

تمثیل رویا در شعر معاصر ایران

دکتر سید جعفر حمیدی

عضو هیأت علمی دانشگاه شهید بهشتی

اکبر شامیان *

چکیده

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

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

پذیرش مقاله: ۱۳۸۵/۳/۲۸

دریافت مقاله: ۱۳۸۴/ ۶/۲۳

* دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

مقدمه

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

۲. حضور انسانها و شخصیت‌های واقعی یا مفاهیمی انتزاعی شخصیت یافته که همگی نقش نمادین دارند ۳. درگیری و کشمکش کلامی یا جسمانی که مبین تعارضات روحی و اخلاقی راوی است (Bekson & Ganz, 1972, p.54)؛ و ۴. راوی، غالباً با راهنمایی شخصی یا حیوانی، از مراحل و منازل می‌گذرد و حوادثی را تجربه می‌کند (گری، ۱۳۸۲، ص ۱۰۴). تمثیل رویا در آثار ادبی شرق و غرب نمونه‌های فراوانی دارد، با این حال سرچشمه شکل‌گیری آن را باید در اساطیر بازجست. طرح سفر رویاگون در این نوع تمثیل، بن‌مایه‌ای «motif» است برگرفته از سفر به عالم ارواح و مردگان و نیز آسمانها که ریشه در اساطیر کهن دارد؛ بنابراین، پیش از بررسی تمثیل رویا در شعر معاصر ایران، نخست به پیشینه کاربرد آن در اساطیر و سپس در آثار ادبی اشاره کنیم.

۱-۱- انگاهی اجمالی به پیشینه کاربرد تمثیلهای رویا در اساطیر

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

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

در اساطیر بین‌النهرین، «سفر اینانا به دوزخ» یکی از نخستین سفرهای خیالی بشر است. برخی محققان گفته‌اند شاید سفر اینانا رمزی از نیایشهای فصلی درباره مرگ و باززایی باشد که به چشم مردگان می‌آید. بر اساس این عقیده، شبی را ویژه همه ارواح جشن می‌گیرند و در این مراسم راز مرگ را برای زندگان آشکار می‌کنند و این راز بدان گونه است که گویی دانه‌ای می‌میرد تا دوباره زنده گردد (ساندرز، ۱۳۷۳، صص ۲۰۸-۲۱۳). سفر «اورفه» یا اورفئوس «Orpheus» که در آن با فرود آمدن به عالم ارواح، به دنبال همسر از دست رفته‌اش، اوریدیس «Eurydice»، می‌گشت، از اساطیر مشهور یونانی و نمونه‌ای دیگر از این سفرهاست. از فرود آمدن اورفه به اقامتگاه ارواح و جستجوی اوریدیس، چنین نتیجه می‌گرفتند که منظور از این سفر کسب اطلاعاتی برای وصول به سرزمین نیکبختان و احتراز از دامهایی است که در انتظار روح پس از مرگ قرار دارد (گرمال، ۱۳۵۶/۲۵۳۶، ش، جلد دوم، صص ۶۵۵-۶۵۸). در حماسه مشهور «اودیسه»، اثر هومر، قهرمان اساطیری داستان یعنی اودیسیوس به سفرهای شگفت‌آور می‌رود و پس از سیر در عالم ارواح، به جهان زندگان باز می‌گردد. در قدیم‌ترین حماسه جهان یعنی «گیل گمش»، انکیدو که یار و همراه صمیمی قهرمان داستان «گیل گمش» است خوابی می‌بیند و در آن، به همراه قهرمان، برای یافتن آب حیات سفری را آغاز می‌کند که این سفر به مرگ اندیکو می‌انجامد (پهلوان‌نامه گیل‌گمش، ۱۳۵۶/۲۵۳۶، ش، صص ۱۶۶-۱۶۷). در اساطیر ایران نیز سفر ناموفق «کیکاوس» به آسمان - که به مساعدت پرندگان صورت می‌گرفت - می‌تواند چنین ماهیتی داشته باشد. سفر خیالی «گشتاسب» به بهشت در زرتشت‌نامه و نیز سفر رویاگون «ارداویراف» به بهشت و دوزخ در ارداویراف‌نامه، از دیگر نمونه‌هاست.

