فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین

(نشریهٔ علمی)

سال دوازدهم- شمارهٔ یکم- بهار ۱۴۰۱- شمارهٔ پیوسته ۳۵

بررسی مضامین عرفانی در داستان «اصلی و کرم» بر مبنای روایت‌های ایران و ترکیه (ص ۷۵- ۹۴)

سکینه رسمی[۱]، عاتکه رسمی[۲] (نویسندهٔ مسئول)

20.1001.1.2345217.1401.12.1.4.4

نوع مقاله: پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۸/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۲/۱۷

چکیده

اسطوره، بیانی پر رمز و راز است که در تمامی ادوار تاریخ بشری در پیوند با انسان به وجود می‌آید، می‌بالد، تغییر و تحوّل می‌یابد و با تنوّع و گونه‌های مختلف دیده می‌شود. اسطوره‌ها با دربرگرفتن مضامین فرازمانی و فرامکانی، انواع مختلف و متنوعی دارند که از آن میان می‌توان به اسطوره‌های تولّد، قهرمان، خلقت، عشق و ازدواج، مرگ، حرص و آز، نیکی و همچنین اسطوره‌های طبیعت اشاره کرد. اسطورهٔ قهرمان یکی از مهم‌ترین اسطوره‌هاست که در بین ملل مختلف و در زمان‌های مختلف نمود یافته است. داستان سلوک قهرمانانی که غرور خویش را در هم شکسته و با گذر از عشق مجازی، عشق حقیقی را دریافت کرده‌اند، از مضمون مایه‌های مشترک آثار ادبی جهان است که در قالب اسطوره روی می‌نماید. این امر در روایت‌های مختلف داستان اصلی و کرم، نمود برجسته‌ای دارد. قهرمانان داستان همچون ققنوس در آتش می‌سوزند تا با فنای خویش، بقا را تجربه کنند. این مقاله بر مبنای مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی که با نگرش فرامرزی، وجوه مشترک برآمده از روح مشترک بشری را در آثار ادبی مورد بررسی قرار می‌دهد، مضامین عرفانی در داستان «اصلی و کرم» را بر اساس روایت‌های ایران و ترکیه، تبیین می‌کند تا ضمن مشخص کردن روابط ادبی ایران و ترکیه، نمود عرفان در داستان‌های «عاشیقلار» را روشن سازد. براساس دستاوردهای این تحقیق، عناصر درویش یاریگر، بوتا، عشق، دختر ترسا، پیر خرد، سفر، سختی راه عشق، گذر از عشق مجازی، فنا و دست‌یابی به حقیقت اصیل، صرف نظر از تفاوت‌های جزئی، مضامین مشترک این روایت‌هاست که بخشی به خاطر کهن‌الگوهاست و بخشی از تأثیر و تأثّر ناشی می‌شود.

کلمات کلیدی: اصلی و کرم، اسطوره، عشق، عرفان، ایران، ترکیه.

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز E-mail : rasmi1378@yahoo.com

۲. دانشیار گروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان E-mail : rasmi1390@yahoo.com

CC BY NC ND

۱. مقدمه

اسطوره‌ها بازتاب الگوهای ذهنی انسان هستند که از ورای هزاره‌ها سخن می‌گویند و دیدگاه‌های انسان را در بارهٔ خود، جهان و خدا باز می‌گویند. به نظر استاد سرکاراتی تعریفی جامع و مانع از اسطوره، «کاری دشوار و شاید ناشدنی است» (سرکاراتی، ۱۳۷۱: ۸۵). نزدیک به این تعبیر را در کلام روتوِن می‌بینیم که «هنگام پرسش از «اسطوره»، وضعیت خود را شبیه به آوگوستین هنگام پرسش از «زمان» می‌داند که خیلی خوب می‌دانم که چیست به شرط آن که کسی از من نپرسد اما اگر از من بپرسند و پاسخ بخواهند از پاسخ دادن بدان عاجزم» (نک. سگال، ۱۳۸۹: ۵). هاستون می‌گوید که اسطوره چیزی است که هرگز اتفاق نیفتاده است ولی همواره اتفاق می‌افتد (Houston, 1980: 6). با این حال محققان تعاریفی جهت شناساندن آن ارائه کرده‌اند؛ به نظر استاد بهار «اسطوره‌شناسی بخشی است از مردم‌شناسی فرهنگی است که آن خود از مردم‌شناسی منشعب می‌گردد. مردم‌شناسی فرهنگی به بررسی و فرایافتن قوانین عمومی قالب‌های رفتاری انسان در همهٔ ابعاد آن می‌پردازد و می‌کوشد توجیهی عمومی از این پدیدهٔ اجتماعی- فرهنگی به دست دهد» (۱۳۷۶: ۸۵). هارمون در کتاب «راهنمای ادبیات»، اسطوره را به عنوان داستانی ناشناس که اپیزودهای ماوراءالطبیعی را به عنوان وسیله‌ای برای تفسیر وقایع طبیعی ارائه می‌دهد، تعریف می‌کند. (Harmon, 2003: 325) به نظر او اسطوره‌شناسی، مجموعه‌ای از این اسطوره‌هاست که هدف آن، تبیین خلقت، الوهیت و دین؛ بررسی معنای وجود و مرگ؛ محاسبهٔ پدیده‌های طبیعی؛ و شرح ماجراهای قهرمانان فرهنگی است» (همان: ۳۲۶). با این تفسیر نزدیکی اسطوره و عرفان کاملاً ملموس است، چرا که هدف غایی در اسطوره و عرفان، نزدیکی به خداست، چنانکه گفته‌اند «انگیزهٔ پیدایش اساطیر خدایان و عرفان یکی است؛ یعنی تقلا براي نزدیک ساختن انسان و خدا یا خدایان با این تفاوت که اساطیر خدا را به سوی انسان می‌کشاند و عرفان انسان را به سوی خدا» (مظفری، ۱۳۸۸:۱۶۲). به بیانی دیگر «اسطوره،گزارش داد و ستد میان نیروهای ماورائی و بشر است که با تمثیل و تأویل بیان می‌شود و همین مطلب دربارهٔ عرفان هم صحت دارد؛ چنانکه بدنهٔ اصلی هر دو از وحی و مکاشفه و شهود تشکیل گردیده است» (افراسیاب پور، ۱۳۸۹: ۱۱۹).

اسطوره‌ها در دل ادبیات و داستان‌ها پرورده می‌شوند. فرای معتقد است که اسطوره، باستانی‌ترین نوع داستان سرایی است(Frye, 1962: 277). همو در مقالهٔ «ادبیات و اسطورهٔ» خود بیان می‌کند که «اسطوره به ساده‌ترین و معمول‌ترین معنا نوعی سرگذشت یا داستان است که معمولاً به خدا یا رب‌النوع و موجودی الهی مربوط می‌شود. اسطوره بدین مفهوم با فرهنگ‌های ابتدایی یا با دوره‌های کهن فرهنگ‌های پیشرفته پیوسته است» (به نقل از نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۲۷۵).

حضور اسطوره در ادبیات «عاشیقلار» برجسته‌تر است. ادبیات «عاشیقلار» شاخه‌ای از ادبیات عامیانه است که توسط شاعران عامیانه به نام «عاشیق‌ها» شکل‌گرفته و منبع آن از ادبیات شفاهی قبل از اسلام گرفته شده و از ۱۵۰ سال به این سو، صورت کتابت یافته است. این شاخه از ادبیات از آنجا اهمیت دارد که احساسات خلق را بی پرده بازگو می‌کند.

صادق هدایت از قول شومان به موسیقی‌دانان جوان می‌گوید: «با دقت به ترانه‌های ملی گوش فرا دار، آن‌ها سرچشمهٔ بی‌پایان ملودی‌ها می‌باشند و چشم تو را به صفات مشخصهٔ ملل گوناگون باز می‌کنند»(هدایت، ۱۳۳۴: ۳۴۹). این هنرمندان در واقع در شعر خود، روح یک ملّت را متجلّی می‌سازند، چنانکه عزیر حاجی بیگ اوف، بنیانگذار مکتب نوین موسیقی آذربایجانی، هنر عاشیق را «خلاقیت خود خلق» می‌داند و جعفر جبارلی از زبان عاشیق می‌گوید «من عاشیقم،من خلقم»(نک. رئیس‌نیا، ۸۸:۱۳۶۶). عاشیق‌ها در اجتماع خود از جمله شایسته‌ترین افراد بوده‌اند، که پس از گذراندن مراحل مختلف به مقام «دده‌لیک» می‌رسیده‌اند، چنان‌که دده قورقود، دده عباس، دده قاسم، توراب دده، دده یئدی یار (دده یادگار) و دده کرم از عاشیق‌هایی هستند که به مقام والای دده‌لیک رسیده و در عصر خودشان یکی از قطب‌های عروج به کمال ومعرفت شده‌اند.

