دهد و با بازی با آن، شناورش می‌کند تا به دوگانه‌زدایی موردنظر خود برسد:

این عجب بلبل که بگشاید دهان تا خورد او خار را با گلستان
این چه بلبل این نهنگ آتشیت جمله ناخوشها ز عشق او را خوشیت

(نیکلسون، ۱۳۹۳: ۲۴۸)

در این دو بیت نیز «نهنگ» را با «غم» پیوند می‌زند که از عواطف مربوط به ساحت آگاهی است نه غرایز نهاد؛ و مسیر کلام چنان است که تداخل مقولات و شناوری مفاهیم را به طرزی اعلا نشان می‌دهد:

چون روان باشی روان و پای نی می خوری صد لوت و لقمه‌خای نی
نی نهنگ غم زند بر کشتیات نی پدید آید ز مردن زشتیات

(مولوی، ۱۳۹۹: ۴۵۸)

در ابیات زیر نیز «نهنگ» با «شب» پیوند می‌خورد و جایگاه «گرفتاری یونس» نیز هست؛ اما مولوی بلافاصله تقابل‌های مألوف را درهم می‌شکند و شب و نهنگ را به «رنگ و بو و تازگی و گنج و چشش و صبح» پیوند می‌زند تا نشان دهد که شب/صبح، نهنگ/یونس، و نهاد/فراخود چگونه در هم تنیده‌اند و از دل هم ساخته می‌شوند.

کو بلی؟ گو جمله را سیلاب بُرد یا نهنگی خورد کُل را کرد و مرد
صبحدم چون تیغ گوهردار خود از نیام ظلمت شب برکند
آفتاب شرق شب را طی کند از نهنگ آن خورده‌ها را قی کند
رسته چون یونس ز معده آن نهنگ منتشر گردیم اندر بو و رنگ
خلق چون یونس مسیح آمدند کاندرا آن ظلمات پر راحت شدند

هر یکی گوید به هنگام سحر چون ز بطن حوت شب آید بدر
کای کریمی که در آن لیل وحش گنج رحمت بنهی و چندین چشش
چشم تیز و گوش تازه تن سبک از شب همچون نهنگ ذوالجُبک

(نیکلسون، ۱۳۹۳: ۲۱۴۳)

۲.۳.۴ دیوان شمس

«دیوان غزلیات شمس» از نظر بازنمایی حرکت و حیات و عشق کم‌نظیر است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۵: ۱۵). همین پویایی و تحرک سبب شده است «بحر» و «دریا» در این غزلیات بسیار تکرار شود و طبیعی است که در نسبت با آنها نیز به «نهنگ» توجه شود:

در دو بیت زیر، دریای کرم خداوند «بی‌نهنگ» دانسته شده است و در گسترشی استعاره‌ی، مولوی فقط جنبه‌ی بلعدگی و ناکریمی «نهنگ» را پیش چشم داشته است. در اینجا، هر چند «نهنگ» دلالتی منفی دارد اما صرفاً از بعدی سلبی نگریسته شده است و فقط استعاره‌ای ساده از نفس اماره نیست:

هر جان که درین روش بلندگد جان تو که عذر لنگ دارد
زیرا کین بحر بس کریمست آن نیست که او نهنگ دارد

(مولوی، ۱۳۷۴، ۲۹۰)

در دو بیت زیر نیز «دریایی» تصور شده است که «نهنگی» ندارد تا بلعد و در خود فرو برد: می‌توان دریافت که «نهنگ» در اینجا به صورت غیرمستقیم، دارای وجهی منفی و بلعنده و پرخوف و خطر دانسته شده است، اما سخن از «عدم» نهنگ است و اینکه دریای جان، ایمن است. این مورد را می‌توان از مواردی دانست که غرایز نهاد در «خود» مستحیل گشته است و دیگر، دغدغه آن نیست که امیال ناخودآگاه چگونه سرکوب گردند بلکه سخن از «هماهنگی و همجنسی» تام و تمام روان است و آنجا که «صلح درون» محقق گشته است.

ساحل نفس رها کن به تک دریا رو کندرین بحر ترا خوف نهنگی نبود
صورت هر دو جهان جمله ز آینه عشق بنماید چو که بر آینه زنگی نبود

(همان، ۳۲۶)

در بیت زیر، به عجیب‌ترین شکل ممکن، مولوی از دوگانه‌ها در گذشته است و همه چیز را در ساحتی ذاتاً همجنس و هماهنگ نگریسته است. به نظر می‌رسد دال «نهنگ» به جانب ساحتی جهت داده شده است که در آن تمام امیال ناپدید می‌گردند و وحدت تمام بر آن حاکم است (چیزی شبیه «حیث واقع» لکانی، یا «بازگشت درون‌رحمی» فرویدی و میل به «مرگ»). این بیت یکی از بهترین واسازی‌های مولوی و بازی با استعاره‌های مألوف را نشان می‌دهد:

یاد می‌کن آن نهنگی را که ما را درکشد

تا نماند فهم و وهم و خوب و زشت و خشک و تر

(همان، ۴۲۶)

اما در اینجا، تمام ویژگی‌های «نهنگ» را در نظر دارد (در اعماق بودن، پنهان بودن، بلعندگی، آتشین صفت بودن و توفندگی و ...) و آن را به مثابه امری درونی و جنبه‌ای از امارگی نفس نگریسته است که «یونس جان» را به اسارت گرفته است:

بحر نگر نهنگ بین بحر کبودرنگ بین موج نگر که اندرو هست نهنگ آتشین
شکل نهنگ خفته بین یونس جان گرفته بین یونس جان که پیش ازین کان من المسبحین

(همان، ۶۹۳)

در چند بیت زیر، مولوی تصویری سوررئالستی را تخیل می‌کند که در نوع خود از عجیب‌ترین بازنمایی‌های مواجهه با ناخودآگاهی و نقب به جهان پیشامفهمومی در ساحت مطلق است. چنان که علی آدونیس می‌گوید: «به هنگام رویارویی با ناخودآگاه صورت‌های تجسم یافته به جای فکر می‌نشینند و انسان واقعیت‌هایی فراخ‌تر و غنی‌تر را می‌بیند» (آدونیس، ۱۳۸۰: ۵۵)؛ در اینجا نیز وارونه‌سازی‌ها و بازی با دال‌های نهنگ، دریا و هامون، به طرزی زنده و پویا و شگفت در هم تداخل می‌یابد و نسبت واقعی آنها معکوس می‌گردد و به تعبیر گراهام آلن، لحظاتی از خلق متن و تأویل آن پیش کشیده می‌شود که متن، خود، به «بینامتن» تبدیل شده است و شبکه‌ای از روابط را ترسیم کرده است که ردیابی آنها جز به صورتی تأویلی و چرخشی ممکن نیست (آلن، ۱۳۸۰: ۶۵). در اینجا «نهنگ» است که دریا را می‌بلعد و خشک می‌کند و هامون نیز نهنگ را «می‌شکافد» و چون قارون در خود می‌کشدش. در تصاویری از این دست است که مولوی، نهایت آشنایی‌زدایی از تصاویر معمول و درهم‌جوش وارونه‌سازی‌ها را بازنمایی می‌کند و از دوگانه‌سازی‌های مستعمل فراتر می‌رود و دال‌ها را در هم ادغام می‌کند:

نهنگی هم برآرد سر خورد آن آب دریا را

چنان دریای بی پایان شود بی آب چون هامون

شکافد نیز آن هامون نهنگ بحر فرسا را

کشد در قعر ناگاهان به دست قهر چون قارون

چرخش استعاره‌ی «نهنگ» از حماسه تا عرفان ... (فواد مولودی و قادر بایزیدی) ۳۸۳

چو این تبدیل‌ها آمد نه هامون ماند و نه دریا

چه دامن من دگر چون شد که چون غرقست در بی‌چون

(همان، ۷۰۰)

در دو بیت زیر نیز وارونه‌سازی زبان مولوی در اوج است و «نهنگ» استعاره‌ای از جان مشتاقی است که می‌تواند جهان را در خود بکشد؛ به تعبیر روانکاوانه، «نهنگ» در اینجا «روانی» پیشافرهنگی و پیشازبانی را ترسیم می‌کند که «خود» در آن، دو ساحت «نهاد و فراخود» را چنان سازگار کرده است که تمیزی میان نیروهای آنها نمی‌توان نهاد و «نهنگ» جان از «پُری و سرشاری و لبریزی» در خود نمی‌گنجد؛ حتی آن چنان است که گویی لیبدوی آن را نهایی نیست و «امارگی» و «مطمئن بودن» را پشت سر نهاده است و در وحدتی عجیب، شکاف و شقاقی نمی‌شناسد. گویی این ابیات مولوی، لحظاتی از تجربه‌ی روانی او را ترسیم می‌کند که به تعبیر عین القضات همدانی «یشک نهنگ در جگر خود» دیده است (عین القضات، ۱۳۶۲: ج ۲، ۲۵۵). این ابیات هم نشان از فراروی مولوی از زبان و گفتمان رایج عارفانه دارد و جنبه‌ی پارادوکسیکال آن در اوج است:

ریگ ز آب سیرشد، من نشدم زهی زهی لایق خرکمان من نیست درین جهان زهی
بحر، کمینه شربتم، کوه کمینه لقمه ام من چه نهنگم ای خدا بازگشا مرا رهی

(همان، ۹۲۰)

۵. نتیجه‌گیری

آن چه از نگاهی کلی به مقایسه‌ی متون حماسی و پهلوانی با متون عرفانی برمی‌آید این است که در تفکر عارفانه و در متون اصلی این مشرب فکری با در ذهن داشتن تمام تکثر آن و پرهیز از یکی کردن وجوه مختلف و متفاوت آن بسیاری از نشانه‌ها، استعاره‌ها، تمثیل‌ها و نمادهای رایج در متون حماسی و پهلوانی وارد شده‌اند و ظاهراً جنبه‌ای درونی یافته‌اند و امر معرفتی از آنها استنتاج شده است. در کلیت قضیه، به نظر می‌رسد این موارد در متون حماسی و پهلوانی جنبه‌ای بیرونی داشته‌اند و این مورد با «عینیت» که جوهره‌ی جهان حماسی است نسبت دارد. در دوره‌ی متأخر معرفت و زیباشناسی عرفانی، این استعاره‌ها حرکتی درونی داشته‌اند و در دستگاه درون‌نگر عرفانی تبدیل به امور درونی و معرفتی

شده‌اند. از این نگاه کلی هر چند درست به نظر می‌رسد نمی‌توان هیچ حکمی صادر کرد مگر اینکه به صورتی انضمامی، این استعاره‌ها و چرخش آنها را از متون حماسی و پهلوانی به متون عرفانی بررسی کنیم.

در مقاله حاضر، کوشیدیم استعاره «نهنگ» را که هم در متون حماسی و پهلوانی، هم در متون عرفانی، استعاره‌ای پرتکرار است از رهگذر متون بررسی کنیم تا حرکت تاریخی و چرخش مفهومی این استعاره را نشان دهیم و از طریق آن، هم بتوانیم به نتیجه‌ای انضمامی برسیم هم از عرضه آن به مثابه استعاره یا نمادی صلب، ایستا و غیرتاریخی پرهیز کنیم؛ و این نتیجه حاصل شد: استعاره پرتکرار «نهنگ» در متون حماسی و پهلوانی، استعاره‌ای از نیرو و توان پهلوان است، در نسبت با «تن» او معنا می‌یابد و این تن در تقابل با روان و خرد نیست؛ اما در آثار سنایی و عطار، از جانبی، این نسبت با «تن» در کلیت خود حفظ می‌شود و از جانبی دیگر، در چرخشی معکوس، «نهنگ» استعاره‌ای از نفس است و جنبه امارگی، سترگی و زورمندی آن را تداعی می‌کند. به زبان روانکاوانه، مهابت «نهنگ»، قرار داشتندش در اعماق آب و تاریکی، و آشکار شدن مهیب و ناگهانی‌اش، استعاره‌ای از ناخودآگاه و غرایز ممنوع «نهاد» است؛ اما مولوی، فراتر از سنایی و عطار، استعاره‌ای بسته و محدود از «نهنگ» نمی‌سازد و گاه آن را همچون بسیاری از استعارات دیگر، وارد چرخه «بازی زبانی» می‌کند و گسترش می‌دهد. هر چند مولوی نیز در بسیاری جاها همان دلالت موردنظر سنایی و عطار را از استعاره «نهنگ» بازنمایی می‌کند، اما گاه به طریقی هنرمندانه این «دال» را فرو می‌پاشاند و هسته آن را درهم می‌ریزد و مثل همیشه «ساحتی از شناور بودن دال» را پیش پای ما می‌نهد و طیف وسیعی از وارونه‌سازی، دوگانه‌زدایی و بازی با «دال» نهنگ را انجام می‌دهد و گسترش استعاری بیشتری بدان می‌بخشد.

کتاب‌نامه

- ادونیس، علی. (۱۳۸۰). تصوف و سوررئالیسم. ترجمه حبیب الله عباسی. تهران: روزگار.
- اسدی طوسی، حکیم ابونصر. (۱۳۵۴). گرشاسپ‌نامه. تصحیح حبیب یغمایی. چاپ دوم. تهران: طهوری.
- آلن، گراهام. (۱۳۸۰). ترجمه پیام یزدانجو. بینامتنیت. تهران: مرکز.
- امیدسالار، محمود (۱۳۹۰)، مدخل «گرشاسپ‌نامه»، در کتاب «فردوسی و شاهنامه‌سرایی: برگزیده مقالات دانشنامه زبان و ادب فارسی»، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص ۹۶۷-۹۸۲.

چرخش استعاره‌ی «نهنگ» از حماسه تا عرفان ... (فواد مولودی و قادر بایزیدی) ۳۸۵

آیدنلو، سجاد. (۱۳۸۸). متون منظوم پهلوانی (برگزیده منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه)، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

برسler، چارلز. (۱۳۹۳). درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی. ترجمه مصطفی عابدینی فرد. تهران: نیلوفر چ سوم.

درویش، محمدرضا. (۱۳۸۹). گامی در اساطیر. تهران: نشر بابک.

سرکاراتی، بهمن (۱۳۷۶). بازشناسی بقایای افسانه گرشاسپ در منظومه‌های حماسی ایران، نامه فرهنگستان، دوره سوم، شماره سوم: صص ۳۷۵.

سرکاراتی، بهمن (۱۳۷۸). پهلوان اژدرکش در اساطیر و حماسه ایران، در کتاب «سایه‌های شکارشده» (مجموعه مقالات)، تهران: قطره، صص ۲۳۷-۲۴۹.

سنایی غزنوی. (۱۳۱۶). سیرالعباد الی المعاد. تصحیح و مقدمه سعید نفیسی. تهران: آفتاب.

سنایی غزنوی. (بی تا). حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه. تصحیح مدرس رضوی. تهران: چاپخانه مجلس سنا. سپهر.

شایره، ژان پل. (۱۳۷۰). فروید، ناخودآگاه و روان کاوی. ترجمه سید علی محدث. چاپ دوم. تهران: نشر نکته.

شفیعی کدکنی. محمدرضا (۱۳۶۵). گزیده غزلیات شمس. تهران: انتشارات وزارت اطلاعات و کلتور.

شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۹۰). تازیانه‌های سلوک. تهران: آگه. چ یازدهم.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). فرهنگ اشارات ادبیات فارسی. چاپ دوم. تهران: میترا.

شوالیه، ژان و آلن گربران. (۱۳۸۷). فرهنگ نمادها. ترجمه سودابه فضایی. تهران: جیحون. چ اول.

شولتز، دوان پی و سیدنی آلن شولتز. (۱۳۸۴). نظریه‌های شخصیت. ترجمه یوسف کریمی و دیگران. تهران: ارسباران. چ دوازدهم.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۹۴۰). الهی نامه. تصحیح هلموت ریتر. استانبول: مطبعه معارف.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۹۰). منطق الطیر. تصحیح و توضیح محمود عابدی و تقی پور نامداریان. تهران: سازمان سمت.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۹۶۳). شاهنامه فردوسی. متن انتقادی، زیر نظر ی. ا. برتلس. تصحیح آ. برتلس و دیگران. آکادمی علوم اتحاد شوروی، مسکو.

فروید، زیگموند. (۱۳۹۹). کاربرد روانکاوی در نقد ادبی. ترجمه حسین پاینده. تهران: مروارید. چ دوم.

فروید، زیگموند. (۱۴۰۰). روان شناسی توده‌ای و تحلیل اگو. ترجمه سایرا رفیعی. چاپ ششم. تهران: نی.

کوپر، جی. سی. (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.

۳۸۶ کهن‌نامهٔ ادب پارسی، سال ۱۶، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۴

مولوی بلخی، جلال الدین محمد. (۱۳۷۴). کلیات دیوان شمس. ۲ ج. مطابق نسخهٔ تصحیح شدهٔ بدیع الزمان فروزانفر. تهران: راد

مولوی بلخی، جلال الدین محمد. (۱۳۹۹). مثنوی معنوی. چاپ دوم. تهران: پارسه.

نیکلسون، رینولد. (۱۳۹۳). شرح مثنوی معنوی مولوی. تهران: علمی و فرهنگی. چ پنجم.

هال، جیمز. (۱۳۸۷). فرهنگ نگارهٔ نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر. چ سوم.

همدانی، عین القضاة. (۱۳۶۲). نامه‌ها. به اهتمام علی‌تقی منزوی و عقیف عسیران. تهران: زوار.

وارنر، رکس. (۱۳۸۹). دانشنامهٔ اساطیر جهان. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل پور. چاپ چهارم. تهران: اسطوره.

وبستر، راجر. (۱۳۸۲). پیش درآمدی بر مطالعهٔ ادبی. ترجمهٔ الهه دهنوی. تهران: روزگار.

الیاده، میرچا. (۱۳۷۶). رساله در تاریخ ادیان. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.

الیاده، میرچا. (۱۳۹۲). نمادپردازی امر قدسی و هنرها. ترجمهٔ مانی صالحی علامه. تهران: نیلوفر.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۳). انسان و سمبولهایش. ترجمهٔ محمود سلطانیه. چاپ نهم. تهران: جامی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی