

بررسی کهن الگوی آب و درخت در شعر طاهره صفارزاده

دکتر ناصر نیکوبخت

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

دکتر سعید بزرگ بیگدلی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

دکتر حسینعلی قبادی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

صغری سلمانی نژاد مهرآبادی*

چکیده

کهن الگو، آرکی تایپ یا صورت ازلی جنبه‌های ناشناخته و پیچیده، ضمیر ناخودآگاه جمعی است که از آغاز تولد با آدمی همراه بوده است تا آنجا که به نظر می‌رسد موروثی باشد. صورتهای کهن الگویی در بخش ناخودآگاه ذهن نهفته است و خاستگاه و زیربنای اسطوره‌ها به شمار می‌رود؛ با نمادها ارتباطی تنگاتنگ دارد و در رؤیاهای کشف و شهودهای شاعرانه و پیامبرگونه و حتی روان‌پریشیها بروز می‌کند. هنرمند و شاعر با استفاده از همین مفاهیم در حالات ذهنی خاص، که به نوعی شهود می‌ماند، همراه با تخیل به خلق اثر می‌پردازد و متناسب با استعداد هنری و توانایی خدادادی خود به طور ناخودآگاه جامه‌ای بر تن این مفاهیم می‌پوشاند. شعر یکی از پهناورترین عرصه‌های تجلی این کهن الگوهاست. در این مقاله کوشیده‌ایم روش به کارگیری و کاربری برخی از کهن الگوها را در شعر شاعر توانای معاصر، «مرحوم زنده‌یاد خانم

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۱/۲۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۸/۳۰

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس



صفارزاده» به اختصار بررسی و تحلیل کنیم. پرکاربردترین کهن‌الگوها در شعر صفارزاده عبارت است از: آب، درخت، زن، ماندالا، اعداد، رنگها و... که از این میان دو کهن‌الگوی آب و درخت مورد بررسی قرار می‌گیرد.

کلید واژه‌ها: صفارزاده، کهن‌الگو، نماد آب و درخت، شعر معاصر.

مقدمه

«آرکی‌تایپ‌ها» یا همان «کهن‌الگوها» زمینه‌های روانی پیچیده‌ای است که عمری به درازی عمر بشر دارد؛ همراه با اولین بشر زاده شده است و مسلماً تا آخرین روزگار زندگی بشر ادامه خواهد داشت. اصطلاح کهن‌الگو نخستین بار توسط کارل گوستاو یونگ مورد استفاده قرار گرفت؛ اما خودش معتقد است که این اصطلاح با اشاره به تصویر خدا در انسان از زمان فیلودائوس فیلسوف یهودی تبار یونانی پیدا شده است (ر.ک یونگ، ۱۳۶۸: ص ۱۴). یونگ هم ابتدا از نور مثلی، صورتهای ازلی، صور مثالی و بالاخره از لفظ آرکی‌تایپ استفاده کرد. این صورتهای ذهنی ارزشمندترین مفاهیم است و اصلیت‌ترین دلیل شباهتها در آفرینشهای ادبی ملل مختلف به شمار می‌رود. یونگ بین کهن‌الگو و صور کهن‌الگویی تفاوت قائل، و معتقد است کهن‌الگوها هرگز به خودآگاه نمی‌رسند؛ یعنی به محض اینکه به خودآگاه رسیدند دیگر کهن‌الگو نیستند. بنابراین «در واقع کهن‌الگو فقط قوه سازندگی یا امکانات بالقوه سازنده روان است و فقط وقتی محتوا و مفهوم می‌یابد که به مرتبه آگاهی برسد» (امینی، ۱۳۸۱: ص ۵۴) که در این صورت دیگر کهن‌الگو نیست بلکه صورت کهن‌الگویی است.

عموما آثار برتر دارای کهن‌الگوهای بیشتر و دارای روح پرواز تخیلی است؛ زیرا کهن‌الگو به ناخودآگاهی متعلق است. «یونگ ثابت می‌کند» وقتی موقعیتی کهن‌الگویی پدید می‌آید، ناگهان یک حس فوق‌العاده‌رهایی یافتگی به ما دست می‌دهد... در چنین لحظاتی ما دیگر فرد به شمار نمی‌آییم، بلکه نژادیم (روتون، ۱۳۸۱: ص ۳۱).

به همین دلیل، کهن‌الگوها خاص یک منطقه، یک فرهنگ یا کشور خاص نیست؛ بلکه مفاهیمی جهانی است و هرگز به دلیل سنتها و مهاجرت‌های خاص منتشر نشده است؛ بلکه ممکن است در هر زمان و مکان بدون هیچ نفوذ خارجی خود به خود تجلی کند (یونگ، ۱۳۶۸: ص ۲۲).

تولد، مرگ، قهرمان، سفر و عبور از موانع، مادر مثالی، رنگهای مختلف، سنگهای متفاوت،

آب، درخت، خورشید، دایره و... در ذهن انسان مفهومی خاص دارد که در اثر آموزش ایجاد نشده است. این مفاهیم هر جا که ناخودآگاه حاکم باشد خود را نشان می‌دهد و در اسطوره‌ها، رؤیاها و مواد هنری بویژه آثار شهودی و عرفانی بیشتر آشکار می‌شود؛ زیرا این عرصه‌ها مسند حکومت ناخودآگاه است. از همین رو به نمادها بسیار نزدیک است و گاهی برخی افراد، کهن‌الگوها و نمادها را یک چیز می‌شمارند. نورتروپ فرای منتقد ادبی «صورت نوعیه را به عنوان یک سمبل و معمولاً یک تصویر تعریف می‌کند که در ادبیات تکرار می‌شود تا به عنوان عامل تجربه ادبی قابل شناخت باشد» (گراهام، ۱۳۶۵: ص ۱۵۵).

چنانکه گفته شد این انگاره‌ها که گنجینه نمادهای جهانی است، وقتی به مرحله خودآگاهی می‌رسد در شکل‌های متفاوتی خود را نشان می‌دهد. گاه مثبت، گاه منفی؛ برخی زیبا و برخی زشت؛ مثلاً مسیح کهن‌الگو «خویشتن» معرفی شده است؛ خویشتن از وجه مثبت؛ اما همین خویشتن، نمودی منفی هم به صورت «سایه» دارد که در دجال نمایان می‌شود یا «مادر مثالی» کهن‌الگویی است که چون به منصفه ظهور برسد، مثبت یا منفی خواهد بود؛ در زنی زیبا و بی‌نظیر همچون الهه باروری و حاصلخیزی نمود می‌یابد یا به عفریته‌ای زشت و مایه رنج و عذاب تبدیل می‌شود. این تصاویر تحت تأثیر ذهن و روان نویسنده و حتی موقعیت او شکل خاصی به خود می‌گیرد. بنابراین «صورت مثالی اساساً محتوایی است ناخودآگاه که وقتی به خودآگاهی برسد و مورد ادراک قرار گیرد، تغییر می‌کند و رنگ خود را از خودآگاهی فردی می‌گیرد که محل بروز آن است» (یونگ، ۱۳۶۸: ص ۱۵) و همین خودآگاه فردی است که تصاویر متفاوتی برای یک انگاره می‌آفریند که متأثر از شخصیت فرد و عوامل بیرونی تأثیرگذار بر آن شخص است. بنابراین کهن‌الگوها بین تمام بشریت مشترک است و آنچه سبب تمایز و تفاوت آثار می‌شود، نمود این کهن‌الگوها در صورتهای کهن‌الگویی مختلف است. بنابراین کهن‌الگو یا «صورت نوعی فی نفسه عبارت است از امکانات بالقوه یا مرکز یک شبکه ناپیدای روان، لکن هسته فعال آن هر بار که هشیاری زمینه مساعد فراهم آورد به صورت نماد جلوه‌گری می‌شود» (ستاری، ۱۳۶۶: ص ۴۲۵).

کهن‌الگو یک تصویر ذهنی است که جامه نماد می‌پوشد و به عینیت می‌رسد. اغلب نویسندگان نیز بر همین عقیده‌اند. ویلفرد گرین می‌گوید: «وقتی از تصاویری حرف می‌زنیم که بار معنای فراتر از معنای حقیقی معمول خود دارند از نماد حرف می‌زنیم.