فؤاد کوپرولو، محقّق ترک نیز در مورد «عاشیق» چنین می‌گوید: «عاشیق» نامی است که در میان مردم به شاعران «ساز» داده شده است. این واقعیت که آن‌ها از عشق مادی به درجهٔ عشق معنوی رسیده‌اند، از این امر که هنر نواختن ساز و سرودن شعر از طریق یک مرشد معنوی، مثلاً یک پیر یا خضر که در رؤیا یا واقعیّت به او هدیه شده، استنباط می‌شود(Köprülü,1989: 168). داستان‌های عاشیقلار نیز بیشتر بر این مبنا شکل گرفته است و قهرمانان داستان‌های «عاشیقلار» در سفر قهرمانی خود سلوک معنوی را تجربه می‌کنند. در این داستان‌ها گذر از عشق مجازی و رسیدن به حقیقت محض، اغلب با یک رؤیا و گرفتن بوتا (باده) از دست پیر یا خود معشوق می‌آغازد. قهرمانی که از این باده مست شده علاوه بر عشق مجازی، هنر «عاشیقی» را نیز در می‌یابد. قهرمانان داستان‌های «عاشیقلار» چون سالکان راه طریقت، منازلی را پشت سر می‌گذارند، «منازلی که به گفتهٔ خراز می‌توان از آن به وجد، دهشت و فراموشی تعبیر کرد» (نک. دهباشی، ۱۳۸۴، ۱: ۲۰۹). در واقع عنایت الهی، آنان را به رفع حجاب و بیداری توأم با شناخت می‌رساند. در این مقاله سیر کمال قهرمانان قصّهٔ «اصلی و کرم»، یکی از مهم‌ترین داستان‌های «عاشیقلار» که در بیشتر کشورها شناخته شده است، بر مبنای مطالعهٔادبیات شفاهی تطبیقی بررسی می‌شود که منظور از این تعبیر «مطالعهٔ ادبیات شفاهی و به خصوص داستان‌های ملّی و کوچ آن‌ها و چگونگی و زمان درآمدن این موضوعات به ادبیات رفیع و هنری است»(ولک و وارن:۴۱:۱۳۷۳). روایت‌های مختلفی از این قصّه در ایران و دیگر کشورها وجود دارد که تقریباً همگی مضامین مشترکی دارند، هرچند سندی مبنی بر این که چنین شخصیتی واقعاً وجود

داشته موجود نیست. مبنای این مقاله، روایت‌های غفار غفارزاده از ایران و عیسی اؤزتورک از ترکیه است.

بنا به شیوهٔ روایت، و قؤشماها[1] و گرایلی‌های[2] مطرح، این دو روایت بسیار به هم نزدیک هستند. قابل ذکر است که اؤزتورک در یک مجلّد بعد از روایت آناتولی از ترکیه در ۱۵۷ صفحه، به روایت آذربایجان در ۱۳۴ صفحه می‌پردازد. تمایز اصلی روایت آناتولی نسبت به روایت آذربایجان این است که در روایت اؤزتورک، معشوق یعنی «اصلی» نیز «عاشیق» است و با گرایلی‌ها و قؤشما، نغمه‌های «کرم» را پاسخ می‌دهد.

۲. سؤال تحقیق

کدام مضامین عرفانی در قصّهٔ «اصلی و کرم» دیده می‌شود؟

۳. پیشینهٔ تحقیق

داستان «اصلی و کرم» از داستان‌های بسیار شناخته‌شده در میان ملل ترک است که منشأ آثار هنری دیگری شده است که از آن جمله می‌توان به فیلم سینمایی «اصلی و کرم» به کارگردانی آدولف کورنر (*Adolf Korner*) (۱۹۴۲م.) و فیلم سینمایی «اصلی و کرم» به کارگردانی اورهان ایلماز (*Orhān İlmāz*) (۱۹۷۱م.) در ترکیه اشاره کرد. در مورد داستان اصلی و کرم، در ترکیه و باکو تحقیقات زیادی انجام گرفته که بخشی نیز به موضوع تصوّف در این داستان اشاره دارد، از آن جمله:

- Kerem Operasinda Tasavvuf Etkisi (Güleç, 2012)
- Aşk ve Ölüm Senaryoları (Refig, 2006)
- Saygun ve Kerem (Refig, 1991)
- Adnan Saygun Anlatıyor(Turan, 1996).

لیکن در ایران، تحقیقات علمی در این زمینه معدود است. از جمله مقاله‌هایی که در مورد قصّهٔ اصلی و کرم نوشته شده عبارتند از: خوانش بینامتنی، داستان عاشیق اصلی و کرم (ترابی و همکار، ۱۳۹۵)، بن‌مایه‌های داستان اصلی و کرم (رسمی و همکار، ۱۳۹۶)، بررسی تطبیقی منظومهٔ لیلی و مجنون و داستان اصلی و کرم (رسمی و همکار، ۱۳۹۶). لیکن در مورد وجه عرفانی و سیر کمال در داستان‌های «عاشیقلار» عموماً و داستان «اصلی و کرم» خصوصاً هیچ تحقیقی صورت نگرفته است.

۴. روش تحقیق

این مقاله با روش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی به تبیین مفاهیم عرفانی در قصّهٔ «اصلی و کرم» در روایت‌های ایران و ترکیه می‌پردازد. از آنجا که هدف این تحقیق، بررسی نمودهای عرفانی در داستان

«اصلی و کرم» براساس روایت‌های ایران و ترکیه است؛ مبنای تحقیق، مکتب امریکایی قرار داده شده است، زیرا در این مکتب بر اساس تعریف هنری رماک (H.Remak) «ادبیات تطبیقی یعنی مطالعهٔ ادبیات در آن سوی مرزهای یک کشور خاص و مطالعهٔ روابط موجود میان ادبیات و دیگر حوزه‌های معرفتی و اعتقادی مثل هنرها (نقاشی، پیکرتراشی، معماری، موسیقی) فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی(سیاست، اقتصاد ،جامعه شناسی و ...) و علم و ادیان و غیره بوده و به اختصار می توان گفت که ادبیات تطبیقی؛ یعنی مقایسهٔ ادبیات یک کشور با ادبیات یک یا چند کشور دیگر و نیز مقایسهٔ ادبیات با دیگر حوزه های تعبیر انسانی» (الخطیب ،۱۹۹۹: ۵۰). قبل از ورود به بحث، ارائه خلاصهٔ داستان،ضروری به نظر می‌رسد.

۵. اصلی و کرم

داستان «اصلی و کرم» داستان عشق نافرجام احمد میرزا شاهزادهٔ اصفهان به قارا[۳] سلطان یا مریم دختر قاراکشیش خزانه‌دار ارمنی پادشاه است که بعد، نام‌های خود را به «اصلی» و «کرم» تغییر داده‌اند. عشاق که تولّدشان از یک سیب تحفهٔ درویش محقّق شده است، در سیر داستان، چون دو نیمهٔ سیب در پی رسیدن به یکدیگر و تمامیّت هستند، کشیش پدر اصلی بنا به اختلاف دینی، قرار مادران عشّاق را که فرزندان خود را به عقد یکدیگر در آورند گردن نمی‌نهد و از زنگی اصفهان می‌گریزد و کرم نیز به دنبال آن‌ها در جستجوی معشوق، شهر و دیار خود را ترک می‌کند. این تعقیب و گریز، سه سال و در بعضی روایت‌ها هفت سال به طول می‌انجامد تا این که در حلب بنا به فرمان والی، عشاق به عقد هم در می‌آیند، لیکن هر دو با سحر و نیرنگ کشیش به خاکستر تبدیل می‌شوند که آهنگ «یانیق کرم»[۴]یا «یانیق هاواسی»[۵] برگرفته از آن است.
عناصر عرفانی زیر در این داستان نمود می‌یابد:

۵-۱. رؤیا

عنصر رؤیا در داستان‌های عرفانی و غنایی که قهرمان داستان را با دگرگونی ژرف مواجه می‌سازد، قابل توجه است. قهرمان با رؤیایی هشداردهنده، سفر می‌آغازد و درواقع «برای درک پیام ضمیر ناخودآگاه، سفری را در پیش می‌گیرد که نشانگر میل به تغییر درونی و نیاز به تجربه‌ای جدید است» (شوالیه و همکار، ۱۳۸۵، ۳: ۵۸۷). در واقع رؤیا، تکانهٔ روحی قهرمانان است، زیرا در خواب به دلیل گسستن از علایق مادی، تمایلات سرکوفته و آرزوهای ناکام نمود می‌یابند، «یونگ این کنش ناخودآگاه را نقش تکمیلی یا جبرانی رؤیا در شالودهٔ روانی می‌نامد» (یونگ الف، ۱۳۶۸: ۶۹).