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

در ده سال] این خلوت ادامه داشت (اوشیدری، ۱۳۷۱، ص ۳۲). سفر حضرت «ادریس» به آسمانها، عروج حضرت «مسیح» و نیز معراج حضرت «محمد» (ص) به آستان حضرت حق نیز از دیگر نمونه‌هاست که البته، مطابق ذکر قرآن و براساس اندیشه‌های مذهبی مسلمانان، واقعیت داشته است و نمی‌توان و نباید آنها را رویاگون در نظر گرفت. سفر انبیای الهی سفر تشریف است و ایشان، به واقع در این سفر حقیقی به عرش اعلی و بارگاه خداوندی مشرف می‌شوند. در مقابل، سفرهای رویاگون و اساطیری را باید سفر نظارت و زیارت به حساب آورد، زیرا موضوع اصلی آنها سیر در عوالم برین یا زیرین و مشاهده صور مختلف این عوالم گونه نمادین است.

این رویاها و سفرهای خیالی که ریشه در ناخودآگاه فردی دارد، معمولاً رمزی از تعالیم روحانی و تمثیلی از سلوک معنوی در عوالم پس از مرگ شمرده می‌شود. میرچا الیاده، یکی از برجسته ترین محققان اسطوره و تاریخ در دوره معاصر، سفر به بهشت و دوزخ را که ورود به منطقه‌ای ممنوعه و قلمروی ماورای طبیعت است / اسطوره آزمون می‌داند و چنین اساطیری را آزمونهای رازآموزی می‌شمرد (الیاده، ۱۳۷۶، ص ۳۹۹). جوزف هندرسن، از روانشناسان مکتب یونگ، نیز در این باره می‌گوید: یکی از عادیترین سمبولهای رویا برای آزادی از طریق تعالی روحی، موضوع سفر تنهای زائر است که تا حدی به زیارتی روحانی شباهت دارد که طی آن نوآموز با ماهیت مرگ آشنا می‌شود (هندرسن، ۱۳۵۹، ص ۲۳۳).

اصولاً در باب تعبیر رویاها و از جمله این سفرهای خیالی، دو دیدگاه وجود دارد: دیدگاه غیر روانی و دیدگاه روانشناسی. مطابق نظر نخست، رویاها را به تجربیات واقعی روح انسان و یا پیامهای رسیده از منابع مافوق بشری نسبت می‌دهند، اما در روشهای روانشناسی می‌کوشند رویاها را به عنوان مظهری از روان رویابین در نظر گرفته، تفسیر کنند (فروم، ۱۳۸۰، ص ۱۳۱).

۲-۱. تمثیلهای رویا در ادبیات

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

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

در ادبیات غرب تمثیل رویا ظاهراً پس از تفسیر ماکروبیوس تئودوسیوس (Theodosius) (حدود ۴۰۰ میلادی) بر «خواب سی‌پیو» که بخشی از اثر سیسرون^۱ با نام جمهوری «Republico» است، به صورت شکل ادبی مستقل در آمد (cuddon, 1991, p.23). سی‌پیو در آن خواب سفری را در فضا آغاز می‌کند و آن مکان برتر، به شکل و ساختار کلی جهان را می‌بیند و رمز آن را درمی‌یابد. مطابق تفسیر تئودوسیوس، این رویا می‌تواند نظریه جاودانگی نفس را توضیح دهد: نفس خیرخواهان میهن در جهان دیگر اجر ویژه‌ای خواهد داشت. (سید حسینی، ۱۳۷۹، ص ۱۳۷۸) این نوع تمثیل، بتدریج، گونه‌ای شعر مختص قرون میانه شد که از مشهورترین و تأثیرگذارترین آنها می‌توان به رمانس گل سرخ «The Romanco of the rose» در ادب فرانسه، کمدی الهی دانته در ادب ایتالیا و منظومه پیرز شخم‌زن «Piers plowma» اثر لانگ‌لند و سیاحت زائر «The pilgrim's progres» اثر جان بانیان در ادبیات انگلیسی اشاره کرد. بهشت گمشده میلتن نیز نمونه‌ای از تمثیلهای رویا در عهد رنسانس است. اغلب این آثار از همان الگوی کهن روحانی و مذهبی پیروی می‌کند که در آن زندگی انسان طالب کمال، مسافرتی از این دنیای بی‌مقدار به آخرت و رستگاری است. پس از رنسانس، با آنکه این شکل ادبی از رونق افتاد مضامین تازه‌ای را نیز در خود جای داد. برخی همچون سويفت در سفرهای گالیور از طرح رویا و سفر خیالی برای بیان مقاصد انتقادی و طنزآمیز بهره برده‌اند و برخی هم همچون ژول ورن در بیست هزار فرسنگ زیر دریا و مسافرت به مرکز زمین پیشگوییهای علمی-تخیلی خود را در قالب این سفرهای خیالی و تمثیلی بیان کردند. در قرن بیستم، در کنار خلق مضامین نو، پیروان مکتب ادبی سورئالیسم به نوعی به سنت گذشته روی آوردند و براساس این عقیده که رویا به آدمی اجازه



