فصل‌نامهٔ علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ١٤، شمارهٔ ٥٢، تابستان ١٤٠١، صص ١٩٠-٢١٣
تاریخ دریافت: ١٣٩٨/١٠/١٥، تاریخ پذیرش: ١٣٩٩/٧/٢٩
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI: 10.30495/dk.2022.692019

بررسی و تحلیل شخصیت‌های تقابلی در حکایت‌های تمثیلی عرفانی و حکمی

مهناز مهدی‌زاد فرید [١]، دکتر حیدر قلیزاده [٢]

چکیده

تمثیل داستانی یا الیگوری در اصطلاح ادبی به روایت گسترش یافته‌ای اطلاق می‌شود که در پس معنای ظاهری، دارای لایه‌های معانی متعدد باطنی دیگری نیز هست که هر کدام از این لایه‌های معنی نیازمند کشف، بررسی و رمزگشایی هستند. آنچه در راه این رمزگشایی مرکز ثقل قلمداد می‌شود و نقش عمده‌ای را در کشف و تأویل رموز و تصاویر پنهان در حکایت‌ها بر عهده دارد تحلیل یکی از عناصر مهم داستان‌پردازی، یعنی شخصیّت‌پردازی در این حکایت‌ها است. استفاده از شخصیّت‌های تقابلی نمادین یکی از انواع مهم این شخصیّت‌ها ست که برای القای معانی ثانویه‌ای که در بستر تحولات و القائات فرهنگی، دینی، اجتماعی تاریخی و... به وجود می‌آیند نقش چشم‌گیری در حکایات تمثیلی ادب فارسی آفریده‌اند. بررسی و تحلیل نقش نمادین شخصیّت‌های تمثیلی تقابلی در قالب سه نوع تقابل تک‌گانه، دوگانه و سه‌گانه و کشف روابط پنهان این شخصیّت‌ها با سایر عناصر داستانی و تطبیق آن‌ها در طول حکایت با درون مایهٔ اصلی حکایت می‌تواند منجر به کشف معانی ثانویه و جدیدی از حکایت‌ها برای مخاطبان گردد. نتایج حاصل از این تقسیم‌بندی نشان از کارکردهای ویژهٔ این نوع از تقابل‌ها برای موضوعات مخصوصی دارد که نویسندگان با نظر بدان کارکرد، هر کدام از این تقابل‌ها را به موضوعات ویژه مربوط بدان تقابل اختصاص داده‌اند. این مقاله می‌کوشد با روش (توصیفی-تحلیلی) به تحلیل شخصیّت‌های تقابلی در حکایت‌های تمثیلی عرفانی و حکمی بپردازد.

کلیدواژه‌ها: حکایت تمثیلی، شخصیت پردازی، تقابل، لفظ، معنا، عرفان.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[١]. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، آذربایجان، ایران.
Gasedak.adabiat@yahoo.com
[٢]. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، آذربایجان، ایران.(نویسندهٔ مسؤول)
qolizaadeh@gmail.com

مقدمه

تمثیل یکی از مهم‌ترین شیوه‌ها و شگردهای ادبی است که در ادبیات فارسی، حوزه معنایی گسترده‌ای را به خود اختصاص داده است. تمثیل‌های ادب فارسی را می‌توان به دو بخش تمثیل توصیفی: «تمثیل کوتاه یا فشرده» و تمثیل روایی: «تمثیل گسترده» تقسیم‌بندی کرد. تمثیل گسترده یا روایی که «الیگوری» نیز خوانده می‌شود عبارت از داستان یا حکایتی است که دارای یک سطح روبنایی روایی و یک سطح زیربنایی فکری با لایه‌های معنایی ثانویه است. سطح روبنایی داستان در این حکایات دارای مرجع مشابه امّا پنهان در سطح زیربنایی آن است که گاه توسط خود نویسنده در پایان داستان گشوده می‌شود و گاه لازم است که از طریق بررسی و تحلیل مجموعهٔ عناصر داستان‌پردازی و تصاویر به کاررفته در روساخت داستان، توسط خوانندهٔ خبره و زیرک کشف و دریافت گردد. یکی از مهم‌ترین این عناصر که در کشف و آشکار شدن معانی ثانویه حکایت‌ها و داستان‌ها نقش اساسی برعهده دارد شخصیت‌های تمثیلی و نمادین به کار رفته در این گونه حکایت‌ها ست. به گونه‌ای که بخش اصلی ساخت و محتوای حکایت با حضور آنان شکل می‌گیرد و امکان حذف یا جا به جایی آنان در بیشتر موارد مقدور نیست. این شخصیّت‌ها اغلب شخصیت‌های تمثیلی هستند که ابعاد شخصیتی آنان فراتر از آن چیزی است که راوی در متن حکایت‌ها و داستان‌ها بیان می‌کند. این قبیل شخصیّت‌ها دارای دو بعد هستند. بعدی که مورد نظر نویسنده بوده است و بعدی که در حکایت‌ها و داستان‌ها مجسّم می‌شود. بعد تجسّمی این شخصیّت‌ها در حقیقت اصلی‌ترین و محوری‌ترین نقش در ساختار حکایت‌ها و داستان‌ها را بر عهده دارد که در بیشتر موارد نویسنده اهداف اصلی خود را به یاری این بعد به مخاطب القا می‌کند. یکی از انواع مهم این شخصیّت‌ها شخصیّت‌های تقابلی است. نویسندگان با توجّه به قواعد خاص زبان و با استفاده از تقابل که از قواعد بنیادی زبان است به خلق شخصیّت‌های تقابلی می‌پردازند که تعدادی از آن‌ها تنها در لفظ و تعدادی نیز هم در لفظ و هم در معنا و گروه دیگری نیز فقط در معنا با هم متقابل هستند. با توجه به این اصل حاصل بررسی‌ها نشان می‌دهد که می‌توان انواع اصلی تقابل در شخصیت‌پردازی حکایت‌های تمثیلی را در امهات آثار تمثیلی در حکایت‌های نویسندگانی همچون ابن سینا، سهروردی، نیشابوری و غزّالی به سه نوع تقسیم‌بندی کرد. تقابل‌های تک‌گانه که اغلب در قالب حکایت‌های تمثیلی ابن سینا و سهروردی متجلّی شده است. تقابل‌های دوگانه که در اکثر حکایت‌ها بخصوص در

حکایت‌های تمثیلی غزّالی و سیبک نیشابوری کاربرد دارد و تقابل‌های سه‌گانه که در حکایت تمثیلی سلامان و ابسال وآثار مولانا به بارزترین صورت متجلّی شده است. بررسی و تحلیل تقابل‌های پنهان و آشکار در عنصر شخصیّت‌پردازی، تقابل ساختاری و محوری متن را که اندیشه اصلی و مفهوم مرکزی متن را بازتاب می دهد کشف و آشکار می‌کند و شناخت معانی پنهان حکایت‌ها را برای خوانندگان ممکن می‌نماید.

پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ تقابل و بررسی آن در آثار گوناگون پژوهش‌هایی توسط نویسندگان صورت گرفته است که بیشتر این پژوهش‌ها معطوف به آثار منظوم یا آثار داستانی معاصر است. برای مثال حسینی و محمّدزاده (۱۳۸۵)، در بررسی ساختار تقابل رستم و اسفندیار در شاهنامه براساس نظریهٔ تقابل لوی استروس با توجّه به تقابل‌های درونی و بیرونی علّت رخداد این تراژدی را بررسی کرده‌اند. حیاتی (۱۳۸۸)، در بررسی نشانه شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا به بررسی نقش تقابل‌های ذهنی برای تبیین پدیده‌های معنوی و همچنین تحلیل وحدت تقابل‌ها و نشان دادن سلب ماهیت تقابلی از عناصر دوگانه با شگردهای بیانی و بلاغی پرداخته است. رضوانیان (۱۳۸۸) در خوانش گلستان سعدی بر اساس نظریهٔ تقابل‌های دوگانه به بررسی کارکردهای زیبایی‌شناسی و فلسفی تقابل در این اثر پرداخته است. عبیدی نیا و میلان (۱۳۸۸) در بررسی تقابل‌های دوگانه در ساختار حدیقه سنایی به بررسی ریشه‌شناسی تقابل‌های دوگانه در دو سطح روساختی و ژرف‌ساختی در شخصیت‌های حکایت‌ها پرداخته و شریفی ولدانی و میری اصل (۱۳۹۱) در بررسی تقابل‌های دوگانه در رمان روی ماه خداوند را ببوس به بررسی تقابل‌های دو گانه در دو سطح رو ساخت و ژرف ساخت در عناصر داستانی پرداخته است.

چنانچه ملاحظه می‌شود با وجود اهمیّتی که این موضوع در زمینهٔ شخصیت‌پردازی به عنوان یکی از اصلی‌ترین شیوه‌های خوانش حکایت‌های تمثیلی دارد پژوهشی که در زمینهٔ حکایت‌های تمثیلی با نظر به تقسیم‌بندی مورد نظر ما صورت گرفته باشد ملاحظه نمی‌شود. تقسیم‌بندی شخصیت‌ها به سه صورت تقابلی تک‌گانه، دوگانه و سه‌گانه با استخراج کارکردهای مخصوص هر کدام از این تقابل‌ها در حکایت‌های تمثیلی در نوع خود کاری بدیع به شمار می‌رود.