در اغلب روایت‌های داستان ترکی «اصلی و کرم»-(Öztürk, 1941: 5 / غفارزاده، ۱۳۹۳: ۲۴)، قهرمان چون دیگر قهرمانان «عاشیقلار»، مسیر فردانیت را با رؤیا آغاز می‌کند، چنان‌که در روایت غفارزاده خطاب به صوفی همراه خویش گوید:

یوخومـــا گلمیشـــدی اونـــون صـــورتی　　چکـــدیردی زنگی‌یـــه اونـــون نییتـــی
موســـلمان دئییـــل او، عیســـی اومتـــی　　بیـــر اوزگـــه صـــبریمی آلـــدی نـــه چـــاره

(غفارزاده، ۱۳۹۳: ۳۰)

yuxumā gəlmişdi onon sürəti/ çəkdirdizəngiyə onon niyyəti
müsəlmān deyil o İsa ümməti/ bir özgə səbrimi āldı nə çārə

برگردان: سیمای او در خوابم تجلّی کرد/ شوق وصال او مرا به «زنگی» کشانید/ او مسلمان نیست و از امت حضرت عیسی (ع) است/بیگانه‌ای صبر را از دلم ربود و چاره‌ای وجود ندارد.

این خواب، فراخوانی به سوی تولّد مجدّد است و قهرمان بر آن است تا با قدم‌گذاشتن در مسیری تازه به خودشکوفایی برسد و زندگی نوی را تجربه کند و از هزار توی روان خویش راهی به بیرون بیابد و به سوی آینده‌ای روشن که در آن ارزش‌ها و مفاهیم زندگی تثبیت گردند، دست یابد. گویی برای فرار از زندان عادت‌ها به این سفر نیاز دارد. این مضمون در اغلب داستان‌های «عاشیقلار» چون «عاشیق غریب و شاه‌صنم» (غفارزاده (ب)، ۱۳۹۳: ۲۳)؛ «نوروز و قنداب»(عزتی، ۱۳۹۴: ۱۳۹)؛ «خسته قاسم» (ساعی، ۱۳۹۴: ۲۰۱/۱) و «عاشیق قوربانی و پری» (همان: ۱۶۳/۱) نیز دیده می‌شود و قهرمانان داستان‌های «عاشیقلار» با دیدن این رؤیا چون عارفان، سفر می‌آغازند و با گذر از تمنیّات نفسانی به «حق عاشیقی» یعنی عارف تبدیل می‌شوند. این نوع رؤیاها همان مکاشفهٔ روحانی یا رؤیای صادقه نامیده می‌شوند «چون به واسطهٔ خواب، حواس معزول می‌شود و اندرون جمع می‌شود، آینهٔ دل صافی می‌گردد. در آن ساعت دل را با ملائکه سماوی مناسبت پیدا آید و همچون دو آیینهٔ صافی باشند که در مقابل یکدیگر بدارند. چیزی از آن‌چه معلوم ملائکه باشد، عکس آن در خواب بیننده، پیدا آید» (نسفی، ۱۳۷۱: ۲۴۶- ۲۴۲). و همان است که آن را جزئی از پیامبری دانسته چنان‌که رازی گوید: «الرؤیاءُ الصالحُ جزءٌ من ستّة و اربعین جزءاً من النبوة» (ابوالفتح رازی، ۱۳۵۲: ۳۸۷). همین رؤیای صالح است که می‌تواند انسان را از تمنیّات نفسانی، به سوی عالم مثالی رهنمون شود و به کشف و شهود بینجامد. در واقع چنان‌که امروز نیز اعتقاد بر این است که «اصالت، کمال و حقیقت رؤیاها شاعرانه است، چون این فراموش‌خانهٔ افکار، تحت تسلّط یک نوع منطق عجیب و مخصوص است. رؤیا افزایش و وفوری در جریان فکر ما ایجاد می‌کند که در بیداری به هیچ‌وجه برایمان آشنا نیست»(فروم، ۱۳۸۵: ۱۵۷). در این داستان‌ها رؤیای قهرمان به بیداری و یقظه منتهی می‌شود، درواقع این بیداری، «بیداری‌ای است از خواب غفلت و موجب آن، واعظ الله و معرفت و تجلی انوار الهی است در قلوب که به واسطهٔ اجابت

دعوت هادیان الی طریق الحق و خدمت اولیاءالله حاصل می‌شود» (سجادی، ۱۳۵۰: ۴۲۹). این بیداری، ندایی الهی است که از ورای حجاب‌های نفسانی و ظلمانی به جان انسان مستعدّ سلوک می‌رسد و جان او را به مرتبهٔ آینگی و کمال می‌رساند. قابل ذکر است که رؤیا در همهٔ داستان‌ها در شب اتفاق می‌افتد، زیرا شب با مکاشفات عرفانی ارتباط دارد و به قول زرین‌کوب «لحظه‌ای است بیرون از مرز زمان» (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۹۷)؛ لحظه‌ای است که سالک برای ورود به عالم روحانی آماده می‌شود و با دیدن رؤیایی، به ضمیر ناخودآگاه خویش دست یافته، به شهود و اشراق می‌رسد. در این داستان نیز کرم بعد از رؤیای شب دوشین در تعقیب آهویی به دیدار «اصلی» می‌رسد که این امر نشانگر استعداد او به سیر کمال است زیرا قهرمانانی که استعداد سلوک دارند به این راه فراخوانده می‌شوند.

۵-۲. باده (بوتا)

عنصر «می»، «باده» و «شراب» در داستان‌های عارفانه و غنایی جایگاه خاصی دارد، چنانکه در ادبیات فارسی به خصوص از قرن هفتم به بعد، معانی عرفانی «باده»، «می»، «شراب»، «مستی»، «پیمانه» بر معانی حقیقی آن غلبه کرده است. «باده در نگاه عرفانی، عشق کیهانی است، یعنی محبت ذاتی افلاک و کواکب و عناصر و حتی همهٔ ذرّات عالم به مبدأ آفرینش» (پورجوادی، ۱۳۸۷: ۲۸). از این‌رو باده را در کنار «لایح» و «لامح» و «لامع» و «طالق» و «طارق» آورده‌اند که با مکاشفه ارتباط دارد: «هر واردی که چون برق، لامع شود و در حال منطفی گردد، آن را متصوفه «لایح» و «لامح» و «لامع» و «طالع» و «طارق» و «باده» خوانند. ظهور آن مستعقب خفا بود و کشفش مستلزم استتار» (عزالدین کاشانی، ۱۳۶۷: ۱۲۶)، البته در ادبیات عرفانی بین معانی «باده» و «می» و «شراب» تفاوتی قائل شده‌اند، چنان‌که لاهیجی می‌نویسد: «شراب و می و باده هر سه به معنی عشقی است که انسان به پروردگار پیدا می‌کند، این عشق به جهت مراتب و منازل سلوک، شدّت و ضعف‌ها دارد، عشق مبتدیان از همه ضعیف‌تر است و «باده» خوانده می‌شود. عشق متوسطان قوی‌تر است و «می» خوانده می‌شود. قوی‌ترین حالات عشق به منتهیان دست می‌دهد که «شراب» نامیده می‌شود» (لاهیجی، ۱۳۳۷: ۶۰). زرین‌کوب استفاده از می و شراب و... را در کنار الفاظی چون معشوق و متعلقات آن، به دو گروه خمریّات و غرامیّات تقسیم می‌کند: «گروه خمریّات شامل لفظهایی چون می‌و جام و ساقی و خرابات و دُرد و صاف و... ناظر به معرفت روحانی است که بلاواسطه و بدون بحث و درس به قلب سالک، افاضه می‌شود و شرط نیل بدان، رهایی از وسوسه‌های عقل نظری و مصلحت‌انگاری‌های خودخواهانه آن‌است. گروه غرامیّات مشتمل بر کلماتی مانند معشوق و جمال و روی و چشم و زلف و امثال آن‌هاست که نظر بر تجلّی ذات و صفات و آن‌چه بدان مربوط است دارد» (زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ۱۶). پیروان ابن عربی نیز در تعریف شراب و خمر و غیره عموماً از مفهوم تجلّی استفاده می‌کردند و به همین

