

پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱، پیاپی ۲۵



10.22059/jlcr.2022.322617.1655

Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627

<https://jlcr.ut.ac.ir>

Rebirth in the Stories of “The Companions of the Cave”, “Younes” and “The Meeting of Khedr and Moses” Based on the Literary School of Symbolism

Saber Emami

Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Art, Tehran, Iran

(p.p 1-19)

Received: 24, April, 2021 & Accepted: 27, February, 2022

Abstract

This article discusses the definition of the school of symbolism, transcendental symbolism in which objective images are symbols of ideal and cosmological thoughts and feelings, and connect the material and immaterial worlds. Arabic is referred to as “allegory” and in English as “symbolism”. But it seems to be seen as a new language. Evidence of its newness, its revision - though not in the sense of its new use as a language - and the lack of a clear and concise definition - at least on the basis of a not-so-distant author's research - of this language suggests that religion is this style. Speech is a well-known hypothesis in the literature of various lands, including poetry and prose. Relying on a descriptive-analytical method, the author has tried to open new windows to the meanings of the stories of the Companions of the Cave, Younes, and Khedr and Moses, without intending to compare the word of God with the works of human theological art. The characteristics of text independence, attention to the audience, and self-reference are explained in the Qur'an and the school of symbolism, and by examining the symbols in these three stories, such as prayer, water, fish and whale, etc., and numbers such as three, four, seven, and nine, and the use of these numbers in the story and theatrical construction of the three stories, addressing the concept of rebirth (rebirth is one of the basic human beliefs) and attention to the meaning of the symbol that Jung describes as something vague and unknown or secretly knows us. The symbol, in addition to its obvious and common meaning, also contains rays of other concepts. And it occurs when it is necessary to express a purpose that the thought can not bring to the realm of thought has been extracted and addressed.

Keywords: Symbolism, Transcendental Symbolism, Symbol, Ideation, The Companions of the Cave, Younes, Khedr and Moses.

تولد دوباره در قصه‌های «اصحاب کهف»، «یونس» و «دیدار خضر و موسی» در کشف‌الأسرار، با تکیه بر مکتب ادبی سمبولیسم

صابر امامی*

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هنر
(از ص ۱-۱۹)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۲/۴؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۸

علمی- پژوهشی

چکیده

در این مقاله با تعریف مکتب سمبولیسم، سمبولیسم فرارونده که در آن تصاویر عینی، نمادهایی از اندیشه‌ها و احساس‌های آرمانی و جهان‌شناختی است و دنیای معنا و ماده را به هم می‌پیوندد، کاویده شده است. آن‌گاه مفاهیم استقلال متن، توجه به مخاطب و خودارجاعی که از ویژگی‌های اساسی مکتب سمبولیسم است، در قرآن و مکتب سمبولیسم بیان می‌شود. نویسنده با پژوهش و بازخوانی مفهوم تولد دوباره، به‌عنوان پایان مرحله‌ای از حیات و آغاز مرحله‌ای دیگر (به تعبیری مردن در انتهای یک مرحله و سر برآوردن از ابتدای مرحله دیگر، پایان و آغاز سلسه‌وار حیات در شکل‌های متفاوت، دست‌شستن از مرحله نازل هستی و دستیابی به مرحله عالی آن) در سه قصه «اصحاب کهف»، «یونس» و «دیدار موسی و خضر» از متن کشف‌الأسرار میبیدی، تلاش کرده است به این پرسش پاسخ بدهد که این قصه‌ها چگونه درصدد بیان معنای تولد دوباره هستند؟ نویسنده با اتکا به روش توصیفی-تحلیلی، بی‌آنکه قصد مقایسه کلام خداوند با آثار هنری کلامی بشری داشته باشد، کوشیده است با بررسی نمادهای موجود در این سه قصه (همچون غار، آب، ماهی، نهنگ و...) و عددهایی مانند سه، چهار، هفت و نه، و نیز ساختمان نمایشی سه قصه، پنجره‌های تازه‌ای به معناهای موجود در قصه‌های اصحاب کهف، یونس، و خضر و موسی بگشاید. این‌گونه معنای تولد دوباره در ماجرای زنده‌شدن یاران کهف بعد از ۳۰۹ سال و زنده بیرون آمدن یونس از شکم ماهی، و دیدار خضر و موسی در التقای آب و خاک، از منظر سمبولیسم فرارونده باز یابی شده است.

واژه‌های کلیدی: سمبولیسم، سمبولیسم فرارونده، سمبل (نماد)، ایده‌نگاری، اصحاب کهف، یونس، موسی و خضر.

۱. مقدمه

یونگ سمبل را معرّف معنا و چیزی مبهم، ناشناخته و پنهان می‌داند (۱۳۵۲: ۲۳). اولین نکته‌ای که در تعریف یونگ به چشم می‌خورد، این است که نماد وقتی به میدان می‌آید که پای معانی، ابهام و در کنار هم قرارگرفتن مرموز آنها در میان باشد. ستّاری در توضیح واژه «سمبل»، آن را نشانه پیوند می‌داند که دو تن را که هرکدام نیمی از آن را دارند، به هم وصل می‌کند و می‌گوید: سمبل به معنی پیوستن و اتّصال است؛ مانند اتّصال چند جویبار (ستّاری، ۱۳۷۲: ۲۰). پس راز اینکه با معانی پای سمبل (نماد) به میان می‌آید، در قدرت پیوند دادن نماد در گردآوری پاره‌های پراکنده و نیمه‌های سرگردان است. نماد واژه‌ای است که عناصر پراکنده معانی را چون جویباران به هم پیوند می‌دهد. تعریف یونگ از نماد (معرّف معنا و چیز مبهم و پنهان) را احمدی به نقل از اکو (Eco) درباره توصیف آونگ شکسته داستان سیلوی ژرار دونروال چنین می‌آورد:

شرح آونگ در داستان، بار نمادین دارد؛ چراکه می‌تواند به بی‌نهایت شکل تأویل شود. محتویاتش به سحابی مه‌آلود مانند است که تأویل‌های بسیاری می‌پذیرد. نماد، نشان می‌دهد که چیزی هست که می‌تواند گفته شود؛ اما این چیز هرگز نمی‌تواند یک‌بار و برای همیشه گفته شود (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۷۰).

درست همان چیز مبهم، ناشناخته و پنهان، و آن حقیقت پوشیده با ناخودآگاه آدمی ارتباطی محسوس و نزدیک دارد؛ و به‌خاطر همین ارتباط محسوس و نزدیک است که انسان می‌تواند با عبور از تصویرهای ظاهر و مادی وجود، به دنیای بدون مرز معانی وارد شود و از آنها به کمک نمادها تعبیرهای ملموس ارائه دهد. پال تیلیش که درباره نماد در زبان دین پژوهش کرده است، برای آن ویژگی‌هایی برمی‌شمارد؛ از جمله اینکه نماد به ماورای خود اشاره می‌کند (از خود فراتر رفتن)؛ و دیگر اینکه نماد در واقعیت و معنای امر مشارالیه مشارکت دارد (به نقل از علی‌زمانی، ۱۳۷۵: ۲۵۱-۲۵۲).

نویسنده کتاب اساطیر در متون تفسیری فارسی، درباره ویژگی اول توضیح می‌دهد که در این ویژگی، نماد در مخاطب با مخاطبان متن، در عین آنکه خود حضور دارد و معنای ملموس و خاص خود را دارد، در حالتی فرارونده، طیف گسترده‌ای از معانی دیگر را در ورای خود به مخاطب ارائه می‌دهد؛ اما نشانه زبانی، یعنی کلمه، فقط آن سوی خود را نشان می‌دهد؛ بدون آنکه خود به چشم آید و با حضوری ملموس و محسوس، معانی دیگری را به ذهن متبادر کند. او درباره ویژگی دوم و در تمایز نماد با نشانه می‌گوید: برخلاف نماد که در واقعیت امری که به آن اشاره می‌کند، شریک و سهیم است؛ نشانه چنین نیست و هیچ جزء و عنصری از واقعیت مورد اشاره‌اش نیست و هیچ‌گونه سنخیت یا اشتراک ذاتی با معنای مورد اشاره‌اش ندارد؛ اما نماد از این اشتراک برخوردار است. (امامی، ۱۳۸۰: ۱۰۵-۱۰۶). با چنین شناختی از نماد و سمبل است که سمبولیسم تعریف می‌شود.