روش تحقیق

روش مورد استفاده در این پژوهش کیفی است و مطالعه منابع و گردآوری اطلاعات به روش معمول کتابخانه‌ای و تحلیلی- توصیفی می‌باشد. به این ترتیب که بعد از مطالعه حکایت‌های تمثیلی در امهات آثار تمثیلی ادب فارسی از قبیل آثار نویسندگانی همچون ابن سینا، سهروردی، نیشابوری و غزّالی و بررسی سایر منابع جانبی، به تحلیل حکایاتی که با الگوی مورد نظر ما بیشترین تطابق را داشت از طریق تجزیه و تحلیل اطلاعات به دست آمده پرداخته شده است.

مبانی تحقیق

تمثیل

یکی از مهم‌ترین شیوه‌ها و شگردهای ادبی است که در ادبیات فارسی، حوزهٔ معنایی گسترده‌ای را به خود اختصاص داده است. تمثیل‌های ادب فارسی را می‌توان به دو بخش تمثیل توصیفی: «تمثیل کوتاه یا فشرده» و تمثیل روایی: «تمثیل گسترده» تقسیم‌بندی کرد. تمثیل‌های توصیفی که در حوزهٔ بیان مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرند، شامل مواردی از قبیل: تشبیه تمثیلی، اسلوب معادله، ارسال‌المثل، استعاره، مجاز و استدلال تمثیلی هستند. امّا تمثیل‌های گسترده یا روایی تمثیل‌هایی هستند که در قالب داستان یا حکایت به کار می‌روند. و نویسنده به یاری عناصر داستان‌پردازی به طرح‌ریزی آن‌ها می‌پردازد. در زبان فارسی نخستین بار دکتر شفیعی کدکنی این‌گونه تمثیل‌ها را جزو ادبیات روایی قلمداده کرده و معتقد هستند که این نوع «تمثیل را می‌توان برای آن چه در بلاغت فرنگی الیگوری(alegoria) می‌خوانند، به کاربرد و آن بیشتر در حوزه ادبیات روایی است»(شفیعی کدکنی، ١٣٦٦: ٨٥).

عناصر داستان

به اجزای بنیادین تشکیل‌دهنده هر اثر داستانی اطلاق می‌شود که نویسنده با خلاقیّت و هنرمندی، ساختار اساسی پیکرهٔ داستان خود را بر پایهٔ آن‌ها بنا می‌کند. این عناصر شامل اجزای متنوعی همچون پیرنگ، شخصیّت، زاویه دید، صحنه‌پردازی، کشمکش، لحن، حقیقت مانندی و... می‌شوند که بررسی هر یک از آن‌ها در ادبیّات داستانی باعث فهم و درک بیشتر و تحلیل عمیق‌تر همهٔ انواع آثار داستانی روایتی منثور، از قبیل قصّه، رمان، حکایت و ... می‌شود. شخصیّت‌های تمثیلی نمادین یکی از مهم‌ترین این عناصر است که در خلق و آفرینش حکایت‌های تمثیلی نقش اساسی بر عهده دارد.

شخصیّت‌های تقابلی

«شخصیّت از مهم ترین عناصر وجودی هر داستان است، به عبارت دیگر یک داستان بدون شخصیّت نمی‌تواند باشد»(عبدالهیان، ۱۳۸۰: ۱۱٤). در واقع «مهم‌ترین عنصر منتقل‌کنندۀ تم داستان و عامل مهم طرح داستان، شخصیّت داستانی است»(یونسی، ۱۳۸۸: ۳۳). یکی از انواع مهم شخصیّت‌های مطرح در حکایت‌های تمثیلی شخصیّت‌های تقابلی ست. تقابل که در کلّ معنای وسیع‌تری نسبت به تضاد دارد در معنی‌شناسی اغلب به جای تضاد به کار می‌رود (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۱۷) و می‌توان بارزترین نمونۀ امر تقابل را در خلق شخصیت‌های نمادین در حکایت‌های تمثیلی مشاهده کرد. نویسنده با استفاده از تقابل، گاه شخصیّت‌های انتزاعی حکایت‌های خود را برای خواننده ملموس و عینی می‌کند و گاه نیز از مخاطب می‌خواهد با ترکیب و تطبیق این شخصیّت‌ها به معنا و هدف اصلی حکایت پی ببرد. آثار نویسندگانی همچون ابن سینا و سهروردی در رساله‌های تمثیلی همچون حیّ بن یقظان، عقل سرخ، و حکایت‌های تمثیلی شیخ احمد غزّالی در رسالۀ سوانح و همچنین حکایت حسن و دل سیبک نیشابوری و انواع صورت‌های منقول از سلامان و ابسال از جمله مهم‌ترین آثاری‌ست که این نوع از شخصیّت‌های تقابلی در آن‌ها جلوه‌گر هستند و قابلیّت بررسی و تحلیل دارند.

بحث

تقابل از گذشته اساس باورها، عقاید و کنش‌های مردمان بوده است. به طوری که برتنس یکی از عملکردهای بنیادین ذهن آدمی را خلق تقابل می‌داند (برتنس، ۱۳۸٤ :۷۷). مبحث تقابل‌های دوگانه یکی از مفاهیم بنیادین در ساختارگرایی، پساساختارگرایی و نظریات زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی است که برای نخستین بار توسط نیکلای تروبتسکوی (۱۹۳۸-۱۸۹۰م.) مطرح شد. و بعدها این اصطلاح درگسترۀ وسیعی از نوشته‌های نظریه پردازان بزرگ قرن بیستم در زمینه‌های زبان‌شناسی و فلسفی تا نقدهای ادبی مبتنی بر ساختارگرایی و پساساختارگرایی به کار رفت (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱٦۸) . انواع تقابل‌ها که ریشه در باورهای اساطیری و فرهنگی دارد، در موضوعاتی مانند: تقابل در نشانه‌ها، تقابل در روایت، تقابل در فرستنده و گیرنده، تقابل در شناسنده و موضوع شناسا و تقابل در کنش و شخصیّت یافت می‌شوند (چهار محال و همکاران، ۱۳۹۸ :۳۸) که به صورت رمزگان‌های مختلف دینی (اهورایی/ اهریمنی)، سیاسی (استبدادی/ جمهوری)، اخلاقی (عشق / نفرت) و ... پدیدار می‌شوند. اساس ذهن هر انسان برای شناخت

جهان اطراف از دو دستهٔ تقابلی مثبت یا منفی پیروی می‌کند. برای مثال طبیعت را با آسمان و زمین یا مکان را با بالا یا پایین و امور اخلاقی را با خوب و بد و ... شناسایی می‌کند. همین قاعدهٔ ساده طی تحوّلاتی که در ذهن و فکر رخ می‌دهد به لایه های پنهان زبان رانده می‌شود و زمانی که انسان با عدول از هنجارهای طبیعی زبان به خلق بیان ادبی می‌پردازد ساحت‌های گوناگون و متنوعی از این بیان تقابلی خلق می‌شود که در نهایت یکی از راه‌های فهم معنا و درک زیبایی های یک اثر به کشف و بررسی این تقابل‌ها منوط می‌گردد. راه یافتن به شیوهٔ پنهان‌سازی انواع تقابل‌ها فرایند عمل نقد و تأویل و تفسیر و کشف لایه‌های معانی پنهان را کامل می‌کند. با توجّه به این که تقابل‌ها در سطوح گوناگون آشکار و پنهان، لفظ و معنا و ... قابل بررسی و تأویل هستند، شخصیّت‌های تقابلی حکایت‌های تمثیلی با در نظر گرفتن سویه‌های متنوع آنها به سه دسته شخصیّت‌های تقابلی دوگانه، تک‌گانه و سه‌گانه تقسیم‌بندی شده، قابل بررسی و تحلیل هستند.

شخصیّت‌های تقابلی تک‌گانه

یکی از بارزترین جلوه‌های شخصیّت‌های تقابلی تک‌گانه استفاده از شخصیّت پارادوکسیکال «پیر جوان» در آثار نویسندگانی همچون ابن سینا و سهروردی است. استفاده از این تقابل لفظی که نشانگر شخصیّتی انتزاعی در لباس شخصیّت زمینی ست؛ القاکنندهٔ تقابل‌های پیچیده و در عین حال رمزآلود به مخاطبان است که برای کشف حجاب‌های لفظ و رسیدن به عالم معنا نیازمند بررسی و تحلیل است.