سبب است که گاهی ترکیباتی چون شراب تجلّی یا بادهٔ تجلّی را به کار می‌بردند (همو، ۱۳۳۷: ۶۱۱- ۶۰۸). حقیقت این است که سیراب‌شدن از بادهٔ عشق و رسیدن به علم لدّنی در دیگر آثار نیز دیده می‌شود، چنان‌که باز زرین‌کوب در مورد حافظ می‌گوید که چگونه به اعجاز پاکان غیبی، علم لدنّی یافته است. «این علم لدنّی که افسانه‌جویان خواسته‌اند، بی‌زحمت درس و مکتب به حافظ منسوب بدارند، یک رؤیای قدیم انسانی است. حدیث درخت معرفت است و آب حیات که آرزویی است کهنه و به شرق و اسلامیان هم اختصاص ندارد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۲۰- ۱۸). چنان‌که «وامبری ترک‌شناس معروف مجار که در اوایل نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، در لباس درویشی، آسیای میانه را سیاحت کرده به وجود باور مشابهی در میان ترکمن‌ها اشاره کرده است، بنا به باور آن‌ها مخدوم قلی، شاعر نام‌آور ترکمن نیز در پرتو عنایت پاکان و پارسایان، طبع شاعری را یافته است، چنان‌که در عالم رؤیا، پیغمبر دعای خیرش می‌کند و تلنگری بر پیشانی‌اش می‌زند. مخدوم قلی در حال از خواب بیدار می‌شود، از همین لحظه به بعد اشعار لطیف و دلپذیر بر زبانش جاری می‌شود، ترکمن‌ها سروده‌های او را فصیح‌ترین و پرمعنی‌ترین تراوشات مخیلهٔ بشری می‌دانند» (رئیس‌نیا، ۱۳۶۵:۹۰).

در داستان‌های «عاشیقلار» نیز «بوتا»(باده)، نماد مکاشفه و اشراق است که به قهرمان پیموده می‌شود و به این امر «بوتا ایچیتماق» (باده پیمودن) و «ویرگی ویرماق» (برخورداری از عنایت غیبی شدن) گفته می‌شود. «بوتا ایچیتماق» در خواب که به طور مکرر در داستان‌های «عاشیقلار» به آن اشاره می‌شود، برگرفته از این اعتقاد است که اولیای دین اسلام در خواب اطلاعات مذهبی و اجتماعی دریافت می‌کنند (Eke, 2010: 76).

این اولین فراخوان قهرمان و حرکت او به سوی تعالی است. در این داستان‌ها اگر بادهٔ پیموده شده، بادهٔ کهن باشد، قهرمان به عاشیق خلق (خلق عاشیقی) و اگر بادهٔ عشق باشد، قهرمان به عاشیق حق (حق عاشیقی) بدل می‌شود. این باده از طرف اولیا به قهرمان داستان پیموده می‌شود، که ساقی باده ممکن است حضرت علی (ع) (داستان عاشیق قوربانی)، حضرت خضر (ع)، (داستان عاشیق غریب و شاه‌صنم) یک درویش (نوروز و قنداب) و گاه خود معشوقی باشد که بادهٔ عشق او به قهرمان داستان پیموده می‌شود. عاشیقی که در عالم رؤیا به او بوتا (باده) داده می‌شود قدم در راه طریقت گذاشته و به «حق عاشیقی» یا عارف بدل می‌شود. در این داستان‌ها معشوق، مجازی نیست بلکه همان «عاشیق» است که به مدد می معرفت به عارف بدل شده و به او علم عاشیقی (خنیاگری) نیز ارزانی شده است؛ به سلوک عارفانه قدم می‌گذارد. این افراد با خوردن بادهٔ معرفت، سرمست می‌شوند و چون سرمست شدند، به وجد می‌آیند و چون به وجد آمدند، پالوده می‌شوند و چون پالوده شدند، ذوب می‌شوند و چون ذوب شدند، خالص می‌شوند و چون خالص شدند، طالب می‌شوند و چون طالب شدند، معشوق را می‌یابند و چون معشوق را یافتند به وصال می‌رسند و چون به وصال رسیدند،

مابین معشوق مجازی و حقیقی تفاوتی نیابند (نک. غفارزاده (الف)، ۱۳۹۳: ۱۶). البته قابل ذکر است که این بوتا صرفاً شراب نیست بلکه ممکن است خرما، شیرینی، مهرهٔ گردنبند، ساز، کتاب یا کاغذی باشد که نوشته‌ای بر آن نوشته شده است (Heziyeva, 2010: 218). محقق ترک «یاردیم چی» این باده (بوتا) را دو نوع می‌داند: بادهٔ «ار» و بادهٔ «پیر». کسانی که در رؤیا از بادهٔ «ار» خوردند، به دلاورانی پاکباز تبدیل می‌شوند که زندگی‌شان پر از قهرمانی است و در راه محبوب، از کشته‌شدن ابایی ندارند و آنان که از بادهٔ «پیر» خوردند، عاشق زیبارویی می‌شوند که تمام دارایی خود را در راه محبوب خود بر کف می‌گذارند. آنان برای رسیدن به معشوق، سال‌ها در دامنه‌های کوهستان سفر می‌کنند و در معرض آزمایش‌های مختلف قرار می‌گیرند. چنین افرادی «عاشیق حق» یا «عاشیق باده» نامیده می‌شوند، این‌ها قهرمان نیستند بلکه در راه محبوب زجر می‌کشند و می‌سوزند و «عاشیق کرم» یکی از آن-هاست.(Yardımçı, 1998: 140)

در روایت غفارزاده، کرم در قیصریه در حالی که همراه صوفی در مسافرخانه‌ای جا گرفته‌اند، از این باده گرفتن یاد می‌کند:

ایچیب عشقین باده‌سینی، قانمادیم　　دوشدوم عشقین آتشینه یانمادیم
هیچ بیر یئرده، اصلی یاری دانمادیم　　مئحرابی‌دیر، ایکی قاشین آراسی

(غفارزاده، ۱۳۹۳: ۱۳۱)

içib eşqin bādəsini qānmādım/düşdüm eşqin ātəşinə yānmādım
heç bir yerdə Asli yārı dānmādım/mehrābıdır iki qāşın ārası

برگردان: بادهٔ عشق را سر کشیدم و چیزی درنیافتم / به آتش عشق اوفتادم لیکن نسوختم / در هیچ جا، از «اصلی» محبوب درنگذشتم / مابین ابروان او، محراب را مانَد.

که این امر در روایت اؤزتورک هم دیده می‌شود:

İçip aşkın dolusunu kanayım,
düşmüşüm aşkına nice yanmayım,
gönül sevdi onu, nice döneyim,
mihrabımdır iki kaşın arası (Öztürk, 1941: 116)

برگردان: باده عشق را سر کشیده / به درد عشق او گرفتار شدم چه‌سان نسوزم / دلباختهٔ او شدم، چگونه از او روی برگردانم / بین دو ابروی او محراب را مانَد.

اگر داستان اصلی و کرم را به سه بخش خامی، پختگی، سوختن تقسیم کنیم؛ این بخش از داستان یعنی «خوردن باده»، دوران خامی اوست که با پیموده‌شدن بادهٔ معرفت به دوران جدید سیر و سلوک قدم می‌گذارد.

این باده، گاه تنها به قهرمان مرد پیموده می‌شود و گاه به هر دو قهرمان مرد و زن. با تأمّل دریافته می‌شود که در داستان‌هایی چون «عاشیق غریب و شاه‌صنم»، «عاشیق قوربانی و پری»، «ابوالفتح و

سروناز» که هر دوی عشاق از باده سرمست می‌شوند، عشق به وصال منتهی می‌شود و در داستان‌هایی چون «اصلی و کرم» که باده (بوتا) فقط به قهرمان مرد داده می‌شود، عشق ظاهراً به ناکامی منجر می گردد.

امّا طرح دختر ترسا از این‌روست که در کنار گذاشتن غرور و کبر، نقش پررنگی ایفا خواهد کرد زیرا چنان‌که کمپبل نیز می‌گوید «قهرمان چه خدا باشد چه خدابانو، چه زن باشد، چه مرد، چه شخصیتی اسطوره‌ای باشد و چه رؤیابین، در قلمرو رؤیاها، متضاد خود (خویشتن ناشناخته‌اش) را از طریق بلعیدن و یا بلعیده شدن کشف و جذب می‌کند. تمام مخالفت‌ها و مقاومت‌ها یک به یک می‌شکند. او باید باد غرور، فضیلت، زیبایی و زندگی را کنار گذارد و در مقابل چیزی که مطلقاً برایش غیرقابل تحمّل است، سر فرو دارد و یا تسلیم شود، آن‌گاه درمی‌یابد که او و متضادش از دو جنس مختلف نیستند، بلکه از یک تن می‌باشند» (کمپبل، ۱۳۹۶: ۱۱۵).

