مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۲ ـ شمارهٔ ۲۶ ـ زمستان ۱۴۰۰
صفحات ۱۳۷ - ۱۶۲ (علمی ـ پژوهشی)

بررسی ارتباط نظام تخیّلی و خاستگاه فرهنگی منظومهٔ ورقه و گلشاه برمبنای نظریهٔ ژیلبر دوران

علی‌اصغر رهنما برگرد*/ عصمت اسماعیلی**/ سید حسن طباطبایی***

چکیده

تخیّل، فضایی بی‌کران در ذهن شاعر ایجاد می‌کند که موجب خلاقیت و تجلّی هنری او می‌شود. هستهٔ تفکر شعر، ریشه در تخیّل شاعر دارد؛ زیرا گویای طرز تلقّی شاعر از جهان و محیط پیرامونش است. این عنصر، اصلی‌ترین عنصر سازندهٔ ادبیات غنایی و حماسی به شمار می‌آید. منظومه غنایی-حماسی ورقه و گلشاه عیوقی به پیروی از ساختار و داستان عروه و عفرای عربی سروده شده و با توجه به خاستگاه عربی آن، بسیاری از عناصر فرهنگی و اجتماعی جامعه مذکور را نمایان کرده است. در تصویرسازی‌های این اثر، نظام تخیّل به شکل منظومه‌ای تودرتو و با کاربست نمادهایی با ارزش‌گذاری مثبت و منفی مورد استفاده قرار گرفته است. هدف اصلی این پژوهش که با روش توصیفی-تحلیلی انجام شده، بررسی و کشف نظام تخیّلی منظومه ورقه و گلشاه براساس الگوی ژیلبر دوران است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد نظام تخیّل در این منظومه، هم در بخش نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت (عروجی، تماشایی و جداکننده) و هم در بخش نمادهای با ارزش‌گذاری منفی (سقوطی، تاریکی و حیوانی) بیانگر این است که حادثهٔ داستانی در سرزمینی کاملاً بدوی با ساختار فرهنگی و اجتماعی خاص عربی ساخته و پرداخته شده است؛ بنابراین از این منظر، نظام تخیّل و حوادث داستان، همسویی کاملی با یکدیگر دارند.

کلیدواژه: *ورقه و گلشاه، عیوقی، فرهنگ عربی، ژیلبر دوران، نظام تخیّل.*

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان
*** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان (نویسندهٔ مسئول) tabataba@semnan.ac.ir
تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۰۷/۱ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۱/۱۸

۱. مقدّمه

در میان ملل مختلف، ادبیات و جامعه هیچ‌گاه از یکدیگر جدا نبوده‌اند و هریک متقابلاً از دیگری تأثیر می‌پذیرد. یکی از تأثیرات جامعه بر ادبیات، نمود آداب، فرهنگ، مذهب، زبان و نشانه‌های زیست‌محیطی و اقلیمی است. این تأثیر و تأثّر، از بخش‌های اجتناب‌ناپذیر هر اثر هنری و ادبی است تا حدّی که صور خیال را هم در ادبیات تحت تأثیر قرار داده است. با بررسی آثار ادبی می‌توانیم نحوهٔ تأثیرپذیری و دلایل آن را بشناسیم و از آن در تحلیل فرهنگ، اجتماع، شخصیت خالق اثر و سایر جنبه‌ها کمک بگیریم. منظومهٔ غنایی- حماسی *ورقه و گلشاه* عیوقی در قرن پنجم به پیروی از ساختار و داستان *عروه و عفرای* عربی در قالب مثنوی در بحر متقارب سروده شده و با توجه به خاستگاه عربی آن، بسیاری از عناصر فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ مذکور را نمایان کرده است. منظور از خاستگاه اصلی اثر هنری و ادبی، سرمنشأ محیطی و جغرافیایی تولید و تدوین هنر و نوع خاص ادبیات است. در این منظومه، بسیاری از نشانه‌ها بیانگر این است که حادثهٔ داستانی در سرزمینی کاملاً بدوی با ساختار فرهنگی و اجتماعی خاص عربی ساخته و پرداخته شده است. مثنوی *ورقه و گلشاه* از لحاظ ساختار ناشی از خاستگاه اقلیمی داستان (عرب جاهلی)، دارای نوعی صور خیال است که سبک زندگی و فرهنگ عرب بادیه‌نشین و عشایر را نشان می‌دهد. از طریق بررسی صور خیال مربوط می‌توان دلبستگی عیوقی را به فرهنگ ایرانی یا برعکس، رعایت و توجه به ساختار کلّی داستان مبتنی بر خاستگاه عربی در جهت امانت‌داری یا چیزی حدّ وسط این دو موضوع را مشخص کرد.

زبان ادبی، طرحی ظریف برای بیان افکار و اندیشه‌های ادیب است. «ظرافت این زبان در گرو به‌کارگیری تصاویر ادبی و به کار بستن دقایق علوم معانی و بیان است» (نعیمی، ۱۳۹۳: ۵۵). قوّهٔ تخیّل ازجمله ابزارهای مهم در به‌کارگیری زبان ادبی به شمار می‌آید. تخیّل قلمروی شخصی است که طیف معنایی خاصی را دربر می‌گیرد، ازجمله «قدرت ذهن، توانایی خلاق ذهن، طرح‌ریزی، تدبیر کردن و خیال واهی کردن»

(پیردهقان، ۱۳۹۲). این اصطلاح به‌عنوان عنصری بایسته در شعر، فضای هنری شعر را پدید می‌آورد و «باعث انفعال نفسانی و تأثّر و لذّت در خواننده می‌گردد» (ارسطو، ۱۹۷۳: ۱۹۲). تخیّل در ادبیات «زمینهٔ ذهنی برای برقراری ارتباط میان پدیده‌ها و امور را به وجود می‌آورد» (خمری، ۲۰۰۱: ۷۶). بنابراین «هر اندازه تخیّلات ادیب در بهره‌گیری از منابع ظاهری پیرامونش دقیق‌تر و لطیف‌تر باشد، اثرش از نوآوری مضاعفی برخوردار می‌گردد» (هادی و نصیری، ۱۳۹۲: ۱۱۷) و او را به‌عنوان هنرمندی چیره‌دست به مخاطب معرفی می‌کند. از این رو برای پی بردن به کُنه حقیقت وجودی و تأثیرات ادیب بر مخاطب، جست‌وجو در وادی تخیّل در اثر وی ضرورت می‌یابد.

ازجمله نظریه‌پردازان ادبی در حوزهٔ تخیّل می‌توان به ژیلبر دوران[1] (۱۹۲۱-۲۰۱۲ م) اشاره کرد. او «با کتاب *ساختارهای انسان‌شناسی تخیّل*[2] که مقدّمه‌ای بر تخیّل نمادین است، تحوّلی عظیم در نظام تخیّل ادبی پدید آورد» (شریعتی، ۱۳۸۵: ۹۰). ژیلبر در این کتاب تلاش می‌کند «تمامی مظاهر تخیّل، به‌ویژه خلاقیت هنری و ادبیات را مورد بررسی قرار دهد» (النحال، ۲۰۰۰: ۳۵)، به توسعه‌ای ساختاری و نشانه‌شناسانه از تصاویر و نمادها با تکیه بر مقولات ماهوی و نقش‌های کهن‌الگویی بپردازد (Mafessoli, 1996: 18) و تمام تخیّلات انسانی را در دو منظومهٔ بسیار بزرگ تقسیم‌بندی کند: منظومهٔ روزانهٔ تخیّلات[3] و منظومهٔ شبانهٔ تخیّلات.[4]

در پژوهش حاضر تلاش بر آن است با تکیه بر روش توصیفی- تحلیلی، نظام تخیّل در منظومهٔ *ورقه و گلشاه* مورد بررسی قرار گیرد. علت انتخاب نظریهٔ ژیلبر دوران از میان دیگر نظریات مربوط به تخیّل ادبی این است که در نظریهٔ او مبنای تحقیق استوارتر از دیگران است؛ زیرا «روش نظریه‌پردازان پیش از او همچون هانری کربن[5] و گاستون باشلار[6] تنها بر پیدا کردن عناصر و مواد تخیّل استوار است؛ ولی روش ژیلبر

1. Gilbert Durand
2. Les structures anthropologiques de l’imaginaire
3. Daily constellation of imagination
4. nightly constellation of imagination
5. Henry Corbin
6. Gaston Bachelard

در شناخت تخیّل یک ادیب، با نگاهی ساختاری و مبتنی بر بازیابی قطب‌های تخیّلی و طبقه‌بندی آن‌هاست» (عرب یوسف‌آبادی، ۱۳۹۵: ۱۱۲). از دیگر سو، نظریه او با جامعه‌شناسی مرتبط است و با پدیدهٔ خیال‌پردازی مشترک در شعر شاعران با فرهنگ‌های مختلف، هماهنگی بیشتری دارد.

ورقه، پسر هلال و گلشاه، دختر همام، عموزادگانی از قبیلهٔ بنی‌شیبه بودند که مقرّر می‌شود در پانزده‌سالگی عقد آن‌ها بسته شود. پیش از بسته شدن عقد، در پی شبیخون قبیله بنی‌ضبه، گلشاه اسیر می‌شود و ورقه برای بازپس‌گیری گلشاه، با لشکری به بنی‌ضبه حمله می‌کند و خود نیز به اسارت درمی‌آید. ربیع، رهبر قبیله، قصد کشتن ورقه را در مقابل دیدگان گلشاه دارد؛ امّا گلشاه با لباس مردانه وارد میدان می‌شود و ربیع را می‌کشد و ورقه را آزاد می‌کند. پسران ربیع به انتقام خون پدر برمی‌خیزند. گلشاه پسر بزرگ‌تر را می‌کشد؛ ولی در جنگ با غالب (پسر کهتر) اسیر می‌شود. غالب که سخت شیفتهٔ گلشاه شده است، او را به خیمهٔ خود می‌برد. ورقه شبانه به خیمهٔ غالب می‌رود و او را می‌کشد و گلشاه را آزاد می‌کند. بنی‌ضبه هم با دیدن این ماجرا می‌گریزند و بنی‌شیبه شادمان و پیروزمندانه به مسکن خویش باز می‌گردند. بعد از مدتی، غلامان خبر مرگ ورقه را به گلشاه می‌رسانند. گلشاه همراه با پادشاه شام و خدم و حشم بر سر گور ورقه می‌آید و همان جا بر سر گور ورقه جان می‌دهد. وقتی پیامبر (ص) از این ماجرا آگاه می‌شود، بر سر گور ورقه و گلشاه می‌رود و به درگاه خداوند دعا می‌کند تا آن‌ها را دوباره زنده کند. خداوند ورقه و گلشاه را زنده می‌کند و پیامبر نیز آن‌ها را به عقد یکدیگر درمی‌آورد و آن دو تا آخر عمر در کنار یکدیگر زندگی می‌کنند.

از آنجا که ماهیت ذاتی منظومهٔ عاشقانه-حماسی *ورقه و گلشاه* بر نظام دوقطبی مفاهیم استوار است و قطب‌های متضاد نهفته در آن، مفاهیمی همچون عشق و نفرت، زیبایی و زشتی، محبّت و دشمنی، وصال و جدایی را در مقابل هم قرار می‌دهد، این منظومه براساس الگوی ژیلبر دوران قابل بررسی است. وجود ویژگی‌های فوق در *ورقه*

ورقه و گلشاه از یک سو و فقدان تحقیقی بنیادین درباره ساختار تخیّلات در آن از سوی دیگر، نگارندگان را بر آن داشت تا با استناد به الگوی ژیلبر دوران، به تحلیل این منظومه بپردازند و به دنبال پاسخی به پرسش‌های زیر باشند:

– تصویرپردازی‌های منظومهٔ *ورقه و گلشاه* در کدام منظومهٔ تخیّلات ژیلبر دوران قرار می‌گیرد؟

– عیوقی در تصویرسازی محیط و فرهنگ عربی این اثر، چگونه میان نمادهای مثبت و منفی ارتباط برقرار کرده است؟

۲. پیشینهٔ تحقیق

پژوهشگران در آثار پژوهشی متعدّدی به تحلیل منظومهٔ *ورقه و گلشاه* پرداخته‌اند، ازجمله «بررسی تطبیقی ورقه و گلشاه عیوقی با لیلی و مجنون نظامی» از احمدنژاد و دهقانی (۱۳۹۱)، «مقایسهٔ تطبیقی داستان عروه و عفراء و ورقه و گلشاه» از مبارک (۱۳۹۳)، «بررسی تطبیقی مضامین عاشقانه داستان ورقه و گلشاه با اصل روایت عربی» از غلامحسین‌زاده و همکاران (۱۳۹۳) و «بررسی ساختار روایی سه منظومهٔ ورقه و گلشاه و گل و نوروز و لیلی و مجنون» از دیانتی (۱۳۹۴).

همچنین از منظر بنیاد نظری پژوهش چند اثر یافت شد که با پژوهش حاضر قرابت دارد. این پژوهش‌ها عبارت‌اند از: *«طبقه‌بندی تخیّلات ادبی براساس نقد ادبی جدید»*، نوشتهٔ عباسی (۱۳۸۰). نویسنده در این اثر به معرفی اجمالی نظریهٔ تخیّل‌شناسی ژیلبر دوران پرداخته، با تحلیل‌های جامعه‌شناختی هر دو قطب مثبت و منفی، این نظریه را معرفی کرده و آن را الگویی مناسب برای تحلیل صورت‌های خیالی شعر و داستان معاصر دانسته است. شریفی ولدانی و شمعی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «تحلیل صورت‌های خیالی در شعر پایداری براساس نقد ادبی جدید: روش ژیلبر دروان»، در پی اثبات این موضوع هستند که شعر پایداری به‌دلیل استوار بودن بر نظام دوقطبی (تقابل حق و باطل) می‌تواند براساس قطب‌های مثبت و منفی نظریه ژیلبر دوران مورد نقد و بررسی

قرار گیرد تا از این طریق، روند کلّی فردیت، ماهیت و اصالت تصویرپردازی‌های شاعر پایداری تعیین شود. صدیقی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «تحلیل داستان ساداکو و هزار دُرنای کاغذی برپایهٔ نظریهٔ ژیلبر دوران»، معتقد است ترس از مرگ و غلبه بر آن که غالباً درون‌مایهٔ داستان‌هایی است که در آن عنصر زمان نقشی بسزا دارد، می‌تواند برپایهٔ منظومه‌های روزانه و شبانهٔ تخیّلات و کارکرد اسطوره‌ها در نظریهٔ ژیلبر دوران مورد بررسی قرار گیرد. نویسنده این موضوع را در داستان ساداکو و هزار دُرنای کاغذی ثابت کرده است. عوض‌پور و نامور مطلق (۱۳۹۳) در مقالهٔ «ژیلبر دوران و نقد اسطوره‌ای: پیکرهٔ مطالعاتی رمان قلب سگی اثر میخاییل بولگاکف»، به تبیین و تعریف دو روش اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی پرداخته، اذعان داشته‌اند با کاربست روش اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران می‌توان کوچک‌ترین واحدهای معنادار از گفتمان‌های اسطوره‌ای رمان *قلب سگی* را شناسایی و روابط میان آن‌ها را بررسی کرد و از این طریق به ساختاری طبیعی از اسطوره‌ای کلان دست یافت. معروف و نادری (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تحلیل ماهیت موج‌های مثبت و منفی در شعر مقاومت عربی و فارسی براساس نظریهٔ ژیلبر دوران»، معتقدند تمام واژگان و تعبیرات در دایرهٔ واژگانی ذهن تصویرگران شعر جنگ به دو دسته تقسیم می‌شود: دستهٔ واژگان اهورایی و دستهٔ واژگان اهریمنی. بنابراین نظریهٔ ژیلبر دوران به‌دلیل آنکه پا را از حیطهٔ جامعه‌شناسی فراتر نهاده است و به نقد اسطوره‌شناختی کشیده می‌شود، می‌تواند به نگاه فرامتنی به تعبیرات خیالی در شعر جنگ عربی و فارسی کمک شایانی نماید.

با بررسی این آثار می‌توان به‌درستی ادّعا کرد که آن جامعهٔ آماری که در این آثار نقد و بررسی شده است، با جامعهٔ آماری پژوهش حاضر متفاوت است و نتایج حاصل از آن‌ها با مطالب موجود در پژوهش حاضر تفاوت دارد؛ بنابراین، این مقاله نخستین پژوهشی است که از منظر ساختارهای تخیّل ژیلبر دوران به بررسی منظومهٔ *ورقه و گلشاه* می‌پردازد.

۳. نظریهٔ ژیلبر دوران

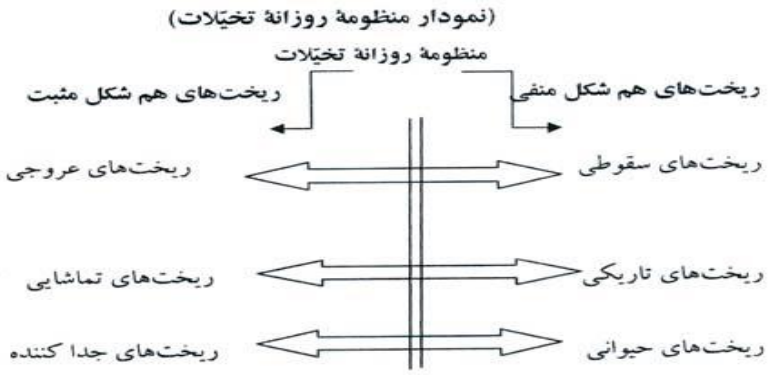
ژیلبر دوران، دو منظومهٔ روزانه و شبانهٔ تخیّلات را برای تحلیل نظام تخیّلات تعریف می‌کند. منظومهٔ روزانهٔ تخیلات[1] منظومه‌ای دیالکتیکی[2] است، شامل قطب‌های متضاد[3]که دربرگیرندهٔ تصاویر با ارزش‌گذاری منفی و ارزش‌گذاری مثبت است (Durand, 1992: 27). از طرف دیگر، ساختار تخیّل در منظومهٔ شبانه[4] برخلاف ساختار منظومهٔ روزانه، نفی و رد نیست، بلکه رابطهٔ بین دو قطب همراه با تعامل و پیوند یا چرخه‌ای است؛ یعنی دو قطب به‌جای آنکه مقابل یکدیگر قرار بگیرند، در دل یکدیگر جای می‌گیرند. به‌عنوان مثال، هستی در دل نیستی یا نور در دل تاریکی قرار دارد (قائمیان، ۱۳۸۵: ۸-۹). از آنجا که ماهیت ذاتی منظومه عاشقانه-حماسی *ورقه و گلشاه* بر نظام دوقطبی مفاهیمی چون فراق و وصال و عشق و نفرت استوار است؛ بنابراین بررسی آن با نظام تخیّلی منظومهٔ روزانهٔ تخیّلات ژیلبر دوران قابل تطبیق و بررسی است.

منظومهٔ روزانه، «منظومه‌ای تضادی[5]است که به‌وسیلهٔ فراخواندن تعالی، پاکی و نور و فناناپذیری محقّق می‌شود» (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۱). رابطهٔ بین نمادهای این منظومه، رابطهٔ ردّ و نفی است. بر این اساس، انسان جهان را به دو مقولهٔ خوب و بد تقسیم و بدین طریق دنیا را ارزش‌گذاری می‌کند. تخیّل در این منظومه، سامانه‌ای پویاست که «در آن، بازنمایی جهان را به‌وسیلهٔ تأثیر دوگانهٔ محیط و امیال تعیین می‌کند. هدف این ساختار پیچیده که ریشه در تخیّل و اسطوره‌پردازی دارد، مبارزه با زمان است» (پورمند و مصباح: ۱۳۹۸: ۸۲). تمام صورت‌های تخیّلی این منظومه، شکل‌هایی از زمان را تشکیل می‌دهند؛ بدین‌گونه که «انسان به‌طور ناخودآگاه هرچه زمان می‌گذرد، خود را به مرگ نزدیک‌تر می‌بیند. سپس نوعی تصاویر و نمادها با ارزش‌گذاری منفی در ذهن

---

1. regime daytime of imaginary
2. Dialectical constellation
3. opposite poles
4. regime night of imaginary
5. contradictory system

او ظاهر می‌شوند که در پشت تمام آن‌ها ترس از گذر زمان پنهان شده است» (النحال، ۲۰۰۰: ۳۴). در مقابل این ترس، ذهن به‌طور خودکار عملی جبرانی انجام می‌دهد تا بتواند راه‌حلّی برای این ترس و اضطراب بیابد؛ «به همین دلیل، نمادهایی با ارزش‌گذاری مثبت در ذهن او ظاهر می‌شوند و به او کمک می‌کنند که زمان را تحت کنترل خود درآورد» (شاکری و عبّاسی، ۱۳۸۷: ۲۲۱). حاصل این کشاکش، دوقطبی‌هایی است به شرح زیر:



همان‌طور که در تصویر بالا مشاهده می‌شود، نوعی خویشاوندی میان تمام کهن‌الگوهای موجود در ریخت‌های هم‌شکل[1] وجود دارد؛ بدین معنی که هر گروه از نمادها، مثلاً نمادهای جداکننده و نمادهای تماشایی، علاوه بر اختلاف با یکدیگر، یک یا چند وجه تشابه نیز دارند. تشابه و تناسبی که باعث می‌شود نمادهای عروج با نمادهای تماشایی و جداکننده پیوند داشته باشند این است که هر سه سعی دارند به پاکیزگی روحی و حالت روحانی برسند. «اولی با حرکتی عمودی و با ترک کردن قطب مخالف خود که همان مرتبهٔ پست (جایگاه شیطان، جای کثیف، جهنّم و...) است سعی دارد به بالا (جایگاه خداوند یکتا یا براساس اسطوره‌ها جایگاه خدایان، مکانی تمیز، بهشت و...) صعود کند و این صعود همیشه با نماد نور که متعلّق به

1. resemblance

نمادهای تماشایی است، پیوند خورده است. این صعود و حرکت عمودی به‌وسیلهٔ نمادهای جداکننده، قوی‌تر می‌شود» (عبّاسی، ۱۳۸۰: ۱۱).

۴. دوقطبی‌های تخیّل در *ورقه و گلشاه*

در کنار هم آمدن نمادهای تخیّل در نظریهٔ ژیلبر دوران، ترکیبی همگون و همیار از مفاهیم برآمده از ساختارهای تخیّلی را در منظومهٔ *ورقه و گلشاه* ایجاد می‌کند که می‌تواند برآمده از فرهنگ عرب‌ها دربارهٔ عشق عذری و معشوق آسمانی باشد.

۴-۱. دوقطبی عروجی# سقوطی[۱]

نمادهای عروجی «نشان‌دهندهٔ تعالی انسان به اوج آسمان است که پیروزی و قدرت اولیهٔ انسان را در آسمان نشان می‌دهد؛ قدرتی که پیش از این با رانده شدن از بهشت از دست داده بود» (همان، ۱۳۹۰: ۸۵). این تصاویر از طریق واژگانی چون فتح، پرواز، پرنده یا افعالی چون پریدن، رها شدن، صعود کردن، به اوج رسیدن، پرواز کردن، از خاک دل کندن، فاتح شدن، زنجیر از پای گسستن و رایت برافراشتن در زبان شعر وارد می‌شود (شریفی ولدانی و شمعی، ۱۳۹۰: ۳۰۷). از آنجا که ارائهٔ تمام نمونه‌های نمادهای عروجی در منظومهٔ *ورقه و گلشاه* از حوصلهٔ این بحث خارج است، به ذکر چند نمونه اکتفا می‌شود:

چو ورقه ز گلشاه چونان بدید — ز شادی تو گفتی همی بر پرید (۳۶)
به دیدار آن ماه مهمان کنم — به پیش وی آن‌گاه قربان کنم (۳۴)
بگفت این و زد بانگ را بر فرس — فرس جست زیرش چو مرغ از قفس (۳۹)
بتی بود کودک، ولی مرد بود — شجاع و دلیر و جوانمرد بود (۴۰)
تو اکنون از این بند بگسل گره — شنیدی کنون پاسخم باز بده (۴۱)
چگونه بود کار آن‌کس کی اوی — بتی دل‌گسل دارد و خوب‌روی (۱۰۱)
همی‌گفت جورست از این جور چند — اجل کی گشاید دلم را ز بند (۱۱۴)

۱. در سرتاسر مقاله، نشانهٔ # به‌معنای تقابل نمادها و تصاویر است.

چو بر من اجل بگسلد بند سخت — به دارالبقـــا افگنـم زود رخت (۱۰۵)
من اندر وفای تو جان را دهـــم — بـــیایم رخم بر رخـــت برنهم (۱۱۵)
هوا زی دَم اندر برش بســـته شد — روان از تنش پاک بگسسته شد (۱۱۵)
نهاد از بر خـــاک روی آن نـگار — بگفت آمدم سوی تو هست بار (۱۱۵)
ز دنیـــا برفـــت آن بُـت قندهار — به عقـــبی بَرِ آن وفـــادار یار (۱۱۵)
کشیـــد از بر گور شـــاه جهـــان — یکـــی گنبـد سر سوی آسمان (۱۱۸)

در ابیات فوق، تخیّل شاعر هنگام تمجید جمال معشوق و وفاداری وی، مسیری آسمانی را طی می‌کند و سر از عرش و رها شدن روح و روان درمی‌آورد. شاعر با بهره‌گیری از تعابیری چون پریدن، عروج آسمانی، بُت (تعالی و عروج معشوق)، بند گسستن از دنیا، جان دادن، رخ بر رخ معشوق متوفّی گذاشتن، گسستن روان از تن، روی بر خاک نهادن، پرواز آسمانی، از دنیا رفتن و سر سوی آسمان گذاشتن، نمادهای عروجی را به گلشاه (معشوق) نسبت می‌دهد.

حضور این نمادهای عروجی در منظومهٔ *ورقه و گلشاه* نشان می‌دهد مهم‌ترین ویژگی منظومهٔ روزانهٔ تخیّلات با ارزش‌گذاری مثبت، مربوط به معشوق است که صورت‌های گوناگونی به خود می‌گیرد و وجه مشترک همهٔ این صورت‌ها دلپسندی، دلارایی و فدا شدن جان در برابر اوست که این امر می‌تواند ریشه در فرهنگ عربی داشته باشد، هرچند یکی از ویژگی‌های مشترک سبک عراقی نیز به شمار می‌آید. این ویژگی همچون کهن‌الگویی، از ناخودآگاه تمام بشریت حکایت می‌کند که مظهر حوّای نخستین است (اوداینیک، ۱۳۷۹: ۱۱). وجود نمادهای عروجی در شعر عیوقی، میلی غریزی نسبت به مکان‌های بلند و مرتفع را نشان می‌دهد که «به‌گونه‌ای سمبلیک، حکایت از تلاش نوع بشر برای بازگشت مجدّد به عرش الهی و باغی ملکوتی دارد که روزگاری مرغ آن باغ به حساب می‌آمده است» (عرب یوسف‌آبادی، ۱۳۹۵: ۱۱۸). از منظری دیگر نیز می‌توان گفت نمادهای عروجی همگی معنای یگانه‌ای دارند که

عبارت است از «حرکت از استعلا و برتری نیروی آسمانی به‌سوی گونه‌های اعتقادی مؤثر، پویا و دسترس‌پذیر» (الیاده، ۱۳۸۵: ۷۰).

نمادهای عروجی در تصویرسازی گلشاه، اغلب به رنج متمایل است و این نوع تصویرسازی، ریشه در عشق عذری در *ورقه و گلشاه* دارد؛ زیرا در تعریف عشق عذری آمده است: «عشقی است که عاشق و معشوق علاوه بر دل‌باختگی شدید نسبت به یکدیگر باید پایبند اصولی همچون عفّت پیشه کردن در راه عشق، کتمان سرّ عشق و سرانجام فدا شدن به‌خاطر عشق باشند» (ستودیان و ناصح، ۱۳۸۳: ۱۱). این ویژگی‌ها از یک سو با توصیفات عروج عشق ورقه و گلشاه (نمادهای عروجی) کاملاً منطبق است و از دیگر سو با رنج‌های فراوانی که عاشق و معشوق در تاریخ عرب در راه رسیدن به یکدیگر متحمّل می‌شوند، پیوندی نزدیک دارد؛ «افسانهٔ عشقی غم‌انگیز که در آن عاشقی دلداده با محبّتی خالص و سوزان به معشوقه‌ای خوب‌رو دل می‌بازد و پس از یک رشته حوادث ناگوار و مملو از رنج، عاشق و معشوق به ناکامی جان می‌سپارند» (هلال، ۱۹۷۶: ۱۴). همچنین در ارتباط با تصویرسازی گلشاه به بُت که نماد عروج و تعالی است، می‌توان گفت با توجه به صبغهٔ فرهنگی داستان *ورقه و گلشاه* که برخاسته از صبغه و اصالت عربی است، این اعتقادات حتّی بعد از اسلام نیز در افکار و ادبیات همچنان باقی مانده است و به‌وفور در تخیّلات شاعرانه به کار می‌رود و همچنان شاعران از تصویرهای به‌جامانده از فرهنگ بت‌پرستی، در صور خیال گوناگون به اشکال مختلف در قالب واژه، گروه کلمات و عبارات استفاده می‌کنند (رک: آذرنوش، ۱۳۹۰: ۶۱).

وقتی سخن از نمادهای عروجی به میان می‌آید، نقطهٔ مقابل آن، نمادهای سقوطی است. این نوع نمادها نه‌تنها سقوط از ارتفاع به‌سمت پایین و حرکت از عرش به فرش را نشان می‌دهند (Durand, 1992: 33)، بلکه سقوط‌های روانی و احساساتی همچون سرگیجه، حسّ سنگینی یا له‌شدگی را هم به نمایش می‌گذارند (همان: ۳۷) .تصاویر مربوط به این نوع نمادها از طریق واژگانی چون درّه، تابوت، دوزخ، شکست، جهنّم،

طوفان یا افعال و عباراتی چون به خاک نشستن، فرونشستن، در گِل فرورفتن، درهم شکستن، بر باد رفتن، در غم ریشه گرفتن، سر بر زانوی غم نهادن، شکستن، سوختن و به آتش کشیدن بیان می‌شود.

در منظومهٔ *ورقه و گلشاه* تصاویر سقوطی هنگام بیان خاکساری عاشق در برابر معشوق در زمان وصال، بیان درهم‌شکستگی روان عاشق در هنگام فراق و نقش بر زمین کردن دشمن، مورد استفاده قرار می‌گیرد. در زیر به برخی از این تصاویر اشاره می‌شود:

چو پیر جهان‌دیده شد سرنگون — همی‌گشت از آن زخم در خاک و خون (۲۶)
بگفتا کی یکبارگی سوختم — دل و دیدهٔ ناز بردوختم (۲۶)
دل خسته‌ام باز شد خسته‌تر — به تیمار هجران رو بسته‌تر (۲۶)
جهان بر دلش تنگ چو حلقه بود — ولی جانش پیوستهٔ ورقه بود (۳۲)
ز قتل پدر بُد دلش سوخته — به جان اندرش آتش افروخته (۳۹)
بغلتید بر خاک چون بیهُشان — چو مظلوم در دست مردم‌کُشان (۱۱۳)
شب و روز من در وفای توام — پرستندهٔ خاک پای توام (۱۹)
همی تا زیم من به کام توام — پرستار و مولای نام توام (۱۴)

دوقطبی عروجی و سقوطی در منظومهٔ *ورقه و گلشاه* به این نکته اشاره دارد که در گفتمان عیوقی که برخاسته از صبغه و اصالت عربی آن است، معشوق به‌منزلهٔ پادشاه، بنیاد قطبی‌ساز است، همان گونه که در تاریخ دربارهٔ سنّت قبیله‌ای عرب‌ها آمده است: «اجتماع آنجا به دو قطب فرماندار و فرمان‌بردار تقسیم می‌شد و قدرت، ابزاری در اختیار عدّهٔ خاصّی بود که در جهت منافع خود بر عدّهٔ دیگری اعمال می‌کردند» (سلطانی، ۱۳۸۴: ۱۷). وقتی به ریشهٔ تاریخی منظومهٔ *ورقه و گلشاه* مراجعه می‌شود، داستان عاشق‌پیشگی عُفرهٔ عرب تداعی می‌گردد که در راه وصال معشوقش عفراء، خریدار ناز وی است؛ بنابراین معشوق در موضع ناز قرار می‌گیرد و عاشق در موضع نیاز:

أُحِبُّ ابْنَه العُذْرِیِّ حُبّاً و إنْ نَأَتْ و دانَـــیْتُ فیها غیرَ ما مُتَدانِ
إذا رامَ قلبی هَجْرَها حـــالَ دونَهُ شَفیعانِ من قَلْبی لها جَدِلانِ[1]
(الأصفهانی، ۱۹۸۲: ۷۵۱)

در گفتمان عاشقانهٔ عیوقی نیز قدرت در دست معشوق (گلشاه) است و او آن‌گونه که صلاح است از آن بهره می‌گیرد. بیت زیر گواه این مدّعاست:

کنیزک به بالا و ورقه به زیر بدیدند مر یکدیگر را دلیر (۹۶)

عیوقی با تکیه بر دلالت‌های ضمنی، معشوق (معشوق عربی) را به‌گونه‌ای می‌انگارد که باید عاشق جان برکف معشوق نهد یا سر به پایش افکند و خاک پای او را بپرستد و سجده بر آستان او زند. در مثال‌های فوق، کاربرد واژهٔ خاک با مفهوم ضمنی ناچیزانگاری عاشق همراه است و عاشق در پاسخ برای مثبت‌نمایی و نشان دادن دو ویژگی مثبت تواضع و تسلیم، روی همین واژه درنگ می‌کند. این نوع عشق‌ورزی و فدا شدن عاشق در راه معشوق، ریشه در فرهنگ عرب‌ها دارد؛ زیرا در عشق عُروه و عفراء نیز این مسئله مشهود است:

فَعَفْراءُ أَرْجی النّاسِ عندی مَوَدَّه و عـفراءُ عَنّی المُعْرِضُ المُتَوَانی
أمامی هـــــویً لا نومَ دونَ لِقائِهِ و خَلْفی هویً قد شفّنی وبرَانی[2]
(الأصفهانی، ۱۹۸۲: ۷۵۰)

در غزل کلاسیک فارسی هنگام کشف ریشه‌های فرهنگی رابطهٔ عاشق و معشوق، این مسئله نیز ثابت شده است (رک: گازرگاهی، ۱۳۷۵: ۳۳۰). سعدی (۶۹۰-۶۰۶ ق) دربارهٔ خاکساری عاشق چنین می‌گوید:

کافر ار قامت همچون بت سنگین تو بیند بار دیگر نکند سجدهٔ بت‌های رخامی

---

[1]. ترجمه: دختر عُذره، هرچند از من دوری کرد، بسیار دوستش دارم و در راه او چیزهای تحمّل‌ناپذیر را تاب می‌آوردم. هرگاه دلم دوری وی را خواست، چیزی مانع آن شد. دو لجباز از دلم به شفاعتش برخاستند.

[2]. ترجمه: از نظر من عفراء لایق‌ترین فرد برای محبّت است؛ امّا او از من روی برمی‌تابد و دوری می‌کند. مقابلم عشقی است که برای رسیدن به آن، خواب به چشمانم نمی‌آید و در پشت سر من نیز عشقی است که مرا ضعیف و نحیف کرده است.

اگر جماعت چین صورت تو بت بینند　　شوند جمله پشیمان ز بت پرستیدن

(سعدی، ۱۳۷۸: ۳۷۷-۳۷۸)

۲-۵. دوقطبی تماشایی# تاریکی

نمادهای تماشایی، تصویری از نور و روشنایی را به همراه دارد (عبّاسی، ۱۳۸۰: ۸۵). تصاویر مربوط به این نوع نمادها با واژگانی چون خورشید، فلق، شفق، نور، مهتاب، چشم، کلام الهی و انبیا بیان می‌شود. ابیات زیر از *ورقه و گلشاه* بیانگر این نوع نمادپردازی است:

بدیشان چو تنگ اندر آمد ز راه　　ز رخ پرده بگشاد و بنمود ماه (۳۵)

همی‌تافت رخشان چو خورشید شرق　　ز شادی همی‌جست هریک چو برق (۱۲۲)

چو پرده ز رخسار او دور گشت　　همه روی میدان پر از نور گشت (۳۵)

از آن موی خوش‌بوی و آن روی پاک　　پر از لاله شد سنگ و از مشک خاک (۳۵)

گمانی چنان برد کان ماه‌روی　　ز مهر دل آمد به دیدار اوی (۳۵)

کجا جویمت ای مه مهربان؟　　چه گویم، کجا رفتی ای داستان؟ (۱۱۷)

گمانم چنان بود ای نوبهار　　که با تو بمانم بسی روزگار (۱۱۷)

عیوقی در ابیات بالا ویژگی نور و روشنایی را با تشبیه معشوق (گلشاه) به ماه، خورشید، نور، درخشندگی و بهار تبیین می‌کند. درواقع مخاطب قرار دادن معشوق با واژهٔ نور، به‌ویژه مرتبط کردن ساختارهای تخیّلی به ماه، خورشید و ستاره، در ارتباط با معشوق ازلی است، چنان‌که در قرآن کریم آمده است: «اللّه نُورُ السَّماوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ کمِشْکاه فِیهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِی زُجَاجَه الزُّجَاجَه کأَنَّهَا کوْکبٌ دُرِّی؛[۱] خداوند نور آسمان‌ها و زمین است. مَثَل نور خداوند همانند چراغ‌دانی است که در آن چراغی (پرفروغ) باشد، آن چراغ در حبابی قرار دارد، حبابی شفاف و درخشنده همچون یک ستارهٔ فروزان.» با توجه به مفاهیم مندرج در این آیه، حضور نماد

۱. نور: ۳۵.

تماشایی شمع به‌عنوان مخاطب شاعر (پیامبر) در این بیت از عیوقی نیز رمزگشایی می‌شود:

کی این جان ما باد پیشت فدا ایا شمع اسلام و تاج هدی (۱۱۹)

باور این نکته که در نمادهای تماشاییِ عیوقی از معشوق بتوان ردّ پای رویکرد ایدئولوژیک را جست، کمی دشوار است؛ امّا واقعیت این است که تصویرپردازی‌های آگاهانهٔ وی عموماً برخاسته از فرهنگ عربی است؛ نظامی که چندان برای او و شعرای پیش از وی عینی و قابل قبول است که نمی‌تواند از آن عدول کند. استخراج، تبیین و تحلیل اصول نظام مذکور نشان می‌دهد چطور در این تصویرپردازی‌ها معشوق عربی جنبهٔ ایدئولوژیک پیدا می‌کند، آن هم در ژانری که ظاهراً بیشتر سخن از تغزّلات عاطفی است و به نظر می‌رسد در دورترین نقطه از مباحث ایدئولوژیک قرار دارد. در این رویکرد، معشوقی برساخته می‌شود که می‌توان آن را معشوق متافیزیکی و آسمانی -که عموماً در میان عرب‌ها نیز چنین جایگاهی داشته است- نام‌گذاری کرد.

نمادهای تاریکی دلالت بر تصاویری دارد که «حالات غم و بیمناکی را از طریق توصیف فضای تاریک یا سازه‌های وابسته به تاریکی القا می‌کند» (شریفی ولدانی و شمعی، ۱۳۹۰: ۳۰۸)؛ زیرا سیاهی و تاریکی از بُعد روان‌شناسانه، «رمز شرّ و بدی و مرگ است» (الفیفی، ۱۹۹۷: ۱۵). این دسته از نمادها به کمک واژگانی چون شب، شبح، جنّ، سیاهی، درد، بیچارگی، هجران، خون، ناپاکی، وحشت و افعالی که بر این مفاهیم دلالت داشته باشد، تعبیر می‌شود.

نمادهای مربوط به تاریکی در منظومهٔ *ورقه و گلشاه* در چند سطح رخ می‌دهد: هنگام وصال معشوق، ناکامی و فراق و صف‌آرایی در برابر دشمن. در موقعیت نخست (هنگام وصال معشوق)، تقابل نمادهای تماشایی و تاریکی به غلبهٔ نماد روشنایی بر تاریکی و ترس از زمان می‌انجامد و شاعر از فرط خوشی، زمان را متوقّف می‌بیند و در خلسه‌ای فرازمان فرومی‌رود که او را به پیوندی عاطفی و مثبت با تاریکی سوق

می‌دهد. در این شرایط، تصاویر تاریکی، جمال‌آفرین می‌شود و اغلب در خدمت بیان عشق‌ورزی‌های شباهنگامی و توصیف محبوب قرار می‌گیرد:

به شوق وصـــــال اندر آمیـختی　　فـــراق از بر هر دو بگریختـــی (۷)
بر آن هر دو بیچاره از رنج و تاب　　سیـــه بود روز و تبه بود خواب (۷)
چو شـــب مایهٔ قیرگون خواستی　　فلـــک را به گـــوهر بیاراستی (۹)
سیه نرگـــس ناوک‌انـــداز اوی　　بگســـترده اندر عرب راز اوی (۸)
که با مهـــر مـــن مهر پیوسته کن　　در کینـــه و داوری بسـته کن (۱۲)
کی بفـــزود بر من فـــراق تو رنج　　مرا رفـته گیر از سرای سپنج (۱۰۲)

در منظومهٔ *ورقه و گلشاه*، ساختار تخیّلی تاریکی و نمادهای مرتبط با آن، بستری شده است برای تجلّی کهن‌الگوی آنیما[1] که «خاستگاه آن لایه‌های ژرف ناخودآگاه جمعی بشر است و منبع کشف و شهود و الهام شاعر و هنرمند» (یونگ، ۱۳۷۹: ۲۴۱)؛ بنابراین آنیما ارتباط عمیقی با جهان اسرار و تاریکی دارد (همان، ۱۳۶۷: ۷۵) که اغلب در بستر تصویری از معشوق متجلّی می‌شود. به عبارت دیگر، از آنجا که «اصل تأنیث، یعنی آنیما و ناخودآگاه به‌دلیل ابهام و مجهول بودن با تاریکی مربوط است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۷۸)، عملکرد عیوقی در تلفیق چشمِ سیاه معشوق (سیه نرگس) با روشنایی روز و همچنین تلفیق سیاهی شب با درخشندگی و نورانی بودن معشوق (گوهر را بیاراستی) یا تلفیق کینه با مهر فراوان معشوق (درِ کینه بسته کن)، حکایت از تجلی شیء نورانی در ساختار تخیّلی نمادهای مربوط به تاریکی دارد. این کهن‌الگو اصلی ثابت‌شده در فرهنگ و تاریخ عرب‌ها نیز به شمار می‌آید (رک: ضیف، ۱۴۲۶: ۷۲/۱). شاعر در این شرایط، نسبت به گذر زمان بی‌اعتناست و در زمانی متوقّف‌شده، لحظات جادویی وصال را ابدی می‌سازد.

۱. آنیما از مهم‌ترین کهن‌الگوهای یونگ است که به چهرهٔ مؤنث درونی یا روان زنانهٔ مرد اشاره دارد (یونگ، ۱۳۸۳: ۱۹۲).

سطح دوم نمادهای تاریکی، زمانی رخ می‌دهد که عاشق در موقعیت ناکامی و فراق به سر می‌برد. در این موقعیت عاطفی، برخلاف موقعیت پیشین، تقابل نمادهای روشنایی و تاریکی به غلبهٔ تاریکی و غم می‌انجامد. ابیات زیر به‌دلیل احضار نمادهایی با ارزش‌گذاری منفی، در پیوندی نزدیک با تاریکی و غم هستند:

دو چشمش پر آب و دلی پر ز خون — همی جانش از دیده آمد بـرون (۹۶)
ز من زارتر گـردی انـدر فـراق — اگر بشـنوی نـالهٔ زار مـن (۱۵)
بنـالـید وز درد دل گفـت آه — درآمد سرش سوی خاک سیاه (۹۶)
برآمـدش آه و فـرورفـت دم — بیفـتاد بر خـاک تاری ز غم (۹۶)
ز تـفّ دل و عشـق و بـیچارگی — ز نالیدن و هجر و غم‌خوارگی (۱۰۰)
وگـر آگـهی یابی ای دل‌گسـل — کـه از مـن نـیاید ورا غم بدل (۱۰۱)

از منظر روان‌کاوی، این ابیات نشان از غمی برخاسته از ترس فراق و تنهایی دارد که در ناخودآگاه جمعی موج می‌زند. «انسانی که پس از هبوط از بهشت، با عشق‌ورزی به هم‌نوع خویش - در نقش جانشینی برای عنصر مادینهٔ حوّایی که از دست رفته است- دست به عملی جبرانی زده است، از این طریق سعی در کنترل ترس‌های خود دارد؛ زیرا به نحوی می‌خواهد بر سرنوشت محتوم خویش، یعنی فنا غلبه کند» (عرب یوسف‌آبادی، ۱۳۹۵: ۱۲۴). در تاریخ عرب، عشّاق عموماً عملکرد و نقشی در عشق‌ورزی دارند که ریشه در موضع نیاز عاشق و موضع ناز معشوق دارد. با توجه به این حقیقت، هر ناکامی در به دست آوردن این تسلّی درونی، به انهدام روانی و ویرانی عاشق منجر می‌شود. ابیات زیر از زبان عُروه، گویای عشق‌ورزی بی‌منتهای او به عفراء است:

هوی ناقتی خَلْفی و قُدّامی الهوی — و إنّی و إیّاها لَمُخْتَلِفانِ[1]
(الأصفهانی، ۱۹۸۲: ۷۵۱)

۱. عشق به شترم (زندگی گذشته) در پشت سرم است و عشق اصلی من (عفراء) در مقابلم، بنابراین من در برابر دو عشق متفاوت قرار دارم.

شایان ذکر است فراق و دوستی لزوماً ساختاری عربی ندارد؛ زیرا مشابه این رویکرد در شعر سبک عراقی نیز مشاهده می‌شود. به‌عنوان مثال، حافظ (۷۹۲-۷۲۷ ق) چنین ارتباطی میان عاشق و معشوق را به مخاطب عرضه می‌کند:

ای غایب از نظر به خدا می‌سپارمت　　جانم بسوختی و به دل دوست دارمت

(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۳۹)

سطح سوم نمادهای تاریکی، آنجا رخ می‌دهد که شاعر از صحنه‌های جنگ و درگیری عاشق برای دستیابی به معشوق سخن می‌گوید. ابیات زیر، این نوع تصویرسازی را نشان می‌دهد:

فشاندند بر سر هم تیره خاک　　به بر در همه جامه کردند چاک (۲۶)

ز سستی نجنبید رگ در تنش　　به خون در شده غرق پیراهنش (۲۶)

زمین را ز خونابه گلزار کرد　　جهان را پر از نالهٔ زار کرد (۲۷)

ز بی آن کی بر تو شبیخون کنم　　ز خون تو این دشت گلگون کنم (۲۹)

جهان را چون من تیغ پیدا کنم　　ز خون سپاه تو دریا کنم (۲۹)

همه ضبیان را ز تیمار و غم　　سیه شد جهان و نگون شد علم (۳۷)

۳-۵. دوقطبی جداکننده # حیوانی

نمادهای جداکننده، آخرین گروه نمادهای منظومهٔ روزانه با ارزش‌گذاری مثبت هستند که برای تقویت نمادهای عروجی و تماشایی مورد استفاده قرار می‌گیرند (عبّاسی، ۱۳۹۰: ۱۷۹). کار اصلی این گروه از نمادها دفاع از زندگی و حفاظت از جسم و جان است (شریفی ولدانی و شمعی، ۱۳۹۰: ۳۰۹) و با واژگان و تعابیری که باعث محافظت در برابر خطرها و نشان‌دهندهٔ پیروزی و تمایز پاکی از پلیدی است، تعبیر می‌شود (Durand, 1992: 28). نمادهای جداکننده در صورتی نقش مثبت و حفاظت‌کننده دارند که باعث ایجاد رعب و وحشت نشوند. تصاویر مربوط به این نوع نمادها از طریق واژگانی چون خنجر، تیر، تیغ، دشنه، پیکان، جوشن و تمام واژگان با بار معنایی هستی‌بخشی بیان می‌شود. در ابیات زیر از عیوقی، بهره‌گیری از ابزارآلات

جنگی (نماد جداکننده) بیانگر آن است که عاشق (ورقه) قصد دارد معشوق خود را از دام دشمن رها کند و به آن عشق ازلی و ابدی که در ذهن ترسیم کرده، دست یابد. بنابراین کارزاری سخت میان او و دشمنان و رقیبانش اتفاق می‌افتد که شاعر در توصیف این کارزار، از ابزارآلات جنگی سخن به میان می‌آورد. نکتهٔ مهم در این تصویرسازی‌ها این است که تأکید عیوقی بیشتر بر شکل و ساختار جنگاوری ورقه است؛ به همین دلیل، تمرکز اصلی بر توصیف ساز و برگ جنگی او استوار می‌شود. در حقیقت این ساز و برگ ابزاری است برای از بین بردن نیروی شر و تثبیت نیروی خیر در زمین. ابیات زیر گواه این مدّعاست:

یکی نیزه چون مار ارقم به دست — که آتش همی از سنانش بجست (۲۴)
یکی داشت نیزه، یکی داشت تیغ — نبُد ضربت از یکدگرشان دریغ (۲۵)
رسانم تو را هم کنون زی پدر — بدین تیغ پولاد پرخاشخر (۲۸)
فگند اسب را در میان بریز — ز کینه برآهیخت شمشیر تیز (۳۸)
جهان را چو من تیغ پیدا کنم — ز خون سپاه تو دریا کنم (۲۹)
فروکرد شمشیر را در نیام — به نیزه بگردید گرد غلام (۳۹)

نقطهٔ مقابل نمادهای جداکننده، نمادهای حیوانی قرار دارد. نمادهای حیوانی شامل ریخت‌های پرجنب‌وجوش و حمله‌بَرنده‌ای است که در قالب تصویر حیوانات درنده‌خو باعث ایجاد رعب و وحشت در انسان می‌شود. «درواقع تصویر حیوانات تخیّلی دو جنبهٔ اصلی از زمان را معرفی می‌کند: ۱. گذر و حرکت زمان؛ ۲. نابود کردن همه‌چیز از طریق زمان. بنابراین تصاویر مرتبط با حیوانات تخیّلی، این دو ویژگی را در خود دارد: از یک سو، حیوان موجودی است که دارای جنب‌وجوش است، فرار می‌کند و نمی‌توان او را گرفت و از طرف دیگر، حیوان همان موجودی است که می‌درد و پاره می‌کند و می‌خورد» (عبّاسی،۱۳۹۰: ۹۶). تمام حیوانات و موجوداتی که به نوعی ترس و وحشت در دل انسان ایجاد می‌کنند از قبیل گرگ، افعی، عقرب، مار، اژدها و دیو یا فعل‌های وابسته به ماهیت این تصاویر مانند دریدن،