ملاقات با شخصیّت پارادوکسیکال «پیرجوان» را می‌توان در آثار متون حکمی به وفور مشاهده کرد. بیشتر شخصیت‌های قهرمان آثار تمثیلی حکمی ضمن ملاقات با «پیر جوان» بسیاری از گره‌ها و مشکلات مربوط به افلاک را برای خواننده باز می‌کنند و مرکزیت اصلی پیشبرد این حکایات در گرو این ملاقات‌ها ست. رسالهٔ «حی بن یقطان» ابن سینا با ملاقات با پیرجوان که مفسّران از آن به «عقل فعّال» تعبیر کرده‌اند، آغاز می‌شود. حیّ بن یقظان همان عقل فعّال است که به صورت، پیری در هیئت برنایان بر ابن‌سینا ظاهر می‌شود. پیری که با وجود کهن‌سالی هیچ اثر و نشانی از گذر عمر به جز شکوه پیران در اندام و ظاهر وی دیده نمی‌شود. «پیری از دور پدید آمد زیبا و فرّه‌مند و سالخورده، و روزگار دراز برو برآمده، و وی را تازگی برنا آن بود که هیچ استخوان وی سست نشده بود و هیچ اندامش تباه نبود و بر وی از پیری

هیچ نشانی نبود جز شکوه پیران»(کربن،۱۳۸٤ :۵).

شارح حیّ بن یقظان خلقت دیرینه فرشتگان و موثر نبودن گذر روزگار بر ایشان را دلیلی برای اجتماع دو ویژگی متضاد پیری و جوانی در یک جا دانسته است (ر.ک: همان: ٦ و۷).

ابن سینا نام رساله را همنام با نام پیر یعنی «حیّ بن یقظان» خوانده است. لازم به ذکر است که سهروردی نیز رسالهای به نام «غربت الغربیه» مشهور به «حیّ بن یقظان» دارد که چنانکه خود نویسنده اشاره می‌کند خواندن رساله حیّ بن یقظان ابن سینا او را به نوشتن این رساله برانگیخته و در حقیقت رسالهٔ شیخ اشراق در ادامه رساله ابن سینا نوشته شده است. رسالهٔ دیگری نیز از «ابن طفیل» به این نام وجود دارد که در ادامه به شرح آن پراخته شده است.

این اسم از دو کلمه شکل گرفته‌است که هر دوی آنها صفت به جای موصوف است که اضافه بنوّت یافته‌اند. به همین جهت در ترجمهٔ این نام به قاعده زبان فارسی نام پسر به پدر اضافه می‌شود و آن را «زنده بیدار» می‌نامند (ر.ک: سجّادی، ۱۳۸۲: ۹). شارح حیّ بن یقظان عقل اول را چون نخستین آفریدهٔ ایزد است، به عنوان پدر و سایر عقول را که صادره از اوی هستند، فرزند قلمداد می‌کند. وی زندگی را برابر مردن و بیداری را برابر خفتن قرار می‌دهد و خود را زنده و عقل پیشین را چون به مرتبه‌ای بزرگ‌تر است، بیدار می‌نامد (ر.ک: همان: ۱۰).

«از میان انوار ملکوتی پیوند دهنده به «حق» یک نور با ما رابطهٔ «ابوت» دارد. این نور کهن الگو است. رب‌النوع ما ست. بخشاینده‌ای که ارواح ما از او ساطع می‌شوند. نوری به نام روح مقدس (روح قدس) که فیلسوفان آن را عامل فهم می‌نامند». و در کتاب حکمت اشراق خاطر نشان می‌کند:«نوعِ متفکر، صنم نور ملکوتی، یعنی فرشتهٔ مقرّب، جبرئیل است. اوست «پدرِ» نسل بشر، مقرب ترین فرشتهٔ ملکوت اعلی. بخشاینده‌ای که ارواح ما از او ناشی می‌شود (روان‌بخش)، روح‌القدس است، بخشندهٔ معرفت و قدرت الهام، کسی که زندگی و تعالی می‌بخشد. از اوست که بر کامل ترین ترکیب، ترکیب بشری، نور معنویت تابیده می‌شود. نوری واجد حاکمیت و حلول کرده در جسم انسانی، همان نوری که «اسپهبد حقیقت آدمی» «اسپهبد الناسوت» نام دارد، همان که خود را واژهٔ «آنَا» نشان می‌دهد»(کربن ۱۳۸٤: ٦۸).

محمّد بن علی بن عمر زیله اصفهانی نیز در ترجمه «تتمّهٔ صوان الحکمه» ، «حیّ را عبارت از نفس کل و یقظان را عبارت از عقل دانسته‌اند؛ زیرا که بیدار به زنده ماننده‌تر است از خفته، و او قابض است بر نفس، در این اشارتی است به ترتیب موجودات مترتبه متسلسله»(سجادی،

١٣٨٢: ١٧). احتمالاً نویسنده در انتخاب این اسم به شمول واژه بیدار نیز توجّه داشته است؛ زیرا هر بیداری لزوماً زنده نیز هست، امّا زنده جامعیت بیدار را با خود ندارد و چون نویسنده عقل اول را شامل و جامع‌تر می‌دانسته بنابراین بیدار را به عقل اول و زنده را به عقل دهم نسبت داده‌است.

لازم به ذکر است که ابوالقاسم سحاب درترجمه یی که بر حی بن یقظان ابن طفیل نوشته است این نام را به «پسرطبیعت» ترجمه کرده است (ر.ک: ابن طفیل،١٣٩٤: ١). شاید یکی از علّت‌های این ترجمه بزرگ شدن حیّ در دامان طبیعت و توسط ماده آهویی فرزند مرده باشد.

نمونهٔ دیگری از این ملاقات‌ها را می‌توان در حکایت تمثیلی «عقل سرخ» سهروردی نیز مشاهده کرد؛ که چون «باز» «پیرسرخ رنگ» را جوان خطاب می‌کند؛ شخص خود را پیری نورانی معرفی می‌کند که اولین فرزند آفرینش است:

«محاسن من سپید است و من پیری نورانی‌ام. امّا آن کس که تو را در دام اسیر گردانید و این بندهای مختلف برتو نهاد و این موکلان بر تو گماشت، مدت‌هاست تا مرا درچاه سیاه انداخت. این رنگ من که سرخ می بینی از آن است، اگر نه من سپیدم نورانی...»(پورنامداریان،١٣٩٢: ٦٨).

منظور از اولین فرزند آفرینش بودن پیر، اشاره‌ای‌ست که وی به حدیث معروف «اول ماخلق الله تعالی العقل» دارد. از آن جایی که تقدّم عقول بر یکدیگر تقدم علّی نه زمانی است، می‌توان اولین آفریده بودن را برتمام عقول اطلاق کرد. پورنامداریان این مورد را در کتاب «رمز و داستان‌های رمزی» مورد بحث قرار می‌دهد و در این جا به سخن اخوان‌الصفا نیز استناد می‌کند که به نظر می‌رسد به صورت مطرح شده در متن قابل توجیه نباشد. زیرا عقل اول و عقل دهم یک چیز نیستند. «نکته‌ای که در این‌جا باید اشاره کنیم این است که در این‌جا فرشتهٔ راهنما به سالک می‌گوید:«من اولین فرزند آفرینشم، که ظاهراً چنین برمی‌آید که سالک در این‌جا به جای دیدار با عقل دهم، با عقل اوّل دیدار کرده‌است. نکتهٔ دوم آن است که این عقل چه ارتباطی با چاه سیاه دارد؟ چند نکته برای توجیه نکتهٔ اول به نظر می‌رسد. یکی این‌که عقول عشره که روی هم رفته عقل کلّ خوانده می‌شوند به منزلهٔ عقل عالم کبیرند؛ بنابر این، به عنوان عقل کل، اولین فرزند آفرینش محسوب می‌شوند و به هر یک از آن‌ها جداگانه نیز می‌توان صفت اولین فرزند آفرینش را عطا کرد. دوم آن که عقول عشره نسبت به هم تقدم زمانی ندارند، بلکه تقدم

آنها به یکدیگر تقدم علّی است. بنابراین پیر بودن و اولین فرزند آفرینش بودن فرشتهٔ راهنما در عقل سرخ به علت تقدم زمانی نیست که به استناد آن این صفت را فقط شایستهٔ عقل اول بدانیم. سوم آن که اخوان‌الصفا در جلد سوم رسائل، عقل اوّل را عقل فعّال نامیده‌اند. می‌توانیم از مطلب فوق این نتیجه را بگیریم که عقل دهم، یا به زبان شرع روح‌القدس و جبرئیل، در واقع همان عقل اول است که مرتبهٔ اول به مرتبهٔ دهم فرود آمده است و در این مرتبه است که اجزایش که همان نفوس انسانی است، در ظلمت ابدان پراکنده می‌گردد و رنج اسارت در چاه سیاه را در این حال به عنوان رب‌النوع انسانی می‌شناسد»(پورنامداریان،۱۳۸۹: ۲۷۷-۲۷٦). چرایی اینکه نویسنده با تأیید نظر اخوان الصفا عقل اوّل را همان عقل دهم قلمداد کرده و ملاقات سهروردی با روح القدس را ملاقات با عقل اوّل قلمداد کرده در نظر مبهم و غیرموجّه و نادرست می نماید. اشاره صریح به این عدم امکان را می‌توان در رسالهٔ آواز پر جبرییل سهروردی مشاهده کرد. سهروردی در این رساله به صراحت ذکر می‌کند که امکان ملاقات و متصل شدن به سایر عقول به جز عقل دهم برای انسان ها غیرممکن است (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۹۲ :۵۸-۵۹).

