

دو نگاره‌ی همسان

(بررسی تطبیقی امپرسیونیستی دو شخصیت نمادین «مجنون» و «اورفه»)

بر اساس نگاره‌های به‌جامانده)

حبیب الله عباسی^۱

محمد رضا فرهمند^۲

چکیده

اگر به تعبیر هرakلیتوس عالم را هماهنگی کشش‌ها بدانیم که در قسمت‌های مختلف هستی اعم از متون دیداری و نوشتاری تبلور یافته است، پس می‌توان برون‌داد این کشش‌ها را در برخی از شخصیت‌های نمادین ادبیات جهان مانند اورفه و مجنون؛ هم در متون نوشتاری و هم در متون دیداری مثل نگاره‌ها یافت. دراین نوشتار از منظر مکتب امپرسیونیسم و با نگاهی تطبیقی بر اساس مطابقت وجوه داستانی زندگی و مرگ این دو شخصیت (مجنون و اورفه) در متون ادبی، به بررسی مطابقت شگفت‌انگیز تابلوهای تمثالی آنان مبادرت گردد و مشخص شود که تواترات شخصیتی چگونه در متن ادبی و هنری با هم پیوند یافته‌اند. علاوه بر هم‌محوری مناسبی که در همان مرحله‌ی ابتدایی نمادین‌سازی از مجنون با اورفه دیده می‌شود، به ارتباط احتمالی دیگری میان این دو شخصیت اشاره گردد که از پیش‌آگاهی آفرینندگان اثر در فضای داستانی روایت عربی مجنون و سپس تابلوهای نگاره‌ی مجنون در میان حیوانات در ادبیات و نگارگری ایرانی با سرگذشت و نمونه‌ی نقاشی‌های رسم شده از اورفه؛ و پیش‌زمینه‌ی آشنایی با اساطیر یونان و اشتراک نمادهای نجومی در هیئت بطلمیوسی خبر می‌دهد. خالقان گمنام این نگاره‌ها همانند هنرمند امپرسیونیست توانسته‌اند جهان را بیشتر از نظر عواطف و احساس خود بنگردند تا حقیقت واقع خارجی؛ به عبارت دیگر کوشش‌شان مصروف نمایش حقایقی شده که بر حسب احساسات و تأثرات شخصی خود درک کرده‌اند.

واژه‌های کلیدی: مجنون، اورفه، نگارگری، امپرسیونیسم، ادبیات تطبیقی.

^۱- استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی (نویسنده‌ی مسؤول)

habibabasi۴۵@yahoo.com

^۲- دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی دانشگاه خوارزمی mrfj۱۳۴۸@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۲/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۷/۱۸

۱- درآمد

اورفه یوردیکه و مجنون لیلی (قیس عامری) دو شخصیت نیمه‌افسانه‌ای و نیمه‌تاریخی هستند که طی تطوری ادبی از روایات شفاهی، حرکتی انتقالی در مضمون داستانی داشته و در ادبیات غنایی و عرفانی در کنار تیپ‌های دیگری تبدیل به شخصیتی نمادین از عشق خالص و بی‌شائبه؛ و نیز عشق عرفانی از نوع آرمانی و افلاطونی آن شده‌اند. در نگاهی تطبیقی و بر اساس مطابقت وجوه دیگری از داستان زندگی و مرگ این دو شخصیت مانند: بیابان نشینی و دوری از آدمیان، انس و الفت با حیوانات و مظاهر طبیعت، پدیده‌ی مرگ به عنوان پایانی برای جدایی ابدی عاشق از معشوق و زنده ماندن یکی از آنان همراه با تحمل رنج جدایی از آن دیگری که اکنون با تجربه‌ی مرگ برای همیشه از دنیای زندگان خارج شده است، وفاداری عمیق همراه با نوعی وارستگی و استغنا از تکرار تجربه‌ی عشق با دیگری - سرگذشت مجنون یاد آور اسطوره‌ی دردناک و عمیق اورفه است. آنچه این فرضیه را به زعم نگارندگان تقویت می‌کند مطابقت و همسانی تابلوهای تمثالی ازین دو شخصیت مهم است. ما با تحلیل و مطابقت نگاره‌های رسم شده از مجنون لیلی و اورفه می‌خواهیم علاوه بر هم‌محوری بارزی که در همان مرحله‌ی ابتدایی نمادین‌سازی بسیار مشابه از مجنون با اورفه وجود داشته، به ارتباط احتمالی دیگری بین این دو شخصیت پی ببریم که از پیش‌آگاهی آفرینندگان اثر در فضای داستانی روایت عربی مجنون و سپس تابلوهای نگاره‌ی مجنون در میان حیوانات در ادبیات و نگارگری ایرانی با سرگذشت و نمونه نقاشی‌های رسم شده از اورفه و پیش‌زمینه‌ی آشنایی با اساطیر یونان و اشتراک نمادهای نجومی در هیئت بطلمیوسی خبر می‌دهد. این همه نمی‌تواند تنها یک تداعی یا الگوبرداری محض باشد و حتی اگر آن را الگوبرداری نیز بدانیم ناچار باید به وجوه تشابهی

میان این دو شخصیت نزد شاعران و نقاشان متأخر در ادب ایرانی - اسلامی قائل باشیم (۱) که اساس این الگو برداری قرار گرفته است.

نقاشی‌های رسم‌شده و بازمانده از مجنون و اورفه را می‌توان از منظر مکاتب ادبی و هنری جدید نیز بررسی کرد و قدرمشترک‌هایی میان این نگاره‌ها یافت از جمله مکتب امپرسیونیسم. خالقان گمنام این‌ها توانسته‌اند همانند هنرمند امپرسیونیست جهان را بیشتر از دریچه‌ی عواطف و احساسات خود بنگرند تا حقیقت واقع خارجی. به عبارت دیگر کوشش‌شان مصروف نمایش حقایقی شده که بر حسب احساسات و تأثرات شخصی خود درک کرده‌اند؛ چه امپرسیونیسم جهان‌بینی است که بیش از هر چیز به درهم شکستن پوسته‌ی اشیا و بررسی گوهرها می‌اندیشد. هنرمند امپرسیونیست در پی ترسیم طبیعت نیست و بر چهار پایه‌ی: رمانتیسم احساس، تصوّر، تخیل و عشق نمی‌ایستد؛ بلکه در حقایق اشیا اندیشه می‌کند. هنر او یافتن حقایق نابی است که در پشت پرده‌ی رنگا رنگ اشیا ی ریز و درشت پیرامون ما پنهان شده‌اند (۲).

هم‌چنین بایسته است یادآور شویم توسعه و حمایت از هنر نگارگری و سنت به تصویر کشیدن مجالس پرنقش و نگار از نگارگری ایرانی - اسلامی برای کتب استنساخ شده در دربار شاهان و امرا در دوره‌های مختلف تاریخی به‌خصوص دوره‌ی ایلخانی، تیموری و صفوی و در پی پدیدآمدن و پیشرفت مکاتب نقاشی تبریز و هرات و شیراز که استادان هر کدام سعی داشتند مؤلفه‌های سبکی و تاریخی دوره‌ی خود را در آثارشان بگنجانند باعث آفرینش تعداد عمده‌ای از مجالس مرتبط با داستان‌های غنایی و حماسی بر اساس کتاب‌هایی همچون شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی شد (۳). ما با معرفی یکی از اصلی‌ترین مجالس نگارگری داستان مجنون لیلی که هر بار با تغییرات جزئی؛ اما با همان مؤلفه‌ها و عناصر محوری، بخش بیابان‌نشینی مجنون و همدمی وحوش و حیوانات صحرا با او که عمدتاً بر اساس لیلی و مجنون نظامی گنجوی (و

نسخه‌های متأخر آن از دیگر شاعران فارسی و ترکی زبان) رسم شده است و تطبیق آن‌ها با نگاره‌های متناظر از اورفه‌ی یونانی که آن هم کمابیش از همین ساختار و ترکیب برخوردار است، تلاش می‌کنیم به وحدت مضمونی دست یابیم که نشانه‌ی آشنایی شاعران و نقاشان از داستان و نگاره‌های به جا مانده از اورفه در نگاره‌های یونانی است.

۲- پیشینه‌ی تحقیق

تاکنون پژوهشی مستقل درباره‌ی موضوع حاضر انجام نگرفته است؛ اما یکی از مطالعات تطبیقی مهم درباره‌ی سیر تطوّر داستان و شخصیت مجنون عامری از خاستگاه قبیله‌ای و تاریخی عرب پس از اسلام تا راه یافتن آن به ادب غنایی و بزمی فارسی در خمسه‌ی نظامی گنجوی و مقلدان پس از او، و سپس تبدیل این شخصیت به یک نماد عشق پاک و عارفانه و خالص در عرفان اسلامی را محمد سعید جمال‌الدین در کتاب *الادب المقارن، دراسات تطبیقیه فی الادبین العربی و الفارسی خود انجام داده است*. او اشاره می‌کند که در تاریخ ادب عربی اولین و مهم‌ترین کسی که در این باره دست به تحقیقات زده و روایت‌های گاه متناقض از زندگی مجنون عامری و ماجرای عشق ائیری او را با لیلی جمع‌آوری و تدوین کرده ابوالفرج اصفهانی است که با بی‌طرفی محققانه و بدون تغییر و دست بردن در روایت‌های متفاوت در این زمینه، همه‌ی روایت‌های تاریخی و افسانه‌ای (۴) پیرامون مجنون لیلی را در کتاب *سترگ «الغانی»* ثبت کرده و اتفاقاً همین موضوع باعث حفظ غنا و چندلایگی داستان شده است که بعدها دست شاعری همچون نظامی را در انتخاب و حتی تغییر و تبدیل محورهای خاصی از داستان، اعم از جغرافیای قصه، فضای داستان، روایت خطی و مناسب برای پرورش مضمون آن به نحو خاص و مطلوب خود باز گذاشته و توانسته

چهره‌ی این عاشق عذری را تبدیل به نمادی از عشق بی‌شایبه و پرشور کند (جمال‌الدین، ۱۹۹۸: بخش دوم - فصل سوم).

۳- روش و قلمرو تحقیق

با توجه با این که جان دیویی در کتابش به نام «هنر به عنوان تجربه» به وجود جوهری مشترک میان همه‌ی هنرها قایل است و همچنین معتقد است «شرایط عمومی وجود دارد که بدون آن‌ها تجربه‌ی هنری ممکن نیست» (ولک ۱۳۷۳: ۱۴۴-۱۴۵)، این پژوهش به روش مکتب ادبیات تطبیقی آمریکایی انجام گرفته است که «بر همبستگی پژوهش‌های انسانی و ضرورت پژوهش‌های تطبیقی برای روشن ساختن برخی از جنبه‌های مهم آن‌ها تأکید دارد» (کفافی، ۱۳۸۲: ۱۵) این مکتب به مقایسه میان ادبیات و دیگر هنرها و کشف روابط موجود میان ادبیات و سایر پژوهش‌های علوم انسانی می‌پردازد؛ چه معتقد است هر متنی خواه ادبی یا غیر ادبی متشکل از ساختار و عناصری است که آن را جهانی می‌کند و از زمان و مکان محدود فراتر می‌برد و برخی عناصر سازنده‌ی آن مثل حادثه، آن را به شرایط تاریخی و محلی پیوند می‌دهد. بنابراین «مضامین مشترک» و «تواردهای همانند» در تطوّر شخصیت‌های ادبی و برون داد تصویری این شخصیت‌ها در آثار هنری و تجسمی از مبانی این پژوهش است.

۴- قدر مشترک‌های داستانی اورفه و مجنون

اورفه بزرگ‌ترین شاعر و نغمه‌سرای افسانه‌ای یونان است. او و هرمس را شاید بتوان از نمونه‌های اساطیری منحصر به فرد یونان دانست که پا را از حوزه‌ی اسطوره‌های چند خدایی یونانی فراتر گذاشته و به حوزه‌ی حکمت و فلسفه و نیز مبانی دینی- فرهنگی سایر ادیان در ایران و مصر و روم و حتی به وادی

عرفان مسیحی و اسلامی (هرمنوتیک، گنوسیسم و اورفه‌ایسم) وارد شده‌اند و لذا این دو شخصیت در حوزه‌ی مطالعات تطبیقی بین این ادیان و فرهنگ‌ها نقشی بسیار محوری و تعیین‌کننده ایفا می‌کنند. بخش‌هایی از افسانه‌ی اورفه که به ارتباطش با آرگونتها و راهبری معنوی او در این سفر و توانایی بی‌نظیر او در رام‌کردن پریان و امواج خروشان دریا برای همراهانش مربوط می‌شود در این گفتار مورد نظر ما نیست، هرچند به نقش رهبری معنوی و پیامبرانه‌ی او در امر هدایت آدمیان و غلبه بر مظاهر خشم و استیلاط طبیعت با استفاده از توانایی‌های ماورالطبیعی او که در ساز و نوای سحرانگیزش نمود یافته اشاره می‌کند. اما روایت‌های متفاوتِ سرنوشت و مرگ غم‌انگیز او و جاودانه شدن چنگ جادویی‌اش در میان صور فلکی و استفاده از مضمون آسمانی شدن و تقارن آن با عشق آسمانی و افلاکی در ادبیات عرفانی ایرانی‌اسلامی که اساس آن وحدت دیدگاه در هیئت نجوم بطلمیوسی و نظریه‌ی افلاک است، اولین وجه تشابه دو شخصیت مورد بحث ماست. عدم اعتنای او به عشق زنان پس از جدایی ابدی از همسرش اوریدیس نیز، او را از نظرگاه عشق عذری ناب همتای مجنون می‌کند و این دومین وجه اشتراک و تطابق یافت شده در همسانی شخصیت بین مجنون و اورفه در این پژوهش است. وجه سومی که ما را به همسانی این دو شخصیت افسانه‌ای نزدیک‌تر می‌کند، همانا پایداری و وفاداری شگرف آنان در عشق زمینی است که تا دم مرگ و از دست‌دادن قطعی معشوق نیز کورسوه‌های امید به سرانجام رسیدن آن به خاموشی نمی‌گراید و تلاش و مقاومت بی‌نظیری که هر دوی این شخصیت‌ها در امر ثبات در عشق ناب زمینی و چالش با مرگ معشوق از خود نشان می‌دهند. اورفه برای دست‌یابی دوباره به همسرش اجازه‌ی سفر به قلمرو هادس - خدای جهان مردگان در زیر زمین - را از درگاه زئوس خدای خدایان می‌گیرد و با آرام کردن سربروس - سگ سه سر و نگهبان وحشتناک دروازه جهان زیرین - از آن عبور می‌کند و از

هادس و همسرش پرسفونه اجازه می‌گیرد که همسرش یوردیکه را به جهان زندگان باز گرداند اما شرط عجیب و سنگین آنان - ننگریستن به همسرش تا خروج از قلمرو هادس - که در واقع کنایه‌ای از ننگریستن به پشت سر و به گذشته است (امری تقریباً محال و ناشدنی که از ذات اضطراب‌آمیز عشق و بیم ناپایداری در آن و نیاز به حصول اطمینان از آنچه در پشت سر می‌گذرد نشأت گرفته و اصولاً از سرشت گذشته‌گرا و نوستالوژیک آدمی بر نمی‌آید)، سرنوشت دردناک جدایی همیشگی بین آنان و اجتناب‌ناپذیری مرگ را به تأثرانگیزترین وجهی باز می‌نمایاند (۵). این که مرگ تجربه‌ی قاطع و دردناکی است که برای ابد بین زندگان و مردگان جدایی می‌افکند؛ پایان تراژیک تمامی داستان‌های عاشقانه‌ی ناب است که در هر سه داستان اورفه، مجنون لیلی و رومئو و ژولیت مشترک است. مضمون جدایی توسط عامل مرگ و عدم وصال عشاق و در نتیجه پاک و اثیری ماندن یک عشق زمینی، دست‌مایه‌ای است که این عشاق و ماجراهای‌شان را از مضمونی ساده و زمینی به عشقی پاک، بی‌شائبه و آسمانی بدل می‌کند. بکر ماندگی یک یا هر دوی این گونه عاشقان آنان را به مرزهای تقدس می‌کشاند و محملی برای عرفانی‌شدن داستان فراهم می‌کند. عشقی که به وصال نرسیده لاجرم آسمانی است و شایسته‌ی پاداش آن جهانی، و فراموش نکنیم که مریم عذرا در مسیحیت برترین نماد تقدس ناشی از باکرگی است (۶).