می‌دهد تا در خود نفوذ کند و به معرفت متعالی دست یابد، رویا را اساس خلق آثار خود قرار دادند (سید حسینی، ۱۳۸۱، ص ۸۳۷).

در ادبیات فارسی، نخستین نمونه تمثیلهای رویا را در آثار حماسی همچون شاهنامه و گرشاسب نامه و نظایر آن می‌توان دید که به واقع بازگوکننده اساطیر است. در برخی از آثار که افسانه‌های کهن را روایت می‌کند، نیز طرحی از این تمثیلهای وجود دارد. سفر خیالی شخصیت داستان در قصه «شهر مدهوشان» [حکایت پادشاه سیاه‌پوش] هفت پیکر نظامی و قصه « دژ هوش‌ریا » ی مثنوی مولوی چنین است؛ اما مشهورترین نمونه تمثیلهای رویا در ادب فارسی همانا سیر العباد الی المعاد سنایی است که در اوایل قرن ششم هجری سروده شده است و پیشروی آثاری چون کمدی الهی دانتیه در ادب غرب و رساله الغفران ابوالعلائی معری در ادبیات عرب به شمار می‌رود. در این منظومه که طرحی چون واقعه‌ها و مکاشفه‌های صوفیانه دارد، نفس ناطقه در هیأت پیری نورانی شاعر را راهنمایی می‌کند و او را از شهرها و مکانهای مثالی، ضمن رویارویی با پدیده‌هایی که هر یک نمادی از خصال انسانی است، می‌گذراند (سنایی، ۱۳۴۸، صص ۱۸۷-۲۵۳). شاید سنایی در خلق این اثر از قدیمترین روایتهای رویاگون در میان عرفا یعنی همان سیر و سلوک روحانی‌ای که در «رساله الطیرها» نقل شده، سود جسته است. موضوع این رساله الطیرها همچون رساله الطیر ابن سینا و اخوان الصفا و غزالی و منطق الطیر عطار و نظایر آن، شرح همین سفر روحانی است. از میان برخی واقعه‌های صوفیانه که طرحی مستقل از رساله الطیرها دارد، یک نمونه مشهور که به قالب شعر درآمد «قصه دقوی»، منقول در مثنوی است. برخی از سفرهای خیالی و رویاگون نیز در شعر قدیم فارسی وجود داشته که مضمون آنها بیانگر تعالیم روحانی نبوده است. یکی از نمونه‌ها، قصیده‌ای است داستانی از عمق بخارایی (ف ۵۴۲.ق) که گفته‌اند از قدیمترین نمونه‌های تمثیل رویا در ادب فارسی و در اصل هجوتامه‌ای است که در قالب سفری آسمانی بیان شده است.

(دوبروئین، ۱۳۸۲، ص ۴۲)

مطلع قصیده چنین است:

الا ای مشعبد شمال معنبر بخار بخوری تو یا گرد عنبر

(عمق بخارایی، ۱۳۳۹، صص ۱۴۱-۱۵۳)

چنانکه از این قصیده بر می آید، عمیق ظاهراً تحت تأثیر شیوه روایت و توصیف حوادث و مکانهای اساطیری و ماورای طبیعی در داستانهای حماسی، به ویژه شیوه نقل داستانهای حماسی در شاهنامه فردوسی و گرشاسپ نامه اسدی طوسی قرار داشته است.

