Classical Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 16, No. 1, Spring and Summer 2025, 355-386
https://www.doi.org/10.30465/CPL.2024.9254

The metaphorical turn of "whale" from epic to mysticism

(Reviewed texts: Gershaspnameh, Shahnameh, works of Sanai, Attar and Molavi)

Foad Moloudi[*]
Qader Bayazidi[**]

Abstract

This article examines the development of "whale" as a metaphor in several epic and heroic writings (Shahnameh and Garshasp-nameh) and mystical books (the works of Sanai, Attar, and Rumi). The chosen works were considered the main, central, and standard. One of the key methods to comprehend literary kinds and their historical periods is by looking at the formed metaphors, how they rotate in their development, and how they become tangible in the language. Two epic and mystical kinds frequently use the metaphor "whale," which illustrates a profound transformation. It is a metaphor for the strength and might of the warrior, and it finds its meaning in his "body," which is not in opposition to intellect and knowledge. However, this relationship with the "body" is kept in its totality in the works of Sanai and Attar. In contrast, the "whale" is a metaphor for the ego in a reverse twist, and the element of concupiscence conjures its size and power. Psychoanalytically speaking, the "whale's" grandeur, its placement in the depths of water and darkness, and its abrupt and terrifying emergence are all metaphors for the unconscious and the forbidden instincts of the "Id." Rumi engages in a wide variety of inversion, de-dualization, play with the whale symbol, and metaphorical development. Using the "whale" as a

* Assistant Professor of Literary Studies Department, Institute for Research and Development in the Humanities, Tehran, Iran (Corresponding author), f_molowdi@yahoo.com
** Master's degree in Persian language and literature from Urmia University, Urmia, Iran, Bayazidi1995@gmail.com

Date received: 17/01/2023, Date of acceptance: 16/07/2023, Printed: 04/06/2025

case and historical study in two different discourses demonstrates that metaphorical meanings are not static but change over time.

Keywords: Whale, epic, mysticism, metaphor, metaphorical turn.

Introduction

With a little reflection on linguistic signs, we can see that the use of linguistic signs that refer to animals and are metaphorically expanded has a long history in mythological, epic, religious and literary texts and has been more or less in all cultures and their prominent works; But the main problem for human studies occurs when we think about why different intellectual systems have thought about these "merely put" beings in different ways and made meaning from them and entered them into the "metaphorization" system of the mind. These natural creatures, when they become metaphors of the human mind, depending on the path of meaning and signification they have found, they reveal the lines of thought and are indicative in every way. This problem can be realized in a concrete way when we show a specific case in our historical movement, and through the main texts that are the verbal objectivity of an intellectual discourse. This way of dealing with the problem reveals two things at the same time: firstly, how a particular case in a dominant period or discourse is metaphorized and what its metaphorical implications reveal; and secondly, how has this metaphor changed in the following periods and entered new areas, and how is it related to the previous period.

Materials & methods

Five main, central and standard texts have been examined in two epic and mystical fields. Our method here is historical, discursive and based on text analysis.

Discussion & result

What emerges from a general look at the comparison of epic and heroic texts with mystical texts is that in mystical thinking and in the main texts of this intellectual mushrab - bearing in mind all its plurality and avoiding uniting its different aspects - many signs, common metaphors, allegories and symbols have been included in epic and heroic texts and apparently they have found an internal aspect and knowledge has been deduced from them. In general, it seems that these cases - which we will consider from now on in the form of the word "metaphor" - had an external aspect in epic and heroic texts, and this case is related to "objectivity" which is the essence of

the epic world. In the later period of mystical knowledge and aesthetics, these metaphors had an internal movement and became internal and epistemological matters in the mystical introspective system. From this general point of view - although it seems correct - no judgment can be issued unless we concretely examine these metaphors and their rotation from the epic period to the mystical period, and in the important and main texts of both fields. In this article, we try to examine one of these cases and present the result that comes from it. Here, we examine the "whale", which is a frequent metaphor in both epic and heroic texts, as well as mystical texts. The attempt is to examine the historical movement and conceptual rotation of this metaphor so that through it we can reach a concrete result and avoid presenting it as a rigid, static and non-historical metaphor or symbol.

Conclusion

The frequent metaphor of "whale" in epic and heroic texts is a metaphor of the strength and power of the warrior, it is meaningful in relation to his "body" and this body is not in opposition to the soul and wisdom; But in the works of Sanai and Attar, from one side, this relationship with "body" is preserved in its entirety, and from the other side, in a reverse rotation, "whale" is a metaphor for the soul and evokes its imperious, huge and powerful aspect. In the language of psychoanalysis, the majesty of the "whale", its location in the depths of water and darkness, and its sudden and formidable revelation, is a metaphor for the unconscious and forbidden instincts of the "institution". But Molavi, beyond Sana'i and Attar, does not create a closed and limited metaphor of "whale" and sometimes, like many other metaphors, he enters and expands the "language game" cycle. Although Maulvi also represents the same signification of Sana'i and Attar from the "whale" metaphor in many places, but sometimes he collapses this "sign" in an artistic way and crushes its core, and as always "a surface of floating sign" puts it in front of us and performs a wide range of inversion, de-duplication and playing with the "symbol" of the whale and gives it more metaphorical expansion.

Bibliography

Adonis, A. (2001). Tasavof va surrealism. H, abbasi (Tr.). Tehran: Rozegār. [In Persian].

Allen, G. (2001). Baynāmatniyat. Tehran: Markaz Publication. [In Persian].

Asadiy_e tusi, H. A. (1975). Garshāspnāmeh. H, Yaghmāie (ed.). Tehran: Tahori. [In Persian].

Attar_e Nishaburi, F. (1940). Elāhināmeh. H, Ritter (ed.). Stanbol: E. J. maāref. [in Persian].

Attar_e Nishaburi, F. (2011). Mantiq_ut_tayr. M, Ābedi & Taqi Poornāmdāriān (ed.). Tehran: Samt. [in Persian].

Bressler, Ch. (2014). Darāmadi bar Nazariyehā va Raveshhāye Naqde Adabi. M, Ābedinifard (Tr.). Tehran: Niloofar. Third edit. [in Persian].

Darvish, M. (2010). Gami dar Asātir. Tehran: Nashre Bābak. [in Persian].

Eliade, M. (1997). Resāleh dar Tārikh_e Adiān. J, Sattāri (Tr.). Tehran: Soroush. [in Persian].

Eliade, M. (2013). Namādpardāziy_e Amr_e Qodsi va Honarha. M, Sālehi Allāmeh (Tr.). Tehran: Niloofar. [in Persian].

Ferdowsi, A. (1963). Shahnām_ye Ferdowsi. Matne Enteqadi A, bretles. A, Bretles va Digarān. Ākādemi Oloome Ettehāde Shuravi: Moskow. [in Persian].

Freud, S. (2020). Kārbord_e Ravānkāvi dar Naqde Adabi. H, Pāyandeh (Tr.). Tehran: Morvārid. Second edition. [in Persian].

Freud, S. (2021). Ravānshenāsi_ye Tude_i va Tahlile Ego. S, Rafiei (Tr.). Tehran: Ney. Sixth edition. [in Persian].

Hall, J. (2008). Farhange Negāreh Namādhā dar Honar_e Sharq va Gharb. R, Behzādi (Tr.). Tehran: Farhange Moāser. Teird edition. [in Persian].

Hamadani, A. (1983). Nāmehā. A, Monzavi va Afife Asirān (ed.). Tehran: Zovār. [in Persian].

Idenlu, S. (2009). Motun_e Manzume Pahlevāni (Bargozideh Manzumehā_ye Pahlevāni Pas az Shāhnāmeh). Tehran: Samt. [in Persian].

Jung, C. G. (2014). Ensān va Sambolhāyash. M, Soltānieh (Tr.). Tehran: Jāmi. Ninth edition. [in Persian].

Kuper, J. C. (2000). Farhange Mosavvare Namādhā_ye Sonnati. M, karbāsiān (Tr.). Tehran: Farshād. [in Persian].

Mowlavi_ye Balkhi, J. (1995). Kolliyyāt_e Divāne Shams. 2 Vol. B, Foruzānfar (ed.). Tehran: Rād. [in Persian].

Mowlavi_ye Balkhi, J. (2020). Masnavi_ye Maanavi. Tehran: Pārse. Forth edition. [in Persian].

Nicholson, R. (2014). Sharhe Masnavi_ye Maanavi_ye Mowlavi. Tehran: Elmi va Farhangi. Fifth edition. [in Persian].

Omidsalar, M. (2011). Madkhale Garshāspnāmeh dar Ketābe Ferdowsi va Shāhnāmesorāie: Bargozideh Maqālāte Dāneshnāmeh Zabān va Adabe Fārsi. Tehran: Farhangestāne Zabān va Adabe Fārsi. PP. 967_982. [in Persian].

Sanaiy_e Ghaznavi, A. (1937). Siyar al_ebād Ela al_maād. S, Nafisi (ed.). Tehran: Aftāb. [in Persian].

Sanaiy_e Ghaznavi, A. (nd.). Hadiqat al_Haqiqa va Shariat al_Tariqe. M, Razavi (ed.). Tehran: Majles_e Sena: Sepehr. [in Persian].

Sarkarati, B. (1997). Bāzshenāsi_ye Baqāyāy_e Afsāneh Garshāsp dar Manzumeh_ye Hamāsi_ye Iran. Nāmeh Farhangestān. No.3. pp. 5_37. [in Persian].

Sarkarati, B. (1999). Pahlevāne Azhdarkosh dar Asātir va Hamāseh Iran. Dar Ketābe "sayehā_ye Shekārshodeh". Tehran: Qatreh. PP.237_249. [in Persian].

Shafi'i kadkani, M. (1986). Gozideh Ghazaliyāte Shams. Tehran: Vezārate Ettelāāt va koltur publication. [in Persian].

Shafi'i Kadkani, M. (2011). Tāziānehāy_e solook. Tehran: Āgah. Eleventh edition. [in Persian].

Shamisa, S. (2008). Farhange Eshārāte Adabyāte Farsi. Tehran: Mitra. Second edition. [in Persian].

Sharieh, zh. P. (1991). Freud, Nakhodāgāh va Ravānkavi. S. A, Mohaddes (Tr.). Tehran: Nashre Nokte. Second edition. [in Persian].

Sholtz, D. P., C. A. Sholtz (2005). Nazariyehāy_e Shakhsiyat. Y, karimi va Digarān. Tehran: Arasbārān. Twelfh edition. [in Persian].