دختر ترسا در این داستان، بت‌شکنی است که غرور قهرمان را چون معشوق شیخ صنعان در هم می‌شکند. دختر ترسا، همان برکت نهایی است که اسطوره‌شناس آمریکایی از آن سخن می‌گوید: «پس خدایان و خدابانوان را باید به عنوان تجلیّات و پاسداران اکسیر وجود نامیرا در نظر گرفت ولی خود آن‌ها غایت نهایی نیستند. بنابراین آنچه از مراوده با آن‌ها حاصل می‌شود، خود آن‌ها نیست، بلکه برکت و رحمت آنان، یا به عبارتی دیگر نیروی ماده معجزآسا، نامیراست» (همان: ۱۸۹).

۵-۳. عاشیقی و خنیاگری

در داستان‌های «عاشیقلار» قهرمانانی که در خواب از بادهٔ عشق سرمست می‌شوند، به مرحلهٔ «عاشیق حق» نائل می‌شوند زیرا در این داستان‌ها معشوق مجازی، فقط وسیله‌ای برای رسیدن به معشوق حقیقی است. رسیدن به هنر «عاشیقی» نشانگر قبول فرد در راه کمال است.

در داستان «اصلی و کرم» نیز قهرمان بعد از باده‌گرفتن از دست پیر، توانایی شعرگفتن و ساززدن می‌یابد. این شعرها (ترکی‌ها) در روایت غفارزاده بعد از عبارت «سازین‌اله آلیب» (سازش را به دست گرفت)، «گورک نه دئدی»، (ببینیم چه گفت) و در روایت اؤزتورک نیز بعد از «سؤیله دی» (گفت) یا «آلدی کرم» (کرم به دست گرفت) آورده می‌شود.

۵-۴. سفر به غرب فنا

«سفر» در لغت به معنی «کشف» (راغب اصفهانی، ۱٤۱۲: ذیل سفر) آورده شده است. از دیدگاه عرفا «سفر» باعث زدودن «غطاء» است «و انّما سُمِّیَ سفراً لأنَّه یَسفِرُ عن الاخلاقِ النَّفسِ و أیضاً یسفرُ عن آیاتِ اللّه سُبحانَه و قدرحکمة فی أرضِه» (ابوطالب مکی، ۱۹۹۵: ۳۹٦). در داستان‌های «عاشیقلار» سفر قهرمان با پذیرفتن ندای فراخوان، به سوی کمال و فردانیت آغاز می‌شود. این حرکت از سوی شرق به سوی

غرب یادآور سفر عرفانی و غربت روح است که خواهان بازگشت به اصل خویش است. در داستان «اصلی و کرم» نیز سفر قهرمان از شرق (اصفهان) به سوی غرب (حلب) صورت می‌گیرد. چنان‌که گفته شد حرکت کرم به سوی غرب برای رسیدن به اصلی، یادآور پیوستن دو نیمه سیب به همدیگر و نمودی دیگر از اشتیاق وصال نی به نیستان است. در روایت غفارزاده این سفر سه سال طول می‌کشد:

اوچ ایـــل بویوقـــدر، ایتیـــردیم ســـنی　　داغـــلارا- داشـــلارا چکـــدیردین منـــی
اوچ یـــوز دیـــار گزیـــب، بـــولادیم ســـنی　　میـــــرزالار یازاجـــــاق بـــــو قرینـــــه‌نی

(غفارزاده، ۱۳۹۳: ۱۳۳)

üç il boyu qədər itirdim səni/dāγlara dāşlara çəkdirdin məni
üçyüz diyār qəzib bülādım səni/ mirzālār yāzacāq bu qərinəni

برگردان: سه سال، تو را گم کردم/ در کوه‌ها و سنگلاخ‌ها آواره گشتم/ سیصد دیار گشته تو را جستم/ نویسندگان این ماجرا را به تحریر خواهند آورد.

که البته این سفر در بعضی روایت‌ها چون روایت اؤزتورک هفت سال است:

yedi yildir gezdim ben bu dağlari
bu sineme vurdum kizgindağlari
gece göndüz gönül hakka yalvari
benimçekticeğim senin elinden. (Öztürk,1941:102)

برگردان: هفت سال من این کوه‌ها را گشتم / بر دل خود داغ‌ها زدم / در حالی که دل‌به خداوند التماس می‌کند/ از آن [بلاهایی] که از دست تو کشیده‌ام.

این حرکت از زنگی شروع شده است. مسیر آن‌ها بنا به روایت غفارزاده شهرهای «اصفهان ← زنگی ← خوی ← گنجه ← ایروان ← آجوزا ← چیلدیرا ← آخیس‌خا ← شرقی ← اورخان ← گورجستان ← خلبه ← قاریسا ← اولتی ← بایات (کردستان) ← آق ایت ← اورقویه ← وان ← تفلیس ← آهلاتا ← موشا ← مارگیت ← احمد ← اون لوق ← حسن قالاسی ← گوموشلو گونبز ← ارزروم ← آتشن قلعه‌سی ← شکللی دره‌سی ← خان اوغلو ← تورجان ← ارینجان ← آش قالا ← جمی ← لاروان ← دوققوزبازی ← سیواس ← باللی قصبه ← اورقوب ← آلمالی قصبه ← قیصریه ← قوربان اوغلو ← شیرین سو به حلب می‌رسد» (رسمی، ۱۳۹۶ب: ۱۳)

۵-۵. رضا

سختی راه وصال، بن‌مایهٔ مشترک داستان‌های عرفانی و غنایی است که در این راه، قهرمان با سختی‌هایی مواجه می‌شود. عاشق، سختی راه را به جان می‌خرد. عارفان، ریاضت را ازجملهٔ مهم‌ترین شرایط موفقّیت در سلوک و راه رسیدن به مقامات بلند دانسته‌اند(نک. گوهرین، ۱۳۶۷، ۳: ۳). عزالدین

محمود کاشانی، در آداب سفر جهت تبیین مشکلات راه سلوک آورده است: «سبب آن است که در سفر عوارض و طوارق و شداید که نه هر کس به تنهایی تحمل آن تواند، بسیار اتفاق افتد»(عزالدین کاشانی، ۱۳۶۷: ۲۶۷).

در داستان «اصلی و کرم»، کرم در شهرهای دیگر غربت را با وجود خود درک کرده است:

بـو غربـت ائللـرده، اورگ اولـدو قـان داشلار یاستیق اولدو، اوت- علف یورغـان
حـالیمیز پوزولـوب، اولـدو پریشـان کشـیش قیـزی، اصـلی خـانین الینـدن

(غفارزاده، ۱۳۹۳: ۵۸)

bu γurbət ellərdə ürək oldu qān/ dāşlār yāstiq olduot ələf yorγān
hālımlz pozulub oldu pərişān/ keşiş qızı Əslixānın əlindən

برگردان: در میان این سرزمین‌های غریب، دلم خون شد/ از سنگ‌ها، بالش و از گیاهان، بستری ساختم/ احوال ما آشفته شد و شوریده گشت/ از دست اصلی خان، دختر کشیش.

در روایت ترکیه نیز از فرقت معشوق چنین یاد می‌کند:

dertli kerem eder: firkatim katı,
keskindir kılıcı yürüktür atı,
ol İsevî ve ben Muhammet ümmeti
bir kâfir sabrımı çaldı ne çare.(Öztürk, 1941: 8)

برگردان: کرم دردمند از فرقت جانسوز گوید / شمشیر آن برّان است و اسبش تندرو، او مسیحی و من از امت حضرت محمد (ص) هستم/ کافری صبرم را ربود، چاره‌ای وجود ندارد.

۵-۶. پیر

یکی از شخصیت‌های پربسامد در داستان‌های عامیانه «درویش» است. اگرچه درویش در عرف به معنی «فقیر» به کار می‌رود ولی این شخصیت در داستان‌ها، گاه جانشین عارفی می‌شود که غیب‌دان و واسطهٔ خالق و مخلوق است؛ چنانکه در قصّهٔ اصلی و کرم در روایت غفارزاده نیز گره آغازین داستان به دست او گشوده می‌شود. در بعضی روایت‌ها او را از چهل تنان (نک.Öztürk, 1941: 31) یا یک روحانی (نک. Binyāzār, 2014: 14) دانسته‌اند. این نقش در باده‌دادن در چهرهٔ پیری ظاهر می‌شود و به قهرمان، بوتا می‌پیماید که در واقع همان نقش پیر خرابات را به عهده می‌گیرد، همان «مرشد کاملی که مرید را به ترک رسوم و عادات وا می‌دارد و به راه فقر و فنا می‌سپارد» (فیض کاشانی، ۱۳۵۸:۳۵).

به اعتقاد هجویری «عنایت، یعنی محبت سرمدی و پایندهٔ الهی نسبت به عاشق که سبب معرفت و شناخت پروردگار است»(هجویری، ۱۳۸۴: ۳۴۳). عین‌القضات نیز می‌گوید: «چون عنایت ازلی خواهد که مرد سالک را به معراج قلب در کار آرد، شعاعی بر مرد سالک آید، مرد را از پوست بشریّت و عالم آدمیّت بدر آرد»(عین‌القضات، ۱۳۷۳: ۵۱). اما در داستان‌ها گاه این عنایت در صورت کسی که اغلب، پیری

است تجلی می‌کند. «پیر دانا را زمانی می‌یابیم که قهرمان در وضعیتی دشوار و چاره‌ناپذیر قرار دارد و تنها تأملی آگاهانه یا کنشی روحی می‌تواند ناجی او باشد؛ پس این معرفت به شکل اندیشه‌ای مجسم، یعنی در قالب پیر دانا جلوه می‌کند» (یونگ ب، ۱۳۶۸: ۱۱۴).

کرم که تولدش به یاری درویش یاریگر محقق شده و در نوجوانی از دست پیری بوتا گرفته است، در سیر داستان نیز علاوه بر یاریگرانی که شناخته و ناشناخته قهرمان را یاری می‌رسانند، از امدادهای غیبی برخوردار می‌شود. خضر، او و همدمش صوفی را که در ارزروم گم شده‌اند به مهمان‌خانه‌ای هدایت می‌کند:

قادیر مولام، بودور سندن دیله‌گیم　　بیزی یولدا، قویماسین قیش گونو
ایه‌ر خیضیر، اولسا توتسون الیمدن　　مرادینا، یئتیرسین بو دوشگونو

(غفارزاده، ۱۳۹۳: ۹۵)

qādir Mowlām budur səndən diləğim/ bizi yoldā qoymāsın qış günü.
egər Xızır olsā tutsun əlimdən/ murādınā yetirsin bu düşgünü

برگردان: مولای بزرگوارم از تو درخواستی دارم/ که ما در روز زمستانی در راه نمانیم/ اگر خضری هست، دستگیرم باشد/ و این درمانده را به مراد خویش برساند.

همین قطعه با تفاوتی اندک در روایت اؤزتورک نیز دیده می‌شود:

kadir mevlam budur seden diləğim
bizi yoldā koymāsın kış günü.,
egər hızır Isen gel əlimdən,
muradın aerdiresin düşkünü. (Öztürk, 1941: 77)

از نظر تصوف، مهم‌ترین ویژگی خضر که ریشه در قرآن دارد، علم وی به اسرار الهی است. او چهره‌ای بسیار باز و خندان و دستی سخاوتمند دارد؛ سبز می‌پوشد و سوار بر اسب دشتی می‌شود.

در ادبیات عامیانه نیز، چنان که گفته شد گاه جام باده توسط خضر به قهرمان داستان پیموده می‌شود. این امر را با عملکرد مربیگری خضر در تصوف مرتبط دانسته‌اند (Öztelli, 1971: 292).

بنا به تحلیل اسطوره‌ای، یاریگری خضر به کرم نمودی از مهربانی سرنوشت است و به قهرمان واقعی این بشارت را می‌دهد که قدرت مطلق ممکن است در گذر به سوی فردانیت، دچار سختی‌هایی گردد، ولی بی‌تردید عنایت غیبی و حمایتگران ماورایی، همواره او را در رسیدن به حقیقت محض یاری خواهند داد. این کهن الگو، «نمادی از ویژگی روحانی ناخودآگاه است و زمانی که انسان نیازمند درون‌بینی، تفاهم و پند نیکو و تصمیم‌گیری است و قادر نیست به تنهایی این نیاز را برآورد، ظاهر می‌شود» (مورنو، ۱۳۸۰: ۷۳).

در همهٔ داستان‌ها قهرمانی که این مددرسان، بر او ظاهر می‌شود، معمولاً کسی است که به ندای درون، پاسخ مثبت داده است. «در حقیقت آن ندا، اولین نشانهٔ نزدیک‌شدن کاهنی است، آموزگار آیین

تشرّف است ولی این نگاهبان ماورایی، ممکن است حتی بر آنان که به ظاهر قلبی سخت دارند ظاهر شود، چون همان‌طور که قبلاً دیدیم «الله ناجی و قادر مطلق» است(کمپبل، ۱۳۹۶: ۸۶).

۵-۷. کرامت و تسخیر کائنات

در واقع، این مرحله، مرحله‌ای است که کرم به پختگی می‌رسد کمپبل می‌گوید: «قهرمانی که به ندای درونی خود، بلی گفته و همزمان با آشکارشدن نتایج آن شجاعانه راه را ادامه می‌دهد، تمام نیروهای ناخودآگاه را در کنار، یار و همراه می‌یابد. مادر طبیعت، خود حامی این وظیفهٔ خطیر می‌شود و اگر عمل قهرمان همان باشد که جامعه در انتظار آن است، آن‌گاه او هماهنگ با حرکت تاریخی، پیش خواهد رفت»(۱۳۹۶: ۷۸). چنانکه ابن‌سینا گوید: ولعلّکَ قد تبلغُکَ عن العارفین أخبارٌ تَکادُ تأتی بقلبِ العادة، فتُبادرُ إلی التکذیبِ، وذلک مثلُ ما یُقال: إنّ عارفاً استَسقی لِلنّاسِ فسَقوا، أو استشفی لهم فشَفوا، أو دعا علیهم فخسفَ بهم وزُلزلوا أو هَلَکُوا بوجهٍ آخَرَ، و دعا لهم فصُرِفَ عنهم الوباءُ والموتان والسَّیلُ والطوفانُ، أو خَشع لبعضهم سبعٌ أو لم ینفر عنهم طائرٌ، أو مثل ذلک ممّا لا تؤخذ فی طریق الممتنعِ الصریحِ، فتوقّف، ولا تعجل، فإنّ لأمثالِ هذه الأشیاءِ أسباباً فی أسرارِ الطبیعة، ورُبَّما یتأتّی لی أن أقُصَّ بعضَها علیک»(۱٤۱۳: ۱۵۰)؛ یعنی شاید اخباری دربارهٔ عارفان بشنوی که مربوط به دگرگونی عادت باشد و شما به تکذیب آن مبادرت کنید؛ مثلاً بگویند عارفی طلب باران برای مردم کند و باران ببارد یا طلب شفای کسی را کند و او شفا یابد، یا بر مردم نفرین کند و خسوف و زلزله و یا نوعی هلاکت برای مردم پیش آید، یا دعا کند و بیماری وبا و مرگ و سیل و طوفان بازگردد، یا درنده‌ای رامشان شود و پرنده‌ای از آنان فرار نکند، یا امثال این کارها که محال و ممتنع قطعی نیستند. پس توقف کن و عجله نکن، زیرا این کارها اسباب و عللی در اسرار طبیعت دارند و شاید من بخشی از آن-ها را برایت بازگو کنم.

بولوت قاراچورلی (سهند) در اثر خود با عنوان «سازمین سؤزو» در یک رباعی این مفهوم را با عنوان چنین بیان می‌کند:

آشیق دایاندیریر سؤزو صحبتي — الینده صدفلي سازي دانیشیر
کامالا یئتنده انسان صنعتي — چؤللرین اؤردهیي، قازي دانشیر

(قاراچورلو (سهند) ۱۳۸۸: ۴۴)

âşıq dāyāndirir suzi suhbati
Əlinda sədəfli sāzi dānişir
kəmālā yetəndə ensān sənəti
Çollarin urdəyi qazi dānişir

برگردان: عاشیق سخن خود را قطع می‌کند / ساز صدفی در دست او به سخن در می‌آید/ انسان وقتی به کمال برسد / اردک و غاز در بیابان به سخن در می‌آید.