۲. تمثیلهای رویا در شعر معاصر ایران

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

۱۱۷



میرزاده عشقی در سرودن منظومه کفن سیاه از طرح تمثیلهای رویا سود جسته است. وی فکر سرودن این منظومه و نیز نمایشنامه منظوم رستاخیز شهریاران/ ایران را که از جهاتی با هم مشترک است [مانند شخصیت خسرو دخت و یاد کرد عظمت از دست رفته ایران] در راه مهاجرت ایران به استانبول (۱۳۳۴ ه. ق/ ۱۲۹۳ ش) و هنگام گذر از سرزمین عراق و مشاهده ویرانه‌های مدائن به ذهن آورده است. بنابراین، زمینه اصلی سرودن این منظومه برگرفته از سفری واقعی است که شاعر بدان شکلی خیالی داده و در آن با استفاده از ساختار تمثیل رویا، به طرح موضوع «حجاب» و مخالفت با آن پرداخته است. عشقی چنانچه خود در عنوان بخشی از این منظومه نشان داده است (عشقی، ۱۳۷۵، صص ۲۰۹-۲۱۱)، در خلق بُعد تمثیلی اثرش از اندیشه‌های احساساتی و تا حدودی افکار عرفانی متأثر بوده است.

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

گورستانی می‌رسد. در بخش چهارم، شاعر با قلعه‌ای عظیم اما ویران روبه‌رو می‌شود که از نظر او بیانگر عظمت و شکوه از دست رفته ایران است. در بخش پنجم، شاعر بقعه‌ی مقبره‌مانند و اسرارآمیزی را توصیف می‌کند که در آن توده‌ای سیاه در کنار شمعی فروزان نشسته است. سپس با تأمل درمی‌یابد که آن شمع و توده سیاه همان زنی است نیم‌مرده که کفنی تیره به تن کرده است. در بخش ششم، «ملکه کفن پوشان» که همان زن نیم‌مرده است، پیش نظر شاعر جلوه‌گر می‌شود و از اسارت هزار ساله خود در آن بقعه تاریک و طلسمی که سبب شده کفن تیره به تن کند، سخن می‌گوید. زن، ضمن شرح آلام و تیره‌روزیهایش، به اصل و نسب خود اشاره می‌کند و خویشتن را دخت «خسرو پرویز» و نازپرورده «شیرین» می‌نامد که بعدها از بخت بد در آن مقبره گرفتار آمده است. در بخش هفتم، شرح بازگشت شاعر از آن بقعه اسرارآمیز به ده محل اقامت اوست. در راه هر جا زنی می‌بیند، او را در لباس ملکه کفن پوشان در نظر می‌آورد، گویا در نظر شاعر همه زنان ملکه کفن پوشند. در پایان نیز شاعر به معنی و مقصود مورد نظرش - انتقاد از حجاب - اشاره می‌کند (همان، صص ۲۱۹-۲۰۱).

قلعه سقریم (۱۳۱۳.ش) که به واقع بلندترین و سستی‌ترین منظومه نیماست، نمونه دیگر از چنین تمثیلهایی است. به نظر می‌رسد این منظومه به لحاظ شکل و زبان، تقلیدی باشد از هفت پیکر نظامی گنجوی^۲ و به لحاظ معنی و مضمون، تأثیر یافته از آثاری چون سیرالعباد الی المعاد سنایی. حتی در قسمتی [آنجا که پیر سالک با نوای دلکش رقاصه‌ای طناز، راه گم می‌کند] شباهتی به داستان شیخ صنعان و دختر ترسا در منطق الطیر دارد (حمیدیان، ۱۳۸۱، صص ۷۵-۷۹). اصل و اساس این منظومه، داستان سیرو سلوک صوفیانه پیری است که خویشتن را در قلعه مملو از غولان و آدمیان دیو صفت گرفتار می‌بیند. سپس، درطلب کمال بر می‌آید و طی طریق می‌کند و ماجراهایی برایش رخ می‌دهد. خواب می‌بیند و به دنبال آن وارد صحرائی بهشت آسا می‌گردد. ماهرویی راهش را می‌زند. جانوری شگفت و هیولاگون می‌بیند و از او دوری می‌جوید. مردی روحبخش را ملاقات می‌کند که خاکستری روی و موی اوست و با یاری او از شر آن حیوان می‌رهاند... اما، در نهایت دوباره به همان حیوان بازمی‌خورد و در می‌یابد که آن هیولا جسم و نفس اوست که همواره باید مراقب آن باشد. بدین ترتیب، داستان با «نصیحت پیر به فرزند» به انجام می‌رسد (نیمای، ۱۳۸۰، صص ۱۶۸-۲۲۱).