Showalieh, Zh., A, Gerberan. (2008). Farhange Namādhā. S, Fazāyeli (Tr.). Tehran: Jeyhun. First edition. [in Persian].

Warner, R. (2010). Dāneshnāmeh Asātire Jahān. A, Esmāielpoor (Tr.). Tehran: Ostore. Forth edition. [in Persian].

Webester, R. (2003). Pishdarāmadi bar Motāle_ye Adabi. E, Dehnavi. Tehran: Rozegār. [in Persian].

کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۶، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۴

چرخش استعاری «نهنگ» از حماسه تا عرفان
(متون بررسی شده: گرشاسپ‌نامه، شاهنامه، آثار سنایی، عطار و مولوی)

فواد مولودی*

قادر بایزیدی**

چکیده

بحث اصلی مقالهٔ حاضر، بررسی سیر تحول دامنهٔ استعاری «نهنگ» در چند متن حماسی و پهلوانی (شاهنامه و گرشاسپ‌نامه) و عرفانی (آثار سنایی، عطار و مولانا) است. این متون را اصلی، مرکزی و معیار دانسته‌ایم و معتقدیم بررسی استعاره‌ها، چگونگی چرخش آنها در حرکت تاریخی خود، و شیوهٔ انضمامی شدنشان در زبان، یکی از راه‌های فهم انواع ادبی و ادوار تاریخی آنها است. استعارهٔ پرتکرار «نهنگ» در دو نوع حماسی و عرفانی، نشان از چرخشی اساسی دارد: در متون حماسی و پهلوانی، استعاره‌ای از نیرو و توان پهلوان است، در نسبت با «تن» او معنا می‌یابد، و این تن در تقابل با روان و خرد نیست؛ اما در آثار سنایی و عطار، این نسبت با «تن» در کلیت خود حفظ می‌شود ولی در چرخشی معکوس، «نهنگ» استعاره‌ای از نفس است و جنبهٔ امّارگی، سترگی و زورمندی آن را تداعی می‌کند. به زبان روانکاوانه، «نهنگ» استعاره‌ای از غرایز ممنوع «نهاد» است. در این میان، مولوی طیف وسیعی از وارونه‌سازی، دوگانه‌زدایی و بازی با «دالّ» نهنگ را انجام می‌دهد و گسترش استعاری بیشتری دارد. مطالعهٔ موردی و تاریخی استعارهٔ «نهنگ» در دو گفتمان، نشان می‌دهد که دلالت‌های استعاری، امری تاریخی و دارای چرخش و حرکت است، نه امری ثابت و ایستا.

* استادیار گروه مطالعات ادبی، پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی (سازمان سمت)، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، f_molowdi@yahoo.com

** کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران، Bayazidi1995@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۲۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۲۵، تاریخ چاپ: ۱۴۰۴/۰۳/۱۴

کلیدواژه‌ها: نهنگ، حماسه، عرفان، استعاره، چرخش استعاری.

۱. مقدمه، بحث، و بررسی

با اندکی تأمل در نشانه‌های زبانی می‌توان دریافت که استفاده از دال‌های زبانی که به حیوانات ارجاع می‌دهند و گسترش استعاری می‌یابند، در متون اساطیری، حماسی، دینی و ادبی سابقه‌ای طولانی دارد و کمابیش در همهٔ فرهنگ‌ها و آثار برجستهٔ آنان بوده است. اگر به کتاب‌های مقدس همچون تورات، انجیل و قرآن کریم رجوع کنیم درمی‌یابیم که در این متون، و نیز در متون تفسیری و تأویلی مرتبط با آنها، دالّ‌های زبانی مربوط به حیوانات تکرار می‌شوند و در بیشتر مواقع، گسترش استعاری داشته‌اند و به مثابهٔ «نماد»های معنادار و شایستهٔ تأویل بدان‌ها نگریسته‌اند. در متون ادبی فارسی و در فرهنگ ایرانی نیز این مورد را به صورت مکرّر شاهد هستیم. آنچه مسلّم است این است که انواع موجودات، اعمّ از حیوانات و نباتات، در طبیعت نهاده شده‌اند و جایگاه و کارکردی طبیعی دارند؛ یا به تعبیر دیگر، آنها «صرفاً هستند» فارغ از اینکه اندیشهٔ انسانی چگونه در ادوار مختلف تاریخی و در نظام‌های اندیشگانی و معرفتی مختلف، آنها را به درون زیست‌جهان خود کشیده، بدان‌ها نگریسته، از آنها معناسازی کرده، یا به درون نظام استعاره‌سازی و نمادپردازی ذهن خویش کشیده باشد. اما مسئلهٔ اصلی برای مطالعات انسانی، آن گاه رخ می‌نماید که ما به این مورد بیندیشیم که چرا دستگاه‌های مختلف فکری، به طرق مختلف به این موجودات «صرفاً نهاده» اندیشیده و از آنها معناسازی کرده و آنها را وارد نظام «استعاره‌سازی» ذهن نموده‌اند.

این موجودات طبیعی، آن گاه که تبدیل به استعاره‌های ذهن انسانی می‌شوند بسته به اینکه چه مسیر معنایی و دلالتی یافته باشند خطوط اندیشه را آشکار می‌کنند و از هر نظر دلالت‌گرند. این مسئله را زمانی می‌توان به صورتی انضمامی پی گرفت که یک مورد مشخص را در حرکت تاریخی خود، و از رهگذر متون اصلی‌ای که عینیت کلامی یک گفتمان فکری است، نشان دهیم. این شیوهٔ پرداختن به مسئله، همزمان، دو چیز را آشکار می‌سازد: نخست اینکه، یک مورد ویژه در یک دوره یا گفتمان غالب، چگونه استعاره شده است و دلالت‌های استعاری آن چه چیز را آشکار می‌سازد؛ و دوم اینکه، این استعارهٔ شکل گرفته، در ادوار بعدی چگونه تغییر مسیر داده و وارد ساحت‌های جدید شده است و نسبت آن با دورهٔ قبل چگونه است.

آن چه از نگاهی کلی به مقایسهٔ متون حماسی و پهلوانی با متون عرفانی برمی‌آید این است که در تفکر عارفانه و در متون اصلی این مشرب فکری ـ با در ذهن داشتن تمام تکثر آن و پرهیز از یکی کردن وجوه مختلف و متفاوت آن ـ بسیاری از نشانه‌ها، استعاره‌ها، تمثیل‌ها و نمادهای رایج در متون حماسی و پهلوانی وارد شده‌اند و ظاهراً جنبه‌ای درونی یافته‌اند و امر معرفتی از آنها استنتاج شده است (استعاره‌های حیوانی، نباتی، اعداد، مراحل و بسیاری چیزهای دیگر). در کلیت قضیه، به نظر می‌رسد این موارد ـ که از این به بعد همگی را در قالب واژهٔ «استعاره» در نظر می‌آوریم ـ در متون حماسی و پهلوانی جنبه‌ای بیرونی داشته‌اند و این مورد با «عینیت» که جوهرهٔ جهان حماسی است نسبت دارد. در دورهٔ متأخرِ معرفت و زیباشناسی عرفانی، این استعاره‌ها حرکتی درونی داشته‌اند و در دستگاه درون‌نگر عرفانی تبدیل به امور درونی و معرفتی شده‌اند. از این نگاه کلّی ـ هر چند درست به نظر می‌رسد ـ نمی‌توان هیچ حکمی صادر کرد مگر اینکه به صورتی انضمامی، این استعاره‌ها و چرخش آنها را از دورهٔ حماسه‌پردازی به دورهٔ عرفانی، و در متون مهم و اصلی هر دو حوزه، بررسی کنیم.

در مقالهٔ حاضر، می‌کوشیم یکی از این موارد را بررسی کنیم و نتیجه‌ای را که از آن برمی‌آید عرضه بداریم. طبیعتاً این نتیجه جزئی است و تا زمانی که موارد متعدد این مسئله بررسی نشود، نمی‌توان آن را به موارد دیگر و به «کلیت» قضیه تعمیم داد. ما در اینجا «نهنگ» را که هم در متون حماسی و پهلوانی، هم در متون عرفانی، استعاره‌ای پرتکرار است از رهگذر متون بررسی می‌کنیم. تلاش بر آن است حرکت تاریخی و چرخش مفهومی این استعاره بررسی شود تا از طریق آن هم بتوانیم به نتیجه‌ای انضمامی برسیم هم از عرضهٔ آن به مثابهٔ استعاره یا نمادی صلب، ایستا و غیرتاریخی پرهیز کنیم. طبیعتاً چنین رویکردی، مخالف با رویکرد فرهنگ‌های نمادها و امثالهم است که در آنها سعی می‌شود دایره‌ای بسته از معنا یا دلالت برای این نمادها ترسیم گردد. بدین سبب است که در اینجا بر بحثی صرفاً نظری، کلی، و بریده از زمینهٔ متون تمرکز نمی‌کنیم و در ادامه، به طور مستقیم می‌کوشیم گسترش استعاری «نهنگ» را از دل زمینهٔ متون حماسی و عرفانی بررسی کنیم و بر مبنای آن نتیجه‌گیری نماییم.

اینکه در بیشتر فرهنگ‌های اسطوره‌ای به حیوانات و جانوران مختلف برمی‌خوریم ریشه در بینش‌های توتمی دارد. بی‌تردید «توتم»ها نخست جنبهٔ عینی داشته‌اند و هر گروه اجتماعی بر حسب روند اقتصادی و اقتضائات جغرافیایی، حیوانی را توتم خود می‌دانسته

است. در جریان حرکت تاریخی و تمدنی، به دلیل ایستایی اقتصاد و ضرورتاً ماندگاری «سنت»، بسیاری از «توتم»ها از شکل عینی خود خارج، و مفهومی «ذهنی و مبتنی بر فرهنگ» یافته‌اند. همانطور که لویی اشتراوس می‌گوید: توتم‌ها نه فقط چیزهای خوردنی، بلکه اندیشیدنی نیز هستند و در برهمکنش ذهن و عین در قالب اسطوره‌ها تجلی یافته‌اند؛ مثلاً در فرهنگ اساطیری چین می‌بینیم که نهنگ ایزدی، سر و چشمی انسان‌وار دارد (درویش،۱۳۸۹: ۷۳ـ ۷۶). با تعمق در تاریخ نمادگرایی درمی‌یابیم که هر چه در جهان هست اعم از نباتات، گیاهان، حیوانات، سنگ‌ها و ... قابلیت آن را دارند که **در بافت استعاری و نمادین مسجل شوند.** به عبارت دیگر، تمام جهان یک نماد بالقوه و خودبازتابنده است: «انسان با گرایشی طبیعی که به آفرینش نمادها دارد به گونه‌ای ناخودآگاه اشیا و اشکال را تغییر می دهد» و بدین ترتیب به آنها اهمیتی روانی می‌دهد تا صورتی هنری به خود گیرند (یونگ، ۱۳۹۳: ۳۵۲). شمیسا در فرهنگ اشارات دو تعریف کلی از نهنگ به دست می‌دهد: ۱. نهنگ را مخرج سفلی نیست و دهانش در نهایت عفونت است، که مراد از عفونت همان بدبویی است و در تقابل با نافهٔ آهو قرار می‌گیرد. ۲. ستون فقرات نهنگ بزرگ و محکم است (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۱۹۰).