نمونه‌های دیگری از ملاقات با عقل فعّال در هیئت پیر راهنما در رساله‌های «فی احوال الطفولیه» و «آواز پر جبرییل» و «روزی با جماعت صوفیان» نیز دیده می‌شود که نویسنده در آنها به جوان بودن این پیر اشاره نمی‌کند.

شخصیّت‌های تقابلی دوگانه

در ساختار حکایت‌های تمثیلی در بیشتر موارد به طراحی شخصیّت‌های تقابلی دو سویه برمی‌خوریم که هر یک از طرفین با ایفای نقش نمادین خود می‌توانند برتری معنا و مفهومی را که در ذهن نویسنده وجود دارد به ناخودآگاه خواننده القا کنند. تقسیم‌بندی‌های زیر از جمله موضوعات مهم و بارز به کاررفته در تعدادی از حکایت‌های تمثیلی منتخب است.

این مفاهیم را می‌توان در قالب‌های برتری عرفان برعلم و یا شکل دگرگون شدهٔ آن در ظاهر برتری عشق بر عقل، برتری فقر بر ثروت و برتری معنویات بر مادیات در قالب تعدادی از حکایت‌های تمثیلی مشاهده کرد.

عرفان- علم

یکی از تقابل‌های دوگانه پر بسامد در متون عرفانی تقابل دو اصل مهم علم و عرفان است.

بسطامی این تقابل را با استفاده از تقابل معنایی دو شخصیّت نمادین ابن سینا و خرقانی در حکایتی به صورت زیر تصویر کرده است. «نقل است که بوعلی سینا به آوازهٔ شیخ عزم خرقان کرد، چون به وثاق شیخ آمد شیخ به هیزم رفته بود، پرسید که شیخ کجاست؟ زنش گفت: آن زندیق کذاب را چه کنی؟ همچنین بسیار جفا گفت شیخ را، که زنش منکر او بودی، حالش چه بودی! بوعلی عزم صحرا کرد تا شیخ را ببیند، شیخ را دید که همی‌آمد و خرواری درمنه بر شیری نهاده، بوعلی از دست برفت، گفت: شیخا این چه حالت ست؟ گفت: آری تا ما بار چنان «ماده» گرگی نکشیم «یعنی زن» شیری بار ما نکشد...»(حقیقت، ١٣٨٣: ٩٨-٩٩).

نویسنده در این حکایت برای نشان دادن برتری عرفان بر علم با نشان دادن میزان صلح با جهان هستی عارفان و برقراری هماهنگی میان طبیعت حیوانی(نهاد) با خود و فراخود به خلق حکایتی با شخصیت‌های حقیقی- نمادین دست زده است تا القای معانی مورد نظر به سهولت در ناخودآگاه روانی خوانندگان صورت بگیرد. لازم به ذکر است که انجام اعمالی از این دست در روایات سرخ‌پوستی معادلِ داشتن قدرتی معجزه آسا ست که بیشتر متعلق به جادوگران است. «بر طبق اعتقادات این سرخ پوستان، شکارچی بختیار کسی است که بنیان شکار را بشناسد و جادوگران به این علت قادر به اهلی کردن حیوانات معینی هستند، که راز آفرینش آن‌ها را می‌دانند. آنان معتقدند که می‌توانند قطعه آهن تفته‌ای یا ماری سمی و خطرناکی را به دست بگیرند، چون بنیاد آتش و مارها را می‌شناسند»(الیاده،١٣٦٧: ١٩).

از آنجایی که خلق تقابل بین شخصیت‌ها در حکایات ضمن به حرکت درآوردن طرح روایت سبب برجسته‌سازی و تأثیرگذاری شخصیت‌ها نیز می‌شود؛ به نظر می‌رسد که خلق این شخصیت‌های تقابلی در این دست از حکایت‌ها آگاهانه و برای رساندن معناهای ثانویه به مخاطبان توسط نویسندگان طراحی شده است. در حقیقت این نویسندگان با استفاده از این شیوه به پرورش شخصیت‌های حکایت‌های خود و تاثیرگذاری بیشتر بر مخاطب بهره برده‌اند.

تغییرات فرهنگی و اجتماعی و اعتقادی در طول گذر زمان این تقابل را بتدریج به تقابل بین عقل و عشق تغییر داد که نمونه بارز و مشهور آن را می‌توان در رسالهٔ «حسن و دل» سیبک نیشابوری مشاهده کرد.

تقابل عقل – عشق

در ازل پرتو حسنت ز تجلّی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

عقل می خواست کزآن شعله چراغ افروزد برق غیرت بدرخشید و جهان برهم زد
(حافظ،۱۳۵۹: ۲۹٦)

استفاده از شخصیّت‌های تقابلی عاقل و عاشق را به صورت برجسته در اثـر «حسـن و دل» یـا «دستور عشاق» سیبک نیشابوری می‌توانیم ببینیم. در حقیقت این رساله چیزی نیست جز شـکل گردانی و بسط تقابل «علم و عرفان» به تقابل «عقل و عشق» کـه از زمـان بایزیـد بـه جـا مانـده است. این رساله دارای کرانهٔ شخصیّتی گسترده‌ای ست که تمام آن‌ها به عنـوان مفـاهیم تمثیلـی به‌کار رفته‌اند. عقل، دل، زرق، همّت، عشق، حسن، رقیـب، قامـت، سـاق، زلـف، غمـزه جـادو، صدرخازن، خیال، وهم، توبه، صبر، بلا، مهر، خال، هلال حاجب، ناز، لعل ساقی، تبمفوفا، غیـر، خضر و جوقی زنگی بچه از جمله شخصیّت‌های مطرح در ایـن رسـاله هسـتند کـه شخصـیّت محوری آن «عقل» در کنار فرزندش «دل» و «عشق» در کنار فرزندش «حسن» است.

چنانکه ملاحظه می‌شود اگر چه تمام این شخصیت‌ها تمثیلی‌اند امّـا در معنـای حقیقـی خـود به‌کار رفته‌اند و برچیزی به غیر خود دلالت ندارند. بـدین معنـی کـه نمـی‌تـوان بـه جـای ایـن شخصیت‌ها شخصیت‌های دیگری را قرار داد یا آنها را در معنایی به غیـر از آن چـه کـه بـه‌کـار رفته‌اند در نظر گرفت. اما با این وجود دو تن از شخصیت‌های اصلی این رساله در تقابل لفظ و معنای کامل با یکدیگر قرار دارند که این تقابل محور اصلی ساخت رساله را عهده‌دار اسـت. در این رساله عقل پادشاه سرزمین یونان به همراهی فرزنـدش دل در تقـلای دسـت یـافتن بـه آب حیات هستند که بعد از عبور از شهرهای گوناگون که هر کـدام از آنهـا ذکـر مراتبـی از مراتـب عالم سلوک است به دیدار با عشق و فرزندش حسن می‌رسد ودر پایان عشق عقل را به وزارت و دل را به دامادی می‌پذیرد و میان حسن و دل عقد وصلت بسته می‌شود و بعـد از ملاقـات بـا خضر در کنار چشمهٔ آب حیات با فقر آشنایی می‌یابند و از وصلت آن دو، بسیار فرزندان و آثار خیر روزگار به جا می‌ماند (ر.ک: نیشابوری، بی تا: ۱-۲٦). از این نوع تقابل‌ها که بـر اثـر گـذر زمان تنها دچار شکل‌گردانی می‌شـوند و نویسـنده در اصـل آنهـا تغییـر چشـمگیری بـه‌وجـود نمی‌آورد و همواره مورد توجّه شاعران و نویسندگان قرار می‌گیرند می‌توان به عنوان تقابل‌هـای قراردادی نیز یاد کرد. قراردادهایی که همیشه مقابل هم قرار می‌گیرنـد و پیـروزی همـواره از آن یک طرف است و یا دست کم چنین است که همواره نویسنده طرف دار یکی از طرفین است و خط سیر داستان را به نفع سویه مورد نظر خود پیش می‌برد.

از دیگر موارد جالب توجّه درطرح ریزی شخصیّت‌های این داستان تمثیلی انتساب دختر حسن به عشق و پسر دل به پدری عقل است. ممکن است نویسنده در این انتساب به جنبهٔ زایندگی و باروری دختر حسن که هر روز جلوه‌ای می‌کند نظر داشته و به قدرت آفرینندگی دل که مرکز تجمع عشق است، نظر داشته است که به منظور آفرینشی شگرف درآینده در صدد وصل یکدیگرند.

فقر- ثروت

شاید بتوان استفاده از این نوع تقابل‌ها را در حیطهٔ تقابل‌های اقتصادی نیز قلمداد کرد. با نگاهی اجمالی به حکایت‌های تمثیلی ادب فارسی می‌توان شخصیّت‌های به کار رفته در آثار احمد غزّالی را نقطه عطف این تقابل‌ها قلمداد کرد. غزّالی استفاده از این تقابل‌ها را از سطح معنایی به سطح واژگانی نیز انتقال می‌دهد و از آنها به عنوان مرکزی‌ترین عنصر حکایت‌های تمثیلی خود استفاده می‌کند.