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

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

شب هنگام که شاعر به آسمان می‌نگریسته، دچار اوهام می‌شود و رویایی می‌بیند.^۳ در رویا، چنین می‌انگارد که به زورقی تنها نشسته و در دریایی طوفانی گرفتار شده است. در آن اثنا، غولان و اهریمنان را می‌بیند که به هم در افتاده‌اند. سپس، در نتیجه تلاطمهای پی در پی، شاعر در دریا غرق می‌شود. در آنجا نهنگی وی را می‌بلعد و شاعر برای رهایی از آن ظلمت، علم الاسماء گویان پروردگارش را می‌خواند. آنگاه، در رحمت بر وی گشوده می‌گردد و دریای نوری [دریای استغنا] را می‌بیند. بر بال فرشتگان می‌نشیند و به بهشت می‌رود. اما بدان مقام، رضا نمی‌دهد و با گسستن حجاب کائنات به در خلوتگه قاب قوسین / او / ادنی می‌رسد. پس از این وصال روحانی، شاعر را بر تختگاهی به صحرای ابدیت سیر می‌دهند و بعد از پیمودن منزلهای بسیار، آن مهد خیال به سوی شاعر باز می‌گردد. در پایان شعر، شهریار بدین امر اشاره می‌کند که این سیروسلوک آسمانی در حالت بی‌خودی دست داده است. (شهریار، ۱۳۷۲، صص ۳۷۹-۳۸۳)

چنانچه مشهود است، برداشت خیالی او در بیان این قطعه تمثیلی همان برداشت سستی است. سرچشمه بسیاری از این روایتها و تصویرها و تعبیرها «قرآن کریم» است که شاعران

ادوار گذشته بارها نمونه‌های مشابه آن را بازنموده‌اند. شهریار در برخی دیگر از اشعارش، از جمله در قصیدهٔ *مسافرت شاعرانه* (همان، صص ۳۱۷-۳۲۲) و شاید در بخشهایی از شعر مشهور *دو مرغ بهشتی* (۱۳۲۳.ش)، از طرح این سفرهای رویاگون و خیالی سود جسته که در اغلب آن موارد نیز از آیات و تعبیرات قرآنی و آموزه‌های عرفانی تأثیر یافته است. لطف الله زاهدی در مقدمه‌ای که بر دیوان شهریار نگاشته، در باب گرایش شاعر به اندیشه‌های عرفانی چنین گفته است: «شهریار در سال ۱۳۱۹ داخل جرگهٔ فقر و درویشی می‌شود و سیر و سلوک این مرحله را به سرعت طی می‌کند... سپس، با توسل به ذات احدیت و راز و نیازهای شبانه به کشفیات علوی و معنوی می‌رسد و چنانکه خودش می‌گوید، پیش آمدی الهی او را با روح یکی از اولیا مرتبط می‌کند و آن مقام مقدس کلیهٔ مشکلاتی را که شهریار در راه حقیقت و عرفان داشته حل می‌کند و موارد مبهم و مجهول برای او کشف می‌شود. شهریار در تمام این مراحل اشعاری به فراخور حال و موقع سروده است که در دیوانش منتشر شده است.» (همان، صص ۶۱-۶۲)

با این حال، شهریار در یکی از همین تمثیلهای رویا با عنوان *خواب سیاه* (همان، صص ۳۳۷-۳۳۸) که در قالب قصیده سروده شده است، گویی به تقلید شعر *کفن سیاه* میرزادهٔ عشقی پرداخته و با استفاده از ساختار این نوع تمثیلهای همچون سلف خویش، از «حجاب» - چادر سیاه - انتقاد کرده است.

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

گنجشکهای دره گنگ می خواند و سرود و/ را بر لب می آورد. آنگاه چشمانش به حقایق عالم گشوده می شود. سراسر زمین را مملو از پلیدی می بیند و از اینکه پس از گذشت هزاران سال هنوز منجی عالم [سهراب به سوشیانت اشاره می کند] ظهور نکرده است، دل نگران می گردد. در ادامه شاعر، در حالی که می خواهد به دور دستها برود، ناگاه با زنی بدوی روبرو می شود و از سیر باز می ایستد. زن از انتشار تن خود سخن می گوید و او را - که به باغ فواصل می اندیشد - به مکالمه جسمها فرا می خواند. کشمکشی میان شاعر و آن زن در می گیرد و سرانجام، شاعر از خواب به درمی آید و به آرزوی آنکه روزی وجود او « به یک ارتباط گمشده پاک» مبدل شود، شعرش را به پایان می برد. (سپهری، ۱۳۷۶، صص ۳۲۸-۳۰۳)

چنانکه از مجموع شعر برمی آید، «مسافر» تمثیلی است از سالک الی الله که در ضمن سیر آفاق، به سیر انفس می پردازد. و از سیر در خشکی [رمز حس و عقل] دامن فرا می چیند و روی به دریا [رمز روح و عالم معنا] می نهد.^۵ در این سیر و سفر رویایی، «آبهای جهان» شاید رمزی از عالم کبیر و «قایق» رمزی از عالم صغیر باشد (حسینی، ۱۳۷۹، ص ۱۰۴). «هدهد»، همانطور که در منطق الطیر عطار بدان اشارت رفته، رمز پیر آگاه و راهنماست که شاعر می خواهد به دستگیری او به سرچشمه هستی - «حیات» - برسد. «مصاحبت آفتاب» نیز بیانگر آن است که شاعر [سالک] به معرفتی روحانی دست یافته است... و اما «زن»ی که ناگهان رخ می نماید و عاملی می شود تا شاعر از ادامه سفر خود باز بماند و از نیل به مقصد علوی - باغ فواصل - درماند، می تواند بیانگر آنیمای منفی مرد در نظریه یونگ باشد.

کارل گوستاو یونگ، روانشناس سوئیسی، در تحلیل رویا به «کهن الگو»ها «Archetype» دست یافت و در میان انواع کهن الگوها به آنیما و آنیموس رسید. به عقیده وی، آنیما مادینه وجود هر مرد است که می تواند منفی یا مثبت باشد. آنیمای منفی که در نتیجه انحطاط و بیماری شخصیت به وجود می آید می تواند مرد را به هلاکت برساند و در مقابل، آنیمای مثبت می تواند معبر عبور مرد به مراحل والای شخصیت گردد.^۶

در تعبیرات متصوفه نیز به نوعی می توان این نظریه را یافت، چنانکه آنان نفس آدمی را در حالت سیلان به دو مرتبه زیرین - نفس اماره - و مرتبه برترین - نفس مطمئنه - تقسیم کرده اند. «در حالت عادی، نفس در مرتبه لوامه است یعنی موجودی میان نور و ظلمت یا حیوان و فرشته. در مرتبه نفس اماره جنبه حیوانی و ظلمانی هستی انسان بر وی غالب است و در مرتبه

نفس مطمئنه جنبه نور یا فرشتگی انسان غالب می‌شود. طی راه دشوارِ طریقت سرانجام باید سالک را به این مرتبه [نفس مطمئنه] برساند... اگر انسان را در حالت طبیعی که در مرتبه نفس لواحه و معرفت عقلی است، در حالت آگاهی بدانیم، در مرتبه نفس اماره و معرفت حسی، حالات او زیر آگاهی، و در مرتبه نفس مطمئنه و معرفت قلبی، حالت او فراآگاهی است» (پورنامداریان، ۱۳۷۵، ص ۲۶۶). بر این اساس، می‌توان گفت که شاعر [سهراب] پس از رسیدن به معرفتی قلبی، در مرحله‌ای دیگر، دوباره به عالم عقل و حس -زن- بازگشته است. صفت «بدوی» زن نیز می‌تواند مرتبه پست این عالم را بازنماید. نکته دیگری که باید بدان اشاره شود آن است که شاید سهراب در این شعر، به هنگام تصویرپردازی از بُعد زنانه وجودش، از آموزه-های روانشناسی سود جسته است.

نمونه دیگر از این تمثیلهای *معراجنامه* (۱۳۴۹.ش) شفیعی کدکنی است که به واقع، از برجسته ترین سفرنامه‌های خیالی شعر معاصر محسوب می‌گردد. شفیعی ذیل عنوان این شعر از دانتِه و ابوالعلاء نام برده ظاهراً بدان طریق خواسته است هم روش اسلاف خویش را پیش چشم دارد و هم به الگوهای سنتی و مکررِ چنین تمثیلهایی اشاره کند. در این سفر خیالی، مرغ ارغوانی شاعر را به سیر عالم برین می‌برد و شاعر، همراه با سروش دل خویش، دوزخ و بهشت و احوال زمینیان و اعصار اساطیری را می‌بیند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹، ص ۳۹۷-۴۰۶).