چهره‌ی این عشق عذری در ادبیات عرب دارای چندین مصداق و سابقه‌ی تاریخی است که آن را برای انسانی که در ساحت چنین فرهنگی می‌زید بی‌اغراق، باورپذیر می‌کند. این مایه و مضمون عشق در ماجرای مجنون عامری و لیلی حتی از افسانه‌ی اورفه هم قوی‌تر و پررنگ‌تر است چرا که قهرمانان و مصادیق آن انسان‌هایی کاملاً زمینی هستند که در زمان وقوع ماجرا هنوز به ساحت افسانه و اسطوره وارد نشده بودند. بعدها روایت‌های افسانه‌آمیز راویان

عرب، و سپس پرداخت شاعرانه‌ی نظامی گنجوی رنگ اثیری این عشق را در مثنوی لیلی و مجنون بسیار پخته‌تر و پر مایه‌تر می‌کند. استغنائی مجنون از وصال و عشق ورزی او با یاد و خاطره‌ی لیلی و صبوری و پایمردی‌اش در این عشق او را در نظرگاه دین اسلام هم فردی با ارزش می‌کند؛ چرا که عنصر صبر و پاکدامنی او نمونه‌ای از عفت و تقوای دینی به شمار می‌رود (جمال‌الدین، ۱۹۹۸: بخش دوم- فصل سوم) و همین امر دست‌مایه‌ای برای ورود این داستان به ادبیات عرفانی می‌شود. پس جنبه‌ی تقدس نیز از وجوه مشترک دیگر این دو شخصیت است که از هر دوی آنان سمبلی آیینی (اورفه‌ایسم نزد یونانیان و رومیان) (اسمیت، ۱۳۸۹: اورفیسیم) و نمادی عرفانی (مجنون نزد شاعران و عارفان ایران مانند نظامی، مولوی، حافظ و...) می‌سازد.

مهم‌ترین بخش در تابلو نگاره‌های اورفه و مجنون که نظریه‌ی ما را در همسانی دو شخصیت آنان تقویت می‌کند همانا انس با وحوش و حیوانات و دوری گزیدن این دو از آدمیان و پناه‌گرفتن‌شان در طبیعت است که در ساختار افسانه‌ای و اسطوره‌ای از اورفه و مجنون وجود دارد. ما در اینجا این دو شخصیت افسانه‌ای را کاملاً مطابق با یکدیگر می‌بینیم که یکی برای پاسداشت خاطره‌ی معشوق از دست رفته و حفاظت از عشق تغییرناپذیر خود به او و دیگری برای حفظ حرمت قبیله‌ای خود و معشوقی که در سایه‌ی مناسبات آیینی و قبیله‌ای- اگر چه به جهان مردگان نرفته اما در عمل و در جهان عینی برای همیشه از دسترس عاشق پاکباخته دور شده است- به طبیعت پناه می‌برند و در همراهی متقابل، طبیعت و ساکنان و عناصر آن نیز به این شخصیت‌ها پناه می‌جویند و حریم حضور آنان، حرم انس انواع جانورانی می‌شود که در حالت طبیعی خود نه با آدمیان و نه با یکدیگر جمع نمی‌شوند. قدرت و نیروی عشق و تقدس حاصل از پرهیزگاری این دو آنان را به نهایت همراهی متقابل با طبیعت می‌کشاند و جانوران، رام نیروی موسیقی اورفه و

احساسات شاعرانه‌ی مجنون می‌شوند و در این میان مجنونی که نظامی گنجوی بدان پرداخته است در ساحت طبیعت حتی از اورفه هم پر جنب و جوش تر و ارتباطش با مظاهر طبیعت و قدرت همانند سازی او از هر مظهری برای تذکر و یادآوری و تقویت عشق خود به معشوقش از اورفه قوی‌تر است (۷). شکی نیست که هر دو شخصیت، آگاهانه نمی‌خواهند جایگزینی انسانی برای عشق خود بیابند و برای همین احتراز است که به غیر آدمیان پناه آورده‌اند و هر دو هر کدام به نوعی متفاوت جان خود را بر سر این احتراز و اعراض از آدمیان می‌نهند و در مرگی غمناک در ساحتی غیر این جهانی به وصال معشوق می‌رسند (نظامی گنجوی، ۱۳۸۰: ۶۶۷۴/۳). نیز این تشابه که ترتیب مرگ عشاق در دو داستان نیز کاملاً همانند است: هر دو پس از مرگ معشوق از دنیا می‌روند. یعنی نه تنها وصال حاصل نمی‌شود؛ بلکه آخرین ضربه‌ی روحی دردناک ناشی از مشاهده‌ی مرگ طرف مقابل و زجر زندگی پس از او را هم می‌چشند و علاوه بر این‌ها گور اورفه و مجنون، هر دو بدل به زیارتگاه و معبدی می‌شود که نیاز عاشقان را بر می‌آورد و بلایا را از مردم دفع می‌کند (۸). در این زمینه‌ی مشترک؛ شخصیت دیگری با رفتار مشابه هست که از قضا خود نظامی گنجوی در بخش دیگری از خمسه‌ی خود به او هم پرداخته است و آن فرهاد است. فرهاد هم در یک نوع واکنش دفاع روانی برای پاک ماندن شخصیت خود و معشوقش که از طریق حریم ازدواج از دسترس وصال او دور است به طبیعت (در این جا: کوه) پناه می‌برد و اشتیاق درونی و میل شدید خود را با تراشیدن سنگ‌های کوه (کوه کنی) تسلی می‌دهد. تفاوت فرهاد با شخصیت اورفه و مجنون در عدم حضور نمادهای حیوانی در متن داستان و سیکل وارونه در مرگ عاشق، قبل از معشوق است. تابلوهای نگارگری شده‌ی مرگ فرهاد به خوبی گویای تفاوت ماجرای اوست. اما در موضوع مرگ و ناکامی در عشق زمینی، تشابه مضمونی آشکاری با این دو دارد (۹).