اغلب حکایت‌های غزّالی ساختی مناظره‌گونه دارند و دارای دو شخصیّت هستند. حکایت‌ها از گفتگوی دو نفر شکل گرفته و بیانگر تعارض دو نفر در برتری ادراک آنها از مفهوم عشق است. گفتگوی میان این شخصیت‌ها در بسیاری موارد تجسم دو دیدگاه متفاوت دربارهٔ عشق است.

غزّالی در خلق این تقابل‌ها از گونهٔ طبیعی بهره می‌جوید و شخصیت‌هایی را کنار هم می‌آورد که در جهان بیرون نیز با هم متضادند. می‌توان گفت که این تقابل‌ها جزو ممیزه سبکی حکایت‌پردازی این نویسنده است. او برای بیان بهتر اندیشه خویش از تقابل‌های واژگانی و معنایی استفاده می‌کند. یعنی برخلاف تقابل‌های بسطامی که فقط از منظر معنایی بود، شخصیت‌هایی را طرح‌ریزی می‌کند که هم از منظر واژگانی و از منظر معنایی با هم متقابل‌اند. برای مثال استفاده از الگوی ثابت پادشاه که در بیشتر موارد یکی از طرفین این تقابل‌هاست، در برابر الگوهای ثابتی مانند مرد فقیر یا مرد نمک فروش با طبقات اجتماعی و اقتصادی کاملاً متفاوت همه نمونه‌هایی هستند در تأیید این مطلب.

گدا- پادشاه

کارکرد دو شخصیت متقابل گدا و پادشاه که هر دو دارای معشوقی واحدند؛ طرح محوری بیشتر حکایات وی است. در این میان مؤلف همواره حامی شخصیّت قهرمان، که عاشقی فقیر

است؛ می‌باشد. او استدلال های شخصیّت عاشق را به نحوی مطرح مـی‌کنـد کـه طرفـداریش از عشق لا به شرط به وضوح برای خواننده قابل تمییز است. شاید چون نویسنده در طرح گفتگـو میان شخصیت‌ها به جانبداری از شخصیت و موضوع مورد علاقه خود می پردازد این طرفداری باعث می‌شود که گفتگوهای مطرح در حکایت های این نویسنده چندان به طول نیانجامد و بعد از چند جمله به پایان برسد.

وی در طرح‌ریزی این تقابل‌ها، گدایان به ظاهر نیازمند را متمکنان عالم عشق و پادشاهان بـه ظاهر غنی را به باطن همیشه نیازمند در نظر می‌گیرد. برای مثال شخصـیت‌پـردازی در حکایـت زیر براساس شخصیت‌های تقابلی پادشاه و مرد گلختاب نمونه‌ای از این تقابل‌هاست.

«آن مَلِک که گلختابی بر او عاشق شد، وزیر زیرک از آن معنی به حـس شـد. پـس بـا مَلِـک بگفت. ملک خواست که بر او سیاستی راند. وزیر گفت: که تو به عدل معروفی، لایـق نبـود کـه سیاست فرمایی. چه عشق کاری نیست که به اختیار بـود و سیاسـت فرمـودن بـر کـاری کـه در اختیار وی نیست، از عدل دور افتد و از اتّفاق حسنه، راه گذر مَلِک بـر آن گلخـن بـود. بیچـاره همه روز منتظر عبور ملک بودی. بر راه نشسته و بر دوام پاس گذشتن می‌داشتی تا کی بـود کـه موکب میمون و طلعت همایون ملک ببیند و هر بار که مَلِـک آنجـا رسـیدی، کرشـمهٔ معشـوقی پیوند کرشمهٔ جمال کردی و وزیر قوام آن می‌داشتی تا روزی که مَلِک می‌گذشت و گدا نشسـته نبود و او بر عادت از سر ناز و غنج می‌خرامید. کرشمهٔ معشوق و حسن ضمیمهٔ یکـدیگر شـده، کرشمهٔ ناز معشوقی را، نیاز عاشق دربایست، چون نبود برهنه ماند که محل نیافـت. تغییـری در ملک ظاهر شد وزیر دریافت. خدمتی بکرد و گفت: من گفتم او را سیاست کـردن معنـی نـدارد که از او زیانی مَلِک و مُلک را نیست. اکنـون بدانسـتم کـه (نیـاز او) درمـی‌بایسـت. جـوانمردا! کرشمهٔ معشوق در حسن همچو مِلحی است در دیگ، تا کمال ملاحت به کمال حسـن پیونـدد. جوانمردا! چه گویی که اگر (با مَلِک) گفتندی که دی از تو فارغ شد و با دیگـری کـار و بـاری دارد و عاشق غیرتی شد، ندانم تا هیچ غیرت از درون مَلِک سر بر زدی یـا نـه؟»(غزالـی،۱۳۵۹: ۱۳۳-۱۳۲).

نمک فروش- محمودشاه

از دیگر مصادیق شخصیت‌های تقابلی در آثار غزّالی «حکایت مـرد نمـک فـروش و محمـود پادشاه» است. تقابل حاکم در این حکایت با تقابـل موجـود در حکایـت قبلـی انـدکی متفـاوت

است. در این حکایت نقش دو شخصیت متقابل از نوع عاشق و معشوقی نیست؛ بلکه نقشی است از نوع دو عاشق متقابل. تقلیب جایگاه این دو شخصیت از نظر معنوی با توجه به مساله «فقر فخری» و به یاری «عشق مطلق» و نگاه متعالی مؤلف به مسأله عشق، مهم‌ترین هدف مؤلف از طرح‌ریزی این حکایت است. به یاری «عشق مطلق» که در شخصیت هسته‌ای «معشوق» پنهان شده است؛ مخاطب شاهد جانشینی سویه پست تقابل به جای سویه برتر می‌شود تا توسط این جانشینی نمادین بودن هر دو سوی تقابل‌ها آشکار شود.

مردی نمک فروش بر پادشاهی چون محمود در عالم عشق برتری می‌جوید. عالم عشق عالم وارونه‌ای ست که تهیدستی در آن بر ثروتمندی پیشی می‌گیرد و بدین ترتیب مرد نمک فروش تبدیل می‌شود به نمادی از عاشقان بی‌تعلق و پادشاه تبدیل می‌شود به نمادی از عاشقان مدعی مشرک در عشق.

«آورده‌اند که روزی سلطان محمود نشسته بود در بارگاه. مردی درآمد و طبقی نمک در دست نهاده و در میان حلقهٔ بارگاه آمد و بانگ می‌زد که: نمک که می‌خرد؟ محمود هرگز این حال ندیده بود بفرمود تا او را بکوفتند. چون خالی شد او را بخواند گفت: این چه حالت و جسارت بود که تو نمودی؟ و بارگاه محمود چه منادی‌گاه نمک‌فروش بود؟ گفت: ای جوانمرد! مرا با ایاز تو کار است نمک بهانه است. گفت: ای گدا! تو که باشی که با محمود دست در کاسه کنی؟ مرا که هفتصد پیل بود و جهانی ولایت، و ترا یک شبه نان نیست. گفت: ای محمود! قصه دراز مکن که این همه که تو می‌گویی ساز وصال است نه ساز عشق، ساز عشق دلی است بریان و جگری کباب، و آن ما را به کمال است و به شرط کار است. لابل، دل ما خالی است و هفتصد پیل را در وی گنجایی نه، و چندین ولایت و تدبیر و حساب نمی‌بآید، الّا دلی خالی سوختهٔ عشق ایاز. یا محمود: این همه که تو برمیدمی، ساز وصال است و عشق را از وصال هیچ صفت نیست. چون نوبت وصال بود، ایاز را خود ساز وصال به کمال هست. ای محمود! این هفتصد پیل و این همه ولایت بی ایاز هیچ ارزد؟ گفت: نه. گفت: و ایاز در گلخنی یا در ویرانهٔ تاریک وصال به کمال بود؟ [گفت: بود. گفت]: پس این همه که تو برمی‌شماری ساز وصال هم نیست که ساز وصال معشوق را تواند بود نه عاشق را، و آن خَدّ و خال و زلف و جمال و کمال است. در دیگ عشق تو نمک تجرید و زلت درمی‌باید، که زمین وصال نیستی آمد و زمین فراق هستی. تا شاهد الفنا در صحبت بود، وصال بود، چون او بازگردد، حقیقت فراق سایه افکند،

انکار وصال برخیزد که عاشق را ساز وصال نتواند بود که آن وظیفهٔ معشوق است. و از آیات ملاء اَعلی دان که «نَحنُ نُسبِّحُ بِحَمدِکَ و نُقَدِّسُ لَکَ» با سعید پر طاووسی گفت: تجریدی که شرط این کار است شما را درمی‌باید، و چون بود آنگاه شما را باشد، و شما را برگ آن نبود که به ترک خود بگویید. از اینجا بدانستی که وصال و فراق، عشق را هیچ صفت نیست، و از وصل هیچ چیز برای عاشق معلوم نیست و نتواند بود، زیرا که ساز وصال وجود معشوق است، و ساز فراق وجود عاشق. اگر سعادت وقت مساعدت کند، این وجود فدای آن وجود آید، این است وصالی به کمال»(همان:۱٦۲).