درباره «تولّد دوباره»، در اینجا توضیحی مختصر ضروری است. معنای تولّد دوباره در مکتب‌های فکری گوناگون، متفاوت است. آنچه ما از این ترکیب مراد می‌کنیم، همان است که در فرهنگ مذهبی و عرفانی اسلامی از آن به «موتوا قبل ان تموتوا» تعبیر می‌شود. در واقع انسان از زندگی و شخصیت قبلی خود می‌میرد و در شخصیت و زیستی والا ولادت می‌یابد. مولانا در این باره می‌گوید:

تو از آن روزی که در هست آمدی آتشی یا باد یا خاکی بدی
گر بر آن حالت تو را بودی بقا کی رسیدی مرتورا این ارتقا
(۱۳۷۰: ۷۸۹-۷۹۰)

وی در ادامه توضیح می‌دهد که نیروی تبدیل‌کننده هستی، هستی اول را می‌گیرد و انسان را در هستی دوم می‌نشانند و این‌گونه انسان از فنا بقا می‌یابد؛ پس انسان نباید از فنا فی‌الله روی برتابد و بهتر است بگوییم مراد از اینکه انسان از فنا فی‌نفس در راه رسیدن به خداوند نباید روی برتابد، همان معنای موت است.

مولانا می‌گوید انسان از آغاز آفرینش و بدو وجود، هزاران حشر می‌بیند؛ از جمادی به سوی نباتی از نباتی به سوی حیات حیوانی و اعتلا پیش می‌رود. او در خارج از این پنج و شش حسّ مادی می‌خواهد در دنیای عقل پیش برود تا اینکه به دریای بی‌شکل و نشان و مواج هستی برسد:

تالب بحر این نشان پای‌هاست پس نشان پادرون بحر لاس‌ت
(همان: ۸۰۳)

او باید همچنان در دریای خروشان و جوشان هستی پیش براند و از مرگ نهراسد که هر مرگی آغاز حیات و تولّدی دوباره است.

توضیح ملاصدرا از تولّد دوباره جالب توجه است. او با توجه به نظریه قوس نزولی و قوس صعودی، همچنان که در قوس نزولی از جهان عقل به جهان صور مثالی و از جهان صور مثالی به جهان مادی می‌رسد، برای انسان نیز عوالم سه‌گانه را برمی‌شمارد: «ان فی الانسان الجسماني الانسان النفساني والانسان العقلي [...]» (ملاصدرا، ۱۹۹۰: ۷۱).

او ضمن اشاره به عوامل سه‌گانه بشری، از رشد و کمال انسان با عنوان «تنزلات و ترقیات» تعبیر می‌کند و در واقع عبور از این مراحل است که تولّد دوباره نامیده می‌شود. او بر آن است که انسان سالک با مرگ، مرحله نازل وجودی‌اش در مرحله کامل و رشدیافته بعدی متولّد می‌شود و ولادتی نو می‌یابد.

والحق ان للنفس الانسانية في ذاتها تنزلات و ترقیات و لها وحدة جامعة تارة تنزل الى مراتب
ارض الحس المكتنف بالمادة العنصرية و تارة تصعد الى سماء العقل و تارة تتوسط بين العالمين
(ملاصدرا به نقل از آشتیانی، ۱۳۷۵: ۱۰۰).

در مقاله حاضر منظور ما از «تولّد دوباره»، درست همین معنایی است که شرح داده شد؛ این معنا نه تنها مورد تأیید دین و مذهب است، بلکه قرآن و عرفان برآمده از آن با تعالیم و برنامه‌های خود به دنبال رساندن انسان به تولّد و تولّد‌های دوباره‌ای از این دست است.

به این ترتیب، پرسش اساسی این مقاله این است که قرآن چگونه در قصّه‌های کهف، یونس، و دیدار موسی و خضر که شرح آن در متون تفسیری از جمله در کشف الأسرار میبیدی آمده است، از این معنای خطیر سخن می‌گوید و این معنای نمادین را به نمایش می‌گذارد؟

در باره پیشینه تحقیق، می‌توان گفت تولّد دوباره از منظر روان‌شناسی، به‌ویژه مکتب یونگ، و از منظر فلسفه و عرفان نظری، در کتاب‌های گوناگون فراوان بحث شده که به بسیاری از آنها در همین مقاله استناد شده است؛ اما مقاله‌ای که این معنا را در این سه قصّه قرآنی از منظر سمبولیسم فرارونده، به‌طور مستقل بررسی کند، یافت نشد.

سرانجام باید اشاره کنم که این پژوهش باروش کتابخانه‌ای، توصیفی-تحلیلی انجام شده است؛ بدین معنا که با مطالعه کتاب‌ها و مقالات، شواهد و اسناد را گردآوری کرده و با چینش و ارایه منطقی آنها تحلیل و نتیجه‌گیری کرده‌ایم.

۲. چارچوب نظری بحث

سمبولیسم را می‌توان هنر بیان افکار و عواطف دانست که نه از راه شرح مستقیم، و نه از طریق تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی و ملموس، بلکه از طریق اشاره به چگونگی آنها و استفاده از نمادهایی بی‌توضیح، در ذهن خواننده تبیین می‌شوند (چدیوک، ۱۳۷۸: ۱۱). بدون شک برای کامل‌شدن تعریف این مکتب، باید به سمبولیسم فرارونده توجه کنیم؛ یعنی وجه دیگری از سمبولیسم که در آن تصاویر عینی، نمادهایی از اندیشه‌ها و احساس‌های آرمانی و جهان‌شناختی است که دنیای معنا و ماده را به هم پیوند می‌زند و آنها را به‌عنوان یک وجود کامل شامل می‌شود. برای فهم بهتر سمبولیسم، باید از زمینه‌های پیدایش آن و اینکه چگونه به وجود آمده است، سخن بگوییم و توضیح دهیم چه نیازهایی موجب شده است که هنرمندان به سبکی به نام سمبولیسم روی آورند.

۲-۱. زمینه‌های پیدایش سمبولیسم

شکوفایی علوم تجربی، دستیابی بشر به مهارت‌ها و فنون تسلط بر طبیعت، توجیه رازهای زیست‌شناختی زمینی، تسلط ابزار بر تولید و حتی کشتار، اروپای قرن نوزدهم را با مادی‌گرایی شتاب‌زده‌ای روبه‌رو کرد. این شرایط، برخی از نویسندگان و هنرمندان را بر آن داشت تا در برابر مادی‌گرایی که با در دست داشتن ابزار تولید، می‌خواست جهان را در تهاجمی بی‌امان به زیر سلطه خود بکشد، قامت برافرازدند و دنیای هنر و اندیشه و نوشتن را از دست ناتورالیسم و رئالیسم که هر دو، ابزار بیان مادی‌گرایی شده بودند، نجات دهد؛ بنابراین ناتورالیسم نفی شد و سمبولیسم برخاست؛ تا جهان

ادبیات و هنر را از ظاهر سطحی و پوست خشک رئالیسم برهاند و رسالت آرمانی ادبیات و هنر را به آن بازگرداند و با آموزش ذهن و اندیشه، مخاطبان خود را از مرزهای محدود ماده و طبیعت و روزمرگی خارج و به معنا رهنمون کند و جاودانگی روح را به آنها نشان دهد.

در چنین تقابلی بود که سمبولیسم به معنویت پرداخت و در اقلان نیازهای روحی بشر کوشید. ادوارد دوزاردن (Edouard Dujardin) در جهان علم‌زده‌ای که همه چیز را مادی می‌پنداشت، نوشت: «در آغاز روح وجود داشت» (به نقل از ماری، ۱۳۸۳: ۲۳). او در سال ۱۸۸۶ این جمله تئودور دو ویزو (Theodoor de Visser) را در آغاز کتاب خود قرار داد: «فقط روح شما زنده است» (همان). در فضایی از این دست، شاعرانی همچون بودلر (Baudelaire)، ورلن (Verlaine)، رمبو (Rimbaud)، مالارمه (Mallarmé)، والر (Valéry) و ... با تلاش‌ها و آفرینش‌های خود، نوع خاصی از بیان و القای معنا را بنیان گذاشتند که ما اکنون آن را با عنوان مکتب سمبولیسم می‌شناسیم. یکی از کارهای اساسی سمبولیست‌ها، کوشش برای آفرینش اثر هنری به‌گونه‌ای بود که شعر و متن ادبی بتواند خودارجاع و به عبارتی دیگر، خودبسنده باشد.