اگر روایات و احوالات پراکنده‌ی مجنون را که محققان اولیه و معاصر در آن‌ها اختلاف نظر دارند و حتی باعث شده برخی از همان ابتدا به اصل وجود شخصیت تاریخی مجنون (و به تبع آن، اصالت داستان‌های ساخته شده یا انتخاب شده برای ماجرای او) شک کنند پیش روی قرار دهیم، آیا نمی‌توانیم مدعی شویم که در همان مرحله‌ی اول نمادین‌سازی این شخصیت، ممکن بوده است آن دسته از روایاتی محور داستان او قرار گرفته باشند که اشتراک بیشتری با شخصیت و جایگاه اورفه دارند؟! به این مدعا نمی‌توان پاسخی صریح داد، مگر با بررسی عمیق و دقیق از اولین آشنایی‌ها با متون یونانی که حاوی نشانه‌هایی از انتقال این شخصیت به حوزه‌ی زندگی و ادب عربی باشد. اما از لحاظ نفوذ آیینی اگر بپذیریم که مسیح (ع) هم در ابتدا میان رومیان با خصوصیات اورفه که برای آنان شخصیتی آشنا بود معرفی و نمادپردازی شده است (اسمیت، ۱۳۸۹: اورفیسیم) که آشکارترین وجه تشابه آن همانا خصوصیت شبانی است و عیسی مسیح در انجیل صراحتاً شبان مهربان رمه‌ی مؤمنان نامیده شده است (بیان و تمثیلی کاملاً نمادین از امر هدایت مردم به کمک توانایی‌های اعطا شده‌ی الهی برای تسخیر قلوب با سحر کلام و الحان آسمانی و هم چنین موضوع ارتباط با طبیعت و حیوانات) و علاوه بر اینکه سنت شبانی در بین پیامبران الهی تداوم عینی هم داشته و از یعقوب تا موسی و پیامبر اسلام ص در عمل بدان مشغول بوده‌اند و جلوه‌های این وجه از زندگی این پیامبران الهی شامل گردآمدن حیوانات به دور آنان در خلوت صحرا، دوری از مردم و انزوا در طبیعت از آشکارترین وجوه محوری است که این انگاره‌ی کهن را برای عرب‌هایی که خود کوچ نشین و دام‌پرور بودند و در همجواری مسیحیان و یهودیان نیز می‌زیستند و تعدادی از قبایل بزرگ و مهم آنان مانند تغلب به مسیحیت گرویده بودند آنگاه می‌توان گفت که مجموعه‌ای از نشانه‌های دینی، آیینی و تمدنی مشترک وجود داشته که می‌توانسته انگاره‌ی شخصیت والایش

یافته‌ی شخصیت‌هایی مانند اورفه و مجنون را نزد آنان به انگاره‌ای آشنا و باور پذیر بدل کند. این آشنایی برای همانندسازی و تداعی شخصیت مجنون و اورفه بستر مناسبی به نظر می‌رسد که در تداوم تکرار تاریخی و اسطوره‌ای در کنار هم پیش آمده‌اند و خواهیم دید که این وجه پیامبرانه (شسانی و هدایت) بین شخصیت‌های نمادین اورفه، مسیح و داود (ع) اشتراک کاملی برقرار می‌کند که ناشی از وجه پیامبرانه این شخصیت‌هاست که آنان را در یک محور جانشینی اسطوره‌ای و سیر تطوّر نمایندگی و ارتباط با خداوند (یا خدایان در جهان کهن) می‌نشانند. قربانی شدن، خود از سویی دیگر وجه مشترک سرنوشت شخصیت‌های نجات‌دهنده و رستگار کننده‌است و توجه کنیم که اورفه، مسیح، یحیی و شماری از پیامبران بنی‌اسرائیل همگی به دست مردم کشته یا قربانی شدند. مردمی که رستگاری آنان در گرو تعلیمات همین نجات‌دهندگان و رسولان بود (یونگ، ۱۳۸۱: ۲۰۹-۲۲۴).

۴-۱- معرفی و مقایسه‌ی نگاره‌ها

در شرح نگاره‌های مربوط به اورفه و مجنون، آن مجالسی مورد بررسی قرار می‌گیرند که محور اصلی قدر مشترک بین این دو شخصیت را که بیابان نشینی و دوری از آدمیان و مظاهر زندگی اجتماعی است به تصویر کشیده‌اند. ابتدا یکی از اصلی‌ترین نگاره‌های اورفه را بررسی می‌کنیم:

۲-۴- نگاره‌های اورفه



نگاره‌ی شماره‌ی ۱- اورفه در میان حیوانات

یکی از مشهورترین نگاره‌های اورفه است که در اکثر منابع مربوط به معرفی اورفه در فرهنگ‌ها و دایرة‌المعارف‌ها بدان بر می‌خوریم. تصویر نقش شده‌ی مورد نظر ما از کتاب «فرهنگ اساطیر یونان و رم» نوشته‌ی ژویل اسمیت گرفته شده و مربوط است به موزه‌ی پالرم و یک نگاره‌ی موزاییکی است که اورفه را در کانون مرکزی و هندسی تصویر نشان می‌دهد. در چهار طرف قاب تصویر، حیوانات اعم از اهلی و وحشی او را دوره کرده‌اند (انس حیوان و انسان در کنار انس حیوانات اعم از اهلی، وحشی، گوشتخوار و گیاهخوار هم چنین خزندگان، دوزیستان و پرندگان با یکدیگر). ضمناً مشابهتی با شخصیت داود (ع) هم در این نگاره دیده می‌شود. داود (ع) صدایی خوش داشت و ساز نی را هم به او منتسب کرده‌اند. او پیامبری صاحب کتاب و قلم بود و جمع آمدن

وحوش و پرندگان به دور داود در تمامی روایات اسلامی هم تأیید شده است. رام بودن حیوانات، پیامبری داود و ارتباط اورفه با خدایان شخصیت مقدس آنان را همسان می‌کند و به نوعی می‌توان این تابلو را به صورت تطبیقی تابلویی از داود و هم‌نشینی حیوانات و پرندگان با او هم دانست. این موضوع عامل پیوندی بین جنبه عرفانی چند خدایی یونانی با ادیان یهودی، مسیحیت و سپس اسلام است که داود در متون آنها حضور دارد. اورفه بر روی سنگی نشسته و چنگ معروف خود را به یک دست و قلمی را به دست دیگر گرفته است (تلفیق موسیقی و شعر که هر دو از الهامات خداوندی هستند). در کنار اورفه یک تک درخت هست. یک مرغ ماهی‌خوار (حواصل) در سمت چپ اورفه در کنار طاووس و لاک‌پستی در گوشه‌ی پایین سمت چپ تصویر نشان داده شده که به عنوان نمادی از حیوانات آب دوست و مجاور آب، می‌تواند تأکیدی باشد بر اینکه حتی ماهیان و آبزیان هم با نوای سحرانگیز اورفه از آب خارج می‌شده و دور او جمع می‌شده‌اند (یونگ، همانجا). در مجموع، این نگاره تمام عناصر حیات اعم از انسان، حیوان، نبات و جماد (تخته‌سنگ) (۱۰) را در خود جای داده است؛ به عبارتی تمام مظاهر شناخته شده‌ی خلقت به طور خلاصه در این تابلو جمعند و همه تحت تعلیم و قدرت اعطاشده‌ی خداوندی (خدایان در دین یونانی کهن) به انسان برگزیده؛ اما رنج کشیده هستند. انسانی که توانایی رنج کشیدن و تحمل مصیبت، او را در جایگاه مرکزی حیات می‌نشانند.

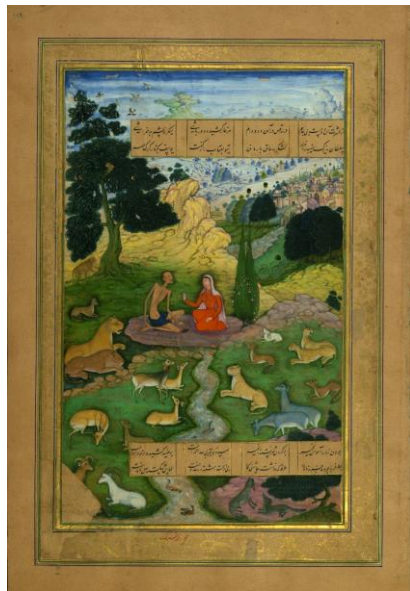


نگاره‌ی شماره‌ی ۲- تندیس میترا در حال قربانی کردن گاو (تاورکتونی)