این نمادها... تصاویر کهن الگویی هم هستند؛ از این نظر کهن الگوها همان نمادهای تجربه‌اند» (گرین، ۱۳۷۶: ص ۱۹۷). گاه نیز نماد را پیکره‌ای می‌دانند که کهن الگو در آن به تصویر کشیده شده است و در واقع، نماد را نمودی آشکار از کهن الگوی ناآشکار می‌شمارند (ر.ک کزازی، ۱۳۷۵: ص ۷۵).

از طریق بررسی کهن الگوهای مختلف در یک اثر می‌توانیم برخی ویژگی‌های شخصیتی و روانی فرد را دریابیم. از این رو نقد کهن الگویی با نقد روانشناسی نقطه مشترکی می‌یابد. نمودهای مثبت یا منفی کهن الگوها کاملاً تحت تأثیر شرایط و ذهنیت آفریننده خود واقع است. بنابراین آشفتگی روحی و ناآرامی در ذهن به نمودهای منفی و آرامش خاطر به نمودهای مثبت بیشتر مجال ظهور خواهد داد. در این مقاله کوشش می‌شود دو کهن الگوی آب و درخت در آثار صفارزاده بررسی گردد.

شعر صفارزاده، شعر مقاومت و سیاست است. از این رو قبل از انقلاب بارها از ادامه کار او در مراکز مختلف، توسط عمال دولتی جلوگیری شد. او در اشعار خود می‌کوشد به زبان مردم نزدیک شود و به تمام مسائل سیاسی اعم از داخلی و جهانی توجه می‌کند. علاقه او به اسطوره‌های مذهبی در اشعارش قابل توجه و ستایش است. انس او با قرآن و تفاسیر هم در شعرهایش تأثیرگذار بوده است. در اینجا به معرفی دو تصویر کهن الگویی آب و درخت، سپس به بررسی آنها در شعر این شاعر گرامی پرداخته می‌شود تا تأثیر زندگی دینی او در نوع برداشتش از این دو تصویر طبیعی آشکار شود.

آب

آب، راز آفرینش، تولد، مرگ، رستاخیز، تطهیر، رستگاری، باروری و رشد [است]. به نظر کارل یونگ، آب در ضمن رایجترین نماد ضمیر ناهشیار است (گرین، ۱۳۷۷: ص ۱۶۲). آب به صورتهای دریا و رودخانه نیز نمایان می‌شود که در این صورت مفهوم بیکرانگی و جاودانگی شدن را شامل می‌شود. همچنین رودخانه و حرکت آن به سوی دریا بیانگر «جریان زمان به سوی ابدیت» است در حالی که نوعی تلاش و تکاپو برای زنده ماندن را هم نشان می‌دهد.

البته همواره لفظ آب بر این مفاهیم دلالت نمی‌کند؛ اما آنجا که به عنوان یک کهن الگو در نظر گرفته شود به گونه برجسته‌ای مثبت تداعی می‌شود. آب مظهر خدایان نیز

قرار می‌گیرد و در بین الهه‌های ایرانی آن‌اهیتا، میترا و ناهید با آب ارتباط نزدیکی دارند؛ آن‌گاه که با تصویر رود ارائه می‌شود، چرخه زندگی را هم نشان می‌دهد که نتیجه حضور در نوعی چرخه حیات از بخار شدن آب، باریدن باران و برگشت آب به دامنه وسیع طبیعت است.

در اساطیر ملل هم آب بویژه به صورت دریا از جایگاهی ویژه برخوردار است. دریا‌های مقدس نزد اقوام متعدد، آب را سرچشمه فیض و برکت و طهارت و پاکی می‌داند. افکنده شدن پهلوئانان و قهرمانان و گاه نیمه خدایان در دوران کودکی در آب نیز بر اهمیت این عنصر می‌افزاید. کیخسرو در اساطیر ایرانی برای نجات ایران و خونخواهی سیاوش باید از رودخانه بگذرد و به گونه‌ای مرگ و تولد دوباره را تجربه کند. اسفندیار برای رویین تن شدن توسط زرتشت در چشمه آبی فرو می‌رود و رستم در جدال با دیو سپید به دریا می‌افتد و از مرگ نجات می‌یابد. همچنین پیوستگی سرنوشت چند پیامبر بزرگ با آب، اهمیت این عنصر را نشان می‌دهد. نطفه زرتشت در آب نگهداری می‌شود و تولد جانشینانش در هر هزاره از طریق آب تنی کردن دوشیزه‌ای در آن آب ممکن می‌شود. نجات موسی از مرگ با روان شدن گهواره‌اش بر آب و بازگشت مجدد یونس از آب دریا در حالی که عظمتی روحی یافته بود، نشان از توجه به این آخشیج برتر و مؤثر دارد.

آب یکی از چهار عنصر سازنده جهان است و در عقاید زردشتی، آب پس از آسمان نخستین آفریده مادی توسط اهورامزداست (ر.ک. بهار، ۱۳۷۶: ص ۳۷).

مرحوم صفارزاده در جای‌جای اشعارش از توجه به این مفاهیم پوشیده در واژه آب غافل نبوده و تا حد ممکن معانی مختلف از این واژه به عاریت گرفته است:

«از ابر تا دریا

از دریا تا ابر

پیوند پایدار سلسله آب است

و حق، آب است

تبدیل می‌شود

و می‌ماند

و راه می‌ماند» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۵۲)

در این ابیات شاعر مراحل انتقالی چرخه زندگی را در تبخیر آب از دریا و بالعکس نمایان ساخته است و راز روحانیت، بیکرانگی و اصل حیات را با آب پیوند می‌دهد؛ آن گاه حق را چون آب می‌داند که تا ابدیت بر جای می‌ماند؛ هر چند ممکن است مدتی در اختفا باشد. آب به دلیل همین ماندگاری و تغییر و تبدیل است که مظهر خدایان قرار گرفته است؛ مثلاً درباره تیشتر یکی از ایزدان ایرانی که یشت هشتم اوستا متعلق به اوست، گفته می‌شود: «تیشتر سرشت آب دارد» (بهار، ۱۳۶۷: ص ۶۱). ایزدان دیگر همچون میترا، برزایزد و آناهیتا نیز با آب در پیوندند؛ مثلاً برزایزد فرزند آبها نامیده، و آناهیتا رودی بزرگ توصیف می‌شود. همچنین آب با یکی از دوازده امشاسپند یعنی «خرداد» در آیین زردشتی مرتبط است. نام این امشاسپند «به معنای تمامیت و کمال است و نگهبان آبهاست» (همان، ۸۳).

در این شعر هم حق «آب» نامیده می‌شود. شاعر در چند بیت قبل نیز از کیخسرو صحبت می‌کند؛ کسی که با آب پیوند نزدیکی دارد. کین سیاوش از رود می‌گذرد؛ به تولدی دوباره دست می‌یابد تا انتقام پدر را از افراسیاب بگیرد:

«آیا همیشه / فرزندی / کیخسروی / باید به کین برخیزد؟» (همان)

صفا زاده با توجه به اهمیت و قداست آب در شعر «سفر سلمان» وقتی می‌خواهد حضور پیامبر را تداعی کند، می‌گوید:

«صدای نبض نبی می‌آمد

صدای شرقی باران

صدای شورش رود» (همان: ۲۵)

او با این کهن الگو، مفاهیم پاکی، روحانیت بی‌پایان و جاری زمان به سمت ابدیت را نشان می‌دهد. صدای پیامبر را بارانی می‌داند که گناه از سر و روی گروندگان می‌شوید و انگار رودی است که می‌میراند و به تولد دوباره می‌رساند؛ از کفر می‌میراند و با اسلام متولد می‌سازد. رود مظهر پروردگار هم هست و صدای پیامبر (ص) ندای حضرت حق است که جهان را به جنب و جوش واداشته است.

همچنین از آنجا که آب مایه حیات و اصل خلقت است، شاعر مردن در آب را شایسته نمی‌داند. البته مردن در آب به طور ضمنی در برگیرنده مفهومی عرفانی هم هست:

«وقتی که باد نمی‌آید

پاروی بیشتری باید زد.

برازنده نیست

جان‌کندن در آب» (همان: ص ۸۱)

این «جان‌کندن در آب» حاصل نوعی غفلت است در آغوش پروردگاری؛ اما او را نمی‌یابی. گویی مفهوم «حقیقت محض» در این ابیات مورد توجه است. از نظر صفارزاده ما ماهیانی هستیم که جز در آب حقیقت، زنده نیستیم:

«ما ماهیان جدا از آب

این معجزه‌ست گر زنده‌ایم

شاید ایمان

تصور تصویر آب باشد

کاین گونه زنده‌کننده است

و پاک‌کننده‌تر از آب

آب صاف

آب جاری

آب رها» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۴۹)

شاعر در این ابیات آشکارا پاکی، تطهیر و رستگاری را با آب پیوند زده است. در نبرد با اهریمن نیز عنصر آب در آیین زردشتی دومین نبرد را انجام می‌دهد (بهار، ۱۳۷۶: ص ۱۱۰). به همین دلیل است که آن را نماد پاکی و تطهیر و رستگاری می‌شماریم.

آب با آغاز خلقت مرتبط است. انسان و سایر حیوانات از نطفه که از جنس آب است، آفریده می‌شوند. صفارزاده هم در یکی از اشعارش از آفرینش اولین انسان سخن می‌گوید؛ همان نخستین بشری که حاصل امتزاج آب و خاک است:

«آنجا که آب و خاک

آنجا که خاک و دست

به هم پیوستند

آدم

به کوزه‌های سفالی رسید

با هم به چشمه رفتند

و آب نوشیدند

چقدر پاک

چقدر زلال» (همان: ص ۴۸)

آدمی محصول دست و پنجه الهی است؛ آن گاه که آب را با خاک به کمک دستان خویش مخلوط می‌کرد. این مفهوم در عبارت «به کوزه‌های سفالی رسیدند» مکتوم است. آفرینش و خلق آدم با دستهای حضرت حق در سایر تفاسیر نیز آمده است. البته به این مفهوم در جایی دیگر هم اشاره شده است. در شعر «سفر عاشقانه» برگرفته از سفر پنجم آورده است:

«این کوزه را

از آب سالم آن چشمه شاد کن» (صفرزاده، ۱۳۵۷: ص ۱۰۶)

اینجا آب نشانه باروری و رشد، تطهیر و پاکیزگی است و کوزه جسم مادی انسانی را تداعی می‌کند.

«اگر طعام نباشد

هوا که هست» (همان)

شاعر از نبودن برخی امکانات سخن می‌گوید و به آب که می‌رسد آب سالم از چشمه‌ای را مطرح می‌کند که بی‌شک زلال و روشن است و به وجود کوزه مانند انسان، نوعی پاکی و رستگاری هدیه می‌کند. آب در اینجا تنها مفهوم نوشیدنی را تداعی نمی‌کند بلکه به گونه‌ای خاص از حیات سخن می‌گوید؛ حیاتی که در گرو آب است.

با کمی دقت و باریک‌اندیشی در می‌یابیم که شاعر با استفاده از مفهوم کوزه، نگاهی نیز به آفرینش انسان در قرآن داشته است که آن را از «صلصال» یا گل خشک می‌داند و در برخی کتابهای تفسیر و عرفانی بویژه مرصادالعباد مستقیماً به نام کوزه و ارتباط آن با آفرینش انسان اشاره شده است. بنابراین آب مطرح شده در اینجا با هستی انسان مرتبط است و یک انگاره کهن الگویی به شمار می‌رود. این آب می‌تواند اشاره به همان باران شادی نیز باشد که بعد از چهل روز باران اندوه بر خاک وجود آدمی باریده می‌شود تا کاملاً آغشته گردد (ر.ک. عتیق نیشابوری، ۱۳۶۵: ص ۵).

آب در صورت انبوه خود یعنی «دریا» نیز مفاهیم زیبایی را بیان می‌کند. دریا مادر کل حیات، رمز و راز روحانی و بیکرانگی، مرگ و تولد دوباره، بی‌زمانی و ابدیت و ضمیر ناهشیار است (گرین، ۱۳۷۶: ص ۱۶۲).

شاعر در شعر «داس دروگران» هم از کلمه «آب» سخن می‌گوید و هم از «دریا و رود» یاد می‌کند:

«داس دروگران

این هیمه‌های صامت را

از جاده‌های رود

از جاده‌های شورش سیل آورد» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۹۳)

هیمه‌های صامت، انسانهای تکیده و شکسته‌ای هستند که در چرخه زندگی مورد تهاجم واقع شده‌اند. هر چند آب اصل حیات و خلقت و تولد منظور می‌شود، وقتی با واژه سیل می‌آید نقطه مقابل حیات را تداعی می‌کند: ویرانی و مرگ. شاعر مردمانی را در سیلاب زندگی مشاهده می‌کند که با مرگ دست و پنجه نرم می‌کنند و به هیمه‌هایی آماده سوختن می‌مانند؛ سپس در توصیف این جامعه آفت زده می‌گوید:

«صدای پرسش دریا از شب

صدای پرسش دریا از دریا

می‌آید» (همان: ص ۹۶)

اینجا دریا نماد ضمیر ناهشیار بشری است؛ ضمیر ناهشیاری که از نادانسته‌های خود سؤال می‌کند و در پی جستجوی آن است. گویا شاعر هم در جستجوی خویشتن است که از چگونگی و چیستی خود می‌پرسد و هم در صدد پیدا کردن جوابی برای سؤالهای حاصل از این حیات است. شاعر در زمانی زندگی می‌کند که انسانیت گم شده و او در جستجوی این حقیقت از دست رفته است.

«آن رود دل گرفته را دیدم

و رودی که آشناب را در خود می‌برد

اما دلتنگی مرا

که سنگ حجیمی است

با خود نمی‌برد» (همان: ص ۸۱)

رود در اینجا هم ضمیر ناخودآگاه شاعر است؛ آدمی را با خود می‌برد، همچون عالمی است که انسان در آن سیر می‌کند، اما آیا اندوه ناشی از خستگی در عالم هشیاری را هم با خود خواهد برد؟ شاید برای لحظه‌ای؛ اما نه، پاسخ شاعر منفی است. در پایان شعر «داس دروگر» شاعر می‌خواهد به جوابهایی که ناشی از سؤالات ناخودآگاه است و به آن رسیده است اشاره کند:

«شاید نیای دیگر ما گل باشد

شاید غم

شاید دریا



ای تشنه، آب غم آلودست

ای تشنه، آب گل آلود است» (همان: ص ۹۸)

آیا اصل انسان به آب، دنیای رمز و راز و روحانیت و بیکرانگی باز نمی‌گردد؟ تشنه نماد انسانی است که در پی زندگی در حرکت است و سعی در رشد و باروری دارد؛ اما آب که نماد تطهیر و پاکیزگی و اساس رشد و بالندگی است با شایبه غم و گل آلوده شده و اجتماع پراشوب انسانی عامل این مهم بوده است؛ باز هم نمود جامعه ناساز در این ابیات خود را نشان می‌دهد.

«صدای پرشش دریا می‌آید

از دریا....

که موج در ساحل می‌لغزد

و ساحل

داس دروگران است

و موج

درو خواهد شد

در ساحل» (همان: ۹۹)

به نظر می‌رسد دلیل نمادین شدن دریا برای مفهوم مرگ و زندگی دوباره، همین حرکت امواج به سمت ساحل و نابودی و سپس بازگشت آنها با قدرتی افزون و تازه‌تر است. اما در این ابیات دید شاعر تحت شرایط اجتماعی به یک جنبه از آن مفهوم بسنده کرده است؛ تنها مرگ.