۲-۲. ویژگی‌های سمبولیسم

۲-۲-۱. خودارجاعی

در واقع باید گفت خودبسنده‌گی و خودارجاعی شعر که سمبولیت‌ها بر آن تأکید داشتند، نتیجه دورشدن اثر هنری از محاکات صرف طبیعت بود که از دوران کلاسیسم تا ناتورالیسم و رئالیسم سایه‌اش بر کارهای ادبی و شعر سنگینی می‌کرد. وقتی قرار بر آن شد که هنر از بازگویی و تقلید طبیعت باز ایستد و از مرزهای ظاهر و مادی وجود فراتر رود، و درصدد کشف و ابراز حقایق غایب و پنهان هستی باشد، اثر هنری نمی‌توانست همچون نمونه‌های قبلی، از جهان ملموس و عادی موجود سخن بگوید و به آن ارجاع دهد؛ در نتیجه باید به خود ارجاع می‌داد تا در آن، جهان خود شاعر که به آن دست یافته و خود آن را آفریده بود (خود اثر هنری، نه چیزی دیگر) سخن بگوید. با عنایت به چنین معنایی است که مالارمه می‌گوید:

هدف اصلی ما باید این باشد که واژگان یک شعر را آن قدر خود بازتاب‌دهنده بسازیم که هیچ‌یک از آنها دارای رنگ خاص نماند و همه آنها صرفاً نت‌های یک‌میزان (از اصطلاحات موسیقی است) باشند. از آنجا که این واژگان، بیش از هر چیز به اندازه کافی خودسالار هستند، نیازی به شرح و تفسیری بیرون از خود ندارند (به نقل از هارلند، ۱۳۹۳: ۱۷۷).

به این ترتیب برای فهم هر اثر هنری کلامی، بیش از هر چیز باید به عناصر آن اثر و روابط آنها با همدیگر و به مناسبات داخلی کل اثر توجه کرد؛ البته این بدان معنا نیست که هیچ‌یک از عناصر و کلمات و اسم‌های داخل شعر نسبتی با واقعیت‌های بیرون اثر ندارند؛ برای مثال، گل در شعر سمبولیک همان گل است، میز و یا صندلی نیست؛ اما این گل، فقط در رابطه با شبکه مناسبات داخل آن شعر و اثر معنا می‌یابد و ایفای نقش می‌کند؛ یعنی در اثر سمبولیک خودارجاع، برای

رسیدن به معنا باید خود اثر را هدف قرار داد و از ارجاعات بیرونی و واقعیت‌های پیرامونی درگذشت. با چنین نگاهی بی‌آنکه بخواهیم قرآن را با آثار سمبولیک بسنجیم، شیوه تفسیری علامه طباطبایی را در تفسیر المیزان یادآور می‌شویم:

اساس کار تفسیر المیزان، به حکم «ان القرآن یفسر بعضها بعضا» بر قاعده تفسیر قرآن به قرآن است؛ بدین معنا که معیار اول برای تفسیر قرآن، خود قرآن است. در جایی که آیات محکم قرآنی می‌تواند دیگر آیات دشوار و متشابه را تفسیر و تبیین نماید، اسباب نزول، آراء مفسران و روایات منقول در درجه دوم اعتبار قرار می‌گیرد (طباطبایی، بی‌تا: ۱۲).

۲-۲-۲. توجه به نقش مخاطب

دومین خاصیتی که سمبولیست‌ها به اثر ادبی و کار هنری بخشیدند، تأکید بر نقش مخاطب بود. بی‌شک، این ویژگی برآیند مستقیم استقلال اثر هنری و خودبسندگی آن است. وقتی قرار است اثر هنری خودارجاع باشد و کارش حکایت از محیط پیرامون و تقلید طبیعت و جامعه نباشد، طبیعی است که چنین اثری با چنان استقلال درخشانی از خود، نمی‌تواند از خالق خود نیز محاکات کند؛ در نتیجه، این اثر بی‌دخالته هرگونه واسطه‌ای، به‌طور مستقیم با مخاطب خود روبه‌رو می‌شود و این مخاطب است که بنا بر فهم و توان فرهنگی و ذوق سلیم خود با اثر ارتباط برقرار می‌کند؛ و بدین جهت، سمبولیست‌ها معتقد بودند که «پیروان مالارمه، به جای اندیشه‌ای که با جمله‌ها کنترل و تعیین می‌شود، به روابطی اشاره می‌کنند که خوانندگان باید خودشان آنها را استنباط کنند» (هارلند، ۱۳۹۳: ۱۷۵)؛ در نتیجه، این مخاطب است که بر اساس توانایی‌های خود، دنیای تازه‌ای از معنا و زیبایی را کشف می‌کند و همراه با متن به رشد و لذت می‌رسد و از متن برخوردار می‌شود؛ و این هیچ منافاتی ندارد که مخاطب دیگری، سطح دیگری از معنا و لذت را تجربه کند. والرئ می‌گوید:

هیچ معنای واقعی و هیچ‌گونه قدرتی از جانب نویسنده در متن وجود ندارد. متن به محض انتشار به‌صورت ابزاری درمی‌آید که هرکس می‌تواند از آن استفاده کند و هرکس بنا به توانایی‌هایش آن را مورد استفاده قرار می‌دهد (به نقل از هارلند، ۱۳۹۳: ۱۷۹).

والرئ در ادامه این موضوع تأکید می‌کند:

نویسنده بدون شک می‌تواند ما را از نیت‌های خود آگاه کند؛ اما مسئله نیت‌های مؤلف نیست، مسئله آن چیزی است که باقی می‌ماند؛ آن چیزی که او مستقل از خودش خلق کرده است (به نقل از همان).

همان‌طور که مالارمه به‌صراحت از آن سخن می‌گوید:

صدای شاعر باید خاموش شود و واژگان، خود ابتکار عمل را به دست بگیرند [...] (همان).

مطالبی که در توجه به نقش مخاطب در سمبولیسم بیان شد، درباره سخنان پیامبر و ائمه نیز با توجه به مقدار فهم، توانایی و فرهنگ شنونده صدق پیدا می‌کند. سخنان و آیاتی مانند این نمونه‌ها، به‌طور کلی توجه معصوم و قرآن را به مخاطب به‌خوبی نشان می‌دهد: پیامبر فرمودند: «انا معاشر

الانبیا نکلّم الناس علی قدر عقولهم» (فروزانفر، ۱۳۶۶: ۷۴). امام علی^ع در نهج البلاغه می‌فرماید: «ان القرآن ظاهره انیق و باطنه عمیق» (صبحی، ۱۳۵۹: خ ۶۱) و حدیث مشهوری که مولانا بارها در مثنوی تکرار می‌کند: «ان للقران ظهراً و بطناً و لبطنه بطن الی سبعة ابطن» (فروزانفر، ۱۳۶۶: ۸۳) یا سخن جوادی آملی درباره جایگاه رفیع قرآن:

قرآن یک وجود عینی دارد [...] از آن وجود عینی که بگذریم یک سلسله وجود مفهومی دارد و یک سلسله وجود مشهودی دارد [...]. دو طایفه از نصوص در این زمینه آمده است [...]: هرکس هر اندازه از قرآن با خبر بود، به همان معیار، درجه بهشتی دارد؛ به کسی که اهل قرآن است، گفته می‌شود بخوان و بالا برو: «افرا و ارق...»؛ و طایفه دوم این است که قرآن به اهلس می‌گوید: «بخوان و بالا بیا» (جوادی آملی، ۱۳۷۴: ۲۰۱).