اورفه کلاه فریجی مربوط به مردمان آسیای صغیر یعنی بخش آسیای تمدن و فرهنگ هلنی و یونانی را بر سر دارد. این همان نمونه کلاه معروفی ست که تقریباً در تمامی نقاشی‌ها، مجسمه‌ها و طرح‌های مربوط به میترا وجود دارد و مشهورترین نگاره‌ی آن همان صحنه‌ی قربانی کردن گاو توسط میترا است که حاوی تندیس میترا، گاو و چندین حیوان از صورت‌های فلکی است (اولانسی، ۱۳۸۷: ۲۰) و می‌دانیم که خود میترا در آسیای صغیر که محل تلاقی فرهنگ یونانی و شرقی است حضوری تاریخی و آشنا دارد (همان: ۵۷ و ۶۱). این منطقه‌ی جغرافیایی نزدیک‌ترین حوزه‌ی تمدن یونانی به سرزمین‌های ایران و قفقاز است و به نظامی گنجوی و محل زندگی او از ما هم نزدیک‌تر بوده است. از آن گذشته آیین میترا را یک دین آسیایی و ایرانی (هند و آریایی) دانسته‌اند که تا یونان و بعدها رم نفوذ کرد و معابد متعدّد میترا شاهی بر این مدعا هستند تا جایی که آیین مانی و میترایسم را جدی‌ترین رقیبان مسیحیت در رم شمرده و بسیاری از نمادها و مراسم آن آیین‌ها را در مسیحیت سراغ داده‌اند (همان: ۱۶ و ۱۷). علاوه بر این آسیای صغیر در طول تاریخ سیاسی خود منطقه-

ای ارتباطی و دارای موقعیت خاص ژئوپولیتیک بوده و در طی قرن‌ها بین حکومت‌های ایرانی و غیر ایرانی (یونانی، رومی، ترکی و عربی) بارها دست به دست شده است: از یونانیان و تلافی آنان در نبرد با امپراتوری هخامنشی تا اسکندر و جانشینان سلوکی او با اشکانیان، ساسانیان و امپراتوری روم... و در دوره‌ی اسلامی نیز علاوه بر روم مسیحی تحت تسلط حکومت‌هایی مانند سلجوقیان و سپس ترکان عثمانی بوده و این دربارها و هنرمندان شان وارث و انتقال دهنده‌ی میراث فکری و فرهنگی به جا مانده در این سرزمین به شمار می‌روند (۱۱). علاوه بر همه‌ی این‌ها همسایگی حکومت صفوی و رقابت هنری و فرهنگی که ترکان عثمانی با آنان داشته اند به قدری واضح و روشن است که حفظ، توسعه و حمایت از بخش مهمی از سنت نگارگری، زبان و ادبیات غنایی و حماسی فارسی را عملاً عثمانی‌ها (و پیش از آن تیموریان و هم‌زمان در شرق امپراتوری صفوی حکومت بایریان هند) به عهده گرفتند. در زمان صلح بین صفویان و عثمانی‌ها این تبادل به صورت فرستادن هدایا (مانند شاهنامه‌ی طهماسبی که به سلطان عثمانی هدیه شد) و ماموریت هنرمندان بین دربارها و در زمان تخاصم یا سخت‌گیری‌های حکومت ایدئولوژیک شیعه‌ی صفوی با مهاجرت و پناه گرفتن هنرمندان از دربار صفوی به عثمانی و بایری صورت می‌گرفته است. سابقه‌ی آشنایی با فرهنگ یونانی ازین هم کهنه‌تر است و به قبل از اسلام می‌رسد. شاهان اشکانی هرچند یونانیان و بازماندگان اسکندر را از ایران رانند؛ تا مدت‌ها تحت نفوذ فرهنگ یونانی بودند. سکه و خط یونانی هنوز رواج داشت و از اجرای نمایش به سبک یونانی در دربار اشکانیان و شاهان ارمنستان گزارش‌های تاریخی در دست است (۱۲). هدف ما از بیان این مطالب بیگانه نبودن انگاره و ناشناخته نبودن نگاره‌های اورفه (و میترا) در این حوزه‌ی فرهنگی است که شامل غرب ایران، قفقاز، ارمنستان و آسیای صغیر است؛ یعنی دقیقاً حوزه‌ای که شاعران برجسته‌ای مانند نظامی گنجوی و خاقانی

شروانی در آن می‌زیسته‌اند و به تأیید اشعار و آثارشان با تنوع دینی و مظاهر فرهنگی آن ناآشنا نبوده‌اند و این موضوع هم در آثارشان و هم در شرح حال آنان و تماس‌ها و انتسابات خانوادگی‌شان با پیروان سایر ادیان و به خصوص مسیحیان که وارثان تمدن یونانی و رومی هستند مشهود است. همچنین دو مکتب مهم نقاشی شامل مکتب تبریز و دربار عثمانی نیز به ترتیب در مجاورت و داخل حوزه‌ی فرهنگی این منطقه پا گرفته‌اند.



نگاره‌ی شماره‌ی ۳- دیدار لیلی با مجنون در بیابان (نگاره‌ی متأخر)

اصل بیابان نشین شدن مجنون هم در روایات تاریخی که بیشتر آن‌ها در الاغانی آمده و هم در روایت نظامی گنجوی وجود دارد؛ با این اختلاف که در پرداخت روایی و غنایی داستان از سوی نظامی و بعدها توسط داستان‌سرایان و منظومه‌پردازان دیگر شاخ و برگ‌هایی به آن افزوده شده است. حضور لیلی در بیابان و خلوت او با مجنون در بسیاری از تابلوهای نگارگری متأخر جای حضور تنهای مجنون را گرفته است و تلاشی که در ترتیب دیدار آن دو داده شده بر تابلوهای نگارگری هم تأثیر گذاشته و در بعضی نگاره‌ها هم دفاع حیوانات

وحشی از مجنون در برابر افراد قبیله‌ی لیلی به تصویر کشیده شده است. همچنین در روایات شبه تاریخی و داستانی از شخصیتی هم نام برده شده (سلام بغدادی) (جمال الدین، ۱۹۹۸: بخش دوم- فصل سوم) که برای شنیدن و ضبط اشعار مجنون در بیابان نزد او حاضر می‌شده و در لیلی و مجنون نظامی هم آمده است. همچنین ملاقات‌های لیلی و سلیم دایی قیس با او در بیابان هم در مثنوی لیلی و مجنون نظامی روایت شده است (گری، ۱۳۹۲: ۲۰۸).

سرایش شعر در میان عشاق بدوی و قبیله‌ای امری مرسوم بوده که حتی تا کنون نیز در میان ایلات و روستا نشینان ایران و عرب وجود دارد و خصوصاً نزد عرب امری بوده بسیار معمول و متعارف. با این حال احتمال دارد وجود سلام بغدادی در این داستان توجیهی باشد برای تلاش در انتساب محکم‌تر بیشتر اشعار منسوبی که می‌گویند مجنون در وصف لیلی سروده است و در واقع از او نیست. بدین ترتیب راوی یا سراینده این اشعار در یک تکنیک روایی و دراماتیک خود را از صحنه‌ی داستان حذف و قهرمان داستان را مستقیماً راوی اشعار خود کرده است. بنابر این بر ما پوشیده نیست که امکان دارد اغلب این اشعار بر اساس سنتی ادبی، زبان حال قهرمان داستان بوده و در واقع شاعر یا شاعران دیگری بعدها از روی داستان‌ها و روایات زندگی شخصیت اصلی ماجرا به سرودن اشعاری در وصف او و داستان غم انگیزش پرداخته و آن‌ها را به اونسبت داده باشند. چنانکه در سرایش «لیلی و مجنون» از سوی نظامی گنجوی و بسیاری از متون ادبی مشابه هم به وضوح می‌بینیم که در فرایند خلق شخصیت‌ها، این شاعر است که با انتخاب خط سیر مناسب و دلخواه خود یک‌سره رنگ و لعاب دیگری به داستان می‌دهد و شخصیت‌ها از زبان شاعر است که سخن می‌گویند نه از زبان خود و این ویژگی جالب و ممتاز تحول شخصیت ادبی در تاریخ تطوّر و دگرگونی‌هاست. از اینجا به بعد در رویکرد ادبی دیگر شخصیت حقیقی و تاریخی قهرمان داستان اهمیت چندانی ندارد؛ بلکه

شخصیت نمادین اوست که زندگی یک‌سره متفاوتی را پی می‌گیرد و به حیاتی از نوعی دیگر در متن ادبی ادامه می‌دهد. مجنون در منظومه‌ی نظامی شاید هنوز سایه‌هایی از وجود و زندگی تاریخی خود را از دست نداده باشد؛ اما در متون ادبی - عرفانی بعدی مانند مثنوی مولوی و... دیگر هویتی کاملاً نمادین دارد، همچون ایاز و عشق و ارادت متقابل بین او و محمود غزنوی که بلافاصله پس از مرگ شخصیت تاریخی هردوی آنان، گویی از نو و این بار به صورت نمادین خلق می‌شوند و در ساحت نماد و اسطوره به حیاتی دیگر می‌رسند.