در این داستان‌ها نیز طبیعت گاه مسخّر قهرمان می‌شود که گویی به واسطهٔ عاشیقِ حق بودن به خرق عادت نیز دست می‌یازد، چنان‌که کرم در «مارگیت» از چشمه گذر می‌کند و با چشمه به گفتگو می‌نشیند؛ در «جمی» با مرده‌ای به مناظره می‌پردازد؛ از درناها و آهوها برای رساندن پیام یاری می‌جوید و در آزمون چهل دختر از غیب آنان را می‌شناسد و در کل، کائنات بنا به معرفتی که یافته است مسخّر اوست(نک. غفارزاده: اکثر صفحات کتاب) چنانکه خطاب به کوه مه‌گرفته می‌گوید:

اصلیم قاچیب، زنگی داغین بئلیندن　　اوزاقلاشیب، خبری یوخ ائلیندن
حسرت قویوب، منی قارا تئلیندن　　یول وئرمه اونلارا، دومانلی داغلار

Əslım qāçip zəngi dağin belindən
ozaqlaşip xəbari yox elindən
həsrət qoyob məni qārā telidən
yol vermə unlārā dumānlı dāğlār

برگردان: اصلی من از دامنهٔ کوه زنگی گرفته است/ از اینجا دور شده از ایل و قبیله‌اش او را خبری نیست/ مرابه طرّه‌های سیاهش حسرت گذاشته است/ ای کوه‌های مه گرفته راه را بر او ببندید.

این مضمون با تفاوتی اندک در روایت ترکیه آمده است:

han Aslım zengi'den firar eylemiş,
yol vermeyin başı dumanlı daγlar.
bile gitmiş atasıyla anası,
yol vermeyin başı dumanlı dağlar. (Öztürk, 1941: 77)

برگردان: اصلی خان من از زنگی فرار کرده است / ای کوه‌های مه گرفته، راه را بر او ببندید /او با پدر و مادر خود از اینجا رفته است/ / ای کوه‌های مه گرفته، راه را بر او ببندید .

۵-۸. فنا

رسیدن به معشوق لحظه‌ای‌ست که درهای موهبت به روی سالک باز می‌شود و قهرمان که با پشت سر گذاشتن سختی‌ها خود را اثبات کرده است، معشوق را درمی‌یابد زیرا بدون او از زندگی بهره‌ای نمی یابد.

دراین داستان، در شهر حلب با وساطت پاشای حلب، کشیش به عقد عشّاق رضایت می‌دهد، لیکن قراکشیش با جامه‌ای که دگمه‌های زهرآلود (یا سحرآلود) دارد، کرم را به کام مرگ می‌فرستد(نک. همان: ۱۷۲).

چون اصلی دست بر پیکر سوختهٔ کرم می‌زند، او نیز خاکستر می‌شود، در گرایلی‌ای[۴] با عنوان «یاندی کرم» از زبان اصلی می‌گوید:

من ده کرم کیمی یانارام ایندی　　عشقین قویولاری، دیبدن درندی
ائنه‌رم اورا کی، کرم ده ائندی　　یاندی کرم منی سالدی بو درده

(همان: ۱۷۲)

məndə Kərəm kimi yānārām indi/eşqin quyulārı dibdən dərindi
Enərəm orā ki Kərəm də endi/ yāndı Kərəm məni sāldı bu dərdə

برگردان: من نیز همچون کرم اینک می‌سوزم/ چاه عشق، ژرف و عمیق است/ آن‌جا که کرم فرود آمد، من نیز فرود آیم/ کرم سوخت و مرا به این درد مبتلا ساخت.

که در روایت ترکیه نیز به آن اشاره شده است. (Öztürk, 1941: 158)

۶. نتیجه‌گیری

بیان سلوک و رسیدن به کمال، مهم‌ترین مضمون داستان‌های «عاشیقلار» است که با زبانی عامه‌پسند و ساده، سیر رسیدن به حقیقت را به تصویر می‌کشد. معشوق مجازی، بهانه‌ای برای رسیدن به معرفت اصیل است. یکی از این داستان‌های بسیار شناخته شده در جهان، داستان اصلی و کرم است که عشق حقیقی و رسیدن به کمال، بن‌مایهٔ مطرح در روایت‌های مختلف آن است. قهرمانان در این داستان برای رسیدن به حقیقت از نام و ناموس و عافیت درمی‌گذرند. عناصر مشترک در همه روایت‌ها: دختر ترسا،عشق، خضر، رؤیای حرکت‌بخش، سفر، باده، سختی‌های راه عشق، آزمون و فنای عشّاق است که بعد از خامی و پختگی به مرحلهٔ سوختن دست می‌یابند. در تمامی روایت‌های داستان، قهرمانانی که تولدشان نیز به صورت فراعادی و به واسطهٔ درویش یاریگر غیبی محقق شده است با بوتای پیر به سلوک معنوی فراخوانده می‌شوند که این بوتا همان می معرفت است. عاشیق‌شدن در کنار عاشق‌شدن در رؤیا نشانگر ظرفیت قهرمانان در این راه است، قهرمان پس از گذر از عشق مجازی، به واسطهٔ عنایت الهی، عشق حقیقی را درمی‌یابد و در حالی که طبیعت را نیز به تسخیر خویش در آورده است تولّد مجدد را تجربه می‌کند و در آخر اگر چه به‌ظاهر می‌سوزد ولی این فنا، جسمانی است و در واقع با این فنا، گذر از معشوق مجازی را به سوی معشوق حقیقی رقم می‌زند.

پی‌نوشت‌ها

۱- قوشما (qoşmā): قوشما رایج‌ترین شعر عاشیقی است. هر قوشما ۳ الی ۶ بند و هر بند دارای چهار مصرع است. در بند آخر نام شاعر می‌آید. هر مصراع ۱۱ هجا است و قافیه‌ها این‌گونه می‌آیند: آ- ب- و- ب، ق- ق- ق- ب، د- د- د- ب، و... قوشما به مثابه «غزل» در شعر و ادبیات مکتوب است. به مصرع‌هایی که

«قافیه اصلی» در آن آمده است «باغلاما» گفته می‌شود. قوشما براساس مضامین خود به سه دسته تقسیم می‌شود:

الف- گؤزللمه (gözəlləmə)- که موضوع آن عشق، محبت، احساسات عاطفی و غیره است.

ب- قوچاقلاما (qoçāqlāmā)- که موضوع آن جنگ، شجاعت و قهرمانی است.

ج- آغی (āγi)- که مضمون آن عزا و ماتم و مرگ است.

۲- گرایلی (garayılı): این‌گونه شعر عاشیقی بین ۳ تا ۷ بند است و هر بند از چهار مصرع هشت هجائی تشکیل می‌شود. قافیه‌ها و ردیف‌ها همانند قوشما است. گرایلی از نظر موسیقی روان‌ترین و رقصان‌ترین وزن و آهنگ را دارد.

۳- قرا:یا قارا در ترکی به معنی «بزرگ» است.

۴- یانیق گَرم: گَرم سوخته.

۵- یانیق هاواسی: آهنگ سوخته.

منابع

۱- ابن سینا، حسین بن عبدالله. (١٤١٣). الاشارات و التنبیهات با شرح خواجه نصیرالدین طوسی، تحقیق سلیمان دنیا، بیروت: مؤسسه النعمان.

۲- ابوالفتوح رازی، جمال‌الدین حسین بن علی. (۱۳۵۲). روح‌الجنان و روح‌الجنان، تصحیح حاج میرزا ابوالحسن شعرایی، جلد ۶، تهران: نشر کتابفروشی اسلامیه.

۳- افراسیاب‌پور، علی‌اکبر. (۱۳۸۹). «عرفان و اسطوره‌شناسی مرگ»، مجلهٔ عرفان اسلامی ادیان و عرفان، ۷(۳)، ۲۱۳- ۱۹۲.

٤- بهار، مهرداد. (۱۳۷۶). جستاری چند در فرهنگ ایران، چاپ سوم، تهران: فکر روز.

۵- پورجوادی، نصرالله. (۱۳۸۷). بادهٔ عشق (پژوهشی در معنی باده در شعر عرفانی)، تهران: نشر کارنامه.

۶- ترابی، دومینیک، منیژه اکبر پوران. (۱۳۹۵). «داستان عاشیقی اصلی و کرم: تغییر و تطور نقش قهرمان در یک سنت ادبی»، مطالعات تاریخ فرهنگی، ۷(۱)، ۸۴- ۶۳.

۷- ختمی لاهوری، ابوالحسن عبدالرحمان. (۱۳۷۸). شرح عرفانی غزل‌های حافظ، تصحیح و تعلیقات از بهاءالدین خرمشاهی، کورش منصوری، حسین مطیعی امین، تهران: نشرقطره.