این شعر که در قالب آزاد سروده شده است و نُه بند دارد، در کلیت خود افکار اجتماعی شاعر را با لحنی انتقادآمیز و گاه تند و صریح باز می‌گوید. شاعر با «سروش دل خویش» که در واقع دل آگاه و ذهن کنجکاو و روح حساس و شاعرانه اوست- به شناخت و معرفی جالب توجهی از محیط اجتماعی و ناهم‌آهنگیهای آن می‌پردازد. در این معراج اجتماعی تا اعماق قلب شکنجه‌گاههای شیاطین فرو می‌رود و با آخرین شیطان مشرق [در تندیس گرگ پیر] که مایه‌ای جز دروغ ندارد، مواجه می‌شود. و در فراخنای زمینی می‌بیند که انسان در زیر پای روسپیان سخت مسخ شده و به جای آن، خوک و خرچنگ رسته است. یک جا با انبوه شاعران و ادیبان برخورد می‌کند، شاعران و ادیبانی که «بی‌سرنده» و کالایی ندارند جز غرور و تکبر و «من من کردن» و به طنز آنها را فرزندان مشرق زمین خواند و دریغ می‌خورد که مرده ریگ مزدک و خیام باید این مسکینان باشند» (زرین کوب، حمید. ۱۳۵۸، ص ۲۳۴). آنگاه، سروش دل شاعر یک‌سویه سرودی را فریاد می‌کند و با تازیانه کلام بر پیکر مأیوسان مرغ دل می‌کوبد و

آنان را به «آواز دسته جمعی» فرا می خواند. در پایان نیز شاعر از «صفیر گلوله» و «شهادت یک مرد» سخن می راند تا هم اوج گیری مبارزه مسلحانه آن سالها را بنماید و هم به قیام سیاهکل^۷ که مقارن سال سرودن شعر است، اشاره ای کند. بدین ترتیب، می بینیم که صدای تعهد اجتماعی شاعر در سراسر این شعر دوباره و چندباره طنین می افکند.

نتیجه گیری

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

پی نوشت

۱. مارکوس تولیوس کیکرو یا سیسرو (Cicero)، خطیب و فیلسوف مشهور رومی در قرن اول پیش از میلاد است.
۲. در باب نقد و بررسی «قلعه سقریم» و مقایسه آن با هفت پیکر نظامی، رجوع کنید به:
- ثروتیان، بهروز؛ اندیشه و هنر در شعر نیما؛ چاپ اول، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه، ۱۳۷۵، ص ۲۵۵-۳۳۰.



۳. جالب است بدانیم که بر اساس نظر روانشناسان، رویا فقط هنگامی ظاهر می‌گردد که خواب به قدر کافی عمیق نباشد. در این باب بنگرید به:
- پاولف، ایوان پتروویچ؛ خواب و رویا؛ ترجمه و تألیف غلام رضا اربابی، چاپ اول، تهران: مؤسسه مطبوعاتی فرخی، بی تا، ص ۹۹.
۴. پریدخت سپهری، خواهر شاعر، در باب زمینه واقعی خلق این شعر می‌گوید: «سهراب بعد از بازگشت از سفرهای هند و ژاپن، گاه سفری به بابل می‌کرد و ما را از تنهایی و غربتمان می‌رهاند... شعر بلند مسافر دستاورد این سفر [یکی از همین سفرهاست] است»:
- سپهری، پریدخت؛ هر کجا هستم باشم؛ چاپ اول، تهران: نشر پیکان، ۱۳۸۴، ص ۵۱-۵۳.
۵. خشکی و دریا به منزله رمزی از عالم حس و عالم معنی، بن مایه‌ای مکرر در مثنوی مولاناست.
۶. در این باب، بنگرید به:
- یونگ، ۱۳۵۹، مقاله «آشنایی با ناخودآگاه».
۷. قیام سیاهکل در ۱۹ بهمن سال ۱۳۴۹ روی داد. این قیام سرآغاز مبارزات چریکی علیه رژیم پهلوی بود که تا پیروزی انقلاب اسلامی کم و بیش و به انحاء مختلف ادامه یافت. در این باره، بنگرید به:
- آبراهامیان، پروانه، ایران بین دو انقلاب، ترجمه احمد گل محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، چاپ نهم، تهران: نشر نی، ۱۳۸۳، ص ۵۹۱ و مابعد آن.