چنان که شوالیه و گربران آورده‌اند: نمادگرایی نهنگ هم به نمادگرایی دهانهٔ مکانی تاریک، هم به نمادگرایی ماهی ارتباط دارد. در هند، ماهی مظهر ویشنو است که کشتی را در آب‌های طوفان‌زده پیش می‌برد. در داستان یونس (ع)، نهنگ (ماهی عظیم) به مثابهٔ کشتی نوح است: داخل شدن یونس به شکم نهنگ، ورود به عصر ظلمت است، و واسط میان دو مرحله یا دو کیفیت هستی است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷، ج۵: ۴۸۱). دو نکته در باب نهنگ مهم است: نخست اینکه نسبتی با تاریکی، ظلمت، و ناشناختگی دارد، همچنان که در داستان یونس (ع)، او به داخل شکم نهنگ می رود و این ورود، نمودی از ورود به ظلمت و تاریکی است و رستگاری در گرو بیرون آمدن از آن؛ و دوم اینکه، «نهنگ» مظهر عظمت، قدرت، مهابت و نیرو هم هست و بدین سبب در هند، مظهر ویشنو می‌دانندش چون او است که کشتی‌ها را به حرکت و تکاپو درمی‌آورد. این دو ویژگی (نسبت با تاریکی، و مظهر نیرو و مهابت بودن) با داستان‌ها و اسطوره‌های مرتبط با آفرینش خلقت نیز ارتباط دارد:

> وقتی زمین خلق شد، بر آب شناور بود، پس خداوند فرشته‌ای را به زمین فرستاد تا آن را بر شانه‌های خود قرار دهد، و برای ثبات پای فرشته، صخره‌ای سبز آفرید و همین

صخره خود بر پشت و شاخ‌های گاو مستقر شد؛ بر پشت گاوی کـه چهـل هـزار سـر داشت و پاهایش بر نهنگی عظیم استوار بود. نهنگ آنچنان عظیم و نیرومند بود که اگـر تمام آب دریاها در یکی از منخرینش جمع می شدند، آن را با تخم خردلی در صـحرا قیاس می‌شد کرد (همان، ۴۸۴).

در اینجا نیز «نهنگ» در اعماق و در پایین‌ترین حدّ از اعماق قرار دارد، یعنی جـایی کـه عرصهٔ تاریکی و ظلمت است و دلالت بر زیرین‌ترین لایه‌های اعمـاق دارد؛ و نیـز نیـرو و قدرت و مهابت «نهنگ» از دو جهت ترسیم شده است: از یک طرف، تمام بـار و سـنگینی جهان بر پشت «نهنگ» است و اوست که این بار را تاب مـی‌آورد؛ و از جـانبی دیگـر نیـز، خود، چنان عظمت و نیرو و جثه‌ای دارد که تمام آب دریاها اگر در یکی از منخرین او قرار گیرد به اندازهٔ دانهٔ خردلی در صحرا است.

هیولای دریایی یا نهنگ، نقشی دوگانه دارد: شکی نیست که این ماهی عظیم الجثـه کـه یونس و دیگر قهرمانان اساطیری دیگر را بلعیده، نمادی از مرگ است: شکم او بیانگر دوزخ دنیای زیرین است؛ در ادبیات تخیلی قرون وسـطا، دوزخ مکـرراً بـه شـکل یـک هیـولای دریایی تصور می‌شود که شاید لویاتان در انجیل، یک الگوی نخستین آن بوده باشد. بنـا بـر این، بلعیده شدن برابر است با مردن و وارد شدن در دوزخ. از سوی دیگـر، وارد شـدن بـه درون شکم نهنگ یا هیولا نمایانگر میل بازگشت به زهدان، انسجام و تکمیـل دوبـارهٔ یـک وضعیت جنینی و ماقبل شکل‌گیری است (الیاده، ۱۳۹۲: ۴۰).

همچنین جی.سی.کوپر در توصیف نهنگ می‌نویسد: نیروی آب‌های کیهانی، بـه معنـای باززایی کیهانی و فردی، و مظهرِ گورِ آب‌گرفته است. شکم نهنگ هم جایگاه مـرگ اسـت هم تولد دوباره؛ همچون نماد یونس (ع) در عهد قدیم. موجودی که نهنگ می‌بلعـدش بـه تاریکی مرگ وارد می‌شود. در مسیحیت، نهنگ مظهر اهریمن اسـت، آرواره‌هـایش دروازهٔ دوزخ و شکمش خود جهنم است (کوپر،۱۳۷۹: ۳۶۸). مشابه همین عبارات را هال نیـز در کتاب فرهنگ‌نگاره‌های نمادها آورده است: نهنگ جانوری بود که یونس پیـامبر را بلعیـد و بنا بر کلمات مسیح، سه روز و شبی که یونس (ع) در شکم ماهی بود، تصور پیشین مرگ و رستاخیزِ خود مسیح بود (هال، ۱۳۸۷: ۱۰۵). این مفهوم استعاری فقط بـه آیـین مسـیحیت محدود نمی‌شود بلکه در سرزمین‌های اسلامی هم «اعراب معتقد بودند که نهنگی افسانه‌ای هست به نام بهاموت که کل جهان روی سینه‌اش قرار دارد و زمین‌لرزه‌ها، نتیجهٔ حرکت‌های اوست» (وارنر، ۱۳۸۹: ۵۴۰).

۲. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ تأمل در نمادهای حیوانی در آثار حماسی و عرفانی مقالاتی هست و برخی از آنها با موضوع مقالهٔ حاضر می‌تواند ارتباطی مفهومی داشته باشد اما در هیچ یک از آنها به مسئلهٔ چرخش نماد نهنگ، از متون حماسی و پهلوانی به متون عرفانی، پرداخته نشده است. برای نمونه، به چند مورد اشاره می‌شود:

- «دریای غرق در نهنگ، تأویل و کشف رمزهای غزل ـ داستانی از مولوی» از همایون جمشیدیان (۱۳۸۵)؛ در این مقاله، یک غزل از دیوان شمس گزینش و تفسیر عرفانی شده است. یکی از بیت‌هایی که ما از دیوان شمس انتخاب کرده‌ایم در همان غزلی است که در این مقاله بررسی گشته است اما زمینهٔ تحلیل آنها یکی نیست.
- «تاویل‌های مولوی از داستان‌های حیوانات» از علیرضا نبی‌لو (۱۳۸۶)؛ در این مقاله ۵۳ داستان حیوانات در مثنوی، تأویل و رمزگشایی عرفانی شده است و در آن نشانی از نهنگ نیست.
- «حضور حیوانات در شاهنامه با رویکردی به نقش تمثیلی و نمادین» از رقیه مهماندوست و دیگران (۱۳۹۷)؛ در این مقاله نیز دلالت نمادین برخی از حیوانات در شاهنامه بررسی شده است و نشانی از نهنگ نیست.

۳. نهنگ در متون حماسی و پهلوانی

در اینجا منظور ما از متن حماسی، شاهنامهٔ فردوسی است؛ و متون پهلوانی را متونی همچون گرشاسپ‌نامه، کوش‌نامه، برزونامه، شهریارنامه، بانوگشسب‌نامه، بهمن‌نامه، سام‌نامه و امثال آنها می‌دانیم که بی‌گمان مشهورترین و ارجمندترین آنها همان «گرشاسپ‌نامه» است که نخستین «متن منظوم پهلوانی» پس از شاهنامهٔ فردوسی نیز هست (دربارهٔ این نام‌گذاری رک به آیدنلو، ۱۳۸۸). بر مبنای متون موجود در زبان فارسی، فقط «شاهنامهٔ» فردوسی است که اطلاق «حماسه» در معنای تامّ و تمام خود، بر آن درست می‌نماید. اقوال مشهور و بسیار تکرار شده را در صد سال شاهنامه‌پژوهی اخیر ـ در باب تأیید این نکته که «شاهنامه» تنها متن حماسی در ایران و به زبان فارسی است ـ می‌توان در دو مورد، صورت‌بندی کرد: نخست اینکه «شاهنامه» متنی است که در «انسجام شعری» آن، «آفرینش انسان و جهان، و مراحل مختلف پیدایش تمدن» نمایش داده شده است؛ و بدین سبب، اسامی خاص،

تصاویر، نشانه‌ها، نمادها و رخدادهای آن در بخش اساطیری و حماسی ـ فراتر از دانش و دانسته‌های فردوسی ـ مکرراً به متون و باورها و چیزهایی کهن ارجاع می‌دهد که حامل جهان‌بینی و ناخوداگاه جمعی انسان ایرانی است.

مورد دوم ناظر به مفهوم «ملیت» و اهمیت آن، به ویژه، در بخشی از شاهنامه است که به دورهٔ کیانی، معروف و مشهور گشته است. در اینجا محور اصلی تمام کار و کردارهای پهلوانی و رشادت‌ها و دلاوری‌ها و جانفدایی‌ها حفظ میهن و ملیت در برابر تهاجم بیگانگان است. چنان که می‌دانیم در این بخش‌های شاهنامه، خویشکاری و کنش تمام شاهان و پهلوانان ایرانی (به ویژه خاندان رستم) در نهایت به منظور نگاهداری از سرزمین است و شاه و تاج و تخت شاهی نیز، زمانی ارزش و کارکرد دارد که در راستای این آرمان میهنی باشد. این دو مورد اساسی و مهم (نمایش ادوار نخستین تمدنی، و تمرکز بر مفهوم میهن) در متون منظوم پهلوانی پس از فردوسی تقریباً غایب است. از این منظر، شاهنامهٔ فردوسی (به ویژه تا پایان دورهٔ کیانیان) از هر نظر حماسه‌ای کامل است و بهتر است متون پس از آن را «پهلوانی» بنامیم. در متون پهلوانی، هر چند ردّپای نشانه‌های اسطوره‌ای دیده می‌شود اما بیشتر دنیای جنگ و نبردها و پهلوانی‌ها ترسیم می‌گردد و بیان سرگذشت پهلوانان و شرح دلیری‌ها و نام آوری‌های آنان در جهت رام کردن طبیعت سرکش یا پیروزی بر دشمنان در اولویت است .