او رفتن امواج در ساحل نیستی را به تماشا نشسته است؛ اما تولد دوباره‌شان را هرگز نمی‌بیند؛ زیرا در جامعه‌ای نفس می‌کشد که مرگ بر زندگی تقدم دارد. با این حال دریا نمی‌تواند خالی از مفهوم حیات باشد. این است که جایی دیگر در توصیف زلزله وقتی به دنبال چیزی می‌گردد تا از حرکت مرگ در زمین جلوگیری کند، تنها به دریا می‌رسد؛ هر چند دریا هم نمی‌تواند مانع حرکت زمین لرزان گردد:

«فرمانبران زیر زمین

فرمان حمله را

گردن نهاده‌اند

وساطت دریا هم

چندان

از ارتعاش،

از مرگ و میر نمی‌گاهد» (صفارزاده، ۱۳۷۸: ۸ و ۲۷)

چرا شاعر چیز دیگری را واسطه قرار نمی‌دهد؟ زیرا حیات با دریا تداعی می‌شود؛ اگر چه در اینجا حتی دریا یارای تحمل امواج سهمگین زلزله را ندارد و زلزله با مفهوم مرگ پیوند بیشتری دارد؛ در جایی دیگر می‌گوید:

«هر وقت کنار دریا می‌روم

عشق را با خود می‌برم

که غروبها روی ماسه با من قدم بزند

و با زمزمه مدامش

دل‌م را زیر غبار رطوبت بیدار نگاه دارد» (صفارزاده، ۱۳۵۷: ۷۶)

به نظر می‌رسد شاعر در این شعر در پی دست یافتن به جاودانگی است تا زیر غبار رطوبت، دلش را تازه نگاه داد و معتقد است کیمیای عشق می‌تواند این حیات مداوم را رقم زند. اینجاست که برای رفتن به این ابدیت و بی‌زمانی، عشق را با خود می‌برد و دنیای رازآلود و روحانی خود را با زمزمه مدامش آکنده می‌سازد. گویا نوعی نگرش عرفانی نسبت به معبود ازلی از این سطور برمی‌آید که رسیدن به جاودانگی و حیات ابدی را تضمین می‌کند.

۱۵۵

برجسته کردن مفهوم زمان و جاری آن تا ابدیت که در تصویر ظاهری رود هم نمایان است در این ابیات از شعر «سفر هزاره» خود را نشان می‌دهد:

«شبها نمی‌گذشت

شبها نمی‌گذشت

و دجله جاری بود.

و درد موروثی

و مرگ موروثی

جاری بود» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۳۰)

تلخی زندگی، شب را در ذهن شاعر تداعی کرده و اگر چه همین تلخی سبب احساس نوعی رکود در زندگی است، زمان و فرصت زیستن به سوی ابدیت در جریان است. ما بهره‌ای نمی‌بریم؛ اما زمان به سوی ابدیت جاری است و این حرکت در جریان رود خود را نشان می‌دهد. این است که هر لحظه به مرگ نزدیکتر می‌شویم؛ مرگی که

میراث بر جامانده برای همه موجودات است. در این ابیات هم باز حرکت زمان در واژه «پلکان رود» زیبا نشسته است:

«سپور صبح مرا دید
 که گیسوان درهم و خیسیم را
 ز پلکان رود می‌آوردم
 سپیده ناپیدا بود» (همان: ۶۳)

سیاهی گیسوان و خیزی آن با آب و اصل مادینگی در ارتباط است و رود علاوه بر مفهوم جاری زمان، یادآور غسل تعمید هم هست. آمادگی برای مرگ اختیاری و موت ارادی به منظور شروع تازه و تولدی دیگر هم با رود پیوند خورده است. شاعر در این ابیات ابتدا به زن بودن خود اشاره‌ای دارد، آن‌گاه تلاش برای مرگ اختیاری را اراده می‌کند. او به نگرش تازه‌ای از زندگی دست یافته است و در این ابیات آن را نشان می‌دهد. در ادامه همین شعر آمده است:

«دوباره آمده‌ام
 از انتهای دره سبب
 و پلکان رفته رود
 و نفس پرسه زدن این است.

رفتن
 برگشتن

دیدن

دوباره دیدن» (همان)

«دره سبب» یادآور هبوط آدم از بهشت است. لفظ «دوباره» و «پلکان رفته رود» می‌خواهد گذشتن از یک دوره تلخ زندگی را با بازگشتی بسیار زیبا در حرکت به سوی ابدیت بیان کند. «رفتن» و «برگشتن» هم بازگشت به زندگی را در این واژه نشان می‌دهد.

در کل، شاعر از بین سایر الگوها از تصویر کهن الگویی آب بیشتر استفاده کرده است. آب واژه زیبایی است که اغلب از آن مفهوم مثبت تداعی می‌شود و صفارزاده هم به طور ناخودآگاه بیشتر متوجه جنبه مثبت این تصویر کهن الگویی می‌شود. با کمی تأمل در صورتهای کهن الگویی که مورد استفاده وی قرار گرفته است در می‌یابیم که شاعر اغلب از آب، مفاهیم والای حقیقت حق، بشارت حضور نبی، آفرینش آدم همراه

با بارش باران غم و شادی بر وجود او و طهارت و پاکیزگی را ارائه کرده است که تماما مفاهیمی مذهبی هستند. او حتی وقتی مفهوم حیات را در آب به تماشا می‌نشیند این حیات را به قدرت الهی منوط می‌داند. این نگرش نشان از نوع تربیت و زندگی خاص او در خانواده‌ای مذهبی دارد. البته او با دید عرفانی خود از آب مرگ و زندگی دوباره را نیز برداشت کرده و بارها آن را تکرار نموده است. در کنار این نمودهای مثبت شرایط درهم جامعه و زندگی سخت، او را وامی‌دارد تا گاه نیم‌نگاهی هم به جنبه منفی تصاویر کهن‌الگویی آب داشته باشد که مهمترین آن مرگ و آشفستگی است.

درخت

یکی از رایجترین صورتهای کهن‌الگویی تصویر درخت است. این پدیده صورت مثالی زندگی، حیات و دگرگونیهای مختلف آن است. درختان در اساطیر نیز جایگاهی ویژه دارند و وجودشان وقف ایزدان است. وجود درخت معرفت در آیین یهود، که مساوی با همان درخت میوه ممنوع است، یکی از جلوه‌های درخت در داستانها است. «در افسانه‌های یونانی هر درخت را فرشته‌ای به نام هامادرایا Hamaderaya که در داخل آن درخت پنهان است، نگهبانی می‌کند که جان وی به حیات درخت بستگی دارد» (رنگچی، ۱۳۷۲: ص ۷).

در اوستا و کتابهای مذهبی این آیین، گیاه در آغاز آفرینش یکی از شش پدیده‌ای است که توسط اهورامزدا ساخته می‌شود و این موجود چهارمین آفریده است. بنا بر وداها «در بهشت درختی است که یمه در زیر آن با خدایان به نوشیدن می‌پردازد در حالی که نوایی خوش، گوش را می‌نوازد. این درخت، بنابر آتیره ودا درخت انجیری است که خدایان در آسمان سوم به زیر آن زیست می‌کنند» (بهار، ۱۳۷۶: ص ۷۶).

درخت در اسطوره‌های کهن، رمز آفرینش کیهان است. درختی ستبر و غول پیکر که شاخه‌هایش در آسمان جای گرفته و ریشه‌هایش در سراسر زمین گسترده شده است. شاخه‌های این درخت در سراسر جهان گسترش یافته و حتی ماه و خورشید میوه‌های این درخت به شمار می‌آیند. «غالبا ایزدی که رمز طبیعت بارور است با درخت کیهان، همدست و همراه اوست» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ص ۹).

علاوه بر آفرینش جهان، درخت و گیاه با آفرینش انسان نیز در ارتباط است؛ مثلا در اسطوره‌های آفرینش درباره نخستین انسان در ایران قدیم از مشی و مشیانه سخن به



میان می‌آید که دو گیاه به هم چسبیده هستند. همچنین به گفته دیووکور، قبیله یاکوتها نخستین آدمی را میوه درختی هفت شاخه می‌دانند که به دست زنی تغذیه می‌شود که تنه‌اش از پوسته درختی بیرون آمده است. ارتباط انسان با درخت به بعد از مرگ هم می‌رسد. معتقدان به تناسخ، که به پایان حیات دنیوی باور ندارند در جستجوی ادامه زندگی انسان، گاه درخت و گیاهان را ادامه دهنده حیات انسان قلمداد می‌کنند و حتی این چنین باورها «موجب شده است که اموات را به شیوه‌های مختلف دفن کنند؛ مثلاً رسم تدفین مرده در جوف درختی میان تهی» (همان: ۲۰). شاید استفاده از تابوت هم که از چوب درخت ساخته می‌شد متأثر از همین تفکر و عقیده به ادامه حیات انسان در نباتات باشد. البته این بازگشت به گیاه در تفکر اسطوره‌ای به گونه‌های مختلف است و مفهوم زیبایی دارد.

ظهور قدرت انسان در گیاهان، که پس از مرگ با ترک مقتضیات انسانی به حالت تخم یا روح به درخت باز می‌گردد به معنی بازگشت دوباره انسان به زهدان عالم است که با عرض شدن مرگ،... مرده از صورت انسان نمای خود بیرون آمده، درخت نما می‌شود» (زمردی، ۱۳۸۱: ص ۱۲۱).

حتی امروزه هم دیده می‌شود که در برخی مناطق، کنار آرامگاه مردگان درختی کاشته می‌شود که بر آن خاک سایه افکند.

در اسطوره‌های زردشتی چهارمین نبرد با اهریمن توسط اولین گیاه (درخت) انجام می‌گیرد و «مرداد» امشاسپندی است که گیاه از آن اوست. از به هم فشردن گیاه خشک اولیه و آب که بر زمین پاشیده می‌شود در سراسر زمین گیاهان سبز می‌شوند. سپس از آن همه گیاهان درخت بس تخمه فراز آفریده شد. در دریای فراخکرد فراز رست که همه نوع گیاه را تخم بدان درخت است و از او می‌رویند. نزدیک به آن درخت، درخت گوگرد آفریده شد. برای بازداشتن پیری بددم. یاوری بسیار جهان از او بود (بهار، ۱۳۷۶: ص ۱۱۳).

درخت در طول سال نیز دچار تغییراتی کاملاً مشخص و مبرهن می‌شود و هر فصل را با جامه خود بخوبی نشان می‌دهد. از این رو آن را تعریف کننده زمان می‌نامند و آن را دال بر حیات کیهان قلمداد می‌کنند. این تغییرات و دگرگونیهای مدام علاوه بر تثبیت و تعریف زمان، نوعی حیات تمام ناشدنی را هم در برمی‌گیرد. تجدید حیات در هر دوره و از سر گرفتن زندگی دوباره درخت را به صورت «نماد فنا ناپذیری» مطرح

می‌سازد. دوبوکور معتقد است «استمرار رشد نباتات نشان تجدید حیات ادواری و پاینده عالم و یادآور اسطور بازگشت جاودانه است» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ص ۲۱). اهمیت درختان در اسطوره‌های ملتها با قربانیها و نذر و نیازهایی که برای این پدیده طبیعی انجام می‌گیرد، کاملاً به اثبات می‌رسد.

درخت را بسیاری از اقوام باستانی به عنوان جایگاه خدا یا در واقع خود خدا می‌پرستیدند. بر طبق یک روایت، برخی خدایان در درون درختی آفریده می‌شدند که از آن بیرون می‌آمدند؛ درست مانند پروانه‌هایی که از شفیره خود بیرون می‌آیند. بیشه مقدس یک جنبه مشخص پرستش درخت در میان یونانیان باستان بود (هال، ۱۳۸۰: ص ۶-۲۵۸).

سهراب سپهری در یکی از اشعارش بین خدا و درخت ارتباط نزدیکی قائل می‌شود و آنها را در کنار هم قرار داده می‌گوید: «باید به ملتقای درخت و خدا رسید» (سپهری، ۱۳۷۴: ص ۴۲۸).

طبق اعتقاد بوداییان، بودا در زیر درختی پس از ریاضت بسیار به حقیقت دست یافت. در اسلام نیز درخت مورد توجه قرار گرفته است. درخت طوبی و سدره المنتهی، هر یک درختی بهشتی است که شاخه‌های آن در هفت آسمان گسترده شده است. این صورت مثالی از آنجا که تداوم حیات و باروری را تداعی می‌کند، ساحتی زنانه دارد و به گونه‌ای با کهن‌الگوی مادر ارتباط می‌یابد. «... در برخی تصاویر سیمای آدمی و غالباً سیمای زن جایگزین تنه درخت شده و این تأییدی است بر ساحت زنانه و مادرانه این صورت مثالی» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ص ۲۹).

با توجه به این ویژگیهای خاص، درخت در شعر شاعران نیز جایگاه ویژه‌ای دارد و کمتر شاعری است که از این تصویر بهره نگرفته باشد. سپهری در جایی برای توصیف مادر می‌گوید: «مادری دارم بهتر از برگ درخت» (سپهری، ۱۳۷۴: ص ۲۷۲) و با این توصیف ارتباط ظریفی بین مادر و درخت برقرار می‌سازد. صفارزاده هم نخستین خانه ما را درختی می‌داند در عهد باران و از طریق آن می‌خواهد رشد و باززایی را بیان کند:

«بر تپه نخستین

در عهد باران آلونک درختی

یگانه خانه ما بود» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۴۸)

شاید به طور ضمنی به آفرینش اولین انسانها به صورت مشی و مشیانه هم اشاره داد و یا ارتباط مادر و درخت را در ذهن داشته است. یک اسطوره کهن ایرانی دربارهٔ

آفرینش نخستین انسانها از نطفه کیومرث، دو گیاه به هم چسبیده مشی و مشیانه را اولین انسانها می‌داند که بعد دارای روح انسانی شدند. درخت در مذاهب مختلف بویژه مسیحیت مورد توجه است و شمایل نگاریهای مختلف درباره آن انجام گرفته است؛ حتی صلیب رستگاری به صورت درختی ترسیم می‌شود. مسیحیان آغاز سال خود را هم با آرایش درخت کریسمس جشن می‌گیرند. در یکی از اشعار در «سفر پنجم» شاعر به این مسئله هم توجه کرده است:

«یک چند ایستاد

یک چند در سکوت زمستان

یک چند در بهار فریاد

پای درخت سبز بهارند.

بر پایگاه بزم زمستان

ایوانیان مست

مستان ایوان» (همان: ۱۶-۱۵)

شاعر فریاد را با بهار، بهار را با درخت و درخت را با سبزی پیوند زده است. بهار و سبزی و درخت و فریاد، همه نشان از تحرک و رشد دارد و باروری و زنده بودن را تداعی می‌کند. سبزی و درخت در بزم زمستان هم درخت کریسمس را به یاد می‌آورد. در ابیات پیش از این نیز شاعر از کلیسا سخن می‌گوید و همین امر، نظر ما را تأیید می‌کند.

صفارزاده در شعری می‌گوید:

«اما من به درختان فکر می‌کنم؛

که قد کشیدن را در چارچوب روز یا شب

محکوم نبوده‌اند.

من به جاری زمان فکر می‌کنم

نه به اعتبار محبوس در قاب طلایی تاریخ» (صفارزاده، ۱۳۵۷: ص ۲۸)

شاعر ابتدا به گونه‌ای خاص زمان اسطوره‌ای را مطرح می‌کند و درخت را نشانه فناپذیری و تداوم حیات در جاری زمان بر می‌شمرد که وابسته روز و شب نیست. این درخت، همان نماد جاودانگی است که از روی این سطور قد می‌کشد. تاریخ پشت این زمان اسطوره‌ای است و شاعر برای گریز از زمان سپنجی و بازگشت به آن ابدیت

جاودانه، تصویر درخت را در اندیشه‌اش بازآفرینی می‌کند و یا زمانی که از هرج و مرج دنیای بیرون به تنگ می‌آید و به نیستی و نابودی جهان می‌اندیشد، می‌سراید:

«هرج و مرج غریبی است
یگانه وقار

تک درخت بیدی است که روی رودخانه خم شده است.» (همان: ۴۱)

زمان جاری به سمت ابدیت در کهن‌الگوی رودخانه به تصویر کشیده شده است و حرکت و تداوم حیات در تصویر درخت بیدی که در جاری زمان به رشد و بالندگی خود ادامه می‌دهد؛ همین عامل است که شاعر را از ناامیدی در غربت روزگار باز می‌دارد. اما در مواردی هم هست که حیات در نظر شاعر دچار تزلزل شده و گویی قانون طبیعت به هم ریخته است. از آنجا که درخت قانونمند و زمان سنج است، این ابیات جالب توجه است:

«درختها زردند.

