

تحلیل سیر تخیل نظامی در اسطوره بهرام گور (با توجه به نظریه ژیلبر دوران)

دکتر مریم سعیدی^۱

چکیده

اسطوره از دیدگاه محققان به صورت‌هایی متفاوت تعریف شده و شاخصه‌هایی متعدد برای تعریف و یا تشخیص اسطوره وجود دارد. در این مقاله تعریف ما از اسطوره بنا بر دیدگاه «ژیلبر دوران» نظریه‌پرداز معاصر فرانسوی است. اسطوره از نظر ژیلبر دوران، مجموعه‌ای ترکیب شده از نمادها، کهن‌الگوها و محرکه‌هاست. همچنین از نظر وی رابطه‌ای میان تخیل و اسطوره وجود دارد. به اعتقاد اسطوره‌شناسان، از طرفی انسان میل به جاودانگی دارد و از طرف دیگر زمان و گذر آن بزرگ‌ترین ترس انسان‌هاست. اسطوره برای از میان برداشتن این زمان کشنده و رسیدن به جاودانگی، نقشی مهم دارد. اسطوره را می‌توان همچون پادزهری علیه زمان و مرگ در نظر گرفت. بنا بر نظر ژیلبر دوران، نیروی تخیل می‌تواند آثاری علیه مرگ خلق کند. حکیم نظامی یکی از خیال‌انگیزترین سراینده‌گان در عرصه خیال‌پردازی به شمار می‌آید. داستان بهرام گور نظامی، داستانی سراسر مملو از نمادهاست. در این جستار با بهره‌گیری از نظریه ژیلبر دوران و نیز بر اساس طبقه‌بندی و ساختاری که ژیلبر دوران از تصاویر زمان (ترس) معرفی کرده، نشان داده شده است که نظامی توانسته با تخیل قوی خویش و خلق تصاویری بی‌بدیل، از بهرام چهره‌ای آرمانی، مقدس و اسطوره‌ای بیافریند.

کلیدواژه‌ها: نظامی، داستان بهرام گور، ژیلبر دوران، اسطوره، ساختارهای منظومه روزانه و منظومه شبانه تخیلات.

مقدمه

اسطوره از آن گونه واژه‌هایی است که معناهایی مختلف از آن برداشت می‌شود. نامور مطلق در کتاب *درآمدی بر اسطوره‌شناسی* به طور مفصل واژه اسطوره را از منظر لغت‌شناسی بررسی کرده است. ایشان عنوان می‌کند که امروزه اسطوره معادل میت^۱ قرار گرفته است. واژه میت خود از واژه کهن یونانی یعنی میتوس^۲ برگرفته شده است و میتوس به معنای روایت و گاهی افسانه به کار رفته است. بنا بر نظر ایشان و بیشتر محققان، اساطیر از واژه یونانی هیستوری برگرفته شده است و نه میت. «بنابراین اسطوره معادل هیستوری به معنای تاریخ و داستان است. متأسفانه در ترجمه‌هایی که در دوران متأخر صورت گرفته است به جای این که اساطیر را معادل هیستوری در نظر بگیرند معادل میت در نظر گرفته‌اند که شاید علت اصلی توجه به مضامین این واژه در دوره‌ای بوده که این معادل‌یابی انجام گرفته است» (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۱۸). اسطوره از دیدگاه اندیشمندان تعاریفی متفاوت دارد. برخی از متفکران غربی با گرایش به اصالت تاریخ و اسطوره‌زدایی از آن‌ها، اسطوره را متهم به بی‌معنایی می‌کنند؛ اما «ژیلبر دوران»^۳ به اسطوره ارزش دوباره می‌بخشد، البته بدون این که بخواهد اصالت تاریخی را نادیده بگیرد. از نظر ژیلبر دوران رابطه‌ای میان تخیل و اسطوره وجود دارد. «اسطوره و تخیل همچون چهارراهی هستند که در آن مسایل تاریخی، اجتماعی و فلسفی با انگیزه‌های روان‌شناسی با هم برخورد می‌کنند... به همین دلیل اسطوره نمونه‌ای بسیار خوب از ساختارهای تخیل است» (عباسی، ۱۳۹۰: ۶۱). از طرفی دیگر، دوران در کتاب *ساختارهای انسان‌شناسی تخیل*، مقدمه بر *کهن‌الگوشناسی عمومی*، اهمیت زمان را در تخیل انسان نشان می‌دهد. بنا بر باور او، انسان با تخیل درمی‌یابد که زندگی‌اش به زمان محدود می‌شود و متوجه این حقیقت می‌شود که «قادر نیست زمان وجود خود را برای همیشه کنترل کند... ژیلبر دوران با این فرض که زمان در تار و پود انسان نفوذ دارد، سعی کرد تا تأثیر زمان را بر ذهن انسان پیدا کند... به اعتقاد اسطوره‌شناسان، زمان برای انسان‌های نخستین، همچون واقعیتی گزنده در نظر گرفته شده است، زیرا گذر زمان با درد و رنج وجودی و در نهایت با مرگ مرتبط است» (همان: ۷۳). ژیلبر دوران برای گذر از این رنج، به نقش مهم اسطوره می‌پردازد. وی اسطوره را همچون دارویی علیه زمان و مرگ می‌داند و در حقیقت زمان

1- mythe

2- mythus

3- Gilbert Durand

کشنده را با داروی شفا بخش اسطوره درمان می‌کند. به اعتقاد دوران، «شورش علیه مرگ، از یک طرف و کنترل زمان از طرف دیگر هر دو پشت و روی یک سکه هستند. درحقیقت این دو عمل نیروهای تخیل و عکس‌العملی دفاعی از طرف انسان علیه زمان و مرگ هستند» (همان: ۷۵). «اسطوره‌ها در اندیشه ژیلبر دوران نقشی مهم ایفا می‌کنند چرا که مهم‌ترین تجلی تخیل در زبان، اسطوره‌ها هستند... اسطوره‌ها با حضور زبان روایی، متجسم‌ترین شکل تخیلی نیز محسوب می‌شوند» (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۳۲). «حضور اسطوره در نوشتار کاملاً تحت فرمان خواست‌های نویسنده نیست. بافت فرهنگی در سطحی گسترده روی انتخاب الگوهای اسطوره‌ای تأثیر می‌گذارد» (عباسی، ۱۳۹۰: ۶۵).

بنا بر نظر ژیلبر دوران، رابطه‌ای میان تخیل و اسطوره وجود دارد و اسطوره نمونه‌ای بسیار خوب از ساختارهای تخیل است. با توجه به این که حکیم نظامی یