شرح آن الف

جعفر پایور

مخاطبان اصلی کتاب «الف، دال، میم» جوانان و بزرگسالان هستند. در عین حال، گروهی از نوجوانان فرهیخته و اهل مطالعه نیز می‌توانند مخاطبان آن باشند. این کتاب، در فهرست کتابهای کودکان و نوجوانان پژوهشنامه (بخش کتابشناسی تحلیلی) شماره نشد، اما به دو علت نقدی از آن را در این شماره درج می‌کنیم: یکی به دلیل ارتباطی که این اثر با قشر ویژه‌ای از نوجوانان دارد و دیگری ارتباطش با موضوع اصلی این شمارهٔ پژوهشنامه.

از همهٔ اسرار، الفی بیش برون نیفتاد
و باقی هر چه گفتند در شرح آن الف گفتند.
و آن الف البته فهم نشد.
مقالات شمس - دفتر اول

الف، دال، میم
نویسنده: مهدی حجوانی
تصویرگر: مهران زمانی
ناشر: افق
چاپ اول: ۱۳۷۵ - ۳۰۰۰ نسخه
قیمت: ۵۵۰۰ ریال

نقش ادبیات تعلیمی و آموزشی در تاریخ ادبیات فارسی، بسیار محرز و برجسته است. این نوع ادبی، برای تبین ماهیت وجودی انسان در جهان هستی کوشیده است. ادبیات تعلیمی، سازمان‌دهی نحوهٔ نگرش انسان به جهان و اصلاح رفتار و جلب اطمینان و ایمان او به جایگاه ویژهٔ خویش را سرلوحه کار خود قرار داده و اشاعه آن را وظیفهٔ خود دانسته است. ادبیات تعلیمی این رسالت را قبل از آمدن اسلام به ایران، پایه گذاری کرده و انسجام داده و بعد از اسلام تا کنون نیز آن را انجام داده است. البته این نوع ادبیات، شکل ساختاری خود را در دوره‌های جدید تغییر داده و گامهایی اساسی در راه تحول و تکامل ساختاری برداشته است.

روند ادبیات تعلیمی نشان می‌دهد که از دوران گذشته تا کنون می‌توان آن را به سه گروه تقسیم کرد: نخست آن گروه از ادبیات تعلیمی که پیام و مقصود نویسنده در آن، بسیار روشن و بی‌پرده و بدون هیچ پوششی، به طور مستقیم به مخاطب انتقال می‌یافت. حکایات سعدی در گلستان و بوستان از این نوع به شمار می‌آیند. دومین گروه،

آن دسته از ادبیات تعلیمی استعاری که پیام نویسنده از زبان حیوانات، اما واضح و روشن به خواننده می‌رسد. کلیله و دمنه و مرزبان نامه در این گروه قرار می‌گیرند. و نوع سوم، ادبیاتی تمثیلی است که در آن پیام و منظور نویسنده به طور پنهان و پوشیده و به وسیلهٔ نشانه‌هایی قراردادی بیان می‌شود. این تمثیلهای نشان دار، کلیدهای رهیابی به منظور و هدف اثر بوده و در مسیر روند داستان قرار داده می‌شوند تا درک و شناخت مخاطب از اثر امکان‌پذیر شود. ویژگی خاص این نوع آثار، در ساخت ویژه آنهاست. یعنی یک موضوع با دو ساخت، پیام‌ها و مضمونهای جداگانه‌ای را به موازات یکدیگر مطرح می‌سازند.

نویسندهٔ این نوع آثار، به هیچ روی قصد ندارد هدف خود را پنهان کند، بلکه به عمد می‌خواهد مخاطب را از راه نشانه‌های نمادین و معنی دار به ساخت باطنی اثر برساند. تفاوت آثار ادبی تمثیلی با آثار رمزی در این است که در آثار رمزی، نویسنده به واقع قصد پنهان کردن مقصود و هدف خود را دارد. همچنین، برداشت و تأویل مخاطب از اثر رمزی، تنها با حدس و گمان صورت می‌پذیرد، اما در آثار تمثیلی، کلیدهای کشفِ راز همراه متن داده می‌شوند.

"الف، دال، میم" نوعی داستان تمثیلی است و نویسنده آن یک موضوع را با دو هدف ساخته است. معنا و مفهوم صورتِ دومِ اثر همراه رو ساخت آن به سوی ژرف ساخت تمثیلی پیش می‌رود و مشخص می‌شود. نویسنده برای دستیابی به چنین هدفی، از ابزارهای متنوع ساختاری استفاده کرده است.

یکی از مقاصد فلاسفه، عرفا و ادیان جهان این بود که ماهیت وجود آدمی را تعیین کنند. آنها معتقدند که آدمی با دریافت حقیقت وجود خود، به شناخت موقعیت خود در جهان خواهد رسید و خویش را معنی‌دار می‌بیند. به این جهت، غالب مفاهیم ذهنی آن بزرگان، وجوه مشترک و یکسانی دارد و اگر مغایرتی در لفظ دیده می‌شود، امری صوری است. گاه یکسانی نظرات آنان در نتیجه تأثیرپذیری آنها از افکار یکدیگر است. برای مثال، تأثیر افکار فلسفی و حکمت ایران کهن را بر افکار فیلسوفانی چون "افلاطون" و تأثیر او بر فیلسوفان ایرانی پس از اسلام چون "ابن سینا" و "سهروردی" و تأثیر آنها را بر حکمای سده‌های اخیر چون "ملاصدرا" و "حاج ملاهادی سبزواری" به روشنی می‌توان مشاهده کرد.

همه این اندیشه‌وران سعی در دریافت حقیقت داشته‌اند. تعدادی از آنان روش‌های شناخت این مفاهیم را در درکِ حضوریِ هستی انسان توسط خود او می‌دانند و می‌گویند باید غوغای جهان مادی را کنار گذاشت تا حجابها به کناری روند و شعور باطنی مجال رشد یابد. و آدمی می‌تواند «صورتها و اشباحی را که در عالم مثال اعظم هستند، مشاهده کند.»[۱] این روش که بر الهامات، ذوق دل و غور و تشخص در درون تکیه دارد، به روش اشراق معروف است. این بینش اعتقادی را در "الف، دال، میم" نیز می‌توان دید. نویسنده دراین اثر سعی دارد موقعیت آدمی (نوع) را در جهان و چگونگی مواجهه او را با اضطراب و تضادها و چگونگی حل بحران هویت خود، شرح دهد. "هومان" شخصیت اصلی در روساخت اثر، شخصی است که به قوانین و ارزشهای فاسد و تحمیلی موجود در زندگی اعتراض دارد و به همین دلیل زندانی می‌شود. زندان، فرصتی است تا سرگشتگی و بی‌معنایی زندگی خود را جبران کند و برای نجات خود به عوالم روحانی و باورهای معنوی والهی پناه ببرد.

ظاهر داستان، سرگذشت شخصی به نام هومان است. تولد او چون مسیح (نماد پاک و

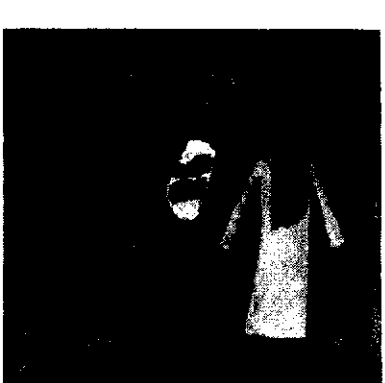
۱- نقل از اسفار، ج ۱، مندرج در مجموعه مقالات کنگره بزرگداشت دویستمین سال تولد حکیم سبزواری، ۱۳۷۴.

بی‌گناه) درون آغل صورت می‌گیرد. از همان ابتدا پیوند ازلی و ریشه‌ای او با صورتهای روحانی مشخص می‌شود. ما درش می‌میرد و او پسر خواندهٔ معمار و کلیددار معبد و دارای مقام درباری می‌شود. شیطنت‌های کودکی، آزارهای جسمی، توقّعات پدر خوانده و پای گریزی از درس و مدرسه سبب می‌شود پدرخوانده برای تنبیه، او را به کارگاه پیکرتراشی دربار ببرد تا شاگردی کند. این توفیق اجباری، افکار او را نظم می‌بخشد. انس و تمرکز در این کار، او را به توانایی‌های خود واقف می‌سازد. دو دختر در خانهٔ پدر خوانده هستند؛ «سونیا» دختر واقعی پدر خوانده و "مانا" دختر خواندهٔ صاحب خانه. هومان دل در گرو عشق "مانا" می‌بندد و "سونیا" دل به عشق هومان می‌سپارد. پدرخوانده تصمیم می‌گیرد که هومان با سونیا وصلت کند. وصلتی با این وعده که پس از گذشت هفت سال، هومان می‌تواند به مانا برسد. مانا خود را گم می‌کند. هومان در حسرت او می‌ماند. سفارش تراش پیکر فرمانروا به هومان داده می‌شود، اما او بجای تراش پیکری که رساننده مهربانی و بخشندگی فرمانروا باشد، چهره‌ای تبه‌کار و بدسرشت از او می‌سازد.

اثر در این قسمت و ساخت تصویر شخصیت فرمانروا دچار لغزش وضعف شده است. چه بسیار فرمانروایان خوب چهره و خوش اندام بوده و هستند که هیچ کم از فرمانروای الف، دال، میم ندارند و نداشته‌اند. به هر حال، هومان به دلیل این گستاخی زندانی می‌شود و در انتظار مرگ می‌ماند، اما با سپردن تعهدی مبنی بر ساخت تندیسی مهربان از فرمانروا آن هم در حالی که یک ماهی بر شانه گرفته است، از مرگ رهایی می‌یابد. تندیس آماده می‌شود. هومان خود را درون ماهی پنهان می‌کند. وقتی پیکر فرمانروا به بیرون از زندان برده می‌شود، در فرصتی مناسب از دل ماهی بیرون آمده و به غاری در کوه‌ها پناه می‌برد. او در آنجا به تراش پیکره‌های دلخواه خود می‌پردازد.

بنیان این اثر بر مبنای اشراق استوار است و این دیدگاه از علائم تصویری یک نقطهٔ سیاه در صفحهٔ اول که در صفحه آخر و نیز در پایان مکاشفه به دایره‌ای کامل تغییر می‌یابد، به وضوح قابل مشاهده است. الف، دال، میم می‌خواهد موقعیت اضطراب‌آلود و بی پناهی آدمی را در جهان نشان دهد. هومان در برابر تجاوز به حقوق مسلم خود می‌ایستد. با ترفندی قهرمانانه از زندان فرار کرده و آوارهٔ کوه‌ها می‌شود. مرحله بعدی زندگی او با سرگشتگی و حیرانی می‌گذرد و هومان روند شناخت حقیقت وجود و وقوف به جایگاه واقعی خود را با سنجشی دنبال می‌کند.