۸- الخطیب، حسام. (۱۹۹۹م). آفاق الادب المقارن عربیاً و عالمیاً، چاپ دوم، دمشق : دارالفکر.

۹- دهباشی، مهدی و میرباقری فرد، علی‌اصغر. (۱۳۸۴). تاریخ تصوف، جلد اول، تهران: نشر سمت.

۱۰- راغب اصفهانی. (١٤١٢). المفردات فی غریب القران، چاپ اول، صفوان عدنان داودی، دمشق: دارالقلم.

۱۱- رئیس‌نیا، رحیم. (۱۳۶۶). کوراوغلو در افسانه و تاریخ، تبریز: نشر نیما.

۱۲- رسمی، عاتکه، سکینه رسمی.(۱۳۹۶ الف). «بررسی تطبیقی منظومهٔ «لیلی و مجنون» و داستان (اصلی و کرم)»، ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی، ۲(۳)، ۱۲-۵.
۱۳- ـــــــــــــــــــ . (۱۳۹۶ب). «بن‌مایه‌های داستان اصلی و کرم»، فصلنامه فرهنگ و ادبیات عامه، ۵(۱۲)، ۴۱- ۶۳.
۱۴- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۲). یاداشت‌ها و اندیشه‌ها،چاپ دوم ،تهران ،نشر جاویدان.
۱۵- ـــــــــــــــــــ. (۱۳۶۸). نقش بر آب، تهران: نشر معین.
۱۶- ـــــــــــــــــــ. (۱۳۸۷). از کوچه رندان، تهران: نشر سخن
۱۷- ساعی، حسین. (۱۳۸۰). عاشیق داستانلاری،۲ج، تبریز، نشر زرقلم.
۱۸- ـــــــــــــــ. (۱۳۹۶). تورک عاشیق داستانلاری، ۲ج، تبریز: آذر تورک با همکاری نباتی.
۱۹- سجادی، سیدجعفر. (۱۳۵۰). فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، چاپ اول، تهران: نشر کتابخانه طهوری.
۲۰- سرکاراتی، بهمن. (۱۳۹۳). سایه‌های شکار شده، تهران: طهوری.
۲۱- ـــــــــــــــ. (۱۳۷۱). اسطوره‌های عصر ما را آیندگان خواهند خواند، نامهٔ فرهنگ، ۲(۳)، ۹۰-۷۱.
۲۲- سگال، رابرت آلن. (۱۳۸۹). اسطوره، ترجمهٔ فریده فرنودفر، تهران: بصیرت.
۲۳- شوالیه، ژان و گاربران، آلن. (۱۳۸۵). فرهنگ نمادها، ترجمهٔ سودابه فضائلی، تهران: نشر جیحون.
۲۴- عزالدین کاشانی، محمود. (۱۳۶۷). مصباح‌الهدایة و مفتاح‌الکفایة، تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران: نشر هما.
۲۵- عزّتی (عندلیب اهری)، سخاوت. (۱۳۹۴). آذربایجان عاشیق داستانلاری، تبریز: اختر.
۲۶- عین‌القضات همدانی. (۱۳۷۳). تمهیدات، به همت عفیف عسیران، چاپ چهارم، نشر منوچهری.
۲۷- غفارزاده، غفار، (مش قافار). (۱۳۹۳ الف). اصلی و کرم، تبریز، نشر یاشار قلم.
۲۸- ـــــــــــــــــــ.(۱۳۹۳ب). عاشیق غریب ایله شاه‌صنم، چاپ اول، تبریز: انتشارات یاشار قلم تبریز.
۲۹- فرخی قراملکی، حسن. (۱۳۹۴). اصلی ایله کرم، تبریز: اختر
۳۰- فروم، اریک. (۱۳۸۵). زبان از یاد رفته، ترجمهٔ ابراهیم دیانت، چاپ هشتم، تهران: نشر فیروزه
۳۱- فیض کاشانی، محسن. (۱۳۶۳). رسالهٔ مشواق، تهران: نشر بین‌الملل.
۳۲- قاراچورلو ،بولوت (سهند). (۱۳۸۸). سازیمین سؤزو، بیرینجی چاپ، تبریز:اختر.
۳۳- کمپبل، جوزف. (۱۳۹۶). قهرمان هزار چهره، چاپ هشتم، مشهد: نشر گل آفتاب.

۳٤- گوهرین، سیدصادق. (۱۳٦۷). شرح اصطلاحات تصوف، دورهٔ ده جلدی، چاپ گلشین، تهران، انتشارات زوار، چاپ اول

۳۵- لاهیجی، محمد بن یحیی. (۱۳۳۷). مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز، تهران: نشر محمودی.

۳٦- مظفری، علیرضا. (۱۳۸۸). «کارکرد مشترک اسطوره و عرفان»، دو فصلنامهٔ علمی پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا، ۱(۱)، ۱٦۹- ۱٤۷.

۳۷- مکّی، ابوطالب. (۱۹۹۵ م). قوت القلوب، تحقیق سعید نسیب مکارم، جزء ثانی، چاپ اول، بیروت: دار صادر.

۳۸- مورنو، آنتونیو. (۱۳۷۶). یونگ، خدایان و انسان مدرن، ترجمهٔ داریوش مهرجویی، تهران: نشر مرکز.

۳۹- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۷). درآمدی بر اسطوره‌شناسی،تهران: انتشارات سخن

۴۰- نسفی، عزیزالدین. (۱۳۷۱). الانسان الکامل، تصحیح ماژیران موله، تهران: نشر طهوری.

۴۱- ولک، رنه، اوستن وارن. (۱۳۷۳). نظریّهٔ ادبیات، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۴۲- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان. (۱۳۸۴).کشف‌المحجوب، به تصحیح محمود عابدی، چاپ دوم، تهران: نشر سروش.

۴۳- هدایت، صادق. (۱۳۳۴). یادداشت‌های پراکنده، به کوشش حسن قائمیان، تهران: امیر کبیر.

۴۴- یونگ، کارل گوستاو.(۱۳۶۸ الف). انسان و سمبول‌هایش، ترجمهٔ ابوطالب صارمی، تهران: نشر امیرکبیر.

۴۵- ــــــــــــــــ. (۱۳۶۸ب). چهار صورت مثالی، ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد: نشر آستان قدس رضوی.

46- Binyazar Adnan. (2014). *Kerem ile Asli, İstanbul*: Yikilmazlar yayın prom ve Kagıt.

47- Campbell, Joseph. (1988). *The Power of Myth*. New York: Anchor-Random House.

48- EKE, Metin, (2010), "Geçmişte Yapılan Âşık Atışmalarının Günümüzdeki Görünümü", ACTA Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, Y 2, S 1, Ocak, s.75-84.

49- Frye, Northrop, Jay Macpherson. (1962). *Biblical and Classical Myths: the mythological framework of Western Culture.* Toronto: Macmillan.

50- Güleç, Elif Sanem. (2012). "Kerem Operasinda Tasavvuf Etkisi", *the Journal of International Social Research*, İstanbul, V. 5, Issue: 21.

51- Harmon, William, Hugh Holman. (2003). *A Handbook to Literature*. 9th[ed]. New Jersey: Prentice Hall.

52- Heziyeva şergiyye. (2010). "Kars Âşıklık Geleneği ve Badeli Âşık.A.Ü." *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* [TAED] 44 Erzurum, 211-225.

53- Houston, John . (1980). *Lifeforce: The psycho-historical recovery of self*. New York: Delacorte

54- Köprülü, Fuad. (1989). *Edebiyat Araştırmaları I*, İstanbul.

55- Öztelli, Cahit. (1971**).** *Pir Sultan Abdal Bütün Şiirleri*, İstanbul: Milliyet Yayınları.

56- Öztürk, İsa, *Kerem ile Asli*, İstanbul: Türkiye iş Bankası Kültür Yayıları.

57- Refik, Gülper. (1991). *Saygun ve Kerem*, Argos, S.40, s.121-123.

58- Refik, Halit. (2006). *Aşk ve Ölüm Senaryoları*, İstanbul: Doğan KitapYayınları.

59- Turan, Metin. (1996). *Adnan Saygun Anlatıyor*, Gösteri Hiirriyet: Kibele Yayınları.

60- Yardimçi, Mehmet (1999). *Başlangıcından Günümüze Halk Şiiri*, Âşık Şiiri, Tekke Şiiri3.baskı, Ankara: Ürün Yayınları.