نکته قابل تأمل در این حکایت‌ها گفتگوهای محوری است که بین شخصیت‌های حکایت صورت می‌گیرد. گفتگو دراین حکایت‌ها نقش به سزایی در پیشبرد رخدادها و در شکل‌گیری شخصیت‌ها دارد. در این حکایات، مؤلف نقش دانای کلی را بازی می‌کند که شیوه سؤال و جواب را خود طراحی و سامان‌دهی می‌کند و می‌کوشد در خلال این گفتگو آن‌چه را که می‌خواهد با استفاده از خلق گفتگو میان شخصیت‌های تقابلی اثبات و یا رد کند و خواننده را به وسیله تساوی‌ها و تبدیل‌ها به یکی بودن و وحدت سوق دهد.

درویش عاشق- محمود پادشاه

اگر چه نقطه اوج استفاده از این شخصیت‌ها در آثار غزالی است. بعد از غزالی می‌توان از عین‌القضات به عنوان نویسنده‌ای یاد کرد که در حکایت‌های تمثیلی خود به خلق شخصیت‌های تقابلی دست زده است. کرانه شخصیت‌پردازی در حکایات تمثیلی عین‌القضات از سه یا چهار شخصیت فراتر نمی‌رود. بیشتر این شخصیت‌ها نمادین، تمثیلی و گاه در ادامه راه شیخ غزالی تقابلی‌اند. نکته جالب توجّهی که در شخصیت‌پردازی‌های عین‌القضات دیده می‌شود، کاربرد موارد بدیع بی‌سابقه در طرح‌ریزی این شخصیّت‌هاست. یکی از حکایت‌های تمثیلی نمادین که دارای شخصیّت‌های تقابلی هستند حکایت زیر است، که با حضور سه شخصیّت، طرح‌ریزی شده است. از این میان، دو شخصیّت: قهرمان و شخصیّت مقابل، همانند شخصیّت‌های به کاررفته در حکایات غزّالی دارای وجوه تقابلی هستند. مرد عاشق که قهرمان حکایت است مردی مفلس است و عاشق دیگر پادشاهی توانمند چون محمود است. معشوق ایاز است که در حکایت برخلاف دو شخصیّت قبلی به صورت مستقیم حاضر نیست و تنها با اشاراتی از جانب دو شخصیّت اصلی و فرعی وارد متن حکایت می‌شود. این شخصیّت به ظاهر غایب هدف

اصلی مؤلف و شخصیّت اصلی و مهم حکایت است. عاشق قهرمان از وجود محمود بـه عنـوان واسطه و وسیله برای دست یافتن به ایاز استفاده می‌کند. می توان ایاز را نمادی از حضرت حـق و محمود را نمادی از عاشقان مدعی و عاشق را نمادی از سالکان راستین بصـیر دانسـت. پایـان حکایت نیز بی‌شباهت به پایان حکایات غزالی نیست. عاشق وجود خود را در موعـد وصـل بـه اجتماع وجود معشوق می‌رساند و همین پایان نمادی است از وحدت و یکتایی.

«عاشقی بود گرم‌رو به راه گذر محمـود سـبکتکن انّـارالله پیوسـته بیسـتادی و چـون محمـود برگذشتی او چشم در وی بگشادی و به عزتی تمام در وی نظر کردی و جان در خطـر کـردی. روزی موکب مرکب دراز آن پادشاه با داد برسید. درویش عاشق دست در عنان آورد. محمود را از طرب عجب آمد. از موجب آن پرسید: درویش گفت: در ضمن این طریق سری سـت بـرملا نتوان گفت. پادشاه چون به خلوتخانه انس مر خواص را بار داد درویـش را حاضـر کردنـد و از سرّ کارش پرسید. گفت: مرا با ایاز عشق است. دلم از درد هجران او می‌سوزد. اکنـون کـارم بـه جان رسید. صبر را در کار من اثر نمانـد و مـرا از خـود نمانـد. از شـعله آتـش عشـق او چنـان درگدازم که به وجود خود نمی‌پردازم. بر او از تو غیبت می برم یا از او برخیـز یـا چـو مـن در ذیل بی‌مرادی آویز. محمود گفت: عجب مرا هفتصد پیل است و مملکـت قالـب دریـای نیـل و خزاین و دفاین عالم در تصرف ملک من است و همه روی زمین ملک من ست با ایـازم عشـق است و مرادم از وی بر نمی‌آید. تورا که زمان طربی و نازشی نیست ایـن تجاسـر از کجاسـت؟ گفت: ای پادشاه آن چه تو داری ساز وصال ست آن ایاز را باید و این‌ها که من دارم از عشـق و شوق و درد و قلق ساز فراق ست تو را باید. اگر عاشقی و در عشق چـون مـن صـادقی بیـا تـا حسن ایاز را حکم کنیم و ببینم که میل او به نیازمندی من است یا به سـرافرازی تـو، پادشـاه از این سخن دم درکشید و دانست که راستی پیرایهٔ حسن معشوق است و چون در این کـار حکـم شود میل نکند و نیاز او را بر ناز من نگزیند:

معشوق ز عاشق شکسته والله که همی نیاز خواهد
کو هستی خویش را همیشه در مسند عز و ناز؟ خواهد

عاشق فریاد برآورد و گفت: ای پادشاه عنان رعونت به مالک بگذار و اگر صـادقی چـون مـن وجود را در آتش شوق درآر. ای شاه با چنین معشوقی به مراد خرم و خوش در بهشت دلکـش بودن اولی تر یا در مزبلهٔ طبیعت؟ گفت: هر آیینه آن وصال موبّد باید و این عزت مخلّد. عاشـق

گرمرو شفرهٔ خود برآورد و وجود خود را در پای معشوق درآورد تا اجتماع او با او در موعد وصل بود و بی زحمت فصل بود»(عین القضات، بی‌تا:۳۸-۳۹).

چنانکه در حکایات مشهود است، تقابل‌ها با توجّه به معنایی که القا می‌کنند دارای قدرت و ضعف‌اند. هرچه در بررسی ساخت این قبیل حکایات پیش می‌رویم می‌بینیم که هرچه محتوا و ژرف ساخت معنایی عمیق‌تر می‌شود و نویسنده سعی در بیان باریکه‌یی عرفانی می‌کند؛ تقابل‌ها نیز عمیق‌ترو هنری‌تر می‌شوند. می‌توان این تفاوت در عمق و هنر را با نظر به حکایت تمثیلی تقابلی بسطامی و مقایسه آن با حکایات غزالی یا عین‌القضات سنجید. مرگ نمادین این شخصیت‌ها در حقیقت نمایشگر تغلیب عشق و قدرت جاذبه او بر علم و ثروت است. عاشقان راستین این حکایات، بخشی از دنیای لایتناهی عشق در دیدگاه نویسنده هستند که با خلاقیت نویسنده لباس شخصیت بر تن می‌کنند و از دنیای غیب عشق به عالم شهادت می‌آیند و با مرگی زیبا به عالمی فراتر که اتحاد عاشق و معشوق با عشق در آن صورت می‌گیرد؛ رهسپار می‌شوند.

شخصیّت های تقابلی – استحاله یی سه گانه

گاه نویسندگان در طرح‌ریزی آثار تمثیلی خود به خلق داستان‌هایی می‌پردازند که در آن‌ها شخصیّت‌هایی به ظاهر جدا از هم به ایفای نقش می‌پردازند ولی در باطن داستان این شخصیت‌ها دارای تقابل‌هایی از منظر درون مایه داستانی هستند که با اندک تأمل و تدقیق می‌توان شاهد استحاله این شخصیّت‌های تقابلی با یکدیگر و در نتیجه کشف وحدت پنهان میان این شخصیت‌ها شد. بدین صورت که بتدریج با پیشرفت حکایت و با رشد شخصیّت حکایت این تقابل‌ها که به نوعی بیان گر احوالات متفاوت نوع انسان در طول مراحل مختلف مسیر سلوک است در هم ادغام می‌شود و همگی شخصیّت واحدی را می‌سازد که به کمال رسیده است. می‌توان بارزترین نمونهٔ این نوع از شخصیّت‌پردازی را در داستان «سلامان و ابسال» و «حی بن یقظان» نوشته «ابن طفیل» مشاهده کرد.

لازم به ذکر است که از دیدگاهی می‌توان شخصیت‌های این داستان را شخصیت‌های «تقابلی- استحاله‌ای» نامید و در تاویلی شخصیت‌های سه‌گانه به کاررفته در این داستان‌ها را در وهله اوّل تقابل طریقت (سلامان) – شریعت (ابسال) و حقیقت (حی بن یقظان) قلمداد کرد که بعد از طی مراحل کمال به مرتبهٔ انسان کامل و حقیقت دسترسی پیدا می‌کنند.

سلامان و ابسال دو برادر

سلامان و ابسال دو برادر دیندار و پایبند به شریعت، طریقت‌اند. سلامان پایبند به ظواهر شریعت است و ابسال برادر دیگر به باطن دینداری و گوشه‌نشینی متوجه است. او برای عزلت و گوشه نشینی به جزیره حی بن یقطان فرود آمد.

حی بن یقطان که بنا به قولی بی‌پدر و مادر از قطعه گلی تخمیر شده متولد شده بود و بنا به قولی دیگر ثمره ازدواج پنهانی پدر و مادر بود که مادر از ترس برادر او را در صندوقچه‌ای در دل دریا رها کرده بود به جزیره حیّ بن یقطان رسیده بود و با شیر ماده آهویی که فرزندش را عقاب شکار کرده بود پرورش یافته بود. بعد از مرگ آهو با تأمل در جسم و روح او به خودشناسی و بعدها با شناخت محیط اطراف به شناخت عالم کون و فساد و عالم روحانی و مراتب نفوس و معرفت اسباب و علل و... می‌رسد و کم کم از عالم محسوسات خارج می‌شود و به جهان عقلانی می‌پیوندد. و دربارهٔ ذات و صفات خداوند، سعادت و شقاوت نفس و پاداش و عذاب اخروی و ... اداراکاتی را کسب می‌کند. وقتی بیش از هفت هفته یعنی پنجاه سال تمام از منشا او گذشت با ابسال روبه رو می‌شود. آن دو نخست از هم می‌گریزند امّا بتدریج به مصاحبت با هم رغبت می‌کنند. ابسال به حی سخن گفتن و علم دین می‌آموزد و حیّ نیز ابسال را متوجه باطن حقیقی دین می‌کند. حی تمام مردم را در فطرت پاک و در خرد و فهم و دینداری همپایه می‌دانست و در بیدار کردن خلق اصرار می‌ورزید ابسال هم به امید رستگار شدن خلق همراه با او به جزیره سابق خود بازگشتند. حیّ به هدایت خلق پرداخت امّا سخنانش در دل خلق اثر نکرد او هم مردم را به حال خود رها کرد و تقاضا کرد که بر شرع پایبند بمانند.آنگاه هر دو دوباره به جزیره حی بازگشتند و به عبادت پرداختند تا مرگشان فرا رسید (ر.ک: فروزانفر، ١٣٣٤: ١٦١-١٧٧).

چنانکه ملاحظه می‌شود در این داستان سه شخصیّت مطرح شده صورت‌هایی از یکدیگر هستند. سلامان صورتی از ابسال و ابسال صورتی از حیّ است که بتدریج رشد و تعالی یافته است. این شخصیت‌ها در اصل نشانگر مراحل تکامل یک شخصیت در طول دوره‌های گوناگون در قالب سه شخصیت جدا از هم هستند که در انتها یکی می‌شوند.

مولانا جلال‌الدین محمد بلخی در مثنوی معنوی همواره برای تفهیم مطلب از تمثیل در قالب حکایت سود می‌جوید. در میان تمثیل‌های او تمثیل چند سویه و تقابلی نیز دیده می‌شود. تمثیل

خرگوش دانا و باهوشی که از توانایی دانایی خود بهره‌مند است شیر درّنده و زورمنـد را فریـب می دهد و در چاه می اندازد تا خرگوشان از ستم او فارغ‌دل شوند. این تمثیل پیش از مولانـا در کلیله و دمنه نیز نقل گردیده است (ر.ک: کلیله و دمنه، ۱۳٦۷: ۸٦). با این تفاوت که مولانا رمـز و اسرار تمثیل‌ها را نیز خود یک به یک تعبیر و تحلیل می‌کند و می‌سراید:

چاه مظلم گشت ظلم ظالمان　　این چنین گفتند جمله عالمان
هر که ظالم‌تر چهش با هول‌تر　　عقل فرمودست بدتر را بتر
ای که تو از ظلم چاهی می‌کَنی　　از برای خویش دامی می‌کُنی

(مولانا،د الف، بی‌تا:۸۱)

شیر که نمایندهٔ توانمندی بدنی و درّندگی ست، تمثیل یا استعاره تمثیلیه از ظالمـان گشـته و چاه ترسناک تمثیل ستمکاری ستمکاران می‌شود و همچنین خرگوش که در ناتوانی جسـمی در تقابل با شیر قرار داد استعاره از دانایان و دارندگان دانش می‌گردد. سپس مولانا از همین داسـتان لایهٔ دیگری از رمز و استعارهٔ تمثیلیه را می‌گشاید و می‌سراید:

شیر را خرگوش در زندان نشاند　　ننگ شیری کو ز خرگوشی بماند
در چنین ننگی و آنگه ای عجب　　فخر دین خواهی که گویندت لقب؟

(همان،د الف:۸۳)

مولانا برای فهم مریدان نوپا، خود به تحلیل تمثیل‌ها می‌پردازد و مردم زورمنـد ولـی نـادان را مورد خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید:

ای تو شیری در تک این چاه دهر　　نفس چون خرگوش تو کشتت به قهر
نفس خرگوشت به صحرا در چرا　　تو به قعر این چه چون و چرا

(همان:۸۳)

می‌بینیم که در این لایه از تمثیل شیر رمزی از انسان هست که دارای نفس گویا و گوهر الهـی است و خرگوش رمزی از نفس امّاره. نفس امّارهٔ حیله‌گر و چاه تنگ و تار هـم تمثیلـی از دنیـا ست که فرصت ما در آن اندک و تنگ خواهد بود. همچنین چریدن در صـحرا را بهـره وری از مادیات می‌داند. شگفتا که مولانا، خرگوش یا نفس امّاره را صاحب دانش و نور دل می‌شمرد که تأیید خداوندی را هم یدک می‌کشـد. خرگـوش پـس از پیـروزی بـر شـیر بـه همنوعـان خـود می‌گوید:

گفت تأیید خدا بود ای مهان ورنه خرگوشی چه باشد در جهان
قوّتم بخشید و دل را نور داد نور دل مرد است و پا را زور داد

(همان:٨٤)

نتیجه‌گیری

استفاده از شخصیّت‌های تقابلی یکی از اساسی‌ترین عنصر حکایت‌پردازی در حکایت‌های تمثیلی به‌شمار می‌آید که نویسندگان با استفاده از کارکردهای گوناگون این شخصیت‌ها مفاهیم متنوعی را به مخاطبان انتقال می‌دهند. انواع گوناگون این شخصیّت‌ها را می‌توان در حکایت‌های تمثیلی به سه نوع تک‌گانه، دوگانه و سه‌گانه تقسیم‌بندی کرد؛ که هر کدام از آنها در حکایت دارای بار معنایی مخصوص به خود هستند. استفاده از شخصیّت‌های تقابلی تک‌گانه برای ملموس کردن شخصیت‌های انتزاعی در قالب شخصیت‌های ملموس و برای انتقال مفاهیم فراحسی به مخاطبان طرح‌ریزی شده‌اند. از آنجایی که حکایت‌هایی با شخصیت‌های محوری تقابلی تک‌گانه، دارای بافت غیر استدلالی هستند و در نتیجه کشف و شهود عرفانی ساخته و پرداخته شده‌اند شخصیت اصلی و قهرمان این حکایت‌ها فراحسی‌ست. نویسنده با توجّه به محدودیت‌های زبانی ناگریز است تصویری از این شخصیّت برای مخاطب ارایه دهد تا مخاطب را با شخصیّت قهرمان حکایت خود آشنا سازد، بنابراین ناگزیر به ساختن شخصیتی با ویژگی‌های پارادوکسیکال دست می‌زند. ظاهر پارادوکسیکال این شخصیّت بهترین ویژگی برای نشان دادن فراحسی و رازآلود بودن این شخصیّت محوری در متن حکایت است. استفاده از شخصیت‌های تقابلی دوگانه مانند ترازویی است که نویسنده همواره با طرح‌ریزی آن به اثبات برتری سویه‌ای بر سویه دیگر می‌پردازد. بسامد استفاده از این شخصیت‌ها در حکایت‌های تمثیلی غزالی نسبت به سایر نویسندگان پررنگ‌تر است. او برای اثبات برتری عشق بر عقل و ثروت و عاشق و معشوق، از این شخصیت پردازی بهره برده است. ضمن اینکه سایر نویسندگان نیز برای انتقال مضمون برتری از این نوع شخیصت‌پردازی استفاده کرده‌اند. و امّا شخصیّت‌های تقابلی سه‌گانه که در آن شخصیت‌های حکایت با توجه به درون‌مایهٔ داستان و در باطن با هم در تقابل‌اند اما در لفظ و ظاهر با توجه به استقلال شخصیتی هر یک از شخصیّت‌ها دارای سازگاری‌اند شکل گرفته‌اند. استفاده از این نوع شخصیّت‌ها به صورت بارز در حکایت سلامان و ابسال قابل مشاهده است. این نوع از شخصیّت‌ها با وجود تعدد شخصیّت در حقیقت

درکمال وحدت یک شخصیّت بیشتر نیستند که متجلّی مراحل مختلف طی مسیر کمال شخصیّت واحد هستند.

منابع

کتاب‌ها

ابن طفیل اندلسی (۱۳۹٤) *حیّ بن یقظان*، ترجمهٔ ابوالقاسم سحاب تفرشی، تهران: ناشر دنیای جغرافیای سحاب.

ابوالمعالی، نصرالله منشی (۱۳٦۷) کلیله و دمنه، تصحیح مجتبی مینوی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

الیاده، میرچا (۱۳٦۷) *افسانه و واقعیت*، ترجمهٔ نصرالله زنگویی، چاپ اول، تهران: انتشارات پاپیروس.

برتنس، هانس (۱۳۸٤) *مبانی نظریه ادبی*، ترجمهٔ محمد رضا ابو القاسمی، تهران: ماهی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۲) *عقل سرخ*، چاپ سوم، تهران: سخن.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹) *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، تهران: علمی و فرهنگی.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۵۹) *دیوان*، تصحیح پرویز ناتل خانلری، چاپ اول، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگی ایران.

حقیقت، عبدالرفیع (۱۳۸۳) *مقامات شیخ ابو الحسن خرقانی*، چاپ اول، تهران: کومش.

سجّادی، سید ضیاالدین (۱۳۸۲) *حی بن یقظان و سلامان و ابسال*، چاپ دوم، تهران: سروش.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳٦٦) *صورخیال در شعر فارسی*، چاپ سوم، تهران: آگاه.

صفوی، کوروش (۱۳۸۳) *درآمدی بر معنی‌شناسی*، چاپ دوم، تهران: سورهٔ مهر.

غزّالی، احمد (۱۳۵۹) *سوانح*، براساس تصحیح هلموت ریتر با تصحیحات جدید و مقدمه و توضیحات نصرالله پور جوادی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۳٤) *زنده بیدار (حی بن یقظان)*، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

کربن، هانری (۱۳۸٤) *ابن سینا و تمثیل عرفانی قصّه حیّ بن یقظان*، متن عربی با ترجمه و شرح فارسی، جلد اول، تهران: انجمن اثار و مفاخر فرهنگی.

کربن، هانری (۱۳۸٤) *بن‌مایه‌های آیین زرتشت در اندیشه سهروردی*، ترجمه محمود بهفروزی، چاپ اول، تهران: جامی.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)*، تهران: فکر روز.

مولانا، جلال‌الدین (بی‌تا) *مثنوی معنوی*، دفتر یکم، تصحیح رینولد الین نیکلسون، تهران: انشتارات مولا.

نیشابوری، سیبک (بی‌تا) *رساله حسن و دل*، بی‌جا.

همدانی، ابوالمعالی عبداله بن محمد بن علی بن الحسن بن علی المعیار (بی‌تا) *رسالهٔ لوایح*، تصحیح و تحشیه رحیم فرمنش، تهران: ناشر کتابخانه منوچهری.

یونسی، ابراهیم (۱۳۸۸) *هنر داستان‌نویسی*، چاپ دهم، تهران: نگاه.

مقالات

چهارمحالی، محمد، شعبان‌زاده، مریم، حسن آبادیف محمود. (۱۳۹۸). تحلیل تقابل دوگانه در داستان جمشید بر پایهٔ نظریه لوی استروس. *متن‌شناسی ادب فارسی*، ۱۱(۱)، ۱۵-۳۵. doi: 10.22108/rpll.2017.77430.0

عبدالهیان، حمید. (۱۳۸۰). شیوهٔ شخصیت‌پردازی. *فصلنامه ادبیات داستانی*، ۲(٥٤)، ۷۰-٦۲.

References

Books

Abolmaali, Nasrollah Monshi (1988) *Kelileh and Demneh*, edited by Mojtaba Minavi, Tehran: University of Tehran Press.

Bertens, Hans (2005) *Fundamentals of Literary Theory*, translated by Mohammad Reza Abu Al-Ghasemi, Tehran: Mahi.

Carbon, Henry (2005) *The Principles of Zoroastrianism in Suhrawardi's Thought*, translated by Mahmoud Behforozi, first edition, Tehran: Jami.

Eliadeh, Mircha (1988) *Myth and Reality*, translated by Nasrollah Zangavi, first edition, Tehran: Papyrus Publications.

Forouzanfar, Badi'at al-Zaman (1955) *Zande Bidar (Hayy Ibn Yaqzan)*, Tehran: Book Translation and Publishing Company.

Ghazzali, Ahmad (1980) *Accidents*, based on the correction of Helmut Ritter with new corrections and introduction and explanations by Nasrollahpour Javadi, Tehran: Publications of the Iranian Culture Foundation.

Hafez, Shamsuddin Mohammad (1980) *Divan*, edited by Parviz Natel Khanlari, first edition, Tehran: Iran Cultural Foundation Publications.

Haghighat, Abdul Rafi (2004) *Officials of Sheikh Abu Al-Hassan Kharghani*, first edition, Tehran: Koomesh.

Hamedani, Abu al-Ma'ali Abdullah ibn Muhammad ibn Ali ibn al-Hasan ibn Ali al-Mayyar (no date) *The treatise on bills*, correction and annotation by Rahim Farmanesh, Tehran: Manouchehri Library Publisher.

Ibn Tufayl Andalusi (2015) *Hayy Ibn Yaqzan*, translated by Abolghasem Sahab Tafreshi, Tehran: Publisher of the world of Sahab geography.

Karbon, Henry (2005) *Ibn Sina and the mystical allegory of the story of Hayy Ibn Yaqzan*, Arabic text with Persian translation and description, Volume I, Tehran: Association of Cultural Works and Honors.

Meghdadi, Bahram (1999) *Dictionary of Literary Criticism Terms (from Plato to the Present Age)*, Tehran: Fekr Rooz.

Neyshabouri, Sibak (no date) *Hassan and Dil treatise*, no place.

Pournamdarian, Taghi (2010) *Mysteries and Mysterious Stories in Persian Literature*, Tehran: Scientific and Cultural.

Pournamdarian, Taghi (2013) *Red Wisdom*, third edition, Tehran: Sokhan.

Rumi, Jalaluddin (no dated) *Masnavi Manavi*, Book I, edited by Reynold Allen Nicholson, Tehran: Rumi Publications.

Safavid, Cyrus (2004) *An Introduction to Semantics*, Second Edition, Tehran: Surah Mehr.

Sajjadi, Seyed Zia al-Din (2003) *Hayy Ibn Yaqzan and Salaman and Absal*, second edition, Tehran: Soroush.

Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (1987) *Surkhial in Persian Poetry*, Third Edition, Tehran: Agah.

Younesi, Ebrahim (2009) *The Art of Fiction*, Tenth Edition, Tehran: Negah.

Articles

Charmahali, M., Shabanzadeh, M., Hassanabadi, M. (2019). Analysis of Binary Oppositions in Jamshid's Story based on Levi Strauss's Theory. *Textual Criticism of Persian Literature*, 11(1), 15-35. doi: 10.22108/rpll.2017.77430.0

Abdolhian, Hamid (2001). Characterization method. *Quarterly Journal of Fiction*, 2 (54), 70-62.

Scientific Quarterly of Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts
(Dehkhoda)
Volume 14, Number 52, Summer 2022, pp. 190-213
Date of receipt: 5/1/2020, Date of acceptance: 20/10/2020
(Research Article)
DOI: 10.30495/dk.2022.692019

Study and analysis of confrontational characters in mystical and theological allegories

Mahnaz Mehdizad Farid[1], Dr. Heydar Gholizadeh[2]

Abstract

Fictional allegory in literary terminology refers to an extended narrative that has multiple layers of other esoteric meanings behind the apparent meaning, that Each of these layers of meaning needs to be discovered, studied and recognized. Anything that is considered the center of gravity in this way of decoding and plays a major role in discovering and interpreting the mysteries and hidden images in the anecdotes is the analysis of one of the important elements of storytelling, namely the characterization in these anecdotes. The use of symbolic confrontational characters is one of the important types of these characters that play a significant role in the allegorical anecdotes of Persian literature to induce secondary meanings that arise in the context of cultural, religious, social, historical, etc. Investigating and analyzing the symbolic role of confrontational allegorical characters in the form of three types of single, double and triple confrontation and discovering the hidden relationships of these characters with other narrative elements and matching them throughout the story with the main theme of the story can lead to the discovery of secondary meanings. And new anecdotes for the audience. The results of this division show the special functions of this type of contrast for specific topics that the authors have assigned each of these contrasts to specific topics related to that contrast. This article tries to analyze the confrontational characters in mystical and theological allegories with a (descriptive-analytical) method.

Keywords: allegorical storytelling, characterization, contrast, word, meaning, Mysticism.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . PhD student in Persian language and literature, Shahid Madani University of Azerbaijan, Azerbaijan, Iran. Gasedak.adabiat@yahoo.com
[2] . Associate Professor of Persian Language and Literature, Shahid Madani University of Azerbaijan, Azerbaijan, Iran. (Corresponding Author) qolizaadeh@gmail.com.