۲-۲-۳. بازسازی شعر به‌عنوان اثر هنری

از دیگر ویژگی‌های سمبولیسم، بازسازی شعر به‌عنوان اثری هنری بود؛ آن‌گونه که شاعر با قصدی هنرمندانه، برای آفرینش تجربه‌ای زیبایی‌شناسانه، اقدام به سرایش شعر می‌کند. مالارمه به‌عنوان شاعر، آفرینش شعر را در سطحی برابر یا بالاتر از آفرینش قطعه موسیقی می‌داند: «مالارمه اگرچه واگنر را بسیار تحسین می‌کند، به هیچ‌وجه شعر را مادون موسیقی قرار نمی‌دهد؛ بلکه واگنر را به شعر منضم می‌کند. پیداست که شعر در نظر مالارمه والاترین هنرهاست» (ولک، ۱۳۸۹: ۲۸۴). والرئ نیز می‌گوید: «شعر کامل‌ترین و ناب‌ترین هنرهاست و هدفی به‌جز خودش ندارد» (به نقل از تراویک، ۱۳۸۳: ۵۷۴).

۲-۲-۴. ایجاد تجربه زیبایی‌شناختی

ایجاد تجارب زیباشناختی یکی از هدف‌های سمبولیست‌ها بوده است؛ چنان‌که شایگان می‌گوید: بودلر هنر را مستقل و آزاد از هرگونه هدف و غایتی، آلا زیبایی و تحریک حواس مخاطب در جهت دریافت این زیبایی می‌داند و زیبایی از نظر او، همواره با نوعی غریب و هیجان‌انگیز بودن، ملازم است [...]. اساس شعر برای او کشش انسان به زیبایی والاست (شایگان، ۱۳۹۴: ۳۹). بدیهی است وقتی چنین هدفی والا در پیش روی آنان قرار می‌گیرد، تلاش می‌کنند از همه امکانات زبان، برای رسیدن به این اوج و توانایی سود بجویند؛ یکی از این امکانات حس آمیزی است که در شعر آنها فراوان به چشم می‌خورد. برای فهم حس آمیزی بهترین نمونه‌ها را می‌توان از تعبیر قرآن آورد: «هن لباس لکم و انتم لباس لهن» (بقره: ۱۸۷)؛ در این آیه به‌وضوح حس لامسه و حس باصره با هم آمیخته شده است. «و لباس التقوی» (اعراف: ۲۶)؛ در این آیه نیز با آمیختن حس بینایی و بساواپی در صدد القای تامّ امری مفهومی است. در آیه «فاذاقها اللّهُ لباسِ الجوعِ و الخوفِ» حس‌هایی از چشایی، بینایی و بساواپی در هم آمیخته است (نحل: ۱۱۲).

سمبولیست‌ها قوای مختلف حسّی و ذهنی را برای نیل به بیانی نو و تأثیرگذار در کنار یکدیگر به کار می‌برند. آنها با استفاده از عناصر تصویری و با تکیه بر موسیقی کلام، با دستیابی به تعامل

میان حواس و آمیزش آنها، برای خلق مفاهیمی بدیع تلاش می‌کنند. همچنان که چدویک (Chadwick) درباره شعر بودلر می‌گوید: شعر بودلر به گونه دل‌انگیزی هماهنگ و «ارکستری» شده است و حواس مختلف در زمان‌هایی به‌دقت انتخاب شده، به اجرای نقش خود فراخوانده می‌شوند. تصویرها به‌شیوایی ترسیم شده است و سطرها در توازن است (۱۳۷۸: ۳۱-۳۲).

بودلر برای خلق حس‌آمیزی، از مقایسه هنرها به‌طور مستمر استفاده و ضمن آن نقاشی را با یاری گرفتن از تعبیرات موسیقایی یا آثار موسیقایی را با به کار بردن تصویرهای بصری توصیف می‌کند؛ بی‌آنکه هنرها را با هم خلط کند یا حتی مدافع امتزاج آنها باشد (ولک، ۱۳۹۸: ۲۷۰).

پس از آهنگین و موسیقایی بودن شعر سمبولیسم، باید به استفاده سمبولیست‌ها از تأثیر بصری برای ایجاد احساساتی همانند تأثیرات هنرهای تجسمی سخن گفت. چدویک در این خصوص می‌گوید:

سمبولیسم را می‌توان کوشش برای رخنه در فراسوی جهان تصورات دانست؛ خواه تصورات درون شاعر و نیز عواطفش، خواه تصورات به مفهوم «ایده افلاطون»، یعنی جهان فراطبیعی کاملی که انسان آرزوی رهایی به آن را دارد. برای رسیدن به آن سوی سطح واقعیت، اغلب از نوعی ادغام تصویرها بهره گرفته می‌شود (چدویک، ۱۳۸۳: ۱۴-۱۵).

مالارمه با اشاره به این تلاش برای القای بعد سوم می‌گوید:

هنر باید رابطه‌ای دقیق میان تصویرها برقرار کند و در آن صورت است که بعد ثالثی از آن نشئت می‌گیرد و محصول کار، آشکارکردن راز می‌شود (ولک، ۱۳۸۹: ۲۹۱).

اکنون با توجه به توضیحاتی که گذشت، در اینجا به داستان‌های مورد بحث در کشف الأسرار می‌پردازیم؛ البته با تذکر این نکته که بحث این مقاله به‌طور کامل ادبی است و با عنایت به شرحی که درباره نماد دادیم، به‌خوبی روشن است معنایی که در این پژوهش درصدد استنباط و اثبات آن هستیم، منافاتی با معانی ترجمه‌ای و تفسیری قصص و آیات مزبور ندارد؛ چراکه در این وادی، همان‌طور که گذشت، معانی در مرتبه‌های خود قابل دسترس و محترم‌اند و فهم و دریافت هیچ‌کدام مستلزم نفی و انکار مرتبه دیگر نیست.

۳. مروری بر روایت قرآن از قصه‌های «اصحاب کهف»، «یونس» و «موسی و خضر»
می‌دانیم که این سه قصه در متون ادبی و تفسیری زبان و ادبیات فارسی همچون کشف الأسرار میبیدی، تفسیر طبری، عتیق نیشابوری و ... به‌تفصیل آمده است؛ اما برای پرهیز از اطاله کلام، با توجه به آشنایی مخاطبان با قصه‌ها، خواننده را برای مطالعه آنها به داستان اصحاب کهف در صفحات ۶۳۹-۷۰۹ (جلد پنجم)، قصه موسی و خضر در صفحات ۷۰۹-۷۳۰ (همان جلد) و قصه یونس در صفحات ۲۹۵-۳۱۲ (جلد ششم) کشف الأسرار ارجاع می‌دهیم.

۴. تجزیه و تحلیل قصه‌ها

۴-۱. نمادهای قصه اصحاب کهف

اولین نمادی که در قصه اصحاب کهف کشف‌الاسرار با آن روبه‌رو می‌شویم، «غار» است. در فرهنگ نمادها چنین آمده است:

غار، الگوی ازلی رَجَم مادر، در اسطوره‌های خاستگاه و مبدأ و اسطوره‌های بازآیش و سرسپاری بسیاری از جوامع دیده شده است.

در خاور نزدیک، غار همانند زهدان، نماد خاستگاه‌ها و تولد دوباره است. در ترکیه افسانه‌ای از تولد و شکل‌گیری انسان از خاک رس در دل غار سخن می‌گوید؛ آب‌ها در غاری وارد می‌شوند، خاک رسی را که به شکل انسان است، با خود می‌برند و پس از نه ماه قالب رسی انسان در زیر گرمای خورشید جان می‌گیرد [...] در سنت خاور دور، غار نماد دنیای شناخته‌شده و محل تولد و سرسپاری است و تصویر مرکز و قلب زمین است.

نماد غار به‌عنوان مرکز، آن را محل تولد و تولد دوباره می‌کند؛ و همچنین محل مراسم سرسپاری، که خود یک تولد دوباره است و آزمون هزار دالان‌ها که معمولاً در جلوی غار انجام می‌گیرد. غار به‌مثابه یک زهدان است و مانند یک کوره کیمیاگری است (شوالیه و گریبان، ۱۳۸۸: ۴۳۲/۴-۴۳۱).