اگر هومان را نمادی از نوع آدم فرض کنیم، سرگذشتی که بر او رفته و مقاومت‌ها، ایستادگی‌ها



باید غوغای جهان مادی را کنار گذاشت تا حجابها به کناری روند و شعور باطنی مجال رشد یابد. و آدمی می‌تواند «صورتها و اشباحی را که در عالم مثال اعظم هستند، مشاهده کند.» این روش که بر الهامات، ذوق دل و غور و تفحص در درون تکیه دارد، به روش اشراق معروف است. این بینش اعتقادی را در «الف، دال، میم» نیز می‌توان دید.

و عصیانهای او را به عنوان پاسخ نوع آدمی در برابر تجاوزات به او بپنداریم دفاع او را از حقوق طبیعی و کیان خود می‌بایستی امری طبیعی بدانیم. اینک بعد از قرنها، بشر پس از فراز و نشیب‌های بسیار، در مرحله‌ای قرار گرفته که بار دیگر از خود بپرسد: حقیقت چیست؟ در کجای این جهان قرار دارد؟ هویت و معنا و مفهوم وجود او چیست؟ و اضطراب و تنش‌های روحی او چگونه به پایان می‌رسد؟ این اثر، پاسخی برای این پرسش‌ها ارائه داده و چاره کار را تمسک به شعور جمعی و تکیه بر رفتارهای کهن الگوها می‌داند، زیرا سیر و سلوک در عالم روحانی معنوی، آدمی را به این حقیقت واقف می‌سازد که پرتوی از نور الهی و روحانی است. به این ترتیب، اثر با رونمایه‌ای عرفانی و مضمونی روان شناختی ساخته شده است.

رو ساخت اثر، دورهٔ پر تب و تاب نوجوانی و آغاز عصیان و نفی رجالگی، آغاز عشق وگرایش به رفتارهای پهلوانی، ارزش‌های نوین را نشان می‌دهد. ژرف ساخت اثر می‌تواند روند سرگذشت تاریخی بشر باشد که اینک در آستانه هزارهٔ سوم، برای نجات خود و زدودن تنش‌های روحی و نجات از پریشانی روان خود، بر ذوق دل و مکاشفه درون تکیه می‌کند.

کار سنگین این پیام‌ها، بیان سرگذشت‌ها، تجسم حالات و کیفیات درونی شخصیت داستان، بافت نمادها به یکدیگر و ارتباط آنها با مقصود و منظور نویسنده، برعهده زبان اثر گذاشته شده است. نویسنده از امکانات وسیع زبان برای شرح، توضیح، توصیف و تجسم لحظات حساس ذهنی شخصیت داستان استفاده کرده است. با اینکه زبان در بعضی صحنه‌ها، به ویژه صحنه‌های آخر از پختگی افتاده و سست می‌نماید و به زبان آشنای امروزی نزدیک می‌شود، چنانچه گویی نویسنده خود در آن لحظات پایانی دچار آن چنان وجد و شوری گردیده که قادر به حفظ یکدستی زبان نبوده، بلکه تنها تجسم ذهنیات هومان و بیان آن حالات استثنایی اهمیّت یافته است. با این حال همان صحنه‌ها و فضاهای جادویی و پرشور، آن مقدار مایه دارد که افت زبانی اثر در این قسمت‌ها برجسته نشود. زبان در مجموع با همخوانی واژه‌ها و تأثیر موسیقی کلمات بریکدیگر ساخته شده است. زبان با خوش‌کلامی، روان و سنجیده، هدف‌مندی تک‌تک واژه‌ها را می‌رساند و به‌گونه‌ای به هم بافته شده که نه سنگینی و مهجوری زبان کهن را داشته باشد و نه به زبان آشنای امروز نزدیک باشد. نهایت ایده‌آل این نوع زبان را در آثار «بهرام بیضایی» می‌توان یافت. در حالی که زبان در آثار او از فخامت و شیوایی برخوردار است، هر یک از کلمات و واژه‌ها و جملات درهم آهنگی با هم آمده‌اند و هدف خاصی را دنبال می‌کنند و احساس ویژه‌ای و پیام خاصی را می‌رسانند. زبان این اثر

اینک بعد از قرنها، بشر پس از فراز و نشیب‌های بسیار، در مرحله‌ای قرار گرفته که بار دیگر از خود بپرسد: حقیقت چیست؟ در کجای این جهان قرار دارد؟ هویت و معنا و مفهوم وجود او چیست؟ و اضطراب و تنش‌های روحی او چگونه به پایان می‌رسد؟ این اثر، پاسخی برای این پرسش ارائه داده و چاره کار را تمسک به شعور جمعی و تکیه بر رفتارهای کهن الگوها می‌داند.

نیز گاه با چنین تبحری ساخته شده است: «هنگامی که جماعت سوگدار از شیبی که آهسته چرخ می‌خورد و بالا می‌رفت برگشتند و شهر زیرپایشان آمد، شهر مرگ، رونمود.» در این عبارت به کارگیری کلمات و جملاتی که بار عاطفی و احساسی بیشتری را القا می‌کنند، تجسم فضای غریب گورستان و حالت عزاداران را بهتر به ذهن مخاطب ممکن می‌سازد. واژه‌هایی چون سوگدار بجای سوگوار، شهر مرگ بجای گورستان و جمله‌هایی چون: شهر زیر پایشان آمد، بجای بر روی تپه رسیدند، در حالی که ساده و روان حوادث را پیش می‌برند، احساس ویژه‌ای را در مخاطب برمی‌انگیزند. گاه حذف کلماتی خاص، حالت

و شرح عمدی بعضی رویدادهای کهن و سرگذشت‌های اساطیر، چون صحنهٔ شعیب و گفت وگوی بی‌جای او دربارهٔ کم‌فروشی و غیره بگذریم که بر روند روساخت داستان خدشه وارد آورده و یا ناپختگی شرح زندگانی ایوب را (در سنگ ششم) که باری بردوش این صحنه می‌باشد در نظر نیاوریم. ساخت رویدادهای هر یک از لوحه‌های سنگی به‌طور مستقل و ارتباط حوادث و رخدادهای هر هفت مرحله با یکدیگر، باسنجیدگی و پختگی صورت گرفته است. به ویژه ساخت سنگ هفتم از توانایی ساختاری خوبی برخوردار است. مهارت در طراحی و ساخت این صحنه به‌گونه‌ای است که سکوت وهم‌انگیز و فضاهای جادویی مکان

با اینکه زبان در بعضی صحنه‌ها، به ویژه صحنه‌های آخر از پختگی افتاده و سست می‌نماید و به زبان آشنای امروزی نزدیک می‌شود، با این حال همان صحنه‌ها و فضاهای جادویی و پرشور، آن مقدار مایه دارد که افت زبانی اثر در این قسمت‌ها برجسته نشود.

خاصی از شخصیت داستان را می‌رساند. برای مثال به صحنه‌ای از گفت‌وگوی خیالی هومان با مانا توجه کنید: «به کجا می‌روی؟» هومان در پاسخ مانا: «جایی در طلب سنگ، در طلب تو. من بی‌سنگ نمی‌توانم و بی‌تو.» در این سخنان، باحذف به معنی یا لفظی فعل، هم نوعی خوش‌آهنگی به کلام داده شده و هم روحیه و حالت آن هنگامِ شخصیتِ داستان را که نوعی خستگی و تنگی خلق است، رسانده است. و البته در جنبهٔ نمادین، ضرورت در هم تنیدگی عشق و هنر را بیان کرده است.

اگر از کلام‌های قصار و توضیحات شعارگونه

را می‌توان حس کرد و حرکت عناصر موجود در آن را می‌توان دید. مخاطب خود می‌تواند شاهد دیدار هومان با ابراهیم و ایوب و سلیمان و هدهد و نوع و دیگران باشد و بافت زندگی آنان را در ذهن هومان ببیند و فضای روحانی و استثنایی مکاشفه، شدن و تکامل را حس کند.

هومان با توسل به ناخودآگاه، به تجربیاتی ماورای تجربه‌های عادی دست می‌یابد. تجربه در زندگی عادی نشان داده، تنها توجه به جنبه‌های خردمندی و عقلانی حواس ظاهر و خودآگاه، چگونه تراکم انرژی به‌وجود می‌آید و این تراکم، سبب ناهنجاری‌ها و روان پریشی‌ها در شخص

می‌شود، اما از سوی دیگر توجه صرف نوجوان به جنبه‌های ناخودآگاه وجود و ناهشیاری، به دلیل کمبود تجربه و نقص بینش انتزاعی ذهن می‌تواند اشکالاتی در زندگی عادی و تحرک او برای به دست‌آوردن مزایا و مراتب زندگی مادی و تأمین مسائل معیشتی به‌وجود آورد. به همین دلیل، «الف، دال، میم» برای مقاطع بالاتر سنی و مراحل پیش از نوجوانی مناسب است.

پدرخوانده (پدر جسمانی)، نتوانست و نمی‌تواند الگویی رفتاری برای هومان باشد. الگوهای مادی پدرخوانده و نیازهای دنیوی او برای روح هومان اقناع کننده نیست. بنابراین به صلاح‌ترین رفتار الگویی برای آدمی، پناه‌بردن به

شده‌است. داستان به گونه‌ای تنظیم شده که در صورت ظاهر مخاطبان عادی را قانع کند و از سوی دیگر مخاطبانی را که قابلیت درک صورت پنهان و رازآلود اثر را دارند، با تجربه‌های شخصی نویسنده شریک گرداند. درک و شناخت صورت نمادین اثر نیاز به داشتن مفهوم ابزارهایی دارد که در آن به کار رفته است؛ ابزارهایی مانند: چهره‌های اساطیری، غار، سنگ، یتیم‌بودن، عشق (مانا) و لوح‌ها و تصاویر روی جلد و داخل کتاب.

به نظر عرفا و صاحبان اندیشه معنوی و روحانی، هر چیزی در عالم ظاهر و باطنی دارد. نمادها، نشانه‌هایی مناسب برای بیان معنای پنهان و پوشیده هر چیز مورد نظر هستند. نمادها

اگر از کلام‌های قصار و توضیحات شعارگونه و شرح عمدی بعضی رویدادهای کهن و سرگذشت‌های اساطیر، چون صحنهٔ شعیب و گفت وگوی بی‌جای او دربارهٔ کم‌فروشی و غیره بگذریم که بر روند روساخت داستان خدشه وارد آورده ساخت رویدادهای هر یک از لوحه‌های سنگی به‌طور مستقل و ارتباط حوادث و رخدادهای هر هفت مرحله با یکدیگر، با سنجیدگی و پختگی صورت گرفته است.

کهن الگوها و یادگارهای دور اجدادی است. دستیابی به چنین توفیقی نیازمند به کارگیری انرژی ناخودآگاه است تا سالک با سفری درونی، به پختگی لازم برسد و با به دست‌آوردن تجربیات مغتنم، خود را از دیگر اعضای نوع خویش متمایز گرداند. این تمایز برمبنای خودشناسی به‌دست می‌آید و خودشناسی تعادل روح و روان را تأمین می‌کند.

در ژرف ساخت کتاب «الف، دال، میم» از ابزارهای کلامی و تصویری نمادینی استفاده

می‌توانند یک علامت، تصویر، کلمه و یا عبارت باشند. به هر حال، هدف از نماد برانگیختن دقت مخاطب است تا بداند پشت این چیز، معنا و مفهومی ژرف‌تر نهفته است که باید آن را کشف کند. راه کشف و شناخت باطن هر چیز، سفر به درون و توسل به ناخودآگاه وجود است. این سیر در خواب و رویا و پناه بردن به غار دورن انجام می‌گیرد. در این صورت است که ارتباطی مستقیم با «منِ آسمانی» به وجود خواهد آمد. به این علت، توجه به علائم تصویری و نشانه‌های نمادین همواره مورد

زبان با خوش‌کلامی، روان و سنجیده، هدف‌مندی تک‌تک واژه‌ها را می‌رساند و به‌گونه‌ای به هم بافته شده که نه سنگینی و مهجوری زبان کهن را داشته باشد و نه به زبان آشنای امروز نزدیک باشد.

توجه علمای روان‌شناس و فلاسفه بوده است. آنان از طریق کاویدن ذهن و کشف تصاویر انتزاعی ذهن انسانها، به رابطه میان ذهن و جسم و تأثیر این دو بر رفتار آدمی پی می‌برند.

غوطه‌وری در دنیای درون و مکاشفه و الهامات، تجربه‌هایی کاملاً خصوصی است و با تجربیات شخصی دیگر و یا تجربه‌های رایج دنیوی مشترک نیست. شاید به همین دلیل این روش از سوی متفکران معتقد به اصالت عقل، پایه عملی ندارد. آنها بیشتر حالات و تجربیات مورد بحث را اوهام و تصورات می‌پندارند. اما متفکران صوفی این حالات را کاملاً حقیقی می‌دانند و به تجربیات دنیای درون معتقدند. چنانچه «وقتی یک تن از علما بر کلام با یزید (۲۳۴-۲۶۱ هـ) اعتراض کرد که این سخن با علم موافق نیست، شیخ پرسید: آیا تو بر کلّ عالم دست یافته‌ای؟ گفت: نه! شیخ گفت: این سخن ما تعلق به آن پاره از علم دارد که به تو نرسیده است.»

توسل به رویا و خواب، امکانی است برای شناخت روان آدمی. این حالت اغلب به شکل غار نشان داده می‌شود. پناه بردن به غار در زندگی مادی بزرگان دین نیز وجه تمرکز و رسیدن به تجربیاتی ورای تجربه‌های معمولی است. جنبه کار کرد غار در زندگی بشر نیز قابل تأمل است. به طوری که مجاری درون غارها متعلق به اقوام کهن، نشان می‌دهند که نقش خدایان و الهگان در باورهای مردم کهن به چه میزان بوده و این غار نگاره‌ها تا چه میزان در پیروزی‌ها و رفع سختی‌ها به آنان یاری می‌رساندند. غار در وجه تمثیلی و روان‌شناختی، نمادی از رفتن به ناخودآگاه وجود است. برخی معتقدند که غوطه در ناخودآگاه، سبب به دست آوردن تجارب ارزشمندی برای انسان می‌شود. در «الف، دال، میم» هومان پس از آنکه می‌پذیرد پیکر بزرگی از فرمانروا (مهراس) بسازد در حالی که یک ماهی بردوش گرفته است، تصمیم می‌گیرد خود را درون ماهی پنهان کند تا همراه تندیس فرمانروا به بیرون از زندان منتقل شود، این عمل از نظر روان‌شناسی مرحله رفتن به ناخودآگاه است. و از نظر نماد فلسفی، تکرار تجربه‌هایی ارثی مشابه ماجرای «اسب تروا» در کتاب «ایلیاد و اودیسه» و یا شکل دیگر رفتار یونس(ع) و رفتن او به درون شکم ماهی است: «حس می‌کرد که ماهی بزرگی او را بلعیده است... آوای موج و خروش دلش را نیز همچون صدای طوفان و تلاطمی که بیرون از ماهی بر پا بود می‌شنید. ماهی پیچ‌وتاب می‌خورد و پیش می‌رفت.»

هومان بر سلطه فکری پدر فائق می‌آید. موانع و حجابهای مادی را کنار می‌زند. به جهان درون راه می‌یابد. صورتهای ازلی را دیدار می‌کند و در مکاشفه‌ای جانفرسا با روح جهان به یگانگی می‌رسد. غار در شکل نمادین خود، حواس باطنی و ناخودآگاهی بشر است که رشد تکاملی شعور آدمی را سبب می‌شود.

از جمله دیگر ابزارهای نمادین در این اثر، سنگ است. سنگ در بینش اساطیری ایران جایگاهی ویژه دارد. «ایزدمهر» که با برکت و نعمت ارتباط دارد، از سنگ زاده می‌شود و آسمان نیز یک پارچه از سنگ است.این شئی اسطوره‌ای در شکل نمادین خود، واسطهٔ جسمهای کامل و ناقص است و در بینش فلسفی، ماده اولیه هر چیز چگونگی عمل

داستان به گونه‌ای تنظیم شده که در صورت ظاهر مخاطبان عادی را قانع کند و از سوی دیگر مخاطبانی را که قابلیت درک صورت پنهان و رازآلود اثر را دارند، با تجربه‌های شخصی نویسنده شریک گرداند.

آوردن و پرداخت سنگ، سبب دگرگونی روان و سمت و سوی آن می‌شود. سنگ در دل زمین جای دارد و هومان باسختی آن را درمی‌آورد و این نشان از ژرفای اندیشه و تکامل روح اوست. سنگ برای هومان وسیله‌ای است که او را به معرفت و شناخت نور ایزدی رهنمون می‌شود. به‌گفته «یونگ» خصلت الهی و صورتهای روحانی درون سنگها خفته‌اند. آنها را باید بیرون آورده و پیراسته کرد. تأکید بر سنگ مرمر در این اثر برای آن است که جوهر روحانی ابرمردهای روحانی در این نوع بیشتر حفظ شده است. به لحاظ صوری نیز شاید اشاره‌ای به معادن عظیم و مرغوب منطقه قم و نماد مرکز معنویت داشته است. تلاش هومان در نمایان ساختن چهره‌های کهن الگو از میان این سنگها، چون آیینی مقدس است. او با اجرای این آیین، صورتهای ازلی را تجدید حیات می‌بخشد، حیات و ریشهٔ هستی خود را در آنان می‌یابد و یتیمی‌اش بی‌معنا می‌شود.

در فرصت مغتنمی که پیکر تراشی و انس با سنگ برای هومان پیش می‌آورد، این موقعیت به او داده می‌شود تا هر چه بیشتر به کار دل و ذوق بپردازد. عمل مومیایی کردن اجساد در مرده‌شویخانه نیز می‌رساند که سنگها در ذات خود تجسمهای ازلی را پنهان کرده‌اند. به همین دلیل است که صحنه آوار سنگ از کوه به سوی آبتین، چون حملهٔ شیری می‌نماید. مومیایی کردن اجساد نوعی به سنگ بدل کردن آنان است. به پندار عرفا، خاک و سنگ از جنس یکدیگرند و هر دو حاصل فعل و انفعالات اجساد. هومان با تراش سنگها به خاطرات ارثی صورتهای ازلی دست می‌یابد و شکل سنگ است که پس از تراش می‌گوید: کدام گذشته باید بر رفتار و حالات کنونی وی تأثیر داشته باشد و الگوی رفتارهای عاطفی وی باید به کدام سر منشاء وابسته باشد و او باید چه خصلت‌ها و حوادث کهن را تکرار کند. هومان با پرداخت و تراش هر سنگ، به مفهومی تازه دست می‌یابد و هفت مرحله سنگ نیز اشاره به همین تجربیات دارد.

از دیگر ابزار ساختی، عشق به «مانا» و دو مادر و ابزارهای حاشیه‌ای دیگر همچون کبوتر، جوجه‌ها، هومانک و مجموعه‌ای از دیگر تصاویر نمادین است که هر یک از اینان، در نقش عمده و اساسی و یا در طرح نمادین حاشیه‌ای، مفاهیم و معنایی خاص را می‌رسانند.

«مانا» واسطه‌ای میان زندگی و هستی معنوی هومان است. انرژی و نیروی سازنده و موتور حرکت آدمی (الف، دال، میم) است و همچنین همان روح جادویی است که پشت هر چیز خوابیده است. این نیروی مانا و جاودانه در رفتار معجزه‌آسای بزرگان الهی و یا در ایجاد طوفان‌ها و باران‌های بی‌اندازه در طبیعت، قابل مشاهده است و به صورتهای گوناگون از جمله الهام رخ می‌نماید... و با لفظ عشق بیان می‌شود:

اگر این آسمان عاشق نبودی
نبودی سینهٔ او راصفایی
و گر خورشید هم عاشق نبودی
نبودی در جمال او ضیایی
زمین و کوه اگر نه عاشقندی
نرُستی از دل هر دو گیایی
اگر دریا ز عشق آگه نبودی
قرار داشتی آخر به جایی

«مولانا»

نویسنده با دادن نام نمادین «مانا» به عشق گمشدهٔ «هومان» مقام ویژه‌ای برای آن قائل شده است. از آنجا که عشق در عرفان مایه اصلی حرکت آدمی به سوی تکامل و تعالی است، «مانا» در شکل تمثیلی خود صورت آرزویی هومان است. همان مادهٔ اثیری که یونگ «انیما» می‌نامدش. نقش نمادی این شخصیت در مقابل «سونیا» معنا می‌یابد. «سونیا» همسر رسمی هومان در شکل ظاهری، جنبه عقلانی و خودآگاهی هومان را تأمین می‌کند. این دوگونه نگرش در انتخاب دو مادر نیز جنبهٔ نمادین اثر را در نظر دارد. «میترا»، مادرخواندهٔ هومان در بینش اساطیری ایران، ایزد خورشید است که از صخره متولد شده است و در شکل نمادین خود، تمثیلی از حکمت و عامل پروردن خردمندانه فرزندان تلقی می‌شود. مادر حقیقی هومان در طبیعت جای دارد. در شکل تمثیلی، هومان متعلق به طبیعت است. سونیا و مانا، میترا مادرخوانده و مادر حقیقی، همه جنبه‌های دوگانه زندگی دنیوی و خودآگاه و هستی معنوی و ناخودآگاه هومان را بیان می‌دارند. قبل از پرداختن به مفاهیم تصاویر اثر، باید از ابزارهای حاشیه‌ای و زودگذر کتاب بگویم. جوجه‌ها در شکل نمادین روان شناختی، اجزای ساختاری روان هستند که به ارث به انسان رسیده است. «هومانک» سایه یابخش تاریکتر ناخودآگاهی است که باید سرکوب شود و هومان آن را بجای می‌گذارد تا فراموش شود.