منابع

۱. اردویراف نامه (متن پهلوی)؛ به کوشش فیلیپ ژینو، ترجمه و تحقیق ژاله آموزگار، چاپ اول، تهران: انتشارات معین و انجمن ایرانشناسی فرانسه، ۱۳۷۲.
۲. الیاده، میرچا؛ رساله در تاریخ ادیان؛ ترجمه جلال ستاری، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۷۶.
۳. اوشیدیری، جهانگیر؛ دانشنامه مزدیسنا؛ چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۱.
۴. بهرام پژدو، زرتشت؛ زرتشت نامه؛ تصحیح فردریگ روزنبرگ، با تصحیح مجدد و حواشی و فهارس محمد دبیر سیاقی، چاپ اول، تهران: انتشارات کتابخانه طهوری، ۱۳۳۸.
۵. پورنامداریان، تقی؛ رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی؛ چاپ چهارم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

۶. پهلوان نامه گیل گمش؛ پژوهش و برگردان حسن صفوی، چاپ اول، تهران: امیر کبیر، ۲۵۳۶ (۱۳۵۶.ش).
۷. حمیدیان، سعید؛ داستان دگردیسی (روند دگرگونیهای شعر نیما یوشیج)؛ چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۱.
۸. دوبروئین، ج.ت. پ؛ «سبکهای سنتی»: ادبیات داستانی در ایران زمین ۲ (از سری مقالات دانشنامه ایرانیکا)، زیر نظر احسان یارشاطر، ترجمه پیمان متین، با مقدمه ابراهیم یونسی، چاپ اول، تهران: موسسه انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۲.
۹. زرین کوب، حمید؛ چشم انداز شعر نو فارسی؛ چاپ اول، تهران: انتشارات توس، ۱۳۵۸.
۱۰. ساندروز، ن.ک؛ بهشت و دوزخ در اساطیر بین النهرین؛ ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، چاپ اول، تهران: انتشارات فکر روز، ۱۳۷۳.
۱۱. سپهری، سهراب؛ هشت کتاب؛ چاپ هفدهم، تهران: انتشارات کتابخانه طهوری، ۱۳۷۶.
۱۲. سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم؛ مثنویهای حکیم سنایی؛ تصحیح تقی مدرس رضوی، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۸.
۱۳. سید حسینی، رضا؛ فرهنگ آثار: معرفی آثار مکتوب ملل جهان از آغاز تا امروز؛ جلد دوم، چاپ اول، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۷۹.
۱۴. _____؛ مکتبهای ادبی؛ دو جلد، جلد دوم، چاپ یازدهم (چاپ اول از تحریر جدید)، تهران: موسسه انتشارات نگاه، ۱۳۸۱.
۱۵. شفیعی کدکنی، محمد رضا؛ آینه‌ای برای صداها: هفت دفتر شعر؛ چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۷۹.
۱۶. شهریار، سید محمد حسین؛ کلیات دیوان شهریار؛ چاپ سیزدهم، تهران: انتشارات زرین و نگاه، ۱۳۷۲.
۱۷. عشقی، سید محمد رضا میرزاده؛ کلیات مصور عشقی؛ تألیف و نگارش علی اکبر مشیر سلیمی، چاپ هفدهم، تهران: موسسه انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷.
۱۸. عمیق بخارایی؛ دیوان اشعار؛ با تصحیح و مقدمه سعید نفیسی، چاپ اول، تهران: انتشارات کتابفروشی فروغی، ۱۳۳۹.





۱۹. فروم، اریک؛ زبان از یاد رفته؛ درک و تحلیل رویا، داستانهای پریان و اساطیر، ترجمه ابراهیم امانت، چاپ هفتم، تهران: انتشارات فیروز، ۱۳۸۰.
۲۰. گری، مارتین؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی؛ ترجمه منصوره شریف زاده، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۲.
۲۱. گریمال، پیر؛ فرهنگ اساطیر ایران و روم؛ ترجمه احمد بهمنش، دو جلد، چاپ دوم، تهران: موسسه انتشارات امیرکبیر، ۲۵۳۶ (۱۳۵۶.ش)
۲۲. مولوی بلخی، جلال الدین محمد؛ مثنوی معنوی؛ تصحیح عبدالکریم سروش، دو جلد، چاپ سوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۷.
۲۳. یوشیج، نیما؛ مجموعه کامل اشعار فارسی و طبری؛ گردآوری و تدوین سیروس طاهباز، چاپ پنجم، تهران: موسسه انتشارات نگاه، ۱۳۸۰.
۲۴. یونگ، کارل گوستاو؛ انسان و سمبلهایش؛ ترجمه ابوطالب صارمی، چاپ دوم، تهران: کتاب پایا، ۱۳۵۹.

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