عجیب نیست.

فصل بهار است.

در اصفهان درخت کجی دیدم

که سبز رویان بود

کنار تپه افغان» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۶۷)

گویا قانون حیات آشفته است؛ زندگی در مسیر واقعی خود حرکت نمی‌کند و از فرایند رشد و زایش بازاستاده است؛ این است که در فصل بهار، درختان دچار پاییزند. همچنین کجی درخت در کنار تپه افغان، یادآور حمله محمود افغان در دوره صفوی به ایران و اصفهان و چالشهای آن روزگار است. درخت نشان زندگی و کجی آن نشان از آشوب و بی‌قانونی در این عرصه است. برخی افراد زنده به نظر می‌رسند؛ اما حقیقتاً این حیات نیست.

همان‌گونه که درخت در حالت سبزی و شادابی دلالت بر زندگی می‌کند و از تداوم و رشد آن سخن می‌گوید، نقطه مقابل این امر را نیز تداعی می‌کند؛ یعنی درختی خشک و بی‌ثمر می‌تواند بیانگر پایان حیات و در حقیقت مرگ باشد. صفارزاده از این تصویر هم به زیبایی استفاده کرده است:

«و سرزمین

درخت خسته پاییز بود.

در گذرگه باد

در مرگ برگ

شاخه نشسته

در مرگ شاخه

ریشه» (همان: ۱۲)

در این ابیات سخن از مرگ می‌رود. این پایان حیات با پاییزی بودن سرزمین متناسب است. این ابیات بخشی از شعر «سفر سلمان» است که در ابیات قبلی آن این گونه آمده است:

«دهبان پارسی

بیدار بود.

و خوابهای خون و خطر

از چشمهای خالی ایوان

و چشمهای خسته برزیگران

گذر می‌کرد» (همان)

ارتباط این ابیات با بیت‌های قبلی به این صورت است که برزگر با کشت و کار و سبزی مرتبط است؛ اما وقتی برزگر در خواب بماند، حیات تهدید می‌شود. این است که درخت دچار پاییزی می‌شود و شاخه و ریشه در سوگ برگ خواهد شکست. ارتباط درخت با مرگ در این بیتها هم مورد توجه است. وقتی در توصیف زلزله به عمق فاجعه نظر دارد این گونه می‌سراید:

«مغاک

درخت و چشمه و ماشین و قریه را

به چشم هم زدنی

می‌بلعد» (صفرزاده، ۱۳۸۷: ص ۳۲)

شاعر برای نقاشی مرگ از بلعیدن دو عنصر اساسی حیات سخن می‌گوید: درخت که نماد فناپذیری است و چشمه که سرآغاز زیستن و حیات است و این گونه مرگ را هراسناکتر توصیف می‌کند:

«این شاخه را برمی‌دارم

شکوفه‌اش در باد

و قامتش در توفان لرزیده است

همراه اسکلت شاخه

همراهیان

خاک و خاشاک

بر آبهای شن زده می‌خوابند» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۹۴)

شاخه‌ای از درخت که فرایند باززایی و زایش دوباره را به نمایش می‌گذارد، اینجا در دست توفان اسیر است و جنبه دیگر حیات یعنی پایان آن را تداعی می‌کند و در چند بیت بعد این شاخه خشک بر آب می‌خوابد؛ اما نه آب زلال که نشان باروری است بر آبهایی شن زده که فرو رفته و از جریان و حرکت بازمانده و حقیقتاً به بستر مرگ تبدیل شده‌اند. خواب درخت بر آب را کد بیانگر چه مفهومی جز مرگ می‌تواند باشد؟ او حتی وقتی می‌خواهد به عمومیت مرگ اشاره کند این گونه می‌سراید:

«علی (ع)

سراچه دنیا را

لغزشگاهی می‌داند

به سوی مرگ؛

که جمله را درمی‌یابد.

در زیر سایه درختان

در وزش بادها

و در بسترها» (همان، ص ۶۴)

مرگ همه را درمی‌یابد در هر کجا که باشند؛ حتی در زیر سایه درختان که نماد فناپذیری هستند، مرگ به کمین نشسته است. او در واقعه کربلا وقتی می‌خواهد از پایان حیات سخن بگوید، می‌سراید:

«درخت را بردند.

باغ را بردند

گوش را بردند.

گوشواره را بردند» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۶۵)

اسطوره کربلا اگر چه پایانی خونین دارد، این بریدن و کُشتن، بریدن درخت و بردن نمادی است که هرگز فنایی ندارد. این درخت به زودی ریشه می‌دواند و از خاک دوباره سر خواهد زد. شاعر گویا آگاهانه از این کهن‌الگو استفاده می‌کند تا بی‌پایانی عمر این واقعه را گوشزد کند.

در شعر «سفر سلمان» قهرمان در جستجوی حقیقت به شهری می‌رسد که نخلستان آن شهرت دارد:

«نقی به راه زد

...شهری و شهرت نخلستان

پیغمبری و شانه مه‌هور» (همان: ۱۷)

این نخلستان اگرچه ممکن است به نخلستان مدینه اشاره داشته باشد با مفهوم حیات و باززایی و جاودانگی هم در ارتباط است. از این درختان سر به فلک کشیده تنها به نامی اکتفا نشده است. شاعر می‌خواهد اسلام را مایه حیاتی تمام ناشدنی بخواند. از این روست که اولین چیزی که از آن شهر در ذهن سلمان می‌ماند، نخلستان مشهور آن است. سلمان وقتی به پیامبر می‌رسد این گونه وصف می‌شود:

«دستش ز شاخه نخل جدا می‌شد

دستش به سوی ریشه رها می‌شد.» (همان: ۲۶)

در مصراع اول جدایی از شاخه درخت نوعی مرگ است. اما در حرکت به سمت ریشه، جوانه زدن و پویایی نهفته است. ریشه اساس درخت و منشأ فناپذیری است که می‌تواند دوباره جوانه‌ها را به سمت رشد کردن هدایت کند. مرگ سلمان از آیین زردشت مساوی با تولد او در آیین اسلام است؛ این است که از شاخه جدا می‌گردد و با ریشه در می‌پیوندد.

او در جایی خود را درختی می‌داند در بیابانی ملال‌آور که هر دم محتمل است صاعقه‌ای از آسمان فرود آید و شاخه‌های خشک آن را بسوزاند. این خشکی درخت، یادآور مرگ و فنا و نابودی است بویژه لفظ «دشت ملال‌آور» این تصویر را قطعی‌تر و دقیق‌تر می‌کند:

«تک درختم من

در این هامون پهناور

در این دشت ملال‌آور

در این دم یا دم دیگر

برآید رعد و برق حسرت بی‌همزبانی

تا بسوزاند توانم را

و خاکستر کند این هستی گنگ

این سکوت جاودانم را» (همان: ۱۶)

البته شاعر در این ابیات تنها از مرگ و ناامیدی سخن نمی‌گوید. اگر چه تصویری که از بیابان و برهوت می‌آورد کهن‌الگوی مرگ را تداعی می‌کند، این مرگ با سوزاندن اتفاق می‌افتد و سکوت جاودان را در هم می‌شکند. رابطه درخت و آتش در داستان برانگیخته شدن موسی (ع) در سرزمین طور نیز دریافت می‌شود. آتش مقدسی که از درختی برمی‌آید و تکامل روحی موسی را سبب می‌گردد. از این رو در واقع مرگ در این درخت همراه با تولدی دیگر به صورت پاک و معصوم نمایان می‌شود و غلبه روح زندگی در درخت است که با کهن‌الگوی آتش گره خورده به بازگشتی مجدد همراه با پاکی و بیگناهی منجر می‌شود.