یکی از ابزارهای مؤثر برای کشف و درک مفاهیم تمثیلی اثر، تصویرهای آن است. این تصاویر نمادین در ارتباط با معنای متن و موضوع اثر آمده‌اند. روی جلد، کودکی درون دایره‌ای، همراه مردی و زنی داخل مربعی ترسیم شده است. کلید فهم اثر در این تصاویر نهفته است. این شکل‌های جادویی به «ماندالا» معروف هستند. به قول یونگ، رهایی از نیروی «ماندالا» ممکن نیست. آنان اعمال و افکار آدمی را تحت تأثیر قرار می‌دهند و او را به اعمالی غیرارادی وامی‌دارند که در شکل مثبت الهام بخشیدن به اوست. ماندالاها به شکل دایره، چهارگوش یا ترتیبات متقارن عدد چهار و یا مضربهای آن و یا به شکل چرخ، صلیب، کبوتر، شکل‌هایی به مثابه پایه‌های ساختمان و غیره می‌آیند. درتصویر روی جلد کتاب «الف،دال،میم» زیر طرح پدر،تاجی و زیر پای مادر ستاره‌ای نقش بسته که اشاره نمادین به آن مرد، تجسم دنیایی و مادی پدر و تصویر آن زن، باروری و زایندگی و مادر «ایزدبانو» طبیعت است. تاج، نشان شهریار(شاه) در شکل نمادین معرف جسم نرینه است و ستاره تمثیل علوی بودن وجود مادینه است. ستاره زیر پای تصویر (ایزد بانو)، در اساطیر ایرانی نماد سرچشمه باران و تمامی آبها و باروری است؛ یعنی قدرت طبیعت. همچنین در کادر مربع با زمینهٔ رنگ لاجوردی(نشان آب) وجود دارد. درون آن دو تصویر ترسیم شده است. در نگاه اول مانند دو دست نگهدارنده و حمایت کننده پدر و مادر از کودک را به ذهن متبادر می‌کند، اما با اندکی دقت، دو ماهی - انسان (نیمی انسان و نیمی ماهی) تصویر شده‌اند. در بینش هندویی و شینو، ماهی نمادی از پدر بشریت و خلقت الهی زندگی

سنگ برای هومان وسیله‌ای است که او را به معرفت و شناخت نور ایزدی رهنمون می‌شود. به گفته «یونگ» خصلت الهی و صورتهای روحانی درون سنگها خفته‌اند. آنها را باید بیرون آورده و پیراسته کرد.

چرخ یکی از تصاویر ماندالایی است که در نظام «تانترا چاکرا» عبارتند از هفت مرکز مهم روحانی و لطیف در وجود انسان. شش مرکز در ستون فقرات قرار دارد و هفتمی ورای آنهاست.

است. در پیرامون این تصاویر، شکل‌های دیگری چون دو تصویر مربع مستطیل و یک مربع لوح مانند که نمادی از سرگذشت‌ها و فرمانهای پیامبران است، وجود دارد. شکل تولد تمثیلی هومان و ترسیم دوگانه بودن زندگی او و پیوستگی وجود و رفتارهای او به گذشته و تأثیر صورتهای ازلی در زندگی آدم (نوع)، با معانی و مفاهیم این نقاشی‌ها مطابقت دارد. درگیری و تضادی که هومان طی هفت مرحله با خود و بیرون از خود داشته، در پایه‌های شکل مثلثی وصل هستند و با خطهای زوج و فرد نشان داده شده‌اند، در این تصاویر مشخص است. دایره‌ای سیاه در آغاز داستان و دایره‌ای میان تهی در انتهای اثر، حامل پیامهایی تمثیلی هستند.

برخی اصطلاحات رایج عرفان مانند سویدای دل، خال دل یا دانه دل، مساوی با نقطه سیاه دل است که کنایه از دل سختی و زنگار دل در نتیجه حجاب و موانع دنیوی است. در شکل نمادین اثر، بیانگر نامکشوف ماندن درون هومان است. هومان با طی مراحل و به دست آوردن تجارب و پناه به ناخودآگاه وجود و حل تضادهای درون خود، در انتها به دایره‌ای میان تهی تبدیل می‌شود. بیان تمثیلی این شکل، درخشش نور ازلی بر وجود اوست و در شکل ماندالایی، مفهوم اژدهایی نیز دارد که دُم خود را گاز گرفته و به شکل چرخ یا دایره‌ای بسته درآمده که نشان از حل تضادهای درونی و حجم اضداد و رسیدن به وحدت و در نتیجه به باروری و خلاقیت رسیدن است. این تصویر در بینش تمثیلی «چاکرا» در سانسکریت، به معنای چرخ است. چرخ یکی از تصاویر ماندالایی است که در نظام «تانترا چاکرا» عبارتند از هفت مرکز مهم روحانی و لطیف در وجود انسان. شش مرکز در ستون فقرات قرار دارد و هفتمی ورای آنهاست. برخی این مراکز را با مراکز عصبی یکی می‌دانند، اما غرض از این چاکراها، حالات و مقامات عرفانی است که به موجب آن جسم مادی به جسم روحانی تبدیل می‌شود.[۱] این حالات و مقامات عرفانی را در «الف، دال، میم» نیز می‌توان به وضوح دید و بویژه طی مراحل هفتگانه تبدیل جسم مادی به جسم روحانی او را مشاهده کرد.

شکل‌های کبوتر (مظهر پاکی و بیگناهی) که در طرح نمادین به صلیب با همان مفهوم بیگناهی مطرح است، کشتی و زوجهای درون آن، شکل بال مانند بالای همین تصویر در انتها، زبان نمادین نجات و جمع اضداد اثر است. نکته قابل ذکر و مهم دربارهٔ یک لغزش این است که اگر کتاب الف، دال، میم، همان معنا و مفاهیمی را بدهد که ذکر شد، نمی‌توان از اشتباه فاحش نویسنده در آوردن «باروت»، در اثری که پوشیده از مایه‌های تمثیلی و نمادین است، چشم پوشید. به کارگیری چنین ابزاری عینی حتی در ساخت صوری داستان نمی‌گنجد. در آن صورت منطق زمانهای دور دور را در ذهن نوجوانی که در ابتدای اثر آمده و به قصه‌ای کهن گوش می‌دهد، خدشه وارد می‌سازد.

به هر حال مرحله تغییر حالات هومان به‌گونه‌ای کیفی از زمانی آغاز می‌شود که کندن و استخراج و تراش و پیراستن سنگ را شروع می‌کند: شهر بزرگی از پیکره‌های روحانی و صورتهای کهن می‌سازد و خاطرات اعمال و سرگذشت‌های آنان را در زندگی خود تداعی می‌کند.

۱- روان‌شناسی و کیمیاگری، گوستا و یونگ، ترجمه پروین فرامرزی، انتشارات آستان قدس، صفحه ۳۹۱.

نکته قابل ذکر و مهم دربارهٔ یک لغزش این است که اگر کتاب الف، دال، میم، همان معنا و مفاهیمی را بدهد که ذکر شد، نمی‌توان از اشتباه فاحش نویسنده در آوردن «باروت»، در اثری که پوشیده از مایه‌های تمثیلی و نمادین است، چشم پوشید.

به مرحله‌ای از حالات استثنایی مشهود می‌رسد که آنان را فرا می‌خواند: «کجایید آدمها؟ آدم، هابیل، نوح... لختی برنگذشته بود که همهمه‌ای در تالار در گرفت. تندیسها نجوا می‌کردند... صداها نزدیکتر می‌شد... تندیسها پیش آمدند و سلام گفتند و گرد بستر هومان حلقه زدند.»

یکی از نقاط قوت اثر، از نظر فنی، رفتن به دنیای درون و برگشتن از آن و آمدن به عالم صوری است. به ویژه در سنگ هفتم این‌کار با روانی انجام می‌گیرد به طوری که هضم افکار انتزاعی و تصویرهای ذهنی هومان برای مخاطب آسان می‌شود. سرگذشت‌ها و اعمال کهن الگوها در انسجام کامل با حال و اکنون. در حال اتفاق افتادن است و برخی از آنها با حوادث زندگی مادی هومان در حال تکرار شدن. مثل پیوند سرگذشت اصحاب کهف با تعقیب سپاهیان فرمانروا که هومان را تا دهانه غار دنبال می‌کنند و با دیدن لانه کبوتر و جوجه‌اش خیال می‌کنند؛ «دیرگاهی است که کسی پا در این غار نگذاشته است.» همچنین تکرار حادثهٔ غاری است که حضرت پیامبر اسلام (ص) درون آن پنهان بودند و مورد تعقیب دشمنان قرار گرفتند، به امر پرودرگار درب غار با تار عنکبوت پوشانده می‌شود. در این فضاهای انتزاعی و خیالی بسیاری از پیام‌ها و مضمونهای کهن الگوها، در نوعی به هم بافتگی تاریخ و اسطوره و درکشاکش جان و روان، بیان می‌شود. «آسمان بر زمین حکم می‌راند و زمین زیر تازیانه‌های آسمان می‌لرزید» در این هنگام نوح بانگ برآورد: «کشتی من مهیّاست، بشتابید!» و هومان در رویارویی با پسر عصیانگر خود «ویسه» - حاصل وصلت تلخ او و سونیا - ماجرای نوح و پسر ناخلف او را تکرار می‌کند. در صحنه بعد، و در ادامه گیرودار و پیوند خیال و تصور، سلیمان به هدهد فرمان می‌دهد که اوج بگیرد و بنگرد آیا «نشان از خشکی هست تا کشتی را به آن سو هدایت کنیم.» هومان در خیال «بال در بال هدهد پرواز کرد و از بالا به دریا و کوه و کشتی نگریست.» و در اینجا صحنه به‌گونه‌ای ساخته می‌شود که مخاطب به جای خواندن شرح دیده‌های هدهد و مشاهدات او، به دلیل ورود شخصیت اصلی به میدان، از نگاه او به صحنه می‌نگرد. نویسنده با ایجاد چنین فضایی تصویری، صحنه را آماده رفتن به فضای تجسمی دیگری می‌کند که مضمون اصلی اثر در آن نهفته است. هومان چرخی زد، با چشم دل نگاه کرد و کمترین نشانی از خشکی ندید؛ «تا دورترین دورها تنها آب بود.» با توجه به مفهوم «دریا» که چون «اژدهایی آرام» بود. و توضیح اژدها که پیش از این دربارهٔ آن گفته شد، هومان احساس آرامش می‌کند. و در این حالتِ وحدت با جان جهان، چشم به آسمان می‌دوزد و می‌گوید: «خدایا! من چه هستم جز قطره‌ای...» و در این حالت استثنایی و احساس یگانگی با روح جهان، دیگر نه صورتهای ازلی پیدا بودند و «نه کشتی بود» و «نه دریا بود و نه آسمان بود و نه هیچ چیز و هیچ کس.» و تنها او یقین داشت که «نسیمی می‌وزد و دل او را برمی‌خیزاند.» و تولدی دیگر می‌یابد.