پیش‌تر اشاره کردیم که «گرشاسپ‌نامهٔ» اسدی توسی، ارجمندترین «متن منظوم پهلوانی» پس از شاهنامه، و نیز نزدیک‌ترین متن منظوم پهلوانی به جهان اسطوره‌ای است و دلیل انتخاب آن نیز در مقالهٔ حاضر همین بوده است. علاوه بر این موارد، گرشاسپ‌نامه از نظر زمانی نیز نزدیک‌ترین متن به زمان فردوسی است؛ و تمامی این موارد در انتخاب این منظومه در مقالهٔ حاضر، و نیز در بنیاد روش‌شناختی ما مهم است: چرا که هر گونه بحث در باب چرخش‌های استعاری این اثر، اتصال آن به شاهنامهٔ فردوسی و به طریق اولی، اتصال به بنیادهای آگاهی جمعی ایرانی را نشان می‌دهد و در نهایت، کارکردی معرفت‌شناسانه برای فهم تاریخ اندیشهٔ ایرانی دارد. بدین سبب نیاز است در اینجا به اختصار تمام دو نکته را در باب تاریخ نگارش آن و شیوهٔ اتصالش به جهان اسطوره ای بیان کنیم:

اسدی «گرشاسپ‌نامه» را در قرن پنجم سروده است و طبق بیتی از متن کتاب (تصحیح حبیب یغمایی) تاریخ پایان آن سال ۴۵۸ ق بوده است (اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۴۷۶). محمود امیدسالار و سجاد آیدنلو نیز به استناد به همین بیت سال پایان کتاب را ۴۵۸ق دانسته‌اند

(امیدسالار، ۱۳۹۰ الف: ۹۶۷؛ و آیدنلو، ۱۳۸۸: ۴۶). گرشاسپ در اساطیر هندوایرانی مشترک است و ذکر او هم در وداها آمده است هم در اوستا. یکی از نسک‌های اوستا ویژهٔ او بوده است که امروزه در دست نیست اما برگزیده‌ای از آن در «دینکرد» آمده است. گرشاسپ در اوستا صفاتی همچون نریمان (نرمنش) و گرزدار و گیسووَر دارد. و احتمالا با توجه به این ویژگی‌ها بوده است که در متون پهلوی و دری، دو پهلوان نامدار یعنی سام و نریمان از الگوی اسطوره‌ای او ساخته شده‌اند. (برای بحث موجز و دقیق در این باره رک به سرکاراتی، ۱۳۷۶: ۶ـ۸؛ و آیدنلو، ۱۳۸۸: ۴۵ـ ۴۸). گرشاسپ در اوستا جهان‌پهلوان است، همچون رستم در شاهنامه. خویشکاری ویژهٔ او «اژدهاکشی» است که در شاهنامه به رستم نسبت داده می‌شود (برای بحث تفصیلی رک به سرکاراتی، ۱۳۷۸؛ و سرکاراتی ۱۳۷۶).

در ادامه، «نهنگ» در ابیاتی از شاهنامهٔ فردوسی و گرشاسپ نامهٔ اسدی، به عنوان مهم‌ترین متون حماسی و پهلوانی، بررسی می‌گردد:

۱.۳ شاهنامه

شاهنامهٔ فردوسی، از حیث بازنمایی وحدت حماسی در جوهرهٔ شعری، و از حیث شیوهٔ محاکات و چگونگی روایتگریِ متناسب با واقع‌انگاری، بزرگترین اثر حماسی ایران است. فرم شاهنامه، شبکه‌های معنایی را در خود انضمامی کرده است. ساخت واژگان، گزاره‌ها و ایماژهای موجود در شاهنامه، برای بازنمایی و القای حالت‌ها و نمایش جوانب پیچیدهٔ طبیعت و زندگی، متناسب است؛ و دستگاه نشانه‌شناسی آن توانسته است ویژگی‌های فرهنگی و اساطیری و حماسی دوران کهن را بازنمایی کند. اکنون، ابیاتی منتخب از شاهنامه به منظور بررسی دلالت استعاری نهنگ در آنها آورده و بررسی می‌شود. نخستین جایی که در شاهنامه، به «نهنگ» اشاره می‌شود در این بخش است:

سراسر جهان پیش او خوار بود — جوانمرد بود و وفادار بود
چنان نامور کم شد از انجمن — چو در باغ سرو سهی از چمن
نه زو زنده بینم، نه مرده نشان — به دست نهنگان مردم کشان
دریغ آن کمربند و آن گرده گاه — دریغ آن کیی برز و بالای شاه

(فردوسی، ۱۹۶۳، ج ۱: ۱۷۴_۱۷۰)

این ابیات ظاهراً در ذکر و ستایش منصور، پسر محمد بن عبدالرزاق، است که در نبرد با سیمجوریان دشمنان گرفتار، و احتمالاً در زندان بخارا کشته شده است و فردوسی از دشمنان او با عنوان «نهنگان مردم‌کشان» یاد می‌کند. این ترکیب‌سازی با «نهنگ»، قدرت و بی‌رحمی و نابودگری دشمنان امیرک منصور، و نیز دوری آنان از عاطفهٔ و روان انسانی را نشان می‌دهد.

در داستان «رستم و اشکبوس» که سخن از پیکار ایرانیان و تورانیان در زمان کیخسرو و افراسیاب است، اشکبوس سواره به رزم می‌آید و همآورد می‌خواهد؛ و چون کیخسرو رستم را فرا می‌خواند او پیاده به جنگ می‌رود و در پاسخ به استهزای اشکبوس می‌گوید:

به شهر تو شیر و نهنگ و پلنگ سوار اندر آیند هر سه به جنگ؟

و در اینجا نیز «نهنگ» نیز همچون «شیر و پلنگ» استعاره‌ای از تن زورمند پهلوان، ستیهندگی، ناآرامی و کشش و کوشش او است که نیازی به سواره شدن ندارد و خود به تنهایی برای رزم کافی است (استعاره در این موارد در معنای عام در علوم انسانی به کار رفته است و شامل انواع تشبیه و استعاره و مجاز و امثالهم در سنت بلاغی ما است. باید توجه کرد که در اینجا اصطلاح «استعاره» هر گونه چرخش و حرکت و انتقال معنا از ساحت اصلی به ساحت مجازی، یا از یک ساحت معنایی به ساحتی دیگر را شامل می‌شود) رستم در اینجا خود را نهنگی می‌داند که نیاز به مرکب ندارد و تحرک و پویایی و ستبری تن پهلوانی را در نظر دارد.

ابیات زیر مربوط به داستان «زال و رودابه» است: در آنجا که مهراب شاه کابلی، در پاسخ به دخترش رودابه، زال را وصف می‌کند. در اینجا نیز «نهنگ» استعاره‌ای از زال است و در کنار «شیر نر، پیل، دریای نیل، و اژدهای تیزچنگ» قرار گرفته است و توفندگی و بلعندگی و جثهٔ عظیم آن در نظر است. این مورد نیز همچون مورد قبلی، نسبت «نهنگ» با پهلوان ایرانی را نشان می‌دهد و معنایی منفی از آن مراد نیست:

دل شیر نر دارد و زور پیل دو دستش به کردار دریای نیل
چو برگاه باشد درّافشان بود چو در جنگ باشد سرافشان بود
رخش پژمراننده ارغوان جوان سال و بیدار و بختش جوان
به کین اندرون چون نهنگ بلاست به زین اندرون تیزچنگ اژدهاست

(فردوسی، ۱۹۶۳، ج۱: ۳۶۹_۳۶۶)

این دو بیت نیز از همان داستان است و زال در وصف خود، آن گاه که به جنگ اژدهای دمان رفته است، می‌گوید:

بـــرفتم بســـان نهنـــگ دژم　　مـــرا تیزچنـــگ و ورا تیـــزدَم
مرا کرد پدرود هر کـو شـنید　　که بر اژدها گرز خواهم کشید

(همان، ۱۰۲۸_۱۰۲۷)

ابیات نیز دوباره در وصف زال است؛ آن گاه که به دیـدار منـوچهر رفتـه اسـت و شـاه خردمندی و زورمندی (جان و تن) زال را می‌سنجد و زال از هر دو آزمون سـربلند بیـرون می‌آید و منوچهر به وصلت او با دخت مهراب کابلی موافقت می‌کند. زال در اینجا برتـر از شیر دانسته می‌شود و گردنکشان فقط صفت «نهنگ» را مناسب او مـی‌داننـد و ایـن مـورد، نشان می‌دهد که در ذهن فردوسی «نهنگ» نهایت مهابت و زورمندی و حرکت بوده است. باید توجه کرد که فضای روایـی در ایـن بخـش‌هـا مبتنـی بـر تحـرک و جوشـش اسـت نه ایستایی.