با توجه به توضیحاتی که از معنای نمادین غار داده شد، می‌توان گفت در ساختمان قصه اصحاب کهف نیز، غار به مانند زهدان و رحم مادر در دل طبیعت عمل می‌کند؛ یاران کهف در آن فرومی‌روند و همچون جنین از نظرها ناپدید می‌شوند، و سپس از خوابی طولانی که می‌توان کنایه از مرگ باشد، بیدار می‌شوند و همچون جنین که به رشد و بلوغ خود می‌رسد و از زهدان بیرون می‌آید، با تکان و جنبش و حیات دوباره در تولدی دوباره از غار بیرون می‌آیند. از دیگر نمادها، تأکید قرآن بر اعداد سه، چهار، پنج، شش، هفت و حتی هشت است. در فرهنگ نمادها آمده است: در سراسر جهان سه، عددی بنیادی و نشانگر نظامی فکری و روحی در ارتباط با خداوند، کیهان و آدمی است. موجود زنده از سه واحد ترکیب شده و سه در واقع جمع یک و دو است. در این حال سخن از وحدت زمین و آسمان است. چنینان می‌گویند که سه یک عدد کامل است و بیان تمامیت و غایت ظهور است. معنای نمادین عدد چهار با مربع و صلیب ارتباط می‌یابد. این عدد نشانه نظریه تمامیت است (شوالیه و گریبان، ۱۳۸۸: ۱۵۱/۲).

نمادگرایی عدد پنج، متکی بر آن است که از مجموعه عددهای زوج و فرد است؛ یعنی از مجموع سه و دو تشکیل شده است و در نتیجه، معانی آن دورا در خود دارد؛ و از سویی عدد میانی نه عدد یک‌رقمی است (توجه به میان، مرکز) و علامت وصلت است و فیثاغوریان آن را عدد نکاح خوانده‌اند (همان: ۱۵۲).

هفت نمایانگر کل منظومه سیارات و ملانک، کل طبقات آسمان، کل نظام اخلاقی و کل نیروها، به‌خصوص در نظام روحی است. در میان مصریان هفت، نماد زندگی جاویدان بود. هفت

نماد حلقه کامل کمالی پویاست؛ هر چرخش قمری هفت‌روزه و هر چهار دوره چرخش قمری (۷×۴) یک دور را ختم می‌کند. فیلون اسکندرانی عقیده دارد که مجموع اعداد تشکیل‌دهنده هفت (۱+۲+۳+۴+۵+۶) که با عدد (۷×۴) برابر است، هفت را نشانه مفهوم تغییر پس از یک دوره کامل و یک شروع مثبت می‌کند. هفت در ارتباط با عدد چهار که نماد زمین یا چهار جهت اصلی است و یا عدد سه که نماد آسمان است، نمایانگر کل جهان در حال حرکت است. عدد هفت عدد پایان یک دوره و آغاز دوره بعدی در سراسر جهان است. هفت نماد یک کلیت و تمامیت است؛ کلیتی در حال حرکت و پویایی کامل (همان: ۱۵۱-۱۶۴).

شش خود عدد کمال است؛ همچون شش جهت فضا، خداوند جهان را در شش روز آفرید؛ و اما عدد نه، به ظاهر نه مقیاس آبستنی، جست‌وجوهای پر بار و نماد افتخار پس از اتمام و فرجام یک آفرینش است. به‌زعم دیونوسیوس سلسله‌مراتب فرشتگان به نه‌دسته یا سه‌دسته سه‌تایی طبقه‌بندی شده است: کمال در کمال، نظم در نظم، واحد در واحد (همان).

نه یکی از اعداد افلاک سماوی است. افلاک به تعبیری هفت و به تعبیری دیگر نه طبقه هستند. هر عالمی با یک مثلث و با یک عدد سه‌گان نمادین می‌شود. آسمان، زمین، زیر زمین. نه نشانه تمامیت سه عالم است (همان).

نه آخرین رقم از مجموعه ارقامی است که در آن واحد هم پایان و هم شروع دوباره را نوید می‌دهد؛ یعنی قرارگرفتن بر زمینه‌ای جدید را و به این‌گونه مفهوم تولدی جدید و جوانه‌زدن، هم‌زمان با مفهوم مرگ و پایان در آن دیده می‌شود. نه نشانگر پایان یک دوره فرجام یک مرحله و چفت و بست یک حلقه عظیم است (همان).

بدین ترتیب، خداوند با آوردن عدد سه، بر پیوند میان آسمان و زمین که در بسیاری از باورهای اساطیری بین‌النهرینی، آسمان، بارورکننده و زمین، باردارشونده است، و معنای تولد، اشاره می‌کند. همچنین با عدد چهار و شش به تمامیت رشد انسان اشاره می‌کند که در اصحاب کهف با اعتقاد به مبدأ و حرکت به سوی آن حاصل می‌شود. با عدد هفت در کنار معانی دیگر، به پایان دوره‌ای از زندگی یاران کهف و آغاز دوره‌ای دیگر از زندگیشان می‌پردازد. ارتباط عدد نه با نه‌ماه حاملگی و تولد بدیهی است؛ و گویا خالق قرآن به شکل نمادین با غار و عدد نه در کنار آن، به رحم و حمل نه‌ماهه بار و تولد اشاره مستقیم دارد.

آخرین نمادی که در قصه اصحاب کهف دیده می‌شود، سگ است:

سگ معانی متفاوت و متضادی را با خود حمل می‌کند؛ اما مسئله وقتی جالب می‌شود که بخشی از نقش‌های نمادین سگ، در رابطه با خلقت، آفرینش و تولد و زایمان انسان مطرح می‌شود. در فرهنگ نمادها می‌خوانیم: «نماد پیچیده سگ، در نظر اول وابسته به عناصر سه‌گانه خاک و آب و ماه است، سگ بلد (راهنمای) انسان در شب مرگ است، پس از اینکه همراه انسان در روز زندگی او بوده است.

میمون‌های سگ‌سر که در شمایل‌نگاری‌های مصر بسیار دیده می‌شوند، مأمور زندانی کردن، یا نابودکردن دشمنان نور، نگهبانی از در ورودی مکان‌های مقدّس هستند [...] .
مکزیک‌ها سگ‌هایی را خصوصاً برای راهنمایی و همراهی مردگان در عالم دیگر تربیت می‌کردند [...] . سیزدهمین و آخرین صورت فلکی در منطقة البروج مکزیکی، صورت فلکی کلب است؛ این صورت فلکی به‌عنوان مرگ، پایان عالم زیرین و همچنین آغاز و تجدید، تعبیر و تفسیر می‌شود.

بالاخره آگاهی سگ از عالم دیگر و همچنین آن سوی دیگر زندگی انسان، باعث شده که سگ را قهرمانی تمدن‌ساز و اغلب صاحب یا فاتح آتش و همچنین به‌عنوان بنای اساطیری انسان به شمار آورند [...] .

اساطیر تورکی و مغولی، حاملگی زنان را از نور می‌دانند و تأکید دارند که نور پس از دیدار با زن، او را به‌صورت سگی جوان ترک می‌کند [...] (همان: ۶۰۱/۳-۶۱۶).

تأمل در معانی ذکرشده، به‌خوبی تأکید نمادین و بصری قصّه را بر مفاهیمی از رحم، کمال و تمامیت که به‌صورت مشترک در همه نمادهای قصّه به چشم می‌خورد، انسجام کامل آسمان و زمین و آغاز دوباره که حرکت در مسیر شدن و رسیدن به رشد را تداعی می‌کند و عبور از تاریکی‌های وجود و رسیدن به نور و روشنایی، گذشتن از وحشت و رسیدن به آرامش که در اساطیر کهن با راهنمایی و حضور یک سگ نگهبان همراه‌اند، نشان می‌دهد.

پناه‌بردن اصحاب کهف به غار و فرورفتن آنان در خوابی عمیق، آن‌گونه که اگر کسی آنها را می‌دید، به تعبیر قرآن، دچار وحشت می‌شد و می‌گریخت، و تکان‌دادن آنها از سوی خداوند، حضور آفتاب و سگی نگهبان که پرتوهای معانی نمادین آن بی‌ارتباط با زن حامله و زایمان نیست، همه، تداعی‌گر زهدان و رحم باردار و بچه‌ای است که درون آن نطفه می‌بندد و با عبور از گردنه‌های وحشتناک شدن و تکوین که با حرکت‌های روزانه و پی‌درپی در هر ساعتی همراه است، پس از نه ماه با پایان‌رساندن مرحله آفرینش ابتدایی، به مرحله دیگری وارد می‌شود و طی فرآیند زایمان، محیط تاریک و نرم و مگاک‌مانند رحم را ترک می‌کند و به دنیای روشن و هزاران برابر بزرگ‌تر از رحم وارد می‌شود.