نگاره‌ی شماره‌ی ۴ - مجنون در بیابان، اثر منسوب به آقامیرک (نگاره‌ی اصلی) از رهگذر مقایسه‌ی نگاره‌ی اورفه (نگاره‌ی شماره‌ی ۱) با نگاره‌های مجنون در بیابان، به‌خصوص نگاره‌ی شماره‌ی ۴ که به آقامیرک نقاش عهد صفوی منسوب است (کری‌ولش، ۱۳۸۹: ۸۷) متوجه شباهت‌های بنیادی و قابل توجه می‌شویم. نگاره‌ی مجنون به سنت نگارگری ایرانی رسم شده و سرشار از جزئیات بصری است؛ اما عناصر اساسی و پایه‌ای آن با اندک تفاوتی، تکرار جزء به جزء و متناظر عناصر نگاره‌ی اورفه است. مجنون بنا بر اصول نقاشی ایرانی

اگر نه در کانون هندسی تصویر، اما در کانون بصری آن قرار دارد. حرکت و چین خوردگی صخره‌ها و صخره‌ی سفید در مرکز که نشیمن‌گاه مجنون است، حرکت چشمه از محل شروع که از مقابل مجنون عبور می‌کند و در پایین صحنه با یک آبشار کوچک به چمنزار می‌پیوندد و حرکت و حالات بدن حیوانات صحنه، همگی مجنون را در کانون این نقاشی ظریف قرار می‌دهند. تک درخت نیز عنصر دیگری است که در این مجلس (در کنار درخت‌های دیگری که فرعی‌اند) دیده می‌شود. حیوانات صحنه نیز مشابه و شامل انواع چرندگان و درندگان گوشت‌خوار و نیز پرندگان هستند؛ با این تفاوت که هیچ جانور اهلی در نگاره‌های مجنون به چشم نمی‌خورد، در حالی که در نگاره‌ی اورفه وجود دارد. در این جا نیز هر چهار عنصر آب، گیاه، حیوان و جماد در کنار شخصیت انسانی در این تصویر فراهم آمده‌اند و عنصر آب به طرزی شاخص نسبت به نگاره‌ی اورفه به صورت جویباری به چشم می‌خورد. انس و الفت مجنون با حیوانات به صورت زانو زدن آهوئی در پیش پای او تقویت شده است. این همانندی و مطابقت اجزا و عناصر صحنه در سایر مجالس نقاشی شده از مجنون هم بیش و کم تکرار شده است، جز اینکه به اقتضای تفاوت موضوع داستانی و تغییراتی که نظامی گنجوی برای خلق منظومه‌ای غنایی در طبیعت و جغرافیای داستان داده است شاهد طبیعت به نسبت سرسبزتر و رنگ‌آمیزی و غنای تصویری بیشتر ناشی از خصوصیات سبک نگارگری ایرانی هستیم. نکته‌ی جالب، تقویت عناصر مشترک در نگاره‌هایی است که در آن‌ها مجنون به تنهایی تصویر شده و حتی درخت نقاشی شده هم بسیار شبیه درخت تابلوی اورفه و درختی کم برگ‌وبار و نیمه خشک است. به جز نقاشی آقامیرک، در بیشتر نگاره‌های مجنون، تک‌درخت اصلی صحنه شاخه‌های خشک و تنه‌ی شکسته شده دارد. در نقاشی آقامیرک درخت‌ها سالم اما نیمه خشک و خزان زده به نظر می‌رسند. به جز تفاوت‌های ناشی از سبک نقاشی،

هماندی‌ها در حدی ست که نوعی نسخه برداری را تداعی می‌کند. سنتی که در تاریخ نقاشی اسطوره‌ها و شمایل نگاری‌های دینی و حوادث تاریخی به وفور دیده می‌شود: در تمامی آثاری مانند: داوری پاریس، ونوس و آدونیس، تولد مسیح، رستاخیز مسیح، تصلیب مسیح، رستم و سهراب، معراج پیامبر و... بدون آنکه نقاش تکراری بودن موضوع را ملال آور یا اسباب جلوگیری از ایجاد خلاقیت بداند؛ عناصر صحنه مدام تکرار می‌شوند و نقاش در ازای ثابت بودن اجزای صحنه و سوژه تلاش می‌کند با تغییر چیدمان، طبیعت و حالات و موقعیت‌ها تفاوت سبک خود و زمانه‌ی خودش را نشان دهد.

۵- نتیجه‌گیری

درست است که ما در این گفتار بیشتر به مقایسه‌ی تطبیقی بین دو اثر هنری پرداختیم؛ اما سوای آشنایی با منطق و فلسفه‌ی یونان از طریق نهضت ترجمه‌ی آثار فلسفی آنان که مورد انکار هیچ‌کس نیست، برای ریشه‌یابی عمق آشنایی با فرهنگ یونان نیز می‌توانیم نشانه‌هایی دالّ بر آشنایی با فرهنگ، ادب، دین و انگاره‌های اساطیری آنان بیابیم. منتها به نظر می‌رسد که شرک‌آمیز بودن این اساطیر و باور به چند خدایی نزد آنان باعث عدم ترجمه یا تغییر و تبدیل و یا اخفا و امحا در ترجمه‌ی این بخش از فرهنگ یونانی شده و آن‌ها را به سمت «ژرف ساخت» و «متن پنهان» برده است؛ چرا که با باور توحیدی مسلمانان به شدّت مغایر بوده است. در حالی که آیین مسیحیت مبتنی بر تثلیث، خود را با این موضوعات بیشتر وفق داده و بسیاری از مبانی دینی و اعتقادی و نمادها و مراسم یونانی، مانوی، میتراپی و گنوسی را در خود هضم کرده است (اولانسی، ۱۳۸۷: ۱۶ و ۱۷). همان‌گونه که در انتقال فرهنگ هندی به ایرانی نیز به دلیل محوریت توحیدباوری نزد ایرانیان، بسیاری از خدایان هندی به صورت تطوّر یافته در چهره‌ی پهلوانان و ایزدان و یا دیوان و

اهریمنان از فرهنگ هندی به فرهنگ ایرانی راه یافتند (بهار، ۱۳۹۰: ۳۹۶) پس محتمل است که چنین رویدادی در انتقال اساطیر یونان هم رخ داده باشد و خدایان یونانی و داستان‌های مرتبط به آنان به صورت حکایت‌های پیامبران، فرشتگان یا شیاطین، دیوها و پریان و... (در صورت تطوّر یافته‌ی خود در قالب نمادهای فرهنگی - دینی مسیحیان و رومیان) به ادبیات دوره‌ی اسلامی منتقل شده و یا به کلی از طرح و بسط این مفاهیم به صورت آشکار و خود خواسته اجتناب شده باشد و این مظاهر و مبانی به صورت‌های دیگری در لایه‌های بسیار پنهان‌تر ادبی و فرهنگی و حتی آیینی تبدیل و تبدل یافته باشند. تغییر شخصیتی که برخی از چهره‌های یونانی در فلسفه و حکمت و ادب ایرانی - اسلامی یافته‌اند گواه دیگری بر این مدعاست، مانند: افلاطون، که در متون فلسفی و عرفانی او را تا حد یک پیامبر و مرد الهی بر کشیده‌اند و شخصیت هرمس، که با سروش و ادريس و جبرئیل تطبیق داده شده و بسی نمونه‌های دیگر.

