مقاله

سرگشتگی نمادهای اسطوره‌ای در اندیشهٔ شاعرانه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اسطوره یکی از معنی‌دارترین عناصر ادبیات است. عنصری که سخن را به ژرفا می‌کشاند و در ایجاد طیف گسترده‌ای از معانی رمزی تأثیری فراوان دارد. علاوه بر ظهور و تجلی ناخودآگاهانهٔ صور اساطیری (archetype) در بافت کلام ادبی، گاهی خودآگاهی شاعر، نیت، ذوق و سلیقهٔ او هم می‌تواند در به‌کارگیری اسطوره‌ها دخالت داشته باشد و حتی در بافت اصلی آنها دخل و تصرف کند. آنچه مسلم است این است که در زمینه تغییر و دگرگونی اسطوره‌ها به وسیلهٔ شاعران تفاوت زیادی میان نمادهای آرکی‌تایپی و دیگر اسطوره‌ها وجود دارد. در یکی از تقسیم‌بندیهای اسطوره از دیدگاه نورتروپ فرای آمده است:

«در ادبیات، نظم و نظام اسطوره و سمبل آرکی‌تایپی بر سه‌گونه است: نخست، اسطوره نامتبدل و جابه‌جا نشده را داریم که مربوط به ایزدان یا دیوان است و صورت دو دنیای متقابلی را به خود می‌گیرد که همتایی استعاری صددرصد برآنها حاکم است و یکی از این دو دنیا دلپسند و دیگری نادلپسند است. دوم، همان گرایش کلی را داریم که نام رمانسی به آن داده‌ایم و چیزی که از آن افاده می‌شود، الگوهای اسطوره‌ای مستتر در دنیایی است که با تجربهٔ انسانی ارتباط نزدیک‌تری دارد؛ سوم، گرایش رئالیسم است. در رئالیسم به جای اینکه تأکید را بر شکل داستان بگذارند، بر محتوا و راست‌نمایی تأکید می‌کنند. ادبیات تهکمی با رئالیسم شروع می‌شود و به جانب اسطوره میل می‌کند.»[1] شاید بتوان گفت، دستهٔ اول که همان اسطوره‌های نامتبدل‌اند، تقابلهای دوگانه را در هستی شکل می‌دهند و هسته‌های ثابت و ابدی برای شکل‌گیری لایه‌های دیگر اسطوره‌اند. این اسطوره‌ها در ادبیات و فرهنگ جهان یا هر کشور خاص، قابل پیگیری‌اند. ولی آنچه که در این مقاله مورد بحث قرار می‌گیرد، می‌تواند مبتنی بر دستهٔ دوم و سوم این تقسیم‌بندی باشد، یعنی اسطوره‌هایی که با تجربهٔ انسانی رابطهٔ نزدیک‌تری دارند یا اسطوره‌هایی که با رئالیسم آغاز می‌شوند و به سمت اسطوره میل می‌کنند. در این مورد نیز، آنچه که قابل تأمل است، این است که این اسطوره‌ها ریشه در آرزوهای قومی و جمعی انسانها دارند و

زیست‌مایه‌های خویش را از باورهای مذهبی، ملی و عامیانه می‌گیرند و سپس در آثار ادبی و هنری یا دیگر نمودهای فرهنگی، به اشکال گوناگون تجلی می‌یابند؛ و به همین دلیل، افت و خیزهایی که در جهت پرورش یا تضعیف آنها صورت می‌گیرد، می‌تواند آیینهٔ روشنی باشد برای انعکاس روح دوره‌های مختلف زمانه. از طرفی دیگر، «اسطوره‌های متبدل» به ویژه اسطوره‌هایی که از «رئالیسم میل کرده به سوی اسطوره» گرفته می‌شوند، گاهی در دست شاعران، به ابزارهایی برای بیان عواطف، اندیشه، نگرش و حتی احساسات زودگذر تبدیل می‌شوند و در این میان، تحولات اجتماعی و نگرشهای عقیدتی نیز، می‌توانند در تغییر و تحول یا دگرگونی سیمای این اسطوره‌ها یا پرورش و مرگ و میر آنها مؤثر باشند.

این نکته می‌تواند در شعر شاعران مختلف یا دوره‌های متفاوت

قابل بررسی باشد، ولی در این مبحث، به عنوان نمونه، دو شاعر شاخص سبک هندی در نظر گرفته شده‌اند که اسطوره‌سازی و اسطوره‌کشی و دخل و تصرف در قلمرو کنش متعارف نمادهای اساطیری (به ویژه اساطیر برگرفته از رئالیسم) به نحوی چشمگیر در اشعار آنها به چشم می‌خورد.

یکی از این اسطوره‌ها کهن الگوی «جاودانگی یا مرگ و رستاخیز» است که در اسطورهٔ «خضر» با همراهی معنی‌دار اسطورهٔ «اسکندر» و «آب حیات» بر مبنای زبان استعاری شکل گرفته است. اصل ماجرا این است که اسکندر (شخصیتی رئالیستی میل کرده به سوی اسطوره) با خضر، شخصیتی اسطوره‌ای‌تر از خود که ریشه در باورهای مذهبی دارد، در سفری اسطوره‌ای همراه می‌شوند. طبق تفاسیر و روایات، خضر در این حکایت، دلیل راه است و اسکندر سالک و طالب حقیقت و زندگی جاودانه.

اصل این اسطوره که از همراهی دو نمایندهٔ قدرت مادی و معنوی، شکل گرفته در سرشت خود، در هاله‌ای از دوگانگیهای بنیادین فرورفته است. «آب حیات» از یک سو جاودانگی معنوی را سبب می‌شود (هنگامی که توسط خضر نوشیده می‌شود) و از سوی دیگر، قرار است حیات و قدرت مادی را تداوم بخشد (وقتی که قرار است اسکندر آن را بنوشد).

همچنین «آب حیات» که گوهر جاودانگی و نامیرایی است، نه در دل «ظلمت» بلکه در بطن «ظلمات» جای دارد، کاربرد واژهٔ «ظلمات» به صورت جمع، در بسیاری از تلمیحات این اسطوره، قابل تأمل است. زیرا آنچه را که به ذهن متبادر می‌کند، لایه‌های تو در توی ظلمت یا نهایت نیستی و عدم است که برگرفته از اسطورهٔ «مرگ» است. در نتیجه، تمامی اسطورهٔ خضر و اسکندر که در عین همسویی، جدالی پنهان‌آشکار را شکل داده همان اسطورهٔ جاودانهٔ جدال زندگی و مرگ است که در فرمهای متفاوت «آب حیات و ظلمات»، «نور و تاریکی»، «اهریمن و اهورامزدا» و... شکل گرفته است که ریشه در اسطورهٔ کهن‌تر ایرانی دارد. به عبارت دیگر، «این دوگانگی اعتقاد ایرانی به نظم اجتماعی و نیز به خویشکاری انسان در دل همین نظم، یک تقدیر اجتماعی پدید می‌آورد که همچون باورهای او نسبت به سرنوشت مقدر جهان، از یک سو تیره و از یک سو روشن است و چنین باورهایی میان دو بعد خوشبینی سبکروح مزدایی و نومیدی سنگین زروانی نوسان دارد.»[۲] «ظلمات» در داستان خضر، در موارد متعددی قابل تأویل است. توجه به این نکته که آب حیات یا آب زندگی در بطن تیرگیهاست و برای به دست آوردن آن باید به سیر و سلوک پرداخت و سفری تمثیلی را (چه بسا هم در آفاق و هم در انفس) و با دلالت یک پیر کامل طی کرد، از دیدگاههای متفاوت، به ویژه عرفان، قابل بررسی است. ولی آنچه که در این مقوله قابل تأمل است، این است که نگرشهای متفاوت، کیفیت اسطوره‌ها را دستخوش تغییر می‌کند و هر شاعری بنا به نیت خویش، گوشه‌هایی از آنها را برجسته و گوشه‌هایی را تضعیف و آنها را دوباره‌سازی یا از هویت خویش دور می‌کند.

در **دیوان صائب**،[۳] اولین نکته، در این زمینه، توجه معنی‌دار به ظلمات، شب، تاریکی و نهان بودن چشمهٔ حیات در آن است و نیاز به راهنما برای دستیابی آن:

از سیاهی ره برون بی‌خضر بردن مشکل است
سرمه خون‌ها خورد تازان نرگس جادو گذشت
(صائب، ج ۲، ص ۶۷۷، غ ۱۳۵۹، ب ۷)

و یا:

خضری است شوق دوست که چون راه سرکند
بیرون برد مسلم از آتش سمند را
(صائب، ج ۱، ص ۳۳۹، غ ۶۹۷، ب ۳)

ولی برخورد متناقض او به این دلالت و راهنمایی، در بسیاری از موارد، اسطورهٔ خضر را از خاصیت اصلی خود تهی ساخته و اصل ماجرا را دگرگون جلوه داده است:

ای خضر چند تیر به تاریکی افکنی؟
سرچشمهٔ حیات نهان در دل شب است
(صائب، ج ۲، ص ۹۱۸، غ ۱۶۶۸، ب ۲)

خضر اگر تیری به تاریکی فکند از ره مرو
در سواد چشم او بین آب حیوان آشکار
(صائب، ج ۵، ص ۲۱۹۶، غ ۲۵۶۱، ب ۳۲)

و:

در ره عشق کسی باخبر از منزل نیست
خضر این بادیه چون ریگ روان گمراه است
(صائب، ج ۲، ص ۵۷۲، غ ۱۱۳۶، ب ۲)

نگاهی به دگرگونی این اسطوره در شعر یکی دیگر از شاعران شاخص سبک هندی نیز، قابل تأمل است:[۴]

به گمرهی زن و از منت خیال برآ
که خضر نیز ز صحرای بنگ می‌آید
(بیدل، ص ۵۱۳)

اسطوره‌کشی در این حکایت، در یکی از سرنوشت‌سازترین بخشهای آن، به گونه‌ای حیرت‌آور صورت گرفته و آن زمانی است که «صداقت خضر» در امر رهبری اسکندر مورد شک قرار گرفته

است. در صورتی که اصل ماجرای همراهی این دو در بسیاری از تاریخها و روایات بدین‌گونه است؛ به طور مثال، طبری در نوشیدن خضر از آب حیات می‌نویسد:

«و این خضر از سرهنگان ذوالقرنین بود و ذوالقرنین چنان خبر یافته بود که اندر ظلمات، آب حیات است که هر که آن آب بخورد، هرگز نمیرد و ذوالقرنین به طمع آن آب به ظلمات اندر شد... همهٔ جهان او را داشت و هیچ چیز او را دربایست نبود مگر زندگانی دراز. پس آنگاه بیامد و ذوالقرنین را آگاه کرد که من آن آب یافتم و ذوالقرنین بازگشت و آن آب طلب کردند و هیچ جای بازنیافتند و هفت شبانه‌روز همی گردیدند و بازنیافتند.»[5]

در **قصص الانبیاء** آمده است: «... ذوالقرنین خضر را مقدمهٔ لشکر می‌کند و با دو هزار مادیان می‌فرستد و خود با چهار هزار سوار و قوت دوازده ساله روی به تاریکی می‌آورد. ذوالقرنین چون به تاریکی وارد می‌شود، راه را گم می‌کند و به اشتباه می‌رود و از چشمه دور می‌افتد و خضر نیز، در تاریکی گم می‌شود و از لشکر جدا می‌افتد. گوهری را که ذوالقرنین به او داده است تا اگر گم شد در تاریکی بگذارد، تا از روشنایی آن او را پیدا کند، بر زمین می‌نهد... همان جا چشمه‌ای پدید آمد. خویشتن را بکشت و از آن آب بخورد و خدای را سپاسداری کرد و از آنجا برفت و باز گوهر را بر زمین نهاد و روشنایی کرد و چنانچه همهٔ عالم روشن شد و لشکر سوی او بازآمدند و از تاریکی بیرون آمدند....»[6]

به‌رغم تأکید روایات بر یافتن «تصادفی‌وار آب حیات توسط خضر» اسطورهٔ دلالت او در **دیوان صائب**، در جهت هماهنگی با نیت شاعر در بیان اوضاع زمانه، دستخوش دگرگونی و تغییر گشته است؛ به نحوی که به شکل تمثیلی از بی‌مروتی، بی‌فکری و... درآمده است:

خط بر آن لب فارغ است از یاد ما لب تشنگان
خضر را در آب حیوان فکر اسکندر کجاست؟
(صائب ،ج ۲، ص ۴۷۸، غ ۹۴۱، ب ۱۰)

مدار چشم مروت ز هیچ‌کس صائب
که خضر را غم محرومی سکندر نیست
(صائب ،ج ۲، ص ۸۸۵، غ ۱۷۹۷، ب آخر)

چشم همراهی مدار از کس که در روز سیاه
خضر نتواند به آبی دست اسکندر گرفت
(صائب ،ج ۲، ص ۶۹۲، غ ۱۳۹۰، ب ۹)

یا:

دل فرامش کرد در زلف سیاه او مرا
خضر در روز سیه پروای اسکندر نکرد
(صائب ،ج ۳، ص ۱۱۷۳، غ ۲۳۸۲، ب ۹)

توجیهاتی که شاعر در بعضی موارد در جهت حفظ این بخش از اسطوره بیان می‌کند به هیچ‌وجه قانع‌کننده نیست و ماجرا را به اصل آن برنمی‌گرداند:

آگاه بود خضر ز آفات زندگی
دانسته آب را ز سکندر دریغ داشت
(صائب ،ج ۲، ص ۱۰۱۹، غ ۲۰۷۶، ب ۶)

چشم خود را داده بود از آب حیوان خضر آب
تا غرور آیینه از دست سکندر می‌گرفت
(صائب ،ج ۲، ص ۶۹۸، غ ۱۴۲، ب ۵)

با نصیب خویش قانع شو که نتوان بی‌نصیب
جرعهٔ آبی به اقبال سکندر یافتن
(صائب ،ج ۶، ص ۲۹۲۴، غ ۶۰۴، ب ۸)

تقویت و تضعیف محورهای دیگر اسطورهٔ خضر و اسکندر در این دیوانها، از جوانب دیگری نیز، قابل تأمل است. شاعران موردنظر به هیچ‌وجه قصد ندارند در هماهنگی با نگرش عرفانی و برگزیدن قطب معنوی این اسطورهٔ دوسویه، جانب مادی آن را فروگذارند. چرا که اسکندر نیز، از داراییهای خاص، صاحب ویژگیها و ابزارهایی است که گاهی با «آب حیات خضر»، ادعای برابری در ارزش دارند و خود موجب جاودانگی‌اند، که از آن میان، می‌توان از «آیینه، سد، طبل و اقبال اسکندری» نام برد که در بازیهای متناقض‌نمای خود در محور استعاری، به ابزاری برای بیان مقاصد موردنظر شاعر تبدیل شده‌اند:

کم نیست ز آب خضر اثرهای پایدار
ز آیینه قصر دولت اسکندری بجاست
(صائب ،ج ۲، ص ۹۱۳، غ ۱۸۵۸، ب ۹)

پادشاهی نه به سیم و زر و گوهر باشد
هر که را سد رمق هست سکندر باشد
(صائب ،ج ۲، ص ۱۶۶۲، غ ۳۴۴۳، ب ۱)

از سلامت اینقدر آواره گرد خفتنیم
گرد ما گر بشکند سد سکندر می‌شود
(بیدل، ص ۶۷۶)

به نظر می‌رسد در روند تغییر و دگرگونی یا تقویت و تضعیف اسطوره‌ها در این دیوانها بیشترین سهم، نصیب اسطوره‌های پهلوانی است که در روند تهی شدن از ماهیت خویش، یا به طور کامل به نمایندگان عرفان تبدیل شده و یا از ویژگی پهلوانی خویش تهی گشته‌اند و به شکلی طنزگونه در خدمت ساخت استعاره‌های تهکمیه قرار گرفته‌اند.

آنچه مسلم است این است که این نمادهای اسطوره‌ای (بعد از **شاهنامه**) در آثار بسیاری از شاعران به کار رفته و در بیشتر موارد در شعر عرفانی، معانی مثبت به همراه داشته‌اند. ولی در شعر نمایندگان شاخص سبک هندی، علاوه بر تبدیل شدن به سالک، در بسیاری از موارد، به طور کلی، ماهیت اصلی خویش را از دست داده‌اند و در طرحهایی ضد و نقیض، به نوعی، به پهلوانانی پنبه‌ای، تبدیل شده‌اند و بدیهی است که در این میان، ویژگی اسطوره‌ای آنها به وابستگان آنها نیز منتقل شده است. شاید در اینجا، ذکر این نکته خالی از لطف نباشد اگر بدانیم که در مقایسه با اسطوره‌های دیگر (مثلاً اسطوره‌های عشق و عرفان) با نوعی کاهش عجیب بسامدی در کاربرد اسطوره‌های پهلوانی روبه‌رو هستیم:

رستم = نمایندهٔ والای عشق
آسمان مست پی مرد شکوه عشق نیست
رخش می‌باید که رستم را به میدان آورد
(صائب، ج ۳، ص ۱۱۶۷، غ ۲۳۹۰، ب ۲)

رستم در مقام هر فرد مبارزه‌کننده با نفس:

رستم کسی بود که برآید به خوی خویش
در وقت احتیاج بگیرد گلوی خویش
(صائب، ج ۵، ص ۲۴۴۵، غ ۵۰۷۹، ب ۱)

عقل با عشق محال است برآید صائب
زال با رستم دستان چه تواند کردن؟
(صائب، ج ۶، ص ۳۰۴۲، غ ۶۲۷۸، ب آخر)

همانطور که در بیت بالا آمده است، اسطوره‌کشی در اسطورهٔ زال نیز، در جهت هماهنگی با نگرش صوفیه قابل تأمل است.

همچنین، بیژن نیز، به دلیل زندانی بودن در چاه طبق اندیشه‌های صوفیه، جانشین مناسبی برای نفس، دنیا و... در نظر گرفته شده و در اشعار موردنظر، در همراهی با رستم نماد روح، از موقعیت اصلی خویش فاصله گرفته است:

دامن رستم ز دست جذبه سوی خویش کن
دل نهاد این چه تاریک چون بیژن مشو
(صائب، ج ۶، ص ۳۱۵۲، غ ۶۵۱۳، ب ۲)

برون تاز است عشق از زادگاه وهم جسمانی
تو چاهی در خور خود کنده‌ای بیژن نمی گنجد
(بیدل، ص ۴۷۵)

در طرحی متناقض گونه با ابیات پیشین، رستم مقهوری است در دست سیلی تقدیر:

رستم از سیلی تقدیر به خاک افتاده است
تا به کی تکیه به سرپنجهٔ پرزور کنی
(صائب، ج ۶، ص ۳۳۳۲، غ ۶۸۵۱، ب ۵)

ولی همانطور که پیش از این نیز اشاره شد، آنچه که در مورد این اسطوره‌ها قابل توجه است، به‌کارگیری آنها در استعاره‌های طنزآمیز (تهکمیه) یا به کنار نهادن یکبارهٔ آنهاست:

سرد شد دل از دم این پهلوانان غرور
رستم‌اند اما بغل پرورده‌های خاله‌اند
(بیدل، ص ۴۱۶)

امروز به حکم اثر لاف تهور
رستم زن مردی است که بال مگسان کند
(بیدل، ص ۳۹۶)

و سرانجام:

افسانه‌های بیژن و رستم به خاک نه
گر مرد قدرتی دلت از بند کین گشا
(بیدل، ص ۷۰)

روند این شیوهٔ اسطوره‌سازی و اسطوره‌شکنی در این دیوانها را در محور اسطوره‌های دیگری نظیر اسطوره‌های حکمت نیز می‌توان پی گرفت که در رأس آنها افلاطون یا فلاطون قرار دارد. به نظر می‌رسد مورد اقبال قرار گرفتن این شخصیت، بیشتر به دلیل هماهنگی ابعاد مختلف روایات مربوط به سرگذشت او با اندیشه‌های صوفیانه است. افلاطون در اشعار موردنظر، به طور کامل به شخصیتی عرفانی تبدیل شده و در مقام سالکی جدی و متعهد، کلیهٔ ویژگیها، رفتارها و دانش او به خدمت عرفان درآمده است. قابل توجه‌ترین این روایات، روایت «خم افلاطون» یا «خم‌نشینی» اوست که دستمایهٔ بسیار مناسبی است برای نمادپردازی در این زمینه:

پخته شد از گوشهٔ عزلت شراب نارسم
خم برون آورد از خامی فلاطون مرا
(صائب ،ج ۱، ص ۹۰، غ ۲۱۷۴، ب ۳)

گوشهٔ عافیتی صافدلان را کافی است
خم خالی است پس از میکده افلاطون را
(صائب ،ج ۱، ص ۲۶۸، غ ۵۴۵، ب ۳)

غواصی این دریا بر ضبط نفس ختم است
در شکل حباب اینجاست خم‌ها و فلاطون‌ها
(بیدل، ص ۷۲)

همچنین، پیوند سرنوشت فلاطون و خم او با «مستی و دختر رز» به صورت استعاره‌ای کلیشه‌ای و صوفیانه، در این میان، قابل تأمل است:

عمرها با دختر رز همدم و همخانه بود
زندگانی کس به حکمت همچو افلاطون نکرد
(صائب، ج ۳، ص ۱۱۷۳، غ ۲۳۸۳، ب ۴)

یا:

دفتر آداب را در بزم می شیرازه نیست
دختر رز حرف در کار فلاطون می‌زند
(صائب، ج ۳، ص ۱۲۵۷، غ ۲۵۶۶، ب ۲)

می‌توان گفت مهم‌ترین بخش نمادسازی و نمادسوزی در محور اسطوره‌های عشق و عرفان است که به نظر می‌رسد در شعر صوفیانه و به ویژه در این دوره، قابل تأمل است. بدیهی است که در این زمینه، اسطوره‌هایی که روایات هماهنگ با مراحل سیر و سلوک در اطراف آنها وجود دارد، بیشتر مورد توجه قرار گرفته‌اند. در میان اسطوره‌های عرفان، می‌توان از «منصور حلاج» نام برد که سرنوشت او در همهٔ ادوار شعر صوفیانه مورد توجه کامل بوده است، چرا که عشق‌ورزی بی‌چون و چرای او در برابر محبوب، بی‌پروایی در اظهار عشق، بردار کشیده شدن، کلام شطح‌آمیز و شعرگونه و افسانه‌هایی که در اطراف حکایت او شکل گرفته است، به قوت ماجرا می‌افزاید. به همین دلیل پرورش و تقویت جنبه‌های مختلف این حکایت، به انتقال مفاهیم موردنظر شاعر کمک و کلام را به محور تأویلهای چندگانه وارد می‌کند. همچنین نمادسازیهایی که در اطراف پیکرهٔ اصلی این اسطوره توسط شاعران انجام شده و در بسیاری از موارد، فقط از تخیل و ذهنیت شاعرانه سرچشمه گرفته است، قابل تأمل است و از میان آنها به چند مورد اشاره می‌شود:

بادهٔ منصور:

سر هر کس که گرم از بادهٔ منصور می گردد
به چشمش چوب خشک دار نخل طور می گردد
(صائب، ج ۳، ص ۱۳۰۲، غ ۲۶۶۹، ب آخر)

خون منصور:

کار روغن می‌کند بر آتش ما آب تیغ
خون منصوریم دایم بر سر جوشیم ما
(صائب، ج ۱، ص ۱۴۴، غ ۲۸۰، ب ۷)

توجه به «جوشش خون منصور» نیز، از منظر اسطوره‌سازی قابل تأمل است، چرا که این خون (و به طور کلی خون عاشقان و بیگناهان) دارای نوعی شعور و احساس فرضی است و جوشش آن آگاهانه و معنی‌دار است.

و:

با چکیدن خون منصور مرا رنگی نبود
جرعه‌ای در ساغر سرشار افزون ریختند
(بیدل، ص ۵۴۹)

سر منصور:

بود تا بر تن سر منصور بی آرام بود
آخر از دار فنا سر منزل آرام یافت
(صائب، ج ۲، ص ۶۸۰، غ ۱۳۶۷، ب ۵)

بی‌تابی و جرأت منصور:

آزاده روان تشنهٔ اسباب هلاکند
بی‌تابی منصور دهد تاب رسن را
(صائب، ج ۱، ص ۳۹۵، غ ۸۱۲، ب ۱۰)

یا:

چه پروا از فنای عاشقان آن حسن سرکش را؟
که از هر مشت خاکی عشق صد منصور می‌سازد
(صائب، ج ۳، ص ۱۴۶۲، غ ۳۰۱۰، ب ۴)

از چوب محابا نکند شعلهٔ آتش
از دار کجا جرأت منصور شود خشک؟
(صائب، ج ۵، ص ۲۵۱۷، غ ۵۲۲۳، ب ۱۱)

و:

شور طپش از ما به فنا هم نتوان برد
خاکستر منصورمزاجان نمکین است
(بیدل، ص ۳۵۲)

و در روند این اسطوره‌سازی مثبت، «دار» به تختی تبدیل می‌شود که موجب شکوه و شوکت منصور است:

بر تخت دار شوکت منصور را ببین
کیفیت بلند کم از هیچ تاج نیست
(صائب، ج ۲، ص ۹۹۹، غ ۲۰۳۵، ب ۶)

بی‌رتبه نیست دعوی حق با وجود لاف
منصور را بلندتر از خلق دار برد
(بیدل، ص ۵۰۲)

تعبیر و تفسیر شاعرانه از گفتار شطح‌آمیز منصور (افشای سخن حق)، در تعابیری ضد و نقیض که در هر صورت، در جهت تقویت اسطورهٔ اوست نیز، قابل توجه است. چرا که در صورت مثبت بودن، نشانگر سرسپردگی او در عشق است و در صورت منفی بودن، بی‌پروایی و جرأت او را نشان می‌دهد که هر دو نکته، به تقویت

جنبه‌های اسطوره‌ای این شخصیت می‌افزاید:

نیام دعوی شمشیر را کند کوتاه
زبان درازی منصور دار می‌خواهد
(صائب، ج ۴، ص ۱۹۲۰، غ ۳۹۸۹، ب ۴)

گریه می‌آید به منصورم که در دار فنا
گفت چندین حرف حق و حرف حق نشنید و رفت
(صائب، ج ۲، ص ۶۸۴، غ ۱۳۷۵، ب ۵)

به خاموشی امان خواه از چنین هنگامهٔ باطل
که حرف حق چو منصور از زبان‌ها دار جوشاند
(بیدل، ص ۴۰۶)

تعابیری چون نغمهٔ منصور یا ناله و نعرهٔ او (و به طور کلی ناله، نغمه و نعرهٔ عاشق در همهٔ اسطوره‌های عشق در اشعار این شاعران)، در این زمینه قابل تأمل است و به شاخ و برگ اسطوره می‌افزاید:

می‌کند چشم سیاهش سرمه‌سایی ورنه هست
نغمهٔ منصوریی در هر لب پیمانه‌ای
(صائب، ج ۵، ص ۳۲۴۴، غ ۶۶۸۱، ب ۶)

برق آفت لمعه در بی ضبطی اسرار داشت
نعرهٔ منصور تا گردن فرازد دار داشت
(بیدل، ص ۱۹۰)

و اما آنچه را که اوج نقطهٔ عطف در روند اسطوره‌سازی و اسطوره کشی در این سبک (به ویژه در دیوان صائب) می‌توان مورد توجه قرار داد، زمانی است که شاعر، اسطوره‌هایی را که در بهترین شکل ممکن ساخته و به آنها شاخ و برگ داده است، به دست خود تضعیف و ویران می‌کند و این شیوهٔ عملکرد، البته بدون هدف نیست، زیرا با تخریب این اسطوره‌ها (به ویژه اسطوره‌های عشق و عرفان) که در برترین وضعیت ممکن پرورش یافته‌اند، بهتر می‌توان اسطورهٔ «خویشتن» را ساخت و خود را در این دو ویژگی (که هر دو موردتوجه صوفیان است)، برتر دانست و بدین‌گونه است که اوج اسطوره‌سازی در این دو محور، به اسطوره‌شکنی می‌انجامد. به طور مثال، «منصور عاشق» به لاف‌زنی خام، نارسیده، بی‌پرده‌گو، بی‌ظرف، کثرت بین وحدت نبین، تهی‌مغز، کاسه خالی، شوخ، بی‌محل و خلاصه، ناتمام در عشق، تبدیل می‌شود:

گو مزن در پیش ما منصور لاف پختگی
میوه تا بر شاخ باشد خام می‌دانیم ما
(صائب، ج ۱، ص ۱۴۶، غ ۲۸۴، ب ۴)

دار فناست خامی منصور را دلیل
با شاخ الفت ثمر از نارسیدگی است
(صائب، ج ۲، ص ۹۸۵، غ ۲۰۰۶، ب ۴)

مگو بی‌پرده چون منصور حرف حق به هر باطل
که عشق از بهر بی‌ظرفان مهیا دارها دارد
(صائب، ج ۳، ص ۱۴۱۵، غ ۲۹۰۴، ب ۲)

ریسمان را پنبه کردن صرفهٔ حلاج نیست
در لباس کثرت ای منصور وحدت را ببین
(صائب، ج ۶، ص ۲۹۹۲، غ ۶۱۸۵، ب ۵)

نوای خارج منصور از تهی‌مغزی است
صدا ز کاسهٔ خالی بلند می‌گردد
(صائب، ج ۴، ص ۱۷۸۰، غ ۳۶۹۵، ب ۴)

و...

ولی با اینهمه می‌توان گفت، زیباترین بخش تلاش و کشش و کوشش در اسطوره‌سازی و اسطوره شکنی در این اشعار، در بخش نمادهای اسطوره‌ای عشق است که در محورهای زیر قابل بررسی است:

الف ـ نمادهای اساطیری عشق (انسان ـ انسان)

ب ـ نمادهای عشق (جانور ـ گیاه)

ج ـ نمادهای عشق (پدیده‌های طبیعت ـ اشیاء)[۷]

ازمیان نمادهای اساطیری عشق بین انسانها، چهار مورد عمده را می‌توان مورد بررسی قرار داد که از جهات زیادی قابل تأملند.

یکی از این حکایات عشق محمود و ایاز است که رنگی عرفانی دارد و با روایاتی که در اطراف آن شکل گرفته، رنگی اسطوره‌ای یافته است و حکایات دیگر، به ترتیب: فرهاد و شیرین و خسرو، لیلی و مجنون و یوسف و زلیخا هستند.

تقویت و پرورش این اسطوره‌ها در اشعار موردنظر (به ویژه صائب)، در بهترین شکل ممکن انجام شده، به نحوی که گاهی، شاخ و برگهای انبوهی که اطراف تنهٔ اصلی اسطوره‌ها را فراگرفته، امکان درست دیدن اصل ماجرا را دشوار می‌سازد. ولی ارکان و محورهای اساسی این داستانهای عاشقانه، به بهترین وجه ممکن پرداخت شده و عاشق و معشوق را در جایگاه ممتازی نشانده است. مثلث عاشقانهٔ عاشق، معشوق و رقیب (حجاب عشق)، در بیشتر موارد، شکل اصلی خود را حفظ کرده و گریه، آه، ناله و سوز و گداز عاشق، یکسویگی عشق (از طرف عاشق) و گاه دوسویگی آن، حسن و ناز معشوق، هراس از فراق یا دچار بودن به آن، واکنش عناصر طبیعت در همدلی با عاشق و... در ابیاتی با بسامد بالا، ساخته و پرداخته شده است. ولی همان اتفاقهایی که در جهت اسطوره شکنی (برای ساختن اسطوره خویشتن) در محور نمادهای عرفان، توسط شاعر صورت گرفته است، در اینجا نیز، به همان شکل مکرر می‌شود و عاشق، در نهایتِ کمال در عشق، بی‌وفا و ناتمام قلمداد می‌شود.

در این میان، حکایت عشق محمود و ایاز، به دلایل فراوان، اگرچه ارکان یک حکایت عاشقانه، تا حد توان در آن رعایت شده است، ولی ویژگیهای متفاوتی دارد. به عبارت دیگر اسطوره‌سازی در آن انجام شده، ولی کوشش خاصی در اسطوره‌شکنی صورت نگرفته است. مهم‌ترین محورهای این عشق به ترتیب زیر است:

عاشقی محمود و حسن ایاز:

محمود اگرچه زیر و زبر کرد هند را
آخر شکسته از سر زلف ایاز شد
(صائب، ج ۴، ص ۱۹۷۴، غ ۴۱۰۴، ب ۸)

شورش محمود عالم را اگر برهم زند
از ایاز عاقبت محمود می‌دانیم ما
(صائب، ج ۱، ص ۱۴۵، غ ۲۸۲، ب ۷)

با کمند زلف پرچین حسن مغرور ایاز
زود می‌آرد فرود از سرکشی محمود را
(صائب، ج ۱، ص ۲۹، غ ۴۸، ب ۴)

بر هند اگرچه دولت محمود دست یافت
گردن نهاد حلقهٔ زلف ایاز را
(صائب، ج ۱، ص ۳۴۲، غ ۷۰۵، ب ۵)

یا:

محمود اگرچه بتکده‌ها را خراب کرد
زیر و زبر به نیم نگاهش ایاز کرد
(صائب، ج ۴، ص ۱۹۹۵، غ ۴۰۶۳، ب ۵)

در حکایت شیرین و فرهاد (و خسرو)، از مؤلفه‌های سرنوشت ساز یک سرگذشت اسطوره‌گونهٔ عاشقانه، هیچ چیز کم نیست و آوازهٔ عشق فرهاد، تنهٔ اصلی اسطوره، در کوه و دشت پیچیده است:

جان در ره شیرین دهنان باد که تا حشر
آوازهٔ فرهاد ز کوه و کمر آید
(صائب، ج ۴، ص ۲۱۲۸، غ ۴۴۲۹، ب ۵)

غیرت عشق، در این مثلث عاشقانه، حرف اصلی را می‌زند:

کرد هرچند ز غیرت عرق خون پرویز
نقش شیرین نتوانست ز خارا ببرد
(صائب، ج ۳، ص ۱۶۱۲، غ ۳۳۳۲، ب ۱۰)

در زیر خاک خسرو از شرم آب گردد
هرجا که نام شیرین با کوهکن برآید
(صائب، ج ۲، ص ۲۱۵۲، غ ۴۴۸۰، ب ۶)

غیرت فرهاد برد از بس که تردستی به کار
تیشه را از صورت شیرین دهن شیرین نشد
(صائب، ج ۳، ص ۱۱۹۹، غ ۲۴۴۱، ب ۷)

کوهکن هر کاسهٔ خونی که خورد از دست رشک
از مزارش در لباس لاله می‌آید برون
(صائب، ج ۳، ص ۱۲۰۷، غ ۲۴۵۹، ب ۴)

یکسویگی عشق:

در دل شیرین به زور دست نتوان جای کرد
تیشه بیجا کوهکن بر سنگ خارا می‌زند
(صائب، ج ۲، ص ۱۲۲۸، غ ۲۵۰۳، ب ۵)

در دل سنگین شیرین رخنه نتوانست کرد
گرچه عاجز در کف فرهاد سنگ خاره شد
(صائب، ج ۳، ص ۱۱۹۶، غ ۲۴۳۲، ب ۹)

عشق دوسویه که با رعایت جوانب ناز معشوق، گاهی، آنهم به صورتی منفعلانه، به‌وجود می‌آید، بدون اظهار صریحی از طرف معشوق و یا کنشی که دال بر بیان عشق از طرف او باشد، در بعضی از ابیات، آمده است. البته در شعر بسیاری از شاعران به اظهار عشق از طرف شیرین نسبت به فرهاد، به طور صریح اشاره‌ای نشده است، ولی در دیوان صائب به‌طور وضوح، بارها از این عشق سخن به میان آمده است:

برنمی‌آید ز فکر بیستون و کوهکن
گر برگرداند فلک بر فرق شیرین آسیا
(صائب، ج ۱، ص ۱۵۸، غ ۳۰۸، ب ۳۳)

اگر ز جانب شیرین توجهی نبود
به کار دست و دل کوهکن نمی‌چسبد
(صائب، ج ۴، ص ۱۷۷۰، غ ۳۱۴۵، ب ۸)

از غم فرهاد آن زخمی که بر شیرین رسید
اشک خونین می چکد از چشم تمثالش هنوز
(صائب، ج ۵، ص ۲۳۰۳، غ ۴۷۷۱، ب ۶)

دخل و تصرف در اصل ماجرا، در این بیت، به خوبی قابل مشاهده است:

اگرچه دارد خسرو طلای دست افشار
تصرف دل شیرین به دست کوهکن است
(صائب، ج ۲، ص ۸۴۸، غ ۱۷۲۳، ب ۲)

و همچنین در بیتی عجیب که با توجه به روابط حاکم بر این

مثلث عاشقانه، قابل تأمل است:

هرچند روی صحبت شیرین به خسروست
آیینه را ز تیشهٔ فرهاد می کند
(صائب، ج ۴، ص ۲۰۱۱، غ ۴۱۳۸، ب ۸)

سرانجام، نیرنگ رقیب (پرویز) است که فرجام اسطوره را به تراژدی می کشاند و این مسئله نیز، برای تشدید تأثیر و تأثر حکایت اسطوره‌ای، در شعر این دوره (به ویژه صائب) به طور کامل، ساخته و پرداخته شده است:

شیوهٔ عاجز کشی از خسروان زیبنده نیست
بی تکلف حیلهٔ پرویز نامردانه بود
(صائب، ج ۳، ص ۱۲۸۷، غ ۲۶۳۶، ب ۵)

طرح اسطورهٔ عاشقانهٔ لیلی و مجنون در این اشعار (به ویژه اشعار صائب)، خود مقولهٔ بسیار مفصلی است که از حوصلهٔ این بحث خارج است، ولی می توان گفت که این حکایت نیز، در کامل ترین شکل ممکن، پرداخت شده است؛ به گونه‌ای که گاهی سرایت خاصیت اسطوره‌ای حکایت اصلی، تمامی متعلقات و پیوندهای مرتبط با عاشق و معشوق و حتی اجزاء پیکر و ابزارهای مورد استفاده آنها را در بر می گیرد و علاوه بر آن، با عناصر طبیعت و جانوران نیز، پیوند می یابد، به آنها خاصیت اسطوره‌ای می بخشد و به مثابه شاخ و برگهایی به تنهٔ اصلی اسطوره، اضافه می کند.[۸]

نگاه وحشی لیلی چه افسون کرد صحرا را
که نقش پای آهو چشم مجنون کرد صحرا را
(بیدل، ص ۱۲۷)

جدایی نیست حسن و زلف را یک مو ز یکدیگر
به جای زلف لیلی بید مجنون را تماشا کن
(صائب، ج ۶، ص ۳۰۲۰، غ ۶۲۴۰، ب ۳)

ز آن آتشی که از رخ لیلی بلند شد
هر برگ لاله‌ای است درین دشت محملی
(صائب، ج ۶، ص ۳۳۸۲، غ ۶۹۴۸، ب ۵)

تا سگ لیلی به مجنون آشنا گردیده است
بر غزالان چمن گردن فرازی می کند
(صائب، ج ۳، ص ۱۲۵۹، غ ۲۵۷۱، ب ۴)

بلندی آنقدر بالیده است از خیمهٔ لیلی
که نتواند کشیدن نالهٔ مجنون طنابش را
(بیدل، ص ۱۱۶)

دراین حکایت نیز، عشق بین یکسویگی و دوسویه بودن در نوسان است و عشق لیلی به مجنون، باتوجه به مقتضای حال و قصد شاعر در بزرگ و کوچک جلوه دادن جنبه‌های دوگانهٔ آن، قابل تغییر است:

خال لیلی جامه در نیل مصیبت می زند
تا کدامین سنگدل یا رب به مجنون سنگ زد
(صائب، ج ۳، ص ۱۱۸۴، غ ۲۴۰۸، ب ۴)

لیلی از اندیشهٔ مجنون به خود لرزد چو بید
گر نسیمی تند بر دامان صحرا بگذرد
(صائب، ج ۳، ص ۱۱۵۳، غ ۲۳۴۰، ب ۷)

به نظر می‌رسد که فرجام اسطورهٔ مجنون، باید با اثبات وفاداری بی‌حدوحصر او، تثبیت شود. ولی برعکس، این مرحله، درست جایی است که قرار است از همین نقطه، اسطوره شکنی هدفمند شاعر صورت بگیرد و به جای آن، اسطورهٔ عارف، شاعر و عاشق زمانهٔ شاعر، ساخته شود.

وفاداری مجنون:

کوه و صحرا خون عرق از لالهٔ سیراب کرد
بار شأن و شوکت فرهاد و مجنون بر نتافت
(صائب، ج ۲، ص ۶۷۹، غ ۱۳۶۴، ب ۳)

تهمت دامن آلوده و مجنون هیهات
این سخن را به کسی گو که قبایی دارد
(صائب، ج ۴، ص ۱۶۰۹، غ ۳۳۲۶، ب ۶)

و ناتمامی مجنون در عشق:

کجا همسنگ با من می شود مجنون بی جوهر؟
که من سنگ فسان از بیستون چون کوهکن دارم
(صائب، ج ۵، ص ۲۶۸۱، غ ۵۵۵۴، ب ۳)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هر که پیچد همچو مجنون گردن از زنجیر عشق
آهوان در دامن صحرا نظر بندش کنند
(صائب، ج ۳، ص ۱۲۷۰، غ ۲۵۹۴، ب ۲)

نه مجنونم که چشم آهوان گردد نظر بندم
نظر بر گوشهٔ چشم دلارای دگر دارم
(صائب، ج ۵، ص ۲۶۷۹، غ ۵۵۵۰، ب ۷)

مکن در کار میزان جنون سنگ کم ای مجنون
گریزی چند از اطفال، نامردانه در صحرا؟
(صائب، ج ۱، ص ۲۲۵، غ ۴۵۱، ب ۱۳)

روند اسطوره‌سازی و اسطوره‌شکنی در مورد داستان یوسف و زلیخا نیز، کم و بیش به همین صورت است. با این تفاوت که در **دیوان صائب** به منظور پرداخت هرچه کامل‌تر اسطوره بر خلاف دیگر شاعران، از اصل داستان یوسف، بیشتر کمک گرفته شده و به «عشق دو سویه» یا تعویض جای عاشق و معشوق (زلیخا به یوسف) در فرجام کار، توجه زیادی شده است و تأکید بر این مسئله نیز در هماهنگی کامل با نگرش صوفیانه است:

عشق آخر انتقام خویش از یوسف کشید
گرچه در آغاز چندی بر زلیخا ناز کرد
(صائب، ج ۳، ص ۱۱۶۴، غ ۲۳۶۳، ب ۵)

یا:

برنمی‌آید غرور حسن با تمکین عشق
یوسف از کنعان به سودای زلیخا می‌رود
(صائب، ج ۳، ص ۱۲۹۱، غ ۲۶۴۵، ب ۳)

و:

فغان که جاذبهٔ عشق ماه کنعان را
امان نداد که پیراهنی برون آرد
(صائب، ج ۴، ص ۱۷۹۰، غ ۳۸۱۷، ب ۴)

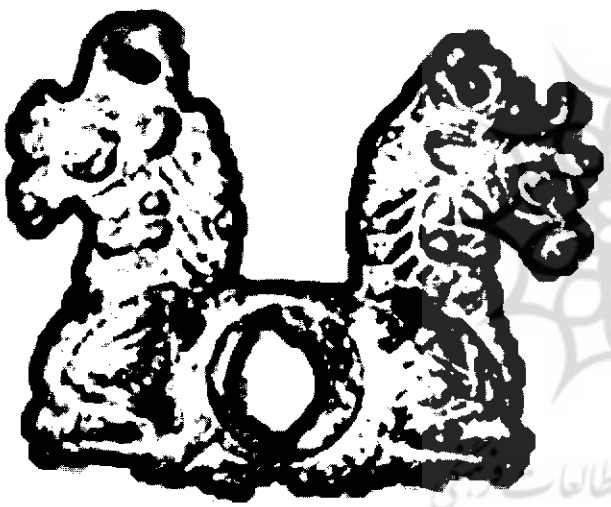
به نظر می‌رسد که در ساخت نمادهای عشق بین جانوران - پدیده‌های طبیعت یا اشیاء، شاعران موردنظر (به ویژه صائب) در صددند که به نوعی اسطوره‌سازی دست بزنند که البته به دلایل فراوان، این امر، شدنی نیست (چرا که شرایط خلق اسطوره در هیچ موردی فراهم نیست) و به همین دلیل در این مرحله، فقط با ساخت نماد روبه‌روییم. ولی نمادهایی که از جهات زیادی قابل تأملند و در بسیاری از موارد طرحهای بکر و تازه‌ای را پی‌ریزی می‌کنند، طرح نمادین فرضیهٔ عشق شمع و پروانه که از دیرباز در شعر فارسی سابقه دارد، در **دیوان صائب** و **بیدل** (البته با تفاوتهایی قابل تأمل)، در بالاترین حد ممکن موردتوجه قرار گرفته و در بسامد بالایی مکرر شده است. می‌توان گفت، پرداخت ارکان این حکایت عاشقانه، به قدری کامل و تمام عیار است که عشق انسانها به گرد آنهم نمی‌رسد و عجیب این است که با وجود تخیلی بودن این حکایت، طرح مضامینی مانند: گستاخی و پایداری عاشق، اضطراب و سوز و گداز عشق، گریه و نالهٔ عاشق، یک سویگی و دوسویگی عشق، ناکامی عاشق، حجاب عشق، عشق مجازی، حضور رقیب و طرح مثلثهای عاشقانه، در زیباترین شکل ممکن مطرح شده است. به نحوی که به نظر می‌رسد شاعر با طرح اینچنینی حکایت، درصدد نوعی اسطوره‌سازی است. به ویژه وقتی که روند اسطوره شکنی (نماد سوزی) در این حکایت نیز مانند اسطوره‌های عشق انسانی صورت می‌گیرد و شاعر قصد دارد اسطوره خویشتن را، بر خاکستر «پروانهٔ سوخته و ناکام ولی ناتمام در عشق» بنا کند.[۹]

پیش ما سوخته جانان که نظر می‌بازیم
حرف پروانه مگویید که پر می‌بازد
(صائب، ج ۴، ص ۱۶۳۷، غ ۳۳۸۹، ب ۲)

نیست چون پروانه ما را چشم بر بوس و کنار
ما به روی گرم از آتش چون سمندر قانعیم
(صائب، ج ۵، ص ۲۶۵۰، غ ۵۴۸۷، ب ۳)

تلاش در نمادسازی در حکایت فرضی عشق «سرو و قمری» در دیوانهای مورد بررسی، کاملاً مشهود است. بعضی از محورهای یک حکایت عاشقانه، مانند دوسویگی عشق، عشق یکسویهٔ عاشق و... در این حکایت مطرح شده، ولی در نهایت به صورت نماد یا اسطوره‌ای سترون درآمده که به هیچ وجه، نتوانسته است برای خود جایی بازکند. به همین دلیل شاعر نیز، قصد رقابت یا مقایسه بین خود و عاشق ساختگی این حکایت را ندارد. این تلاش در مورد «گل و بلبل» تا حدودی موفق‌تر است ولی به دلیل پرهیز از طولانی‌تر شدن بحث از ذکر شواهد خودداری می‌شود.

اما، به جرأت می‌توان گفت آنچه که در محور نمادسازی عاشقانه، در **دیوان صائب** بسیار قابل توجه است و نشانگر خلاقیت ذهنی او در این زمینه است، تلاش صادقانهٔ او در جهت نمادسازی (و اگر بتواند اسطوره‌سازی) برای حکایات فرضی و تخیلی عاشقانه دیگر است که در آخرین قسمت تقسیم‌بندی نمادها در همین مقاله



از آن نام برده شد. زیبایی و لطافت شاعرانه در طرح این مضامین، از فرازهای مضمون‌پردازی و نمادسازی دیوان این شاعر است و هماهنگی بسیار زیبایی را با اندیشه‌های صوفیانه در بیان سیطرهٔ عشق بر تمامی اجزاء طبیعت به همراه دارد. این بخش عمدتاً در خدمت طرح عشق میان پدیده‌های طبیعت و اشیاء است، می‌توان گفت شاعر در طرح این حکایات نمادین، از خواص طبیعی اشیاء و پدیده‌های طبیعت، سود برده است و در بعضی از موارد نیز، به باورهای عامیانه نظر دارد که به طور خلاصه به بعضی از این حکایات اشاره می‌شود:

عشق دریا و حباب (حباب عاشق دریاست و مثل هر عاشقی، نظرباز و بی‌پروا):

بسته چشمی لازم افتاده است بزم وصل را
از نظر بازی نگردد سیر در دریا حباب
(صائب، ج ۱، ص ۴۲۸، غ ۸۷۰، ب ۱۰)

رو نمی‌گرداند از شمشیر بی‌زنهار موج
بس که در نظارهٔ دریا بود مفتون حباب
(صائب، ج ۱، ص ۴۲۸، غ ۸۷۱، ب ۹)

عشق دریا و سیل:

گرچه چون سیل از غبار ره گران گردیده‌ام
جذبهٔ دریا سبکرفتار می سازد مرا
(صائب، ج ۱، ص ۶۵، غ ۱۲۷، ب ۱۱)

ز اشتیاقت بحر از طوفان گریبان می‌درد
پا فشردن اینقدر ای سیل در منزل چرا
(صائب، ج ۱، ص ۲۲، غ ۳۷، ب ۷)

عشق کاه و کهربا:

از شوق کاه جاذبهٔ کهرباست بیش
مطلوب طالب است طلبکار خویش را
(صائب، ج ۱، ص ۳۴۴، غ ۷۰۷، ب ۱)

نگذری تا ز سردانهٔ دل چون پرکاه
دست خود در کمر کاهربا نتوان کرد
(صائب، ج ۴، ص ۱۶۲۵، غ ۳۳۵۹، ب ۹)

نیست از جذب کهربا نومید
کاه هرچند زیر دیوار است
(صائب، ج ۲، ص ۱۰۷۸، غ ۲۲۰۸، ب ۳)

و حکایت عشق زیبای ماه و کتان:[10]

هرچند پایهٔ تو به گردون رسیده است
ای ماه از کتان خبری می گرفته باش
(صائب، ج ۵، ص ۲۴۳۰، غ ۵۰۴۵، ب آخر)

ز عشق قسمت ما نیست غیر سینهٔ چاک
کتان چه از سفر ماهتاب می آرد؟
(صائب، ج ۳، ص ۱۷۹۰، غ ۳۸۱۷، ب ۴)

حسن را با سینه‌چاکان استقامت دیگرست
ماه ممکن نیست پرتو از کتان دارد دریغ
(صائب، ج ۵، ص ۲۴۷۸، غ ۵۱۴۷، ب ۳)

به ظاهر چون کتان در پرتو مهتاب اگر محوم
به تار و پود هستی پیچ و تاب ساکنی دارم
(صائب، ج ۵، ص ۲۶۸۸، غ ۵۵۶۶، ب ۱۳)

علاقه‌ای که کتان را بود به ماه تمام
به پاره‌پارهٔ دل من جدا جدا دارم
(صائب، ج ۵، ص ۲۷۶۸، غ ۵۷۳۴، ب ۱۳)

راز عشق از پردهٔ ناموس بیرون اوفتد
چون ز تسخیر فروغ مه کتان آید برون
(صائب، ج ۶، ص ۲۹۷۹، غ ۶۱۵۹، ب ۶)

سرد مهری های معشوق است بر عاشق گران
پرتو مهتاب می سوزد کتان را بیشتر
(صائب، ج ۵، ص ۲۲۲۲، غ ۴۶۰۷، ب ۱۲)

پانوشتها:

۱. **تحلیل نقد**، نورتروپ فرای، ترجمهٔ صالح حسینی، نیلوفر، چ اول، ۱۳۷۷، ص ۱۶۹.

۲. **اسطورهٔ زال**، محمد مختاری، توس، چ دوم، ۱۳۷۹، ص ۱۸۷.

۳. **دیوان صائب تبریزی**، (مجموعه ۶ جلدی)، به کوشش محمد قهرمان، انتشارات علمی و فرهنگی، (سالهای ۱۳۷۵-۱۳۷۱).

۴. **کلیات میرزا عبدالقادر بیدل دهلوی**، تصحیح خلیل‌الله خلیلی، ج اول غزلیات، دپوهنی وزارت و دارالتألیف ریاست، ۱۳۴۱.

۵. **داستان پیامبران در کلیات شمس**، دکتر تقی پورنامداریان، مؤسسه مطالعات فرهنگی، ۱۳۶۴، ص ۲۷۸.

۶. همان، صص، ۲۸۰-۲۷۹.

۷. در دو قسمت ب و ج، بیشتر با تلاش در نمادسازی روبه‌رو هستیم.

۸. برای پرهیز از طولانی شدن بحث در متن اصلی مقاله، بقیه شاهد مثالها در این قسمت ذکر می‌شوند:

به استقبال لیلی برنمی‌خیزد ز جای خود
ز چشم آهوان مجنون نظر بندست پنداری
(صائب، ج ۶، ص ۳۲۹۴، غ ۶۷۷۶، ب ۷)

اگر از حلقهٔ زنجیر کشد مجنون پای
دیگر این سلسله را کیست که برپا دارد؟
(صائب، ج ۴، ص ۱۵۹۴، غ ۳۲۹۵، ب ۵)

به گلزاری که الفت دسته بند موی مجنونی است
هوا هرچند بالد نگذرد از سایهٔ بیدش
(بیدل، ۷۵۶)

ز جوش لاله محضرهاست گرد تربت مجنون
نپنداری که خون عاشقان پامال می گردد
(صائب، ج ۳، ص ۱۳۹۴، غ ۲۸۶۲، ب ۲)

گر به خاک ما چراغی کس نیارد گو میار
دیدهٔ شیران چراغ تربت مجنون ماست
(صائب، ج ۲، ص ۴۸۴، غ ۹۵۶، ب ۵)

از خمار چشم لیلی همچنان خون می خورم
گر شود ناف غزالان ساغر مجنون من
(صائب، ج ۶، ص ۲۹۶۹، غ ۶۱۳۸، ب ۲)

نیست مجنون را ز شور عشق پروای تمیز
گردباد محمل لیلی درین صحرا یکی است
(صائب، ج ۲، ص ۶۰۰، غ ۱۱۹۳، ب ۲)

۹. برای پرهیز از طولانی شدن مطلب در متن اصلی، تعدادی از شواهد در این بخش ذکر می‌شود:

پروانه نیستم که به یک سال سوختن
معشوق را حواله به آه سحر کنم
(صائب، ج ۵، ص ۲۸۲۰، غ ۵۸۴۰، ب ۴)

خامش منشینید که از خامشی شمع
پروانهٔ بی‌غیرت ما روز به شب کرد
(صائب، ج ۴، ص ۲۰۹۸، غ ۴۳۷۰، ب ۳)

عالم روشن به چشمش زود می گردد سیاه
هرکه چون پروانهٔ بی‌درد عاشق صحبت است
(صائب، ج ۲، ص ۴۸۷، غ ۹۶۲، ب ۴)

تمام سوز نگشت از شتاب پروانه
سفر در آتش سوزان عنان کشیده خوش است
(صائب، ج ۵، ص ۲۲۰۵، غ ۴۵۷۷، ب ۷)

۱۰. دربارهٔ «ماه و کتان» در **فرهنگ دهخدا** به نقل از **آنندراج** آمده است: کتان جامه‌ای است معروف که شاعران پاره‌شدن آن را به سبب نور ماه گفته‌اند و بعضی گویند که مکرر آزموده شده است که این معنی اصل نیست و بعضی گویند که جامهٔ مذکور را از پوست ساق درخت کتان بافند، چنانکه در **شرح نصاب** نوشته شده است که در بعضی بلاد پوست ساق درخت کشیده و ریشه ریشه کرده مثل پشم و پنبه ریسند و از آن جامه بافند و آن جامه در مهتاب قوت ندارد.