حضور شخصیت سگ در قصّه اصحاب کهف، وقتی جالب می‌شود که به ارتباط او با مفاهیم اسطوره‌ای مرگ و خواب طولانی یاران غار توجه داشته باشیم؛ سگی آنها را همراهی می‌کند تا از تاریکی‌های جهان سایه بگذرند و به سرزمین نور و روشنایی و تولد دوباره واصل شوند؛ همچنین به نقش نگهبانی سگ از مکان‌های مقدّس نظر داشته باشیم که در همه روایت‌های قصّه کهف دیده می‌شود:

و آن سگ ایشان بر آستانه غار بخفت؛ سربرآستانه نهاده و دو چشم پهن بازمانده، در خواب خوش خفته و حق‌هیبتی بر آن سگ پوشانیده، تا هیچ جانور زهره ندارد که در وی نگردد و پیرامون آن غار گردد از بیم وی (نیشابوری، ۱۳۸۰: ۲۸۳).

طراحی صحنه در جهان امروز، رشته‌ای دانشگاهی است که تا مقاطع کارشناسی ارشد و دکترا، قابل پیگیری است. بزرگان این رشته هنری تعریف‌هایی از آن ارائه داده‌اند که توجه به چند نمونه از آن ضروری است:

مکلبرک بلژیکی آن را انطباق فضا با رویدادهای صحنه‌ای و خوزه کارلوس از برزیل آن را ترجمان فضایی صحنه و مایکل از کانادا، جسمیت‌بخشیدن به ایده‌های مشترک، پریکوت از کاتالونیا، آن را بصری کردن متن دراماتیک، به‌گونه‌ای که قابل باور باشد و آنتونوپولوس آن را مواجهه بصری واقعیت با تخیل و دلبرت از آمریکا، تجلی مطلقاً استعاری دنیای بصری نمایش می‌نامند (ارجمند، ۱۳۸۸: ۱۵ و ۱۷).

با توجه به تعریف‌هایی که ارائه شد، به‌راحتی روشن است که قرآن ضمن روایت ماجرای تاریخی، عناصر بعدی روایت را چنان گرد هم آورده و از آنها مجموعه‌ای سازمان‌یافته و یک کل منسجم را فراهم آورده است که می‌تواند معانی متفاوتی از ایده‌های پنهان و پشت پرده را تجسم و شکل ببخشند. در این میان، تعریف یوانای یونانی (Yovanna) به مفهومی که ما به دنبال آن هستیم، بسیار نزدیک‌تر است؛ او می‌گوید طراحی صحنه برگردان نمایش به نظامی از نشانه‌های بصری است (همان: ۱۶).

به این ترتیب، با توجه به نشانه‌های بصری و قابل دریافت و ملموس روایت اصحاب کهف، به‌ویژه تأکید قرآن بر ۳۰۹ سال و تکرار واژه «سه» و «نه» که ارتباط مستقیم با حاملگی و زایمان دارد، به‌راحتی معنی تولد و زایمان، عبور از گردنه‌های وحشتناک و تاریک ناخودآگاهی، گذر از دنیا و رسیدن به روشنایی خورشید حقیقت در ورای دنیا و ... از قصه، که در جهان غار و رحم نمایش داده می‌شود، قابل فهم است.

به این ترتیب، اصحاب کهف با دریافت عمیق معنای توحید و باور و ایمان سراپا قلبی و آکنده از صمیمیت و اطاعت از این ایمان، به توسعه و اعتلایی از روح می‌رسند که می‌توان از آن، به تولد آن شخصیت و انسان بزرگ درونی آنها تعبیر کرد و این تولد را در این طراحی صحنه نشان داد؛ همچنان‌که قرآن انجام داده است. جالب است که میبیدی نیز در نوبت سوم تفسیر خود به تولد دوباره اصحاب کهف در همین معنا (مردن و دست‌شستن از هستی فرودین وجود و تولد و سربرآوردن در هستی متعالی وجودشان) تصریح می‌کند:

[...] بر لسان اهل اشارت، معنی آن است که از خود برخاستند، و حاصل اعمال بندگان بدان باز آید که از خود برخیزند؛ چون از خود برخاستند، به حق رسیدند [...] «و نقلیهم ذات الیمین و ذات الشمال ای نقلیهم بین حالتی الفنا و البقا» (میبیدی، ۱۳۷۶: ۶۷۱/۵).

۴-۲. نمادهای قصه یونس

یاد کن آن مرد ماهی را که خشمگین برفت، و پنداشت و ندانست که ما بر او چه چیز تقدیر کرده‌ایم [...] (میبیدی، ۱۳۷۶: ۲۹۵/۶).

نمادهایی که در کشف‌الاسرار میبیدی در آغاز قصه یونس جلب توجه می‌کند، «آب» و «امواج» دریاست: «یونس به خشم برخاست و بیرون شد تا رسید به دریای روم و در کشتی نشست [...]» (همان: ۲۹۹).

معانی نمادین آب را می‌توان در سه مضمون اصلی خلاصه کرد: چشمه حیات، وسیله تزکیه و مرکز زندگی دوباره. این سه مضمون در قدیمی‌ترین سنت‌ها متلاقی می‌شوند و ترکیبات تخیلی گوناگون و در عین حال هماهنگی را شکل می‌دهند [...].

آب این توده بی‌شکل، نشانگر نامحدودبودن امکانات است. ریگ ودا، آب زندگی‌بخش، نیروبخش و مصفا را همان‌قدر در زمینه معنوی می‌ستاید، که در زمینه مادی.

در آسیا، آب شکل جوهری ظهور، اصل حیات و عنصر تولد دوباره جسمانی و روحانی است. نماد باروری، خلوص، حکمت، برکت و فضیلت است. آب ماده نخستین است. در متون هندویی آمده است که همه جا آب بود و همچنین در سفر پیدایش نوحه یا روح خداوند در آنها دمیده شد [...] آب اصل و حامل تمامی حیات است.^۲ در سنت یهودی و مسیحی، آب پیش از هر چیز نماد اصل آفرینش است [...]. نشانه مادر و زهدان است، و مبدأ هر چیز برتر را نشان می‌دهد [...] (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۱۱-۲۰).

با توجه به این معانی، اینکه زمینه جغرافیایی قصه یونس، دریا قرار داده می‌شود، اهمیت بسیار می‌یابد. قرار است در این قصه از تولد دوباره و مهار انرژی‌های لجام‌گسیخته روانی به وسیله یونس سخن گفته شود؛ و همه این معانی در نماد دریا و آب متجلی است.

نماد بعدی که باید از آن حرف بزنیم، امواج است:

امواج نمایانگر نیروی ثقل توده‌ای عظیم است. امواجی که به دلیل طوفان طغیان می‌کنند، با اژدهای اعماق وجود مقایسه شده‌اند؛ که این اژدها نماد طغیان ناگهانی ناخودآگاه است، که از توده عظیم دیگری، یعنی روان سرچشمه گرفته و با نیروی ثقلی خدعه‌گر، به وسیله گرایش‌های غریزی پرتاب می‌شود و به من راهبری شده توسط عقل یورش می‌برد [...] (همان: ۱۳۹ - ۱۴۴).

یونس در اثر آزردن شدن از قوم خود، با طغیان ناگهانی ناخودآگاهی، صبوری خود را از دست می‌دهد و مسئولیت بزرگ روشنفکری، راهنمایی و پیامبری قومش را فراموش می‌کند و برای ترک آنها عازم سفر می‌شود.

نماد قابل توجه دیگر «ماهی» است:

ماهی نماد آب‌ها، سرکوب و اروونه و ارتباط با تولد یا تجدید دوره‌ای است. پیدایش بر روی آب‌ها ایجاد می‌شود. ماهی، هم منجی است و هم وسیله کشف و شهود [...]. از سوی دیگر ماهی به دلیل شیوه عجیبش در تولید مثل و تعداد بی‌شمار تخمی که می‌ریزد، نماد زندگی و باروری است [...].