شخصیت اورفه در فرهنگ، ادب و آیین‌های دینی یونانی - رومی و مسیحیت، با مجنون در ادبیات غنایی و عرفانی ایرانی - اسلامی دارای وجوه و مبانی مشترک جالب توجهی هستند که ضمن بررسی مشابهت‌های داستانی و نگاره‌های به جا مانده از این دو شخصیت، همانندی‌های شگفتی میان آن‌ها شاهد هستیم. این اشتراک در شخصیت تعالی یافته‌ی این دو نشان از نوعی همسانی و همانندی بی نظیر دارد که تجلی آن را در نگاره‌های مورد بررسی می‌بینیم. تشابه این نگاره‌ها حاکی از نوعی شناخت و پیش آگاهی از شخصیت اورفه در بستر جغرافیایی و فرهنگی آسیای صغیر، محل تلاقی فرهنگ یونانی و اسلامی، در بین شعرا و نقاشان نامدار مکاتب نگارگری ایرانی هستیم که توانسته‌اند این همسانی را درک کنند و از آن در کار هنری بهره گیرند. وجوه مشترک در سرگذشت این دو چهره‌ی نمادین عشق ناب و وجود این مضمون

در ادب فارسی و عربی قبل از اسلام هم باعث شده که نگاره‌های این دو شخصیت همانندی‌های قابل توجهی را نشان دهند. مجنون لیلی در مسیر تعالی در عشق می‌تواند به صورت اورفه تجدید چهره و حیات کند؛ چرا که جادوی عشق، او را نیز همچون اورفه صاحب نیروی سحرانگیز تسلط و تسخیر در طبیعت و استغنا و کمال در عشق کرده است (۱۳).

یادداشت‌ها:

- ۱- بنگرید: فروغی، ۱۳۶۱: ۶-۷.
- ۲- در باره‌ی امپرسیونیسم ر.ک: سید حسینی، ۱۳۹۱: ۶۹۹-۷۲۶. بار، ۱۳۸۲. فرانس، ۱۳۹۰.
- ۳- نویسنده‌ی کتاب نقاشی ایرانی به تفصیل در باره‌ی انواع مکاتب هنری نگارگری و سیر تطوّر تاریخی سبک‌ها و حرکت هنرمندان و سبک‌های ایشان در میان دربارها و سلسله‌های حکومتی توضیحات تاریخی مفیدی داده است. همچنین در کتاب مروری بر نگارگری ایرانی نیز به پیشینه و خاستگاه‌های تاریخی این هنر و بررسی سبک شناسانه‌ی آثار مربوط به هر دوره و مکتب اشاره شده و مطالب بسیار مفیدی آمده است. این دو منبع نسبتاً جدید، مختصر و مفید هستند.
- ۴- به این نکته باید توجه کرد که بنا بر گفته‌ی محمد سعید جمال الدین در اللادب المقارن: دراسات تطبیقیه فی اللادبین العربی والفارسی از همان ابتدای شهرت داستان مجنون لیلی و نیز ظهور مجدد شخصیت او در ادب معاصر عرب، برخی از شاعران و محققان عرب همچون اصمعی از متقدمان و طه حسین از معاصران، در باره‌ی شخصیت حقیقی او تشکیک کرده‌اند و اغتشاش در روایات «اللاغانی» و تناقضات شدید در اخبار راویان داستان مجنون، شبهه‌ی نمادین بودن شخصیت او را تقویت می‌کند. در این صورت می‌توان او را از

همان ابتدا یک شخصیت کاملاً نمادین دانست که نماد عشق عذری ناب تلقی می‌شده است و در صورت تکیه به صحت وجود تاریخی نیز، او را می‌توان حداقل مظهر تجلی مجدد این عشق‌های ناب دانست. عشقی که قبل از ظهور اسلام تا دوران شعرای مخضرمین و قرن دوم هجری نمونه‌های تاریخی و شخصیت‌های ماندگاری حتی در میان شعرای عرب، همچون «کثیر و عزه» و «جمیل و بثینه» داشته است. این موضوع نمادین بودن شخصیت مجنون و همسانی او با اورفه ما را از ابتدا یک گام به پیش می‌برد و در امر تطبیق، با دو شخصیت کاملاً نمادین مواجه می‌کند.

در باب اخبار مجنون بنی عامر و نسبش ر.ک. الاصفهانی، ۲۰۰۴: ج ۲، ۶۲ - ۶۴.

۵- شرح حال اورفه و مداخل دیگر مرتبط با داستان او (هادس، پرسفونه، اوریدیس)، سرنوشت او و روایات مختلف در باب آیین و حکمت‌های دینی مرتبط با شخصیت اورفه در فرهنگ (دو جلدی) اساطیر یونان و رم، ترجمه‌ی مرحوم دکتر احمد بهمنش به تفصیل شرح داده شده است. مداخل این فرهنگ بسیار سودمند شامل ضبط اسامی بر اساس تلفظ فرانسوی و حروف انگلیسی است. مزیت کتاب یک جلدی فرهنگ اساطیر یونان و رم، ترجمه‌ی شهلا برادران خسرو شاهی موجز بودن و استفاده از تصاویر، نگاره‌های نمادین، تندیس‌ها و طراحی‌های مفید و راهگشا برای آشنایی با چهره‌های نمادین اساطیر و خدایان یونانی است که در درک و کشف متن کمک بزرگی به خواننده می‌کند.

۶- همچنین شخصیت معصومانه و پاک عیسی مسیح و یحیی تعمیددهنده هم با عدم ازدواج آنان و دوری از زنان و عشق زمینی، توجه کامل به اشاعه‌ی دین خداوند و خدمت به بندگان او تقویت شده است. این شاید یکی از قوی‌ترین پشتوانه‌های رهبانیت مسیحی باشد که ازدواج را برای خادمین کلیسا و عیسی

مسیح ممنوع شمرده است و نوعی تأسّی به رفتار پاکدامنانه و تقوا و پرهیزگاری این سه شخصیت سترگ دین مسیح (مریم، عیسی و یحیی) است که در رویکرد بسیاری از عرفا و زهاد مسلمان به خصوص طبقات اولّیه‌ی صوفیان زاهد و متعبّد اسلامی هم دنبال شده است. در باره‌ی باکرگی و ارتباط با تقدس به خصوص در شخصیت مریم ر. ک: انجیل لوقا.

۷- در این رابطه نگاه کنید به لیلی و مجنون نظامی گنجوی: بخش‌های رهنیدن مجنون آهو را از دام صیاد و مناظرات و محاکات او با زاغ و... ۵۶۰/۳ - ۵۶۲.

۸- ر. ک. لیلی و مجنون: آگاهی قبیله‌ی مجنون از وفات وی:

کردند چنان که داشت راهی	بر تربت هر دو روضه گاهی
هرکه آمدی غریب و رنجور	در حال شدی ز رنج و غم دور
ز آن روضه کسی جدا نگشتی	تا حاجت او روا نگشتی ...

(۶۷۴/۳)

۹- در تفسیر تاریخی داستان فرهاد می‌توان آن را آشکارا برساخته‌ای دانست برای توجیه حجاره‌های بیستون که از دیرباز برای مردم ایران و منطقه‌ی کرمانشاه معروف و آشنا بوده است. زمان داستان هم که به حکومت ساسانیان و خسرو پرویز گره خورده است اصالت موضوع را می‌رساند و اینکه ممکن است هنرمندی که مسؤولیت طرح یا اجرای این کنده‌کاری‌ها و نقوش برجسته را به عهده داشته، در پی مراودات با شاه و بستگان او به‌راستی نیز دچار چنین سرنوشت دراماتیکی شده باشد. پروردن مضمون و موضوع، روندی است که حرکت در بستر تاریخ و فرهنگ آن را می‌سازد و سپس دستمایه شدن آن توسط کاهن، شاعر یا هنرمند است که در متن یا اثر هنری به مرز انگاره‌های ثابت و تبدیل و تطور به نماد و اسطوره نزدیک می‌شود و بدین وسیله حادثه‌ای از اعماق آگاهی‌های مشترک تاریخی و خاطره‌های قومی و از درونی‌ترین

زوایای نهاد آدمیان راه خود را به سوی ناخودآگاه جمعی و بی مکانی و بی زمانی اسطوره‌ای می‌گشاید و جغرافیا و فضایی به خود می‌گیرد که الزاماً در همه‌ی جزئیات خود از امر عینی پیروی نمی‌کند هرچند ممکن است تطابق‌هایی هم با آن داشته باشد. بدین وسیله اسطوره مانند عکسی که حادثه، زمان و مکان را برای همیشه در خود ضبط و حفظ می‌کند به انگاره‌ای ثابت بدل می‌شود که تنها توسط نشانه‌شناسی نمادها می‌تواند تفسیر شود. ازین روست که نمادها را کلید فهم اسطوره‌ها دانسته‌اند. در این زمینه ر.ک. : «جهان بدون نماد و مرگ معنوی انسان: ارتباط آیین، اسطوره و نماد»، سودابه فضایی، مجله‌ی آزما، شماره‌ی ۵۳- مهر ۱۳۸۶.