ز گـــرد اندرآمـــد بســـان نهنـــگ　　گـــرفتش کمربنـــد او را بـــه چنـــگ
چنان خوارش از پشت زین برگرفت　　که شاه و سپه ماند از او در شـگفت
بـــــه آواز گفتنـــــد گردنکشـــــان　　کـه مـردم نبینـد کسـی زیـن نشـان
هـر آنکـس کـه بـا او بجویـد نبـرد　　کنـــد جامـــه مـــادر بـــر او لاژورد

(همان، ۱۳۴۲_۱۳۳۸)

در ابیات زیر، «نهنگ» استعاره‌ای است که تن و زورمندی پهلوان تـورانی بـه او نسـبت داده می‌شود و نسبتی با روان اهریمنی او ندارد و همچنان ناظر به قدرت و تنومندی است:

پسر را چنین داد پاسخ پشنگ　　که افراسیاب آن دلاور نهنـگ
یکی نره شیرست روز شـکار　　یکی پیل جنگـی گـه کـارزار

(همان، ج۲: ۹۸_۹۷)

در ابیات زیر، کُشندهٔ نوذر، همچون نهنگ دانسته شده است:

سپاهی پر از غلغل و گفت و گوی　　ســـوی شـــاه نـــوذر نهادنـــد روی

گرفتنـد بـازوش بـا بنـد و تنـگ　　کشیدندش از جـای پـیش نهنـگ

(همان، ۴۲۶_۴۲۵)

همچنین است کاربرد استعارهٔ «نهنگ» برای «رستم» جهان‌پهلوان ایرانی که پیوسته تکرار می‌شود. مثلاً در ابیات زیر که مربوط به پادشاهی کیقباد است و جنگی کـه بـا ترکـان روی می‌دهد و کارنمایی رستم و شکست تورانیان:

سواری پدید آمد از تخم سـام　　که دستانش رستم نهادست نام
بیامـــد بســـان نهنـــگ دژم　　تو گفتی زمین را بسوزد بـه دم

همی تاخت اندر فـراز و نشـیب　　همی زد به گرز و به تیغ و رکیب

(همان، ۷۳_۷۱)

همچنین در ابیات زیبای زیر که حدیث نفس رستم با خود اسـت در هنگـام نیـایش و شکایت از رنج روزگار؛ که در آن میان، خود را همیشه در جنگ با نهنگ می‌بینـد و نهنـگ استعاره‌ای است از نیرومندترین حریفان:

همه جای جنگست میـدان اوی　　بیابـان و کوهسـت بسـتان اوی
همه جنگ با شیر و نر اژدهاست　　کجا اژدهـا از کفـش نارهاسـت
می و جام و بویا گل و میگسـار　　نکردست بخشـش ورا کردگـار
همیشه به جنگ نهنگ اندرست　　وگر با پلنگان بجنـگ اندرسـت

(همان، ۴۱۰_۴۰۷)

همچنین در این ابیات:

بـه کـردار افسـانه از هرکسـی　　شـنیدم همـی داسـتانت بسـی
که از شیر و دیو و نهنگ و پلنگ　　نترسی و هستی چنین تیز جنـگ
شـب تیـره تنهـا بتـوران شـوی　　بگردی بران مـرز و هـم نغنـوی

تبه شد بسی دیو در چنگ من　　دیدم بر آن سو که بودم شکن

نگه کن مرا تا ببینی به جنـگ گر زنده مانی مترس از نهنگ

(همان ، ۶۸۶_۶۸۵)

همچنین آنجا که از زبان رستم در وصف سهراب می‌خوانیم که:

همی گفت رستم که هرگز نهنگ ندیدم که آید بدین سـان بجنـگ

(همان، ۷۰۹)

و در موارد زیر که باز «نهنگ» استعاره از تن و توان پهلوان است و مهابت و جوشش و حرکت او را نشان می‌دهد (البته در مواردی، همچـون مـورد اول، ممکـن اسـت بـه ذهـن خواننده خطور کند که نهنگ همچون شیر و دیو در معنای اصلی خود به کار رفته است؛ اما باید توجه داشت که رستم در هفت‌خـوان خـود دیـو و شـیر را شکسـت داده اسـت و در شاهنامه هیچ‌گاه نبرد رستم با نهنگ در هیچ جایی نیامده است و به احتمال زیاد در اینجا نیز استعاره‌ای از پهلوانان زورمندی است که رستم آنها را شکست داده است):

بسی دیو و شیر و نهنگ و پلنگ تبه شد به چنگم به هنگام جنگ
بسی باره و دژ که کردیم پسـت نیاورد کس دست من زیر دست

(همان، ۸۰۴_۸۰۳)

گزیدم بر آن سوز بی آب جنگ مگر دور مـانم ز چنـگ نهنـگ

(همان، ۱۰۲۹)

گمانی نبـردم کـه هرگـز نهنـگ ز دریا بـر انسـان برآیـد بجنـگ
از آن پس که پیران بیامد چو شیر میـان بسـته و بادپـایی بـه زیـر
بـه آب انـدر آمـد بسـان نهنـگ که گفتی زمین را بسوزد بجنـگ

(همان، ۳۵۶۹_۳۵۶۷)

بدو گفت چون رستم پیلتن ندیده بود کس به هر انجمن
دل شیر دارد تن ژنـده پیـل نهنگان برآرد ز دریـای نیـل

(همان، ج۶: ۴۵۲_۴۵۱)

کزین پس که را برد خواهی به جنگ که را داد خـواهی بـه چنـگ نهنـگ

(همان، ۱۵۶۵)

۲.۳ گرشاسپ‌نامه

در گرشاسپ‌نامه تقریباً ۲۴ بار واژه نهنگ به کار رفته است. برخی از آن موارد:

جنگ اول گرشاسپ با لشکر بهـو، در اینجـا «مـرگ» در بلعنـدگی و سـرعت عمـل و سهمناکی و بیرحمی به «نهنگ» تشبیه شده است:

هوا پر طـاووس گشـت از درفـش شد از ترگ و از تیغ هـامون بـنفش
دم نـای برخاسـت چـون رسـتخیز سنان مـرگ آسـوده را گفـت خیـز
قضـا بـا سـر نیـزه انبـاز گشـت نهنـگ بـلا را دهـن بازگشـت
زمین همچو دریا شد از جوش مرد که موجش همه خون بُد و میغ گرد
درو مـرگ همچـون نهنـگ دژم همی جان کشـید از دلیـران بـه دم

(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۸۰)

در ابیات زیر تن پهلوان و نیروی سهمگین او به «نهنگ» تشبیه شده است:

یکی کـودک نـو رسیدسـت زوش هنوزش نگشتست گل مشک پوش
تـن پیـل دارد، میـان پلنـگ دل و زهـره شـیر و سـهم نهنـگ

(همان، ۸۲)

در جنگ دوم گرشاسپ با سالاران بهو:

برآمد ز دریای کین آن نهنـگ که برباید از شیر دندان و چنگ

(همان، ۸۸)

که خروج ناگهانی و آشکار شدن سهمناک و مهیب «نهنگ» از دریا به بیرون، و بلعندگی مخوف آن را در نظر داشته است و تن پهلوان و تحرک او را بدان مانند کرده است.

در پادشاهی فریدون و نامه فرستادن گرشاسپ:

چو دریا دمان لشـکر فـوج فـوج در او هر سواری یکی تنـد مـوج

به هر موجی اندر نهان یک نهنگ ز شمشیر دندانش از خشت چنگ

(همان، ۳۳۱)

۴. چرخش استعارهٔ «نهنگ» در متون عرفانی

اومبرتو اکو و رولان بارت، متون را به دو دسته اصلی «محصور» و «گشوده»، یا «خوانا» و نویسا» تقسیم می‌کنند. «اصطلاح اول نشان دهندهٔ متنی است که در آن تجربهٔ خواندن محدود کننده است، حال آنکه متن «گشوده» امکان تفاسیر مختلف را به وجود می‌آورد. بارت همچنین تأکید می کند که متن چندگانه است، یعنی نمی‌توان آن را به یک معنای منفرد تقلیل داد. متن کاهش‌ناپذیر است» (وبستر، ۱۳۸۲: ۱۵۸ ۱۵۹). می‌توان گفت که بسیاری از متون عارفانه از نوع متن‌های گشوده است. متون عرفانی از جهت زبان رمزگونه و تمثیلی‌شان سویه‌های خلّاق معناسازی و دلالت‌مندی را به خوبی از خود بروز می‌دهد. بسیاری از شاعران عارف، به جنبه‌های ذهنی و سوبژکتیو مسایل زندگی بیش از ابعاد عینی و بیرونی پدیدارها توجه داشته و سعی کرده‌اند اعیان بیرونی را در نظام ذهنی خود وارد کنند و از آنها مفهوم سازی نمایند.

شاعران عارف با استفاده از نمادهای حیوانی، رفتار و امیال سوژهٔ انسانی را در مؤلفه‌های هنری صورت‌بندی کرده‌اند. پیوند اندیشه‌های عرفانی با دستگاه فکری روانکاوانه نشان می‌دهد که متون عرفانی فارسی، امکان بازخوانی از مجرای مفاهیم روانکاوانه را دارند. همچنان که فروید در «روان شناسی توده ای و تحلیل اگو» می‌نویسد: «جامعه‌شناسانی چون تالکوت پارسونز نیز که بر لزوم استفاده از روانکاوی در مطالعات جامعه‌شناختی تاکید داشتند، مفهوم سوپراگو را نقطهٔ تلاقی جامعه‌شناسی و روانکاوی دانسته‌اند» (فروید، ۱۴۰۰: ۸ ۹). از جهتی معکوس نیز می‌توان گفت که پیوندی میان عرفان و روانکاوی نیز هست که بیشتر با تمرکز بر مفهوم «نهاد» (Id) خود را عرضه می‌دارد: زیست‌جهان عرفا مبتنی بر مجاهده و جنگ با نفس امّاره است و این امّارگی نفس در صورت‌بندی روانکاوانه به شکل «نهاد» توضیح پذیر می‌شود. در دستگاه فکری فروید، نهاد بر اساس اصل لذت عمل می‌کند و سازوکار این قسمت، نامعقول و تابع غریزه است. این حیطه از روان، جایگاه تمام غرایز است و انرژی روانی (لیبیدو) را در بر می‌گیرد. (برسلر، ۱۳۹۳: ۱۷۶). در متون عارفانه نیز، واژهٔ نهنگ و استعاره‌سازی با آن، ارتباطی آشکار با مفهوم «نهاد» در روانکاوی دارد و در بیشتر موارد «نهنگ» به طرزی استعاری، نقش نهاد را بازی می‌کند.

۱.۴ استعارهٔ نهنگ در آثار سنایی

در چرخش از متون حماسی به متون عرفانی، می‌توان سنایی را «دالّی» مرکزی دانست. او در قرن ششم، در تثبیت دستگاه فکری عرفانی و چرخش از عینیت حماسی به «درون‌کاوی» و «درون‌گرایی» عرفانی نقش بسزایی دارد؛ و بسیاری از بنیادهای این دستگاه درون‌نگر را در ساخت شعر فارسی وارد می‌کند و دالّ‌های زبانی را در راستای گفتمان عارفانه گسترش می‌دهد. به احتمال زیاد این گفتهٔ استاد شفیعی کدکنی، مرتبط با این مورد مذکور است: سنایی از شاعران دوران‌ساز تاریخ ادبیات ایران است و نخستین کسی بود که در ساحت شعر عرفانی راه را برای شاعران پس از خود هموار کرد. سنایی مانند بسیاری دیگر از شعرای بزرگ حال و هوای تازه ای را وارد شعر فارسی کرده است و این امر به ندرت در تاریخ شکل می‌گیرد (شفیعی کدکنی،۱۳۹۰: ۲۲).