در شمایل‌نگاری جوامع هند و اروپایی، ماهی علامت آب و نماد باروری و فرزاندگی است (همان).

در کنار ماهی که به صورت اسم عام مطرح شد، باید از «نهنگ» یاد کنیم که در داستان حضور دارد و یونس را می‌بلعد:

نمادگرایی نهنگ، هم به نمادگرایی دهانه مکانی تاریک و هم به نمادگرایی ماهی ارتباط دارد. در اسطوره یونس نون معنای ماهی دارد که یونس صاحب ماهی نامیده شده است. شکل ظاهری حرف نون به شکل نیمه زیرین دایره و به صورت کمانی است که بر نقطه‌ای در مرکز خود اتکا دارد. حرف نون نماد کشتی نوح و شناور بر آب‌هاست. این نیم‌دایره، در عین حال نشانه جام است؛ و جام خود از بعضی جنبه‌ها نماد زهدان است [...] (همان: ۴۸۱-۴۸۷).
توجه داشته باشید که یونس وقتی در شکم نهنگ قرار می‌گیرد و نهنگ در دل آب‌ها فرومی‌رود، تصویر ظاهری این صحنه با تأکید فراوان، جنین و حضور آن در رحم و پوشیده شدن رحم با کیسه‌ای پر از آب را به نمایش می‌گذارد.
آخرین نماد «بوته کدو» است. در فرهنگ نمادها آمده است، کدو نمونه بارزی از چندوجهی‌گری در نماد است:

کدو به دلیل تخمه‌های بسیارش مقام و موقعیت بالنگ، پرتغال و هندوانه را دارد. نماد باروری و فراوانی است. در اساطیر لائوس آمده است که لائوس شمالی و لائوسیان، از کدو متولد شده‌اند [...] کدو منبع زندگی و نماد تولد و تناسل است [...] کدو در جزایر جاوایانگان می‌روید؛ اما می‌توان به آن دسترسی پیدا کرد و به آسمان صعود کرد [...].
کدوهای خارق‌العاده قصه‌ها، همگی در غار جای داشتند و از سوی، خود این کدوها غار بودند؛ در نتیجه [کدوها] با نمادگرایی کیهانی غار وجه مشترکی دارند.
در میان بامباراها، کدو حلوائی، نماد تخم کیهان، آبستنی و زهدان زنان است که زندگی در آنجا ظاهر می‌شود. بامباراها بند ناف کودک را بند کدویی کودک می‌نامند [...] (همان: ۴/۵۳۴-۵۳۸).

در همین قصه یونس نیز، باز نمادها و تصویرها چنان در کنار هم چیده شده‌اند که به راحتی خاطره زهدان و حضور نوزاد و رشد و تولد را یادآوری می‌کند. بر اساس اشاراتی که به بعضی از معانی آب، امواج، ماهی و نهنگ و کدو شد، آشکارا ملاحظه می‌شود که باروری، آبستنی، ولادت و شکل‌گیری حیات از معانی مشترک آنهاست. جدا از معانی تزکیه و عبور از چشمه حیات، و جدا از معانی سهمگین پالایش نفس و رسیدن به ناخودآگاهی و غافل‌گیری با هجوم موج‌آسای انرژی‌های ناخودآگاه که همگی در مسیر رساندن انسان از مرحله‌ای به مرحله‌ای والاتر و برتر عمل می‌کنند، آب‌های تاریک دریا، شکل زهدان‌مانند نهنگ، حضور کدو، همه و همه بر مفهوم تولد دوباره تأکید می‌کنند. این معنا آن قدر تحت تصاویر قصه تأکید می‌شود که در تفسیر طبری چنین می‌خوانیم:

یونس همچنان گشته بود؛ چون کودکی کز مادر بزاید، خدای عزوجل فرمان داد، وحی فرستاد سوی آهوی بشیر، تا هر روز دوباره بیامدی و یونس را شیر دادی، پس یونس را از آن آفتاب رنج بود، و آنجا درختی بود خشک‌شده، خدای عزوجل کدو بر او پرویانید، برآمد و ببالید، و بر آن درخت برشد و بر یونس سایه کرد، تا یونس بدان سایه درخت اندرهمی بود تا لختی قوت گرفت. (طبری، ۱۳۶۷: ۶۹۰)

به این ترتیب، واضح است که قرآن بار دیگر با سازمان‌دهی تصاویر در کنار حکایت یک قصه به کمک مهارت‌های ادبی و پرتوهای از معانی نمادین، معانی دیگر و به‌ویژه معنای مهم تولد دوباره را در نظر دارد.

بدیهی است یونس در مسیر تعالی، از مرحله‌ای می‌میرد و در مرحله‌ای عالی‌تر و کامل‌تر متولد می‌شود. نتیجه این تولد، نزدیک شدن به روشنای گرم ذات حیات است که درمی‌یابد باید به سوی قوم خود بازگردد و چون روشنفکر و مسئولی اجتماعی با سرنوشت ملت خود همراه و همگام شود و به شکرانه چنین دریافتی از معناست که خداوند او و قومش را از عذاب می‌رهاند.

۳-۴. نمادهای قصه موسی

درباره قصه موسی، تنها نمادی که باید به معانی آن نظری بیفکنیم، «خضر» است: یافتند رهی را از رهبران ما، که او را دانشی دادیم از نزدیک خویش، و در او آموختیم از نزدیک خویش دانشی (میبدی، ۱۳۷۶: ۷۱۰/۵).

یا حقی در فرهنگ اساطیر می‌نویسد:

بعضی خضر را از پیامبران بنی اسرائیل و برخی بندگان خدا همچون لقمان دانسته‌اند؛ و بدان جهت به این نام خوانده شد که روزی روی سنگی بنشست، چون برخاست از زیر آن سنگ، گیاه سبز رسته بود [...] خضر راهنمای دریاهاست؛ هرکه در دریاها راه گم کند، او را راه نماید [...]. آب حیات در درون ظلمت جای دارد و خضر که پیر طریقت و زنده جاویدان است، سالک را بدان راه می‌نماید. به‌طور کلی خضر با عمر جاودان، آب حیات، ظلمات که جایگاه چشمه حیوان و حیات است، و راهنمایی و دلالت گم‌گشتگان ارتباط دارد (۱۳۷۵: ۱۸۲-۱۸۴).

میبدی به‌صراحت خضر را مجسمه عربان فناکردن هستی فرودین برای رسیدن به هستی‌های برین معرفی می‌کند:

هرکه صفات خود، قربان شرع مقدس تواند کرد،^۳ ما اسرار علوم حقیقت بر دل او نقش گردانیم^۴ (میبدی، ۱۳۷۶: ۷۲۸/۵).

در داستان موسی علاوه بر نماد خضر، با نمادهای آب، دریا و ماهی نیز که توصیف آنها گذشت، روبه‌رو هستیم. بسیار جالب است که مفهوم خضر با همه معانی گسترده دیگرش با حیات و رستن و به‌نوعی با ولادت و تولد دوباره همخوانی دارد.

با توجه به بحث هنر و ادبیات مدرن و القای معنا از طریق سامان‌دهی تصویرهای نمادین، که توضیح آن گذشت، می‌توانیم چنین بگوییم:

درامای جدید اساساً یک پدیده اندیشگون است؛ به این معنا که صحنه تئاتر مدرن، محملی است برای عرض اندام اندیشه‌های مؤلفین اثر؛ این افراد هرکدام به نوبه خود چیزی در صحنه خلق می‌کنند که در حکم تألیف یا اثر هنری آنهاست. اگر از دیدگاه تأویلی (هرمنوتیک) به مسئله نگاه کنید، آخرین مرحله تألیف که همراه با رمزگشایی‌های شخصی مخاطبان از معنای صحنه است،

در ذهن تماشاگران روی می‌دهد؛ آنها از نشانه‌های متن که در صحنه شکلی تجسمی و بصری پیدا کرده، معنایی اخذ می‌کنند که تنها از آن خودشان است و بس (ارجمند، ۱۳۸۲: ۲۵).

بی‌شک هنر جهان امروز از گزارش مستقیم و شرح جزئیات روی برتافته و دریافت معنا را به کمک تصاویر و سامان‌دادن نمادها بر عهده مخاطب قرار داده است.