۱۰- می‌دانیم که در مبانی دیدگاه ترکیبی (فلسفی-شهودی) حرکت جوهری، قبل از ملا صدرا در متون ادب تعلیمی بارها به این عناصر اشاره و ایده‌ی سیر حرکت از جماد به سمت روح غیر مادی بیان شده است. معروف‌ترین جلوه‌ی دریافت این حرکت را در دفتر سوم مثنوی می‌بینیم:

از جمادی مردم و نامی شدم	وز نما مُردم به حیوان سَر زدم
مُردم از حیوانی و آدم شدم	کی بترسم کی ز مُردن کم شدم؟
حمله‌ی دیگر بمیرم از بشر	تا برآرم از ملایک بال و پَر
پس عدم گردم، عدم چون ارغنون	گویدم کائنا اَلیه رَاجِعُون

حضور این عناصر در تابلوهای مورد بررسی ما به روشنی تفکر عرفانی مبنی بر تحوّل و حرکت جوهری را تصویر کرده است و به نوعی می‌توان آن را تصویر شده‌ی ابیات فوق دانست.

۱۱- برخی منابع پیرامون تاریخ سیاسی این منطقه عبارتند از :

- اشکانیان، م.م. دیاکونوف، ترجمه‌ی کریم کشاورز، فصل هفتم: روم و پارت.
- ایران در زمان ساسانیان، آرتور کریستنسن سن، ترجمه‌ی رشید یاسمی، فصل پنجم و ششم.

- جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی، گی لسترنج، ترجمه‌ی محمود عرفان، فصل نهم: روم یا آسیای صغیر.

- تاریخ گزیده، حمدالله مستوفی، ذکر شعبه‌ی سوم سلاجقه به روم، ص ۴۷۳-۴۸۰.

۱۲- در باره‌ی ارتباط فرهنگی و تأثیر پذیری از آداب و رسوم فرهنگ یونانی در زمان اشکانیان ر.ک.: گفتار «اشکانیان» از کتاب از اسطوره تا تاریخ مهرداد بهار.

۱۳- جلوه‌ی بسیار جالب و زیباشناسانه‌ای از این استغنائی در عشق که البته نوعی واکنش دفاع روانی در غم معشوق از دست رفته و میل به ارتباط با طبیعت و انس و همراهی با مظاهر و عناصر حیوانی و گیاهی و جمادات طبیعت و وصف و جان بخشی بسیار پویا از آن هم هست راه، به روشنی در معلقه‌ی لبیدبن ربیع‌العامری می‌بینیم که پرداختن به آن مجال و مقالی دیگر می‌طلبد. به این ابیات توجه کنید:

۱۴- بل ما تذر من نوار و قد نأت // و

تقطعت اسبابها و رماما

۱۵- مریة حلت بفید و جاورتاهل الحجاز

فأین منک مراما

۱۶- فاقطع لبانة من تعرض وصله و لخیر

واصل خلة صرامها

۱۷- او لم تکن تدری نوار بأتنی وصال عقد حبایل جذامها...

یاد نوار را رهاکن! که او دور شده و رشته‌های دیدارش همگی بگسسته است.

او از دودمان

«مره» است که در «فید» جای گزیده و همسایه‌ی حجازیان گشته است، پس

چگونه بدو دست خواهی یافت؟

پس ببر امید از آن کسی که پیوندش نیاید و بهترین پیوند زنده دوستی کسی

است که می‌گسلد از کسی که {رشته‌های دوستی خویش را} با او گسسته.

آیا «نوار» نمی‌دانست که من هم رشته‌های دوستی و پیمان را به هم پیوند می‌دهم و هم آن‌ها را می‌گسلم!؟

این ابیات با فاصله‌هایی تکرار و یاد معشوق و آنچه بر سر رابطه‌ی عاطفی او با شاعر عاشق و راوی آن سرگذشت آمده و منجر به میل او به طبیعت و استغنائی او از عشق بی‌فرجام شده است، در میان ابیات وصفی این معلقه جای گرفته و هربار با وصف گوشه‌ای از طبیعت وحشی و نمادهای و حوادث آن مکرر به این موضوع ارجاع می‌شود.

منابع و مأخذ

- اسمیت، ژوئل (۱۳۸۹) فرهنگ اساطیر یونان و رم، ترجمه‌ی شهلا برادران خسرو شاهی، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر و روزبهان.
- الاصفهانی، ابوالفرج (۲۰۰۴) کتاب الاغانی، تحقیق احسان عباس، ابراهیم السعافین و بکر عباس، بیروت: دارصادر.
- اولانسی، دیوید (۱۳۸۷) پژوهشی نو در میترا پرستی، ترجمه و تحقیق مریم امینی، تهران: چشمه.
- بهار، مهرداد (۱۳۹۰) از اسطوره تا تاریخ، گردآورنده و ویراستار ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: چشمه.
- جمال الدین، محمدسعید (۱۹۹۸) الادب المقارن: دراسات تطبیقیه فی السادین العربی و الفارسی، قاهره.
- سید حسینی، رضا (۱۳۹۱) مکتب های ادبی، تهران: نگاه.
- شکیب، محمود (۱۳۷۸) چکامه های بلند جاهلی، تهران: پایا.
- فروغی، محمد علی (۱۳۶۱) سیر حکمت در اروپا، تهران: زوار.
- فضایلی، سودابه (۱۳۸۶) «جهان بدون نماد و مرگ معنوی انسان: ارتباط آیین، اسطوره و نماد»، مجله‌ی آزما، ش. ۵۳.

- کری‌ولش، استوارت (۱۳۸۹) **نقاشی ایرانی نسخه نگاره‌های عهد صفوی**، ترجمه‌ی احمدرضا تقاء، تهران: فرهنگستان هنر.
- کفافی، محمد عبدالسلام (۱۳۸۲) **ادبیات تطبیقی؛ پژوهشی در باب نظریه‌ی ادبیات و شعر روایی**، ترجمه‌ی سید حسین سیدی، مشهد: آستان قدس رضوی.
- گرابر، اولگ (۱۳۹۰) **مروری بر نگارگری ایرانی**، ترجمه‌ی مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.
- گری، بازل (۱۳۹۲) **نقاشی ایرانی**، ترجمه‌ی عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.
- گریمال، پیر (۲۵۳۶) **فرهنگ اساطیر یونان و رم (۲ جلدی)**، ترجمه‌ی احمد بهمنش، تهران: امیرکبیر.
- نظامی گنجوی (۱۳۸۰) **لیلی و مجنون**، بر اساس متن علمی-انتقادی آکادمی علوم شوروی، تهران: ققنوس.
- ولک، رنه و آوستن وارن (۱۳۷۳) **نظریه‌ی ادبیات**، ترجمه‌ی ضیا موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی فرهنگی.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۱) **انسان و سمبول‌هایش**، ترجمه‌ی محمود سلطانیه، تهران: جامی.