در ابیات زیر، نهنگ در کنار واژگانی همچون دیو، غول، ستور قرار گرفته است و این مورد، نشان دهندهٔ وجه منفی و در عین حال قدرتمند آن است و استیلای آن چنان است که حتی راهبر را نیز که همان راهنما/فراخود است یارای مبارزه با آن نیست. در اینجا نهنگ نماد جرثومه‌ای تهدیدگراست که در محتوایی نادیدنی قرار دارد:

عالمی پر سباع و دیو و ستور　　صد هزاران ره و چه و همه کور
بر چپ و راست غول و پیش نهنگ　　راهبر گشته کور و همره لنگ

(سنایی، بی تا: ص ۱۸۷ بیت ۱۷)

در بیت زیر، اگر دریا را ناخودآگاه سوژه در نظر آوریم نهنگ همان غرایز و خواسته‌هایی است که پیوسته می‌کوشد روان را تحت سیطره و انقیاد خود درآورد:

اندر آن بیکرانه دریا بار　　صد هزاران نهنگ مردم خوار

(همان، ص ۲۲۳ بیت ۶)

در بیت زیر، سنایی در تصویری مرکب و ممتاز، دل را در مقابل تن، سهند را در برابر نهنگ، سندان را در برابر دندان قرار می‌دهد و به طور مستقیم، تن و امیال مربوط به آن را به صورت نهنگی با دندان‌های بسیار و تیز (تنوع و قدرت امیال نهاد) ترسیم می‌کند:

دل چو کام سهند پر سندان　　تن چو کام نهنگ پر دندان

(سنایی، ۱۳۱۶: ص ۲۶ بیت ۵)

سنایی در ابیات زیر نشان دهد که تقابل روح با نفس سرکش، مهم است. همان گونه که یونس وارد شکم تاریک و کشندهٔ نهنگ شد و با پشتکار و مجاهده توانست بیرون آید روح نیز با طی مراحل سلوک می‌تواند از ساحت تاریک تن و نفس به در آید (کنترل امیال و غرایز نهاد از طریق اجتماعی شدن و با امر و نهی اجتماعی):

هر نهنگی درو چو کوه بلند　　همه حاکم کش و محدث بند
وآن نهنگان درو با مرد خدیو　　می نخوردند جز فرشته و دیو
چون گذشتم از این منازل حوت　　او و من همچو موسی و تابوت
من ورا مرکب و او مرا مونس　　هر دو پویان چو ماهی و یونس

(همان، بیت ۲۳۳تا ۲۳۶)

سنایی در بخش «صفه صورت حرص» در سیر العباد، توصیفاتی جالب در باب نهنگ به دست می‌دهد: اشاره به تعدد حلق و دندان‌های نهنگ، نشان‌گر گستردگی امیال نفسانی است و بلعیده شدن در آنها. نکتهٔ مهم در اینجا پیوند دادن امیال نفسانی به مرگ است و می‌دانیم که مرگ و ناخوداگاهی، پیوندی عجیب با هم دارند:

هم در آن بقعه حوض سنگی بود　　وندر آن حوضشان نهنگی بود
حلق او هفت بود و دندان شش　　سر سوی آب و دم سوی آتش
دام او قوت نفس دیوان بود　　دم او دام عمر حیوان بود
هرچه در دام او درافتادی　　دُم او سوی دَم فرستادی

بعد از چند بیت دیگر، درباره نهنگ می گوید:

گرچه او را چو مرگ برگ نبود　　خور او هیچ کم ز مرگ نبود

(همان، بیت ۲۶۶تا ۲۷۴)

۲.۴ نهنگ در آثار عطار

بی‌گمان عطار نیشابوری نیز در قرن ششم و آغاز قرن هفتم، در تثبیت اندیشهٔ عرفانی در ساخت شعر فارسی جایگاهی ممتاز و یگانه دارد. اگر سنایی آغازکنندهٔ این راه بود عطار در تثبیت آن نقشی یگانه داشت و الگویی کم‌نظیر برای مولوی و شاعران عارف ادوار بعد بود. به دیگر سخن، می‌توان گفت که کار عطار در مسیر استعاره‌سازی و گسترش دلالت‌های نشانه‌های شعری به جانب اندیشهٔ عارفانه، تثبیت آن چیزی بود که سنایی آغاز کرده بود. یکی از ویژگی‌های اصلی آثار عطار (به ویژه در منطق الطیر که متنی گشوده است) به کارگیری استعاره‌های حیوانی برای بازنمایی خصیصه‌های درونی انسان و جهان روانی او است. «نهنگ» نیز یکی از استعاره‌های عطار است که درونی شده است و با نفس اماره، و به تعبیر روانکاوی، با «غرایز نهاد» مرتبط گشته است:

هدهدش گفت ای ز دریا بی خبر　　هست دریا پر نهنگ و جانور

(عطار، ۱۳۹۰: ۹۸۵)

هُدهُد، دریا، و نهنگ در بیت مذکور دلالتی استعاری دارند: هدهد از فواصل دور آب را در زیر زمین تشخیص می دهد. در سورهٔ «نمل» آمده است که هدهد محل آب را تشخیص می داد و به سلیمان می گفت، لذا به هدهد مرغ آب‌شناس و مسّاح گفته اند (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۲۰۴)؛ همچنین هُدهُد در ادب عارفانه رمز شیخ به شمار می‌رود و در منطق الطیر راهنمای مرغان در راه رسیدن به سیمرغ است (همان، ۱۲۰۴). بنا بر این طبیعی جلوه می کند که هُدهُد (فراخود) بهتر از هر موجود دیگری نهنگ (نهاد) را بشناسد. می‌توان هُدهُد را همان فراخودی دانست که سوژه را از مهابت و سترگی نهاد (نهنگ) آگاه می‌کند. قدرت، مهابت و غرندگی نهنگی که در اعماق تاریک آب‌ها است دلالتی آشکار دارد بر قدرتمندی و پنهانی بودن نهاد و نشان می‌دهد غرایز نهاد هر لحظه می‌توانند سر بر آورند.

در بیت زیر از حکایت «شیخ صنعان»، نهنگ و ویژگی‌های آن که ریشه در استعاره‌سازی متون حماسی و پهلوانی دارد آشکارا با غرایز نهاد و ویژگی‌های آن نسبت دارد و در اینجا در نسبت با تن، ارزشگذاری می‌شود و جنبهٔ امارگی تن مورد نظر است:

شیخ چون افتاد در کام نهنگ　　جمله زو بگریختید از نام و ننگ

(عطار، ۱۳۹۰: ۱۴۷۴)

در بیت زیر نیز رابطهٔ «نهنگ» و «قعر» یادآور عمق و سترگی ساحت ناخودآگاه و غرایز آن است:

از نهنـگ و قعـر اگـر آگـاهیی کی سلوک این چنین ره خواهیی

(عطار، ۱۳۹۰: ۳۶۶۱)

بیت زیر از «الهی‌نامه» است: عطار در نخستین بخش از الهی‌نامه، حکایـت «زن صـالحه که شوهرش به سفر رفته بود» را می‌آورد و این بیت، شرح هوس و شهوت خرندهٔ کنیـزک است. «شهوت» که یکی از نیرومندترین غرایز نهاد اسـت و بـر اسـاس اصـل لـذت عمـل می‌کند و مثل دیگی لبریز و جوشان ارضای فوری را می‌شناسد و از واقعیـت آگـاه نیسـت (شولتز و شولتز، ۱۳۸۴: ۵۹) به نهنگ مانند شده است.

درآن دریا دلش در شور آمد نهنگ شهوتش در زور آمـد

(عطار، ۱۹۴۰، ص ۳۸ بیت ۱۳)

ابیات زیر، شرح صف‌آرایی و کشمکش زمین در برابر آسمان (والا/پست، فراخود/نهاد، روح/تن) است. همان گونه که فروید معتقد بود: «همیشه احتمال بازگشت امـور سـرکوب شده وجود دارد» (شاریه، ۱۳۷۰ : ۴۹) در اینجا نیز اشاره می‌شود که امارگی نفس/زمین/تن چندین نهنگ دارد که هر لحظه در کار هستند و آسمانی شدن انسان هـر لحظـه در حالـت تزلزل است؛ و «نهنگ» همان غرایز است و مربوط به تن.

چو نتواند کسی بر جـان قـدم زد به مردی بر کسـی نتـوان رقـم زد
فلک را در صفش مشمر ز مـردان زنی پیرست چرخی کرده گـردان
بهر چیزت چو صـد پیونـد باشـد تو را پیونـد اصـلی چنـد باشـد
چو اینجا می کشد چندین نهنگت چگونه بـر فلـک باشـد درنگـت
چو زنجیر زمـین بـر پـای باشـد کجـا بـر آسـمانت جـای باشـد

(همان، ص ۱۵۶، بیت ۱۰-۱۴)

۳.۴ در آثار مولوی

نکتهٔ اساسی و مرتبط با موضوع حاضر، در اینجاست که در اندیشهٔ مولوی، فراتر از اندیشهٔ عارفان پیش از او، ساحت «فراخود» به شدیدترین شکل ممکن، بر مبنای «اصل زیبایی» و لذت حاصل از آن تنظیم شده است. اگر عارفانی همچون سنایی و عطار، از یک سو در تجربهٔ عارفانهٔ خود به مثابهٔ یک تجربهٔ هنری و آمیختگی زیبایی با معرفت ساحت «فراخود» را در نسبت با اصل لذت و به تبع این، در نزدیکی با «نهاد» بنیان نهاده‌اند (سکر و عشق و بیخودی و رهایی در این حوزه می‌گنجد)؛ اما از سویی دیگر، با دوگانه‌سازی عشق جسمانی/عشق الهی، اصل لذت را سرکوب و در خدمت امر بهنجار و مطلوبِ از نظر خود درآورده‌اند. اما مولوی گاهی توانسته است ساحت فراخود عارفانه را در امتدادِ ساحت نهاد درآورد و هر دو را به مثابه امور ذاتاً هماهنگ بنگرد.

شاید بتوان این مورد را از وجوه افتراق عطار و سنایی با عارفان پس از آنان (مولوی، شمس و حافظ) دانست؛ و این مورد نشان از گسترش امکانات زبانی و سبکی در شعر عارفان قرن هفتم و هشتم دارد: در زبان پارادوکسیکال آنها است که فراروی از هر گونه تقابل، امکان نمایش زبانی می‌یابد و گاه در ساحتی گزاره‌پردازی می‌کنند که در آن، دوگانه‌های عشق مجازی/عشق الهی، کفر/ایمان، لذت/واقعیت، وصال/فراق، امر قریب/امر غریب، خیر/شر، خوب/بد، شعف/غم، شوق/الم و غیره، در قالب امور ذاتاً هماهنگ و همجنس در دنیای وحدت عرضه می‌گردند. و یکی از وجوه این دوگانه‌زدایی را در شیوهٔ برخورد مولوی با استعارهٔ «نهنگ» می‌توان نشان داد. مولوی، برعکس سنایی و عطار، استعاره‌ای بسته و محدود از «نهنگ» نمی‌سازد (در اندیشهٔ آن دو، پیوسته با امارگی نفس نسبت می‌یافت) و گاه آن را همچون بسیاری از استعارات دیگر، وارد چرخهٔ «بازی زبانی» می‌کند و گسترش می‌دهد. مولوی در اینجا نیز «دالّ‌های» مرکزی را فرو می‌پاشاند و هسته‌ها را درهم می‌ریزد و مثل همیشه «ساحتی از دالّ‌های شناور» را پیش پای ما می‌نهد.

۱.۳.۴ مثنوی

در دو بیت زیر، مولوی ویژگی بلعندگی «نهنگ» را پیش چشم دارد اما آن را به «خار و گلستان» نیز نسبت می‌دهد و «نهنگی» آتشی را در نظر می‌آورد که «ناخوشی» آن نیز «خوشی» است. به دیگر سخن، دلالت استعاری «نهنگ» در زبان عطار و سنایی را گسترش می‌دهد و با بازی با آن، شناورش می‌کند تا به دوگانه‌زدایی موردنظر خود برسد:

این عجب بلبل که بگشاید دهان — تا خورد او خار را با گلستان
این چه بلبل این نهنگ آتشیست — جمله ناخوشها ز عشق او را خوشیست

(نیکلسون، ۱۳۹۳: ۲۴۸)

در این دو بیت نیز «نهنگ» را با «غم» پیوند می‌زند که از عواطف مربوط به ساحت آگاهی است نه غرایز نهاد؛ و مسیر کلام چنان است که تداخل مقولات و شناوری مفاهیم را به طرزی اعلا نشان می‌دهد:

چون روان باشی روان و پای نی — می خوری صد لوت و لقمه‌خای نی
نی نهنگ غم زند بر کشتی‌ات — نی پدید آید ز مردن زشتی‌ات

(مولوی، ۱۳۹۹: ۴۵۸)

در ابیات زیر نیز «نهنگ» با «شب» پیوند می‌خورد و جایگاه «گرفتاری یونس» نیز هست؛ اما مولوی بلافاصله تقابل‌های مألوف را درهم می‌شکند و شب و نهنگ را به «رنگ و بو و تازگی و گنج و چشش و صبح» پیوند می‌زند تا نشان دهد که شب/صبح، نهنگ/یونس، و نهاد/فراخود چگونه در هم تنیده‌اند و از دل هم ساخته می‌شوند.

کو بلی؟ گو جمله را سیلاب بُرد — یا نهنگی خورد کُل را کرد و مرد
صبحدم چون تیغ گوهردار خود — از نیام ظلمت شب برکند
آفتاب شرق شب را طی کند — از نهنگ آن خورده‌ها را قی کند
رسته چون یونس ز معده آن نهنگ — منتشر گردیم اندر بو و رنگ
خلق چون یونس مسبح آمدند — کاندر آن ظلمات پر راحت شدند

هر یکی گوید به هنگام سحر — چون ز بطن حوت شب آید بدر
کای کریمی که در آن لیل وحش — گنج رحمت بنهی و چندین چشش
چشم تیز و گوش تازه تن سبک — از شب همچون نهنگ ذوالحُبُک

(نیکلسون، ۱۳۹۳: ۲۱۴۳)

۲.۳.۴ دیوان شمس

«دیوان غزلیات شمس» از نظر بازنمایی حرکت و حیات و عشق کم‌نظیر است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۵: ۱۵). همین پویایی و تحرک سبب شده است «بحر» و «دریا» در این غزلیات بسیار تکرار شود و طبیعی است که در نسبت با آنها نیز به «نهنگ» توجه شود:

در دو بیت زیر، دریای کرم خداوند «بی‌نهنگ» دانسته شده است و در گسترشی استعاری، مولوی فقط جنبهٔ بلعندگی و ناکریمی «نهنگ» را پیش چشم داشته است. در اینجا، هر چند «نهنگ» دلالتی منفی دارد اما صرفاً از بعدی سلبی نگریسته شده است و فقط استعاره‌ای ساده از نفس اماره نیست:

هر جان که درین روش بلنگد　　جان تو که عذر لنگ دارد
زیرا کین بحر بس کریمست　　آن نیست که او نهنگ دارد

(مولوی، ۱۳۷۴، ۲۹۰)

در دو بیت زیر نیز «دریایی» تصور شده است که «نهنگی» ندارد تا ببلعد و در خود فرو برد: می‌توان دریافت که «نهنگ» در اینجا به صورت غیرمستقیم، دارای وجهی منفی و بلعنده و پرخوف و خطر دانسته شده است، اما سخن از «عدم» نهنگ است و اینکه دریای جان، ایمن است. این مورد را می‌توان از مواردی دانست که غرایز نهاد در «خود» مستحیل گشته است و دیگر، دغدغه آن نیست که امیال ناخودآگاه چگونه سرکوب گردند بلکه سخن از «هماهنگی و همجنسی» تام و تمام روان است و آنجا که «صلح درون» محقق گشته است.

ساحل نفس رها کن به تک دریا رو　　کندرین بحر ترا خوف نهنگی نبود
صورت هر دو جهان جمله ز آیینه عشق　　بنماید چو که بر آیینه زنگی نبود

(همان، ۳۲۶)

در بیت زیر، به عجیب‌ترین شکل ممکن، مولوی از دوگانه‌ها درگذشته است و همه چیز را در ساحتی ذاتاً همجنس و هماهنگ نگریسته است. به نظر می‌رسد دالّ «نهنگ» به جانب ساحتی جهت داده شده است که در آن تمام امیال ناپدید می‌گردند و وحدت تمام بر آن حاکم است (چیزی شبیه «حیث واقع» لکانی، یا «بازگشت درون‌رحمی» فرویدی و میل به «مرگ»). این بیت یکی از بهترین واسازی‌های مولوی و بازی با استعاره‌های مألوف را نشان می‌دهد:

یـاد مـی کـن آن نهنگـی را کـه مـا را درکشـد
تا نماند فهم و وهم و خوب و زشت و خشک و تر

(همان، ۴۲۶)

اما در اینجا، تمام ویژگی‌های «نهنگ» را در نظـر دارد (در اعمـاق بـودن، پنهـان بـودن، بلعندگی، آتشین‌صفت بودن و توفندگی و ...) و آن را به مثابهٔ امـری درونـی و جنبـه‌ای از امارگی نفس نگریسته است که «یونس جان» را به اسارت گرفته است:

بحر نگر نهنـگ بـین بحـر کبودرنـگ بـین　　موج نگر کـه انـدرو هسـت نهنـگ آتشـین
شکل نهنگ خفته بین یونس جان گرفته بین　　یونس جان که پیش ازین کان من المسبحین

(همان، ۶۹۳)

در چند بیت زیر، مولوی تصویری سوررئالیستی را تخیل می‌کنـد کـه در نـوع خـود از عجیب‌ترین بازنمایی‌های مواجهه با ناخودآگاهی و نقب به جهان پیشامفهمومی در سـاحت مطلق است. چنان که علی آدونیس می‌گوید: «به هنگام رویارویی با ناخودآگاه صورت‌هـای تجسم یافته به جای فکر می‌نشینند و انسان واقعیت‌هایی فـراخ‌تـر و غنـی‌تـر را مـی‌بینـد» (آدونیس، ۱۳۸۰: ۵۵)؛ در اینجا نیز وارونه‌سازی‌ها و بازی با دالّ‌های نهنگ، دریا و هـامون، به طرزی زنده و پویا و شگفت در هم تداخل می‌یابد و نسبت واقعی آنها معکوس می‌گردد و به تعبیر گراهام آلن، لحظاتی از خلق متن و تأویل آن پیش کشیده می‌شود که متن، خود، به «بینامتن» تبدیل شده است و شبکه‌ای از روابط را ترسیم کرده است که ردّیابی آنها جز به صورتی تأویلی و چرخشی ممکن نیست (آلن، ۱۳۸۰: ۵ ۶). در اینجا «نهنگ» است که دریا را می‌بلعد و خشک می‌کند و هامون نیز نهنـگ را «مـی‌شـکافد» و چـون قـارون در خـود می‌کشدش. در تصاویری از این دست است که مولوی، نهایـت آشـنایی‌زدایـی از تصـاویر معمول و درهم‌جوش وارونه‌سازی‌ها را بازنمایی می‌کند و از دوگانه‌سـازی‌هـای مسـتعمل فراتر می‌رود و دالّ‌ها را در هم ادغام می‌کند:

نهنگـی هـم بـرآرد سـر خـورد آن آب دریـا را
چنـان دریـای بـی پایـان شـود بـی آب چـون هـامون
شـکافد نیـز آن هـامون نهنـگ بحرفرسـا را
کشـد در قعـر ناگاهـان بـه دسـت قهـر چـون قـارون

چـو ایـن تبـدیل‌هـا آمـد نـه هـامون مانـد و نـه دریـا

چه دانم من دگر چون شد که چون غرقست در بی‌چون

(همان، ۷۰۰)

در دو بیت زیر نیز وارونه‌سازی زبان مولوی در اوج است و «نهنگ» استعاره‌ای از جـان مشتاقی است که می‌تواند جهان را در خود بکشد؛ به تعبیـر روانکاوانـه، «نهنـگ» در اینجـا «روانی» پیشافرهنگی و پیشازبانی را ترسیم می‌کند کـه «خـود» در آن، دو سـاحت «نهـاد و فراخود» را چنان سازگار کرده است که تمییزی میان نیروهای آنها نمی‌توان نهاد و «نهنـگ» جان از «پُری و سرشاری و لبریزی» در خود نمی‌گنجد؛ حتـی آن چنـان اسـت کـه گـویی لیبیدوی آن را نهایتی نیست و «امارگی» و «مطمئنه بودن» را پشـت سـر نهـاده اسـت و در وحدتی عجیب، شکاف و شقاقی نمی‌شناسد. گویی این ابیات مولـوی، لحظـاتی از تجربـهٔ روانی او را ترسیم می‌کند که به تعبیر عین القضات همدانی «یشک نهنـگ در جگـر خـود» دیده است (عین القضات،۱۳۶۲ :ج ۲ ، ۲۵۵). این ابیات هم نشـان از فـراروی مولـوی از زبان و گفتمان رایج عارفانه دارد و جنبهٔ پارادوکسیکال آن در اوج است:

ریگ ز آب سیرشد، من نشدم زهی زهـی　　لایق خرکمان من نیست درین جهان زهی

بحر، کمینـه شـربتم، کـوه کمینـه لقمـه ام　　من چه نهنگم ای خدا بازگشـا مـرا رهـی

(همان، ۹۲۰)

۵. نتیجه‌گیری

آن چه از نگاهی کلی به مقایسهٔ متون حماسی و پهلوانی با متون عرفانی برمی‌آید این است که در تفکر عارفانه و در متون اصلی این مشرب فکری با در ذهن داشتن تمام تکثـر آن و پرهیز از یکی کردن وجوه مختلف و متفاوت آن بسیاری از نشانه‌ها، استعاره‌ها، تمثیل‌هـا و نمادهای رایج در متون حماسی و پهلوانی وارد شده‌اند و ظاهراً جنبه‌ای درونی یافتـه‌انـد و امر معرفتی از آنها استنتاج شده است. در کلیت قضیه، به نظر می‌رسد این مـوارد در متـون حماسی و پهلوانی جنبه‌ای بیرونی داشته‌اند و ایـن مـورد بـا «عینیـت» کـه جـوهرهٔ جهـان حماسی است نسبت دارد. در دورهٔ متأخرِ معرفت و زیباشناسـی عرفـانی، ایـن اسـتعاره‌هـا حرکتی درونی داشته‌اند و در دستگاه درون‌نگر عرفانی تبـدیل بـه امـور درونـی و معرفتـی

شده‌اند. از این نگاه کلّی هر چند درست به نظر می‌رسد نمی‌توان هیچ حکمی صادر کرد مگر اینکه به صورتی انضمامی، این استعاره‌ها و چرخش آنها را از متون حماسی و پهلوانی به متون عرفانی بررسی کنیم.

در مقالهٔ حاضر، کوشیدیم استعارهٔ «نهنگ» را که هم در متون حماسی و پهلوانی، هم در متون عرفانی، استعاره‌ای پرتکرار است از رهگذر متون بررسی کنیم تا حرکت تاریخی و چرخش مفهومی این استعاره را نشان دهیم و از طریق آن، هم بتوانیم به نتیجه‌ای انضمامی برسیم هم از عرضهٔ آن به مثابهٔ استعاره یا نمادی صلب، ایستا و غیرتاریخی پرهیز کنیم؛ و این نتیجه حاصل شد: استعارهٔ پرتکرار «نهنگ» در متون حماسی و پهلوانی، استعاره‌ای از نیرو و توان پهلوان است، در نسبت با «تن» او معنا می‌یابد و این تن در تقابل با روان و خرد نیست؛ اما در آثار سنایی و عطار، از جانبی، این نسبت با «تن» در کلیت خود حفظ می‌شود و از جانبی دیگر، در چرخشی معکوس، «نهنگ» استعاره‌ای از نفس است و جنبهٔ امّارگی، سترگی و زورمندی آن را تداعی می‌کند. به زبان روانکاوانه، مهابت «نهنگ»، قرار داشتنش در اعماق آب و تاریکی، و آشکار شدن مهیب و ناگهانی‌اش، استعاره‌ای از ناخوداگاه و غرایز ممنوع «نهاد» است؛ اما مولوی، فراتر از سنایی و عطار، استعاره‌ای بسته و محدود از «نهنگ» نمی‌سازد و گاه آن را همچون بسیاری از استعارات دیگر، وارد چرخهٔ «بازی زبانی» می‌کند و گسترش می‌دهد. هر چند مولوی نیز در بسیاری جاها همان دلالت موردنظر سنایی و عطار را از استعارهٔ «نهنگ» بازنمایی می‌کند، اما گاه به طریقی هنرمندانه این «دالّ» را فرو می‌پاشاند و هستهٔ آن را درهم می‌ریزد و مثل همیشه «ساحتی از شناور بودن دالّ» را پیش پای ما می‌نهد و طیف وسیعی از وارونه‌سازی، دوگانه‌زدایی و بازی با «دالّ» نهنگ را انجام می‌دهد و گسترش استعاری بیشتری بدان می‌بخشد.

کتاب‌نامه

ادونیس، علی. (۱۳۸۰). تصوف و سوررئالیسم. ترجمهٔ حبیب الله عباسی. تهران: روزگار.

اسدی طوسی ، حکیم ابونصر. (۱۳۵۴). گرشاسپ‌نامه. تصحیح حبیب یغمایی. چاپ دوم. تهران: طهوری.

آلن، گراهام. (۱۳۸۰). ترجمهٔ پیام یزدانجو. بینامتنیت. تهران: مرکز.

امیدسالار، محمود (۱۳۹۰)، مدخل «گرشاسپ‌نامه»، در کتاب «فردوسی و شاهنامه‌سرایی: برگزیدهٔ مقالات دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی»، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص ۹۶۷ ۹۸۲.

آیدنلو، سجاد. (۱۳۸۸). متون منظوم پهلوانی (برگزیدهٔ منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه)، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

برسلر، چارلز. (۱۳۹۳). درآمدی بر نظریه ها و روش های نقد ادی .ترجمه مصطفی عابدینی فرد. تهران : نیلوفر .چ سوم.

درویش، محمدرضا. (۱۳۸۹). گامی در اساطیر. تهران: نشر بابک.

سرکاراتی، بهمن (۱۳۷۶). بازشناسی بقایای افسانهٔ گرشاسپ در منظومه‌های حماسی ایران، نامهٔ فرهنگستان، دورهٔ سوم، شمارهٔ سوم: صص ۵ ۳۷.

سرکاراتی، بهمن (۱۳۷۸). پهلوان اژدرکش در اساطیر و حماسهٔ ایران، در کتاب «سایه‌های شکارشده» (مجموعه مقالات)، تهران: قطره، صص۲۳۷۲۴۹.

سنایی غزنوی. (۱۳۱۶). سیرالعباد الی المعاد. تصحیح و مقدمه سعید نفیسی .تهران :آفتاب.

سنایی غزنوی. (بی تا). حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه. تصحیح مدرس رضوی. تهران: چاپخانه مجلس سنا. سپهر.

شاریه، ژان پل. (۱۳۷۰). فروید، ناخودآگاه و روان کاوی. ترجمهٔ سید علی محدث. چاپ دوم. تهران: نشر نکته.

شفیعی کدکنی.محمدرضا (۱۳۶۵). گزیدهٔ غزلیات شمس. تهران: انتشارات وزارت اطلاعات و کلتور.

شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۹۰). تازیانه‌های سلوک. تهران :آگه .چ یازدهم.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). فرهنگ اشارات ادبیات فارسی. چاپ دوم. تهران: میترا.

شوالیه، ژان و آلن گربرآن. (۱۳۸۷). فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضایلی .تهران :جیحون .چ اول.

شولتز، دوان پی و سیدنی آلن شولتز. (۱۳۸۴). نظریه‌های شخصیت. ترجمهٔ یوسف کریمی و دیگران. تهران: ارسباران. چ دوازدهم.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۹۴۰). الهی نامه. تصحیح هلموت ریتر. استانبول: مطبعه معارف.

عطار نیشابوری، فریدالدین.(۱۳۹۰). منطق الطیر. تصحیح و توضیح محمود عابدی و تقی پور نامداریان. تهران: سازمان سمت.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۹۶۳). شاهنامهٔ فردوسی. متن انتقادی، زیر نظر ی. ا. برتلس. تصحیح آ. برتلس و دیگران. آکادمی علوم اتحاد شوروی، مسکو.

فروید، زیگموند. (۱۳۹۹). کاربرد روانکاوی در نقد ادبی.ترجمه حسین پاینده. تهران: مروارید. چ دوم.

فروید، زیگموند. (۱۴۰۰). روان شناسی توده‌ای و تحلیل اگو. ترجمهٔ سایرا رفیعی. چاپ ششم. تهران نی.

کوپر، جی.سی. (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.

مولوی بلخی، جلال الدین محمد. (۱۳۷۴). کلیات دیوان شمس. ۲ج. مطابق نسخهٔ تصحیح شدهٔ بدیع الزمان فروزانفر. تهران: راد

مولوی بلخی، جلال الدین محمد. (۱۳۹۹). مثنوی معنوی. چاپ دوم. تهران: پارسه.

نیکلسون، رینولد. (۱۳۹۳). شرح مثنوی معنوی مولوی. تهران: علمی و فرهنگی. چ پنجم.

هال، جیمز. (۱۳۸۷). فرهنگ نگارهٔ نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.چ سوم.

همدانی، عین القضات. (۱۳۶۲). نامه‌ها. به اهتمام علینقی منزوی و عفیف عسیران. تهران: زوار.

وارنر، رکس. (۱۳۸۹). دانشنامهٔ اساطیر جهان. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل پور. چاپ چهارم. تهران: اسطوره.

وبستر، راجر. (۱۳۸۲). پیش درآمدی بر مطالعهٔ ادبی. ترجمهٔ الهه دهنوی. تهران: روزگار.

الیاده، میرچا. (۱۳۷۶). رساله در تاریخ ادیان. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.

الیاده، میرچا. (۱۳۹۲). نمادپردازی امر قدسی و هنرها. ترجمهٔ مانی صالحی علامه. تهران: نیلوفر.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۳). انسان و سمبولهایش. ترجمهٔ محمود سلطانیه. چاپ نهم. تهران: جامی.