در شعر دیگری با خود زمزمه می‌کند:

«روزی بر این درخت

ریسمانی می‌روید

با میوه‌های سخت

بر روی این درخت

سرهای خواب رفته

فانوس می‌شوند» (همان: ۳۰)

این درخت فناپذیر حیات است که روزی ثمر خواهد داد. اگر چه میوه‌هایش دیر، اما حتما متولد خواهد شد و خفتگانی که از قافله تداوم حیات باز مانده‌اند، روزی بیدار خواهند شد. بدین ترتیب در می‌یابیم که شاعر به طور ناخودآگاه هر گاه از درخت سخن گفته است هم مفهوم زندگی را در آن مستور کرده و هم به گونه‌ای به کهن‌الگوی حیات جاودانه نظر داشته و رشد و باززایی را خاطر نشان ساخته است. توجه به حیات جاودانی نیز اغلب با مفاهیم مذهبی دیگر همراه است. واقعه کربلا را با بریدن درخت یکی می‌داند. اسلام آوردن سلمان را نوعی ریشه دواندن و جاودانه شدن می‌پندارد. ورود به اسلام را رسیدن به نخلستان می‌انگارد. البته شاعر نگاه اجتماعی خود را نیز که تحت تأثیر اندوهی درونی شکل گرفته است با تصاویر درختان زرد و خشک و گرفتار در مرداب آشکار ساخته است.

نتیجه

کهن‌الگوها تصاویری مشترک در ذهن بشریت است که در ناخودآگاه وجود آدمی خانه دارد. هر شخص گویا خاطرات فشرده اجداد خویش را در ذهن دارد. به تصاویر ناشی



از این ذهنیتها «آرکی تایپ» یا «کهن الگو» می‌گویند. این کهن الگوها سبب واکنشهای مشابه افراد مختلف در برابر موقعیتهای مشابه در سرتاسر جهان می‌شود. این تصاویر در آفرینشهای هنری مختلف بویژه شعر، خود را بخوبی نشان می‌دهد؛ چون با ناخودآگاه افراد در ارتباط است و شعر نیز به ناخودآگاهی منسوب است. کهن الگو بانمادها و اساطیر هم در ارتباط است و در تقسیم‌بندی نمادها به نظر می‌رسد نمادها یا سمبولهای جهانی همان کهن الگوها هستند. در اشعار صفارزاده کهن الگوهای مختلف مطرح شده که در این میان دو کهن الگوی آب و درخت در این مقاله بررسی شده است؛ آب کهن الگوی حیات، مرگ و تولد دوباره، تطهیر و پاکیزگی، نماد حق و حقیقت است. مفهوم ضمیر ناهشیار، رمز و راز روحانی و بیکرانگی و جریان زمان در این کهن الگو مستتر است. آب در شکل‌های رود و دریا ظاهر شده است. صفارزاده از این کهن الگو اغلب مفهوم حقیقت الهی و ارتباط آن با آفرینش آدم را ذکر کرده و تطهیر و رستگاری موارد دیگر نگاه ویژه او است که همه تحت تأثیر زندگی مذهبی و انس او با قرآن است. وی مرگ و تولد دوباره را نیز در نماد آب مستور داشته و در عین حال تصویر ویرانگر آب یعنی سیل را، برای مفهوم مرگ استفاده کرده است. درخت هم در دو شکل سبز و تازه و خشک مورد استفاده قرار گرفته و تصویر رشد و بالندگی، سبزی و شادابی و زندگی، فناپذیری و همچنین ساحت زنانه است. او مفهوم تولد دوباره را در ریشه درخت به عاریت نهاده و بویژه اسلام آوردن را با درخت شدن و جاودانه گردیدن پیوند زده است. در کل به نظر می‌رسد تفکرات مذهبی در ذهن شاعر در تصاویر جهانی آب و درخت هم نمود یافته است. اوضاع اجتماع نیز او را بر آن داشته است تا از این دو تصویر جهانی که بیشتر مفاهیم مثبت دارد، مفاهیم منفی را نیز هر چند اندک، مورد توجه قرار دهد.

منابع

۱. اسماعیل پور، ابوالقاسم؛ اسطوره بیان نمادین؛ تهران: سروش، ۱۳۷۷.
۲. بهار، مهرداد؛ پژوهشی در اساطیر ایران؛ پاره نخست و پاره دویم، چ دوم، تهران: آگه، ۱۳۷۶.
۳. داد، سیمیا؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی؛ چ دوم، تهران: مروارید، ۱۳۵۷.
۴. دوبوکور، مونیک؛ رمزهای زنده جان؛ جلال ستاری، چ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۷۶.
۵. رنگچی، غلامحسین؛ گل و گیاه در ادبیات منظوم فارسی؛ تهران: پژوهشگاه، ۱۳۷۲.

۶. روتون، ک.ک؛ **اسطوره**؛ ابوالقاسم اسماعیل پور، چ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۸۱.
 ۷. ستاری، جلال؛ **اسطوره و رمز** (مجموعه مقالات)؛ تهران: سروش، ۱۳۷۴.
 ۸. -----؛ **رمز و مثل در روانکاوی**؛ تهران: توس، ۱۳۶۶.
 ۹. شایگان، داریوش؛ **بت‌های ذهنی و خاطره‌های ازلی**؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۵.
 ۱۰. صفارزاده، طاهره؛ **سفر پنجم**، چ دوم، تهران: حکمت، ۱۳۵۶.
 ۱۱. -----؛ **حرکت و دیروز** (گزیده شعر)؛ تهران: نشر رواق، ۱۳۵۷.
 ۱۲. -----؛ **گزیده ادبیات معاصر** (مجموعه شعر)؛ تهران: نیستان، ۱۳۷۸.
 ۱۳. عتیق نیشابری، ابوبکر؛ **قصص قرآن مجید سورآبادی**؛ به اهتمام یحیی مهدوی، چ دوم، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۵.
 ۱۴. کزازی، جلال‌الدین؛ **رؤیا، حماسه، اسطوره**؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۶.
 ۱۵. گراهام، هوف؛ **گفتاری درباره نقد**؛ نسرین پروینی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۵.
 ۱۶. گرین، ویلفرد و همکاران؛ **مبانی نقد ادبی**؛ فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۶.
 ۱۷. هال، جیمز؛ **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**؛ رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۰.
 ۱۸. یونگ، کارل گوستاو؛ **آیون**؛ پروین و فریدون فرامرزی، تهران: به نشر، ۱۳۶۸.
 ۱۹. -----؛ **انسان و سمبولهایش**؛ محمود سلطانی، تهران: جامی، ۱۳۷۷.
 ۲۰. -----؛ **چهار صورت مثالی**؛ پروین فرامرزی، مشهد: آستان مقدس رضوی، ۱۳۶۸.
- مقالات**
۲۱. اسطوره و ادبیات (مجموعه مقالات)، تهران: سمت، ۱۳۸۳.
 ۲۲. امینی، محمدرضا؛ «**تحلیل اسطوره قهرمان در داستان ضحاک و فریدون براساس نظریه یونگ**»؛ مجله علوم اجتماعی دانشگاه شیراز، دوره ۷، ش دوم (پیاپی ۳۴)، بهار ۱۳۸۱، ص ۹۳-۷۱.
 ۲۳. پورخالقی چترودی، مهدخت؛ «**کهن‌الگوی حیات و جاودانگی در آئینه آئین‌ها**»؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، سال سی و سوم، ش لول و دوم (پیاپی ۱۲۸ و ۱۲۹) بهار و تابستان ۱۳۷۹، ص ۲۵۲-۲۳۱.
 ۲۴. زمردی، حمیرا؛ **نمادهای تمثیلی و اساطیری گیاه و درخت در مثنوی مولوی**؛ ضمیمه مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش ۴ (شماره ۶ و ۷ و ۸)، تابستان- پاییز و زمستان ۱۳۸۱، ص ۱۲۶-۱۰۹.
 ۲۵. مظفریان، فرزانه؛ «**شاعران وارثان آب و روشنایی و کهن‌الگوی سترگ آسمان**»؛ کاوش‌نامه، س ششم، ش ۱۰، ۱۳۸۴، ص ۲۹-۱۸.

Survey of Water and Tree, as Archetypes, in Tahereh Safarzadeh's Poetry

Naser Nikoobakht, Ph.D.
Saeed Bozorg Bigdeli, Ph.D.
Hossein Ali Qobadi, Ph.D.
Soghra Salmani Nejad Mehr-Abadi

Abstract

Archetypes are the unknown and complicated dimensions of the collective unconsciousness which have accompanied mankind since his birth; in a manner which makes it seem hereditary. The archetypal images are concealed in the unconscious part of the mind; and are actually the source and substructure of myths. They have a strict and close connection with symbols and are revealed in dreams, poetical and prophetic intuitions and revelations, and even observed in psychosis. Artists and poets create their work by using these concepts in specific mental circumstances, which is to some extent similar to intuition; intermingled with the power of imagination. In this respect, the artist and poet disguise these concepts unconsciously; depending on their own artistic talent and divine potential. Poetry is one of the most expansive domains for the manifestation of such archetypes. In the present article, the authors have made an attempt to briefly survey and analyze the method through which some of these archetypes have been applied and become functional in the poetry of the late Tahereh Safarzadeh; a highly skilled poet. The archetypes which enjoy more frequency in Safarzadeh's poetry are; water, tree, woman, Mandala, numbers and colors etc. This article has specifically focused on two archetypes of tree and water.

Keywords: *Safarzadeh, archetype, symbol of water and tree, contemporary poetry.*

Association and Narration in Stream of Consciousness Fiction

Mohammad Ali Mahmoodi, Ph.D.
Hashem Sadeqi

Abstract

In a stream-of-consciousness novel, the author attempts to pave the way for his audience to encounter the characters' mental experience directly. The characters' mental content, which covers various levels of the mind and even reaches its pre-speech layers, is narrated within this variety of levels. Since connection of memories in the pre-speech layers of the mind occurs through association, one of the methods used by writers for showing the mentality of characters is association. In this case association becomes a device in the hands of writers for creating a link between the objective and the subjective world of the characters, in addition to depicting the constant flow of the mind from memory and a mentality, moving then towards another memory and mentality; finally depicting a picture and image which links to other related pictures and images too. This article is essentially concerned with the survey of association and its related features within the pre-speech layers of mind, its quality in the stream-of-consciousness stories, in addition to its correspondence with the mind's mechanism. For this purpose, initially association and its governing rules are expressed, and then the significance of association in the narration of such fictions and its difference with recall is defined. Following this, the manners in which mentalities are offered in different methods of narration are surveyed through giving some examples from these fictions. The results of this research show that among different stream-of-consciousness novels, the method of inner monologue shapes associations more than other methods and develops through a high range of associations. Furthermore, utilization of recall of memories and mentalities in inner monologue counts as a weakness due to its contrast with the entity of the pre-speech layers existing in the mind.

Keywords: *stream-of-consciousness, association in fiction, inner monologue, the omniscient narrator, self-expression, contemporary fiction.*

The Poetic Form & Structure of “*Khosrow & Shirin*” Created by Nizami

Eshaq Toghiani, Ph.D.
Mas’oud Algoneh Jouneqani

Abstract

Undoubtedly, *Khosrow & Shirin*, composed by Nizami, is one of Iran’s, and actually, the world’s rich literary masterpieces. As a deep and rich literary work, which offers an artistic pleasure, it has the potential to be contemplated and pondered several times. Therefore through these devices and a close focus on its formal structure, intrinsic content, the rhetoric discourse in its texture, added to all the other concealed structural potentialities within it, the reader can discover valuable points in it. Since the form and structure of a poem develop simultaneously in a horizontal and vertical axis, in the survey of poetic perfectness a researcher should be able to study the form and structure of the created work independently and according to specific principles. For this reason, this article is devoted to surveying the concealed structural and formal potentialities within *Khosrow & Shirin*. The first part is an attempt for analyzing the structural potentialities which show themselves in the vertical axis of the poem. The second part surveys the formal potentialities in four separate axis. Understanding these two categories of potentialities implies the significance of this poetry; in addition to the significance of its new and even repeated studies.

Keywords: *Nizami, Khosrow & Shirin, Khosrow & Shirin’s structure, formal potentialities of Khosrow & Shirin, narrative potentialities of Khosrow & Shirin, foregrounding in Khosrow & Shirin.*

A Design for Categorization of Literary Genres in Classic Era

Seyed Mehdi Zarqani, Ph.D.

Abstract

The categorization of literary genres is quite necessary and essential for a high variety of literary discussions and debates. For instance writing the history of literature in terms of the modern approaches and attitudes is not possible without defining the major genres first. This issue is also true in other domains of literature such as literary criticism and content analysis. The subject matter of this article is formed precisely within this point of concern; designing a model for the categorization of Persian literary genres in the classic era. All the literary works are generally divided into two scopes; poetry and prose. The domain of "Persian Poetry" can be categorized within three main genres; epical, lyrical and instructional-inspirational. Our definitions of these three mentioned literary genres do not necessarily correspond with the definitions of the Greek scholar. The three genres of interest are redefined in the present article, while examples of their subdivisions in the Persian literature are defined. The Persian "branch of prose writings" includes literary works, non-literary works and pseudo-literary works. As a literary researcher, I am obviously concerned with the literary and pseudo-literary writings. Once each category is defined in this article, the literary writings are observed within two genres; "narrative-based" and "non-narrative" literary writings. The definition of each type, with examples; in addition to suggesting their subdivisions in the Classic era, all have made another part of this article. Since the contemporary prose and poetry possesses a particular poetical base, categorization of the variety of literary genres demands another opportunity, and our suggested design can merely be applied in the classic literary genres.

Keywords: literary genres, epic as a genre, lyric as a genre, instruction-inspiration as a genre, Persian classic literature, Pre-Islamic literature.

Rostam, the Dragon Killer, & the Dragon-Sized Banner

Mahmood Rezaee Dasht Arzhane, Ph.D.

Abstract

Some of the well-known Iranian heroes have killed dragons; including Rostam for instance. The reason for this act is that within the wide scope of the Iranian myths, dragon is the symbol of drought; and actually killing dragons is meant to signify the triumph of plenitude over drought. Still, there is one case in Iran which paradoxes with the dragon being the symbol of drought; Rostam Dastan. In the Third Stage of the war, although Rostam succeeds in killing dragons, his banner is dragon-sized, and he boasts about killing dragons to his ancestor-Zahak (in other words Azhi Dahak Avesta)- yet this issue contrasts with his dragon-killing on one hand, and dragon being the symbol of drought in the Iranian mythology on the other hand. Throughout this survey the author of this article has come to finally believe that Rostam's dragon-sized banner, added to the holiness of dragon in his perspective is most likely an influence of China's myths which has penetrated into Iran. Therefore the dragon, which is actually Rostam's totem, and he deeply cherishes, unlike the Iranian myths, is the symbol of rain, freshness and plenitude.

Keywords: *Azhi Dahak, dragon in Shah-Nameh, the dragon-sized banner, myths, Ferdowsi's Shah-Nameh*



Description of Government and Governors in *Massnavi*

Ahmad Khatami, Ph.D.

Abstract

Mowlana Jaluluddin Rumi's mystical character (604-672 A.H) has penetrated so deeply into the hearts and minds of his keen readers and admirers that there is actually no place left for the survey of other aspects in his work which are truly as much comprehensive. The truth is, *Massnavi* (Rumi's great poetry book) has the potential to be analyzed from religious, scholarly, philosophical, political and even social perspectives; to mention a few of such a high diverse domain. Government, as a political-religious affair, has been among the topics of interest in *Massnavi*. Rumi has expressed his views about different kinds of reigns, the legitimacy of reigns, and the characteristics and features of governors and administrators; while he has pointed to the illegitimate reigns, or Pharaoh-like reigns in other words, on one hand and the legitimate or in other words Solomon-like reigns on the other hand. In this article, I intend to pave the way for a better access to Rumi's opinions about governing through collecting and compiling his perspectives; finally depicting Mowlana's intellectual basis and the features of a desired and appropriate government.

Keywords: *mystical literature, political criticism, government and types of governors, Massnavi, Mowlana Jalaluddin Rumi.*