اندیشه‌نگاری که همان اندیشیدن با تصاویر و ایده‌نگاری از طریق خلق فضاست، بی‌شک در داستان‌های عمیق متون مقدّس نیز، به‌ویژه قرآن که ادعای اعجاز ادبی دارد، به چشم می‌خورد و در چنین نگاهی به‌راحتی می‌توان گفت موسی در تولّد دوباره خود به آن وجود والا و ربّانی خویش می‌رسد و پارادوکس‌های هستی و مدیریت الهی جهان، برای او حل می‌شود.

یونگ در این قصّه، خضر را مظهر «خودآگاهی عالی‌تر» می‌یابد که موسی به‌عنوان «خودآگاهی من» از او طلب تعلیم می‌کند.

او این حکایت را برای سالک نوآموز امیدبخش و برای مؤمن واقعی پندی می‌داند که به قدرت مطلق و ادراک‌ناپذیر قادر متعال اعتراض نکند. یونگ سرانجام چنین تصریح می‌کند:

کسی که یک چنین حکایت رمزی را می‌شنود، خود را در موسای طالب و یوشع فراموش‌کار خواهد یافت و حکایت به او می‌گوید تولّد مجدد که انسان را جاویدان می‌کند، چگونه رخ می‌دهد (۱۳۹۰: ۹۰).

در پایان باید یادآور شوم که میبیدی نیز در نوبت سوم تفسیر خود، شکستن کشتی را به شکستن جسم انسانی (ریاضت و دست‌شستن از خود) و کشتن غلام را به کشتن آرزوها و هوس‌ها (همان مردن و گذشتن از مرحله‌های فرودین، یعنی اجابت دستور موتوا قبل ان تموتوا) و ساختن دیوار را به عمارت مرحله عالی‌تر، یعنی نفس مطمئنه (تولّد دوباره) تأویل می‌کند (میبیدی، ۱۳۷۵: ۷۲۹/۵).

۵. نتیجه

سمبولیسم عبارت از بیان افکار و عواطف از راه اشاره به چگونگی آنها و استفاده از نمادهایی بی‌توضیح برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده است؛ و در سمبولیزم فرارونده، تصاویر عینی، نمادهایی از اندیشه‌ها و احساس‌هایی آرمانی و جهان‌شناختی است که دنیای معنا و ماده را به هم می‌پیوندد.

یونگ سمبل را معرّف چیزی مبهم و ناشناخته و یا پنهان از ما می‌داند. سمبل علاوه بر معنای آشکار و معمول خود، پرتوهایی از معانی دیگر را نیز شامل و هنگامی ظاهر می‌شود که بیان مقصودی لازم باشد که فکر نتواند به حیطه اندیشه درآورد یا چیزی مورد نیاز باشد که فقط پیش‌بینی یا احساس می‌شود.

در این پژوهش، از تفسیر فارسی کشف الأسرار، قصّه پناه‌بردن اصحاب کهف به غار که بعد از ۳۰۹ سال خوابیدن در آن، از آنجا زنده بیرون آمدند؛ قصّه یونس که در دل تارک آب‌ها در شکم نهنگ وارد می‌شود و دوباره زنده از آن بیرون می‌آید و در حالی که پوستی نازک دارد، به ساحل

پرتاب می‌شود؛ و نیز قصه موسی که در التقای دو دریا، جایی که ماهی بریان به حیات می‌رسد، با بزرگ‌مردی که به اسرار الوهیت و مشیت الهی آگاه است، دیدار می‌کند، مورد بحث و بررسی قرار گرفت، که با توجه به معناهای تلویحی غار، شکم نهنگ و معنای واژگانی خضر و دیگر نمادهای موجود در قصه‌های مزبور، به این نتیجه رسیدیم که در همه آنها به‌طور مشترک، زهدان، رجم، تولد و سرزدن دوباره حیات به چشم می‌خورد.

سرانجام اینکه با عنایت به اهمیت زمینه‌ها و محیط وقوع حوادث که در هنر مدرن از آنها به‌عنوان فضا و موقعیت حادثه بحث می‌شود، به وضوح پیداست که قرآن در ضمن روایت معمول و تاریخی حوادث این سه قصه، آنها را در فضایی از نمادها و زمینه‌های تصویری سامان می‌دهد؛ تا خواننده آگاه، به معانی دیگری که در آن ساختمان نمایشی و روایی ظنین انداز است، پی‌ببرد. بی‌شک، یکی از آن معانی، می‌تواند سخن از تولد دوباره انسان باشد.

پی‌نوشت

۱. لطفاً به معناهای نمادین آب، خورشید، غار و خاک رس و سرانجام پیدایش انسان توجه کنید.
۲. به تعبیر قرآن هرچیز زنده را از آب تشکیل دادیم (انبیاء: ۳۰).
۳. دست‌شستن از خویشتن.
۴. رسیدن به مراحل والایی از هستی و آگاهی.

منابع

قرآن مجید.

- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز.
- امامی، صابر (۱۳۸۰)، اساطیر در متون تفسیری فارسی، تهران، گنجینه فرهنگ.
- آشتیانی، سیدجلال‌الدین (۱۳۷۵)، شرح مقدمه قیصری بر فصوص، تهران، علمی و فرهنگی.
- ارجمند، مهدی (۱۳۸۲)، طراحی صحنه، تهران، قطره.
- تراویک، باکتر (۱۳۸۳)، تاریخ ادبیات جهان، ترجمه عربعلی رضایی، ج ۱، چاپ سوم، تهران، فرزانه.
- جوادی آملی، عبدالله (۱۳۷۴)، «مصاحبه»، بینات و پژوهش‌های قرآنی، سال دوم، شماره ۴، ص ۲۰۱
- چلدویک، چارلز (۱۳۷۸)، سمبولیسم، ترجمه مهدی سحابی، تهران، مرکز.
- ستاری، جلال (۱۳۷۲)، مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، تهران، مرکز.
- شایگان، داریوش (۱۳۹۴)، جنون هشیاری، چاپ دوم، تهران، نظر.
- ملاصدرا (۱۹۹۰)، الحکمة المتعالیة فی الاسفار العقلیة الاربعة، چاپ چهارم، بیروت، دارالاحیای تراث العربی.
- شوالیه، ژان و آلن گریبان (۱۳۸۸)، فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق سودابه فضایی، ج ۲ و ۳ و ۱۱، تهران، جیحون.
- صبحی، ابراهیم صالح (۱۳۵۹)، نهج البلاغه، تهران، مرکز بحوث اسلامی.
- طباطبایی، محمدحسین (بی‌تا)، تفسیر المیزان، ج ۱، قم، جامعه المدرسین قم.

- طبری، محمد بن جریر (۱۳۶۷)، ترجمه تفسیر طبری، به اهتمام حبیب یغمایی، چاپ سوم، تهران، توس.
- علی‌زمانی، امیرعباس (۱۳۷۵)، زبان دین، قم، دفتر تبلیغات اسلامی.
- فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۶۶)، احادیث مثنوی، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.
- ماری، ژیزال (۱۳۸۳)، تناتر سمبولیست، ترجمه مهوش قویچی، تهران، قطره.
- مولوی (۱۳۷۰)، مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون، چاپ هشتم، تهران، امیرکبیر.
- میدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۷۶)، کشف الأسرار و عدة الابار، ج ۵ و ۶، تهران، امیرکبیر.
- نیشابوری، ابوبکر عتیق (۱۳۸۰)، تفسیر عتیق نیشابوری، به اهتمام جعفر مدرس صادقی، تهران، مرکز.
- ولک، رنه (۱۳۸۹)، تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب شیرانی، ج ۴، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.
- هارلند، ریچارد (۱۳۹۳)، درآمد تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا باروت، ترجمه شاپور جورکش و همکاران، چاپ چهارم، تهران، چشمه.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵)، فرهنگ اساطیر، چاپ دوم، تهران، سروش و پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۲)، انسان و سمبول‌هایش، ترجمه ابوطالب صارمی، تهران، امیرکبیر.
- _____ (۱۳۹۰)، چهار صورت مثالی، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ سوم، مشهد، آستان قدس رضوی.