بلعیدن، غرّیدن، جنگیدن، دونیم کردن، سر بریدن و مُثله‌کردن در زمرهٔ این نمادها قرار دارند. ابیات زیر از عیوقی، این نوع تصویرسازی را نشان می‌دهد:

سپـــاهی همـــه سرکش و تیره‌رای — هـــمه دیـــودیـــدار و آهـــــن‌قبای (۱۰)
تو را باد شـــمشیر من بـــس بـود — عقـــاب دُژَم کـــی چو کرکس بود؟ (۲۵)
بگفـــت اینـــک آمـــد یکی اژدها — کـــی مـــرگ از نهـــیبش نـــگردد رها (۳۸)
به تن پیرم ای سگ، ولیکن به زور — بدرّم جـــهان گـــاه آشـــوب و شور (۲۵)
یکی ضربتی زد شـــگفتی عـــظیم — که کردش به یک ضربت او را دونیم (۲۶)
هم‌اکنون سرت را بـــرم سوی اوی — نبیـــــنی تو تـــا زنـــــده‌ای روی اوی (۲۸)
درآمد کـــنیزک چـــو تنـد اژدها — که از بـــند غـــم گشـــته باشد رها (۳۹)

از آنجا که خشم و کشمکش، مفهومی انتزاعی است، در این ابیات هنگام توصیف استیلا و غلبهٔ آن بر جان انسان، از عناصر حسّی و ملموسی همچون حیوان بهره گرفته شده است. در برخی از این تصویرها خودِ حیوان وجود ندارد؛ امّا وجود صورت نوعی حیوان به شکلی تهدیدآمیز در روان شاعر سبب حضور واژه‌هایی مرتبط با حیوان شده است که از طریق محرّکهٔ نابود کردن، کشتن و دریدن متجلّی می‌شود. هنگامی که به تاریخ عرب و رویدادهای مهم آن مراجعه می‌شود، این نوع تصویرپردازی توسط عیوقی در منظومه‌ای که صبغه و اصالتی عربی دارد، به شکلی واضح قابل درک است. در جزیره‌العرب افراد یک قبیله، خود را از یک خون دانسته، به‌شدّت بدان تعصّب می‌ورزیدند. اهانت به هریک از افراد قبیله، مایهٔ لکّه‌دار شدن شرافتشان به شمار می‌آمد؛ از این رو در رفع این اهانت با تمام نیرو می‌کوشیدند. «بی‌تردید جنگ‌های دوران جاهلی به‌عنوان نمودی کامل از اوضاع و شرایط موجود طبیعی و فرهنگی و اجتماعی شبه جزیره عربستان، مشخصهٔ اصلی زندگی اعراب جاهلی را تشکیل می‌داد و آن میل و استعداد شدیدش به قتال است. این علاقه، مرضی شایع بین آن‌ها به شمار می‌آمد» (حتی، ۱۹۷۴: ۱۳۱)، تا آنجا که کشتار را می‌توان یکی از سنّت‌هایشان برشمرد. آنان پیوسته می‌کشتند و کشته می‌شدند و از خون ریختن و خون‌خواهی

نمی‌آسودند. «بزرگ‌ترین قانونی که خود و سایرین بدان خاضع بودند، همان انتقام‌جویی بود و ثأر شریعت مقدّسشان شمرده می‌شد و رنگ دینی به خود گرفته بود؛ چه تا از حریفان انتقام نگرفته بودند، زن و شراب و عطر را بر خویشتن حرام می‌کردند» (ابن‌خلدون، ۱۳۸۶: ۲۸۵/۱). تا قتل و جرحی واقع نمی‌شد، پذیرفتن آشتی بر ایشان ننگ بود. عجیب‌تر آنکه اگر مردان هم قصد مصالحه کرده، به پرداخت خون‌بها تن درمی‌دادند، زنان مصیبت‌دیده چنان مرثیه‌های سوزناکی در رثای درگذشته سر می‌دادند که به‌شدّت افکار عمومی قبیله را جریحه‌دار می‌کرد و به جنگ و خونریزی تهییج و تحریض می‌شدند (رک: حتی، ۱۹۷۴: ۷۱). با توجه به ابیاتی که در این بخش به آن‌ها اشاره شد، می‌توان گفت عیوقی با آگاهی کامل از این رفتار و فرهنگ عرب‌های بادیه‌نشین، در تصویرسازی‌هایی از معرکه و کشمکش، همین صبغهٔ عربی را به مخاطب منتقل می‌کند و او را با دنیای ذهنی عرب‌های پیش از اسلام آشنا می‌سازد. شایان ذکر است مبارزات معشوق و جنگ‌های پی‌درپی او لزوماً صبغهٔ عربی ندارد؛ زیرا همواره در منظومه‌های عاشقانه از آغاز، ترکیب مضامین عاشقانه و حماسی به‌دلیل تأثیرپذیری از *شاهنامهٔ* فردوسی وجود داشته است.

نتیجه‌گیری

از مجموع آنچه دربارهٔ ساختار تخیّلی منظومهٔ *ورقه و گلشاه* و ارتباط آن با صبغهٔ عربی داستان گفته شد، این نتایج حاصل به دست آمد:

– با وجود برخی تفاوت‌های ظاهری موجود در دال‌های این منظومه، اشعار آن را می‌توان در منظومهٔ روزانهٔ تخیّلات قرار داد؛ زیرا منظومهٔ *ورقه و گلشاه* روایتی است از نوعی حرکت و شدن که عاشق (ورقه) را هم از لحاظ روانی و هم در سطح اندیشگانی در معرض تغییر و تحوّل و حرکتی عروجی از نداشتن به‌سوی داشتن قرار می‌دهد؛ درنتیجه، هرجا ورقه به وصال برسد یا امیدی به وصال داشته باشد، نمادها با ارزش‌گذاری مثبت (عروجی، تماشایی و جداکننده) جلوه می‌کند و هرجا که امری

در ناخودآگاه او به‌صورت سرکوب‌شده او را بیازارد، نمادهایی با ارزش‌گذاری منفی (سقوطی، تاریکی و حیوانی) اوج می‌گیرد.

– رابطهٔ بین نمادهای منظومهٔ *ورقه و گلشاه* رابطهٔ ردّ و نفی است. بر این اساس، شاعر، جهان عاشق و معشوق را به دو مقولهٔ خوب و بد تقسیم کرده، بدین طریق دنیا را ارزش‌گذاری می‌کند. صورت‌های تخیّلی منظومهٔ *ورقه و گلشاه* شکل‌هایی از زمان را تشکیل می‌دهند، بدین‌گونه که عاشق (ورقه) به‌طور ناخودآگاه هرچه زمان می‌گذرد، خود را به مرگ نزدیک‌تر می‌بیند. سپس نوعی تصاویر و نمادها با ارزش‌گذاری منفی در ذهن او ظاهر می‌شود که در پشت تمام این‌ها ترس از گذر زمان پنهان شده است. در مقابل این ترس، ذهن عاشق به‌طور خودکار عملی جبرانی (انتقام از دشمن) انجام می‌دهد تا بتواند راه‌حلّی برای این ترس و اضطراب بیابد. به همین دلیل، نمادهایی با ارزش‌گذاری مثبت در ذهن او ظاهر می‌شود و به او کمک می‌کند آن را تحت کنترل خود درآورد. پیدایی دوقطبی‌های عروجی# سقوطی و تماشایی# تاریکی و جداکننده# حیوانی هنگام وصال و فراق ورقه و گلشاه، بیانگر این اصل است. با توجه به این نکته، در کنار هم آمدن این نمادها، ترکیبی همگون و همیار از مفاهیم برآمده از ساختارهای تخیّلی را در منظومهٔ *ورقه و گلشاه* ایجاد می‌کند که می‌تواند برآمده از فرهنگ عرب دربارهٔ عشق عذری و معشوق آسمانی باشد.

– نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت (عروجی، تماشایی و جداکننده) در بیان ارتباط ورقه و گلشاه، اغلب به رنج متمایل است. این مسئله با رنج‌های فراوانی که عاشق و معشوق در تاریخ عرب در راه رسیدن به یکدیگر متحمّل می‌شوند، پیوندی نزدیک دارد؛ افسانهٔ عشقی غم‌انگیز که در آن عاشقی با محبّتی خالص و سوزان به معشوقه‌ای خوب‌رو دل می‌بازد و پس از یک رشته حوادث ناگوار و مملو از رنج، عاشق و معشوق به ناکامی جان می‌سپارند. گاه عیوقی با استفاده از نمادهای مثبت، تصویری عروجی و متعالی از معشوق (گلشاه) ارائه می‌دهد. از این منظر، معشوق به‌منزلهٔ پادشاه جلوه می‌کند. این نوع نظام تخیّل می‌تواند با سنّت قبیله‌ای عرب‌ها نیز سنخیت داشته

باشد؛ زیرا در این نظام، اجتماع به دو قطب فرماندار و فرمان‌بردار تقسیم می‌شد و قدرت، ابزاری در اختیار عدّهٔ خاصی بود که در جهت منافع خود بر عدّه‌ای دیگر اعمال می‌کردند. البته باید گفت قائل شدن جایگاه پادشاهی برای معشوق نه‌فقط در منظومه‌های عاشقانهٔ عربی بلکه در عاشقانه‌های فارسی نیز بسیار دیده می‌شود؛ بنابراین ریشهٔ ایرانی هم دارد و حتّی می‌توان آن را با پیشینهٔ اسطوره‌ای معشوق تطبیق داد. از دیگر سو عیوقی با استفاده از نمادهای منفی (سقوطی، تاریکی و حیوانی)، مخاطب را با دنیای ذهنی عرب‌های دوران جاهلی رودررو می‌کند، بدین صورت که در جزیره‌العرب افراد یک قبیله خود را از یک خون دانسته، به‌شدّت بدان تعصّب می‌ورزیدند و اهانت به هریک از افراد قبیله مایهٔ لکّه‌دار شدن شرافتشان به شمار می‌آمد؛ از این رو در رفع این اهانت با تمام نیرو می‌کوشیدند. بی‌تردید جنگ‌های دوران جاهلی که در نمادهای تاریکی و حیوانی بیشتر نمود یافته است، به‌عنوان نمودی کامل از اوضاع و شرایط موجود طبیعی و فرهنگی و اجتماعی شبه جزیرهٔ عربستان، مشخصهٔ اصلی زندگی اعراب جاهلی را تشکیل می‌داد.

منابع

- قرآن کریم.

- ابن‌خلدون، عبدالرحمن (۱۳۸۶)، **مقدّمه**، ترجمهٔ محمّد پروین گنابادی، چ ۴، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

- ارسطو (۱۹۷۳م)، **فنّ الشعر**، ترجمهٔ عبدالرحمن بدوی، بیروت: دارالثقافه.

- الأصفهانی، أبوالفرج (۱۹۸۱م)، **الأغانی**، تحقیق عبدالکریم العزباوی، چ ۱، بیروت: دار إحیاء التراث العربی.

- الیاده، میرچا (۱۳۸۵)، **رساله‌ای در تاریخ ادیان**، ترجمهٔ جلال ستّاری، چ ۱، تهران: سروش.

- اودااینیک، ولودیمیر والتر (۱۳۷۹)، **یونگ و سیاست**، ترجمهٔ علیرضا طیب، چ ۱، تهران: نی.

- آذرنوش، آذرتاش (۱۳۹۰)، **تاریخ زبان و فرهنگ عربی**، چ ۱، تهران: سمت.

- پورمند، فریماه و بیتا مصباح (۱۳۹۸)، **مطالعهٔ تطبیقی نشانگان تخیّل در متن و نگاره‌های منظومهٔ خسرو و شیرین براساس روش ژیلبر دوران**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۱۹، صص ۷۷-۱۰۴.

- پیردهقان، مریم (۱۳۹۲)، **بررسی تحلیلی نقش تصویر در تخیّل اجتماعی ژیلبر دوران**، انسان‌شناسی و فرهنگ، آخرین بازدید: ۱۳۹۴/۹/۱۰، http://anthropology.ir.

- حافظ، شمس‌الدین (۱۳۸۷)، **دیوان**، تصحیح غنی و قزوینی، چ ۵، تهران: ققنوس.

- حتی، فیلیپ (۱۹۷۴م)، **تاریخ العرب**، چ ۴، بیروت: دار غندور.

- خمری، حسین (۲۰۰۱م)، **فضاء المتخیل**، چ ۱، دمشق: وزاره الثقافه.

- ستودیان، مهدی و محمّدمهدی ناصح (۱۳۸۳)، **عشق عذری و شعر عذری با نگاهی به لیلی و مجنون نظامی**، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ۱-۱۹.

- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۸)، **غزلیات**، تصحیح: محمّدعلی فروغی، چ ۳، تهران: امیرکبیر.

- سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۸۴)، **قدرت، گفتمان و زبان**، چ ۱، تهران: نی.

- شاکری، عبدالرسول و علی عباسی (۱۳۸۷)، **ترس از زمان نزد شخصیت‌های روایتی محمود دولت‌آبادی: مورد مطالعه جای خالی سلوچ**، مجلهٔ شناخت، شمارهٔ ۵۷، صص ۲۱۷-۲۳۴.

- شریعتی، سارا (۱۳۸۵)، **جامعه- انسان‌شناسی تخیّل**، مجلهٔ خیال، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۷، صص ۸۸-۹۸.

- شریفی ولدانی، غلامحسین و میلاد شمعی (۱۳۹۰)، **تحلیل صورت‌های خیالی در شعر پایداری براساس نقد ادبی جدید: روش ژیلبر دوران**، مجلهٔ ادبیات پایداری، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۳، صص ۲۹۹-۳۲۱.

- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، **داستان یک روح**، چ ۶، تهران: فردوس.

- ضیف، شوقی (۱۴۲۶ق)، **تاریخ الأدب العربی**، چ ۱، قم: ذوی‌القربی.

- عبّاسی، علی (۱۳۸۰)، «**طبقه‌بندی تخیّلات ادبی براساس نقد ادبی جدید (روش ژیلبر دوران)**، پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۲۹، صص ۱-۲۲.

- _____ (۱۳۹۰)، **ساختارهای نظام تخیّل از منظر ژیلبر دوران: کارکرد و روش‌شناسی تخیّل**، تهران: علمی و فرهنگی.

- عرب یوسف‌آبادی، فائزه و عبدالباسط (۱۳۹۵)، **بررسی نظام تخیّلی غزلیات عاشقانهٔ بشاره الخوری و حسین منزوی براساس الگوی ژیلبر دوران**، مجلهٔ مطالعات تطبیقی فارسی عربی، - دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ۱۱۱-۱۲۹.

- عیوقی (۱۳۴۳)، **ورقه و گلشاه**، تصحیح ذبیح‌الله صفا، چ ۱، تهران: دانشگاه تهران.

- قائمیان، پگاه (۱۳۸۵)، **گزارش سخنرانی دکتر عبّاسی در نشست بررسی تخیّل هنری از منظر ژیلبر دوران**، خبرنامهٔ فرهنگستان هنر، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۴۶، صص ۸-۹.

- گازرگاهی، امیرکمال‌الدین (۱۳۷۵)، **مجالس العشّاق**، چ ۱، تهران: زرین.

النحال، مصطفی (۲۰۰۰م)، **جیلبیر دوران و المتخیل الإنتروبولوجی**، الفکر و النقد، سال ۱۱، شمارهٔ ۳۳، صص ۳۱-۴۰.

- نعیمی، مجتبی (۱۳۹۳)، **جایگاه صور خیال در شعر**، مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ۵۵-۶۱.

- هادی، روح‌الله و زینب نصیری (۱۳۹۲)، **ساختار تشبیه در خسرو و شیرین و ویس و رامین**، مجلهٔ ادب فارسی، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۲، صص ۱۱۵-۱۳۱.

- هلال، غنیمی (۱۹۷۶م)، **الحیاه العاطفیه بین العذریه والصوفیه: دراسات نقد و مقارنه حول موضوع لیلی و المجنون فی الأدبین العربی و الفارسی**، چ ۲، قاهره: دار نهضه مصر للطباعه و النشر و التوزیع.

- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۹)، **روح و زندگی**، ترجمهٔ لطیف صدقیانی، تهران: جامی.

- _____ (۱۳۶۷)، **چهار صورت مثالی**، ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی.

- _____ (۱۳۸۶)، **انسان و سمبل‌هایش**، ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران: جامی.

-Durand, Gilbert (1992), Les structures anthropologiques du l'imaginare: introduction a l'archetypologie; puf.

-Maffesoli, Michel (1996), **The emotional community: research arguments**, Tr. by Don Smith**,** in The time of the tribes: the decline of individualism in mass society, New York: Sage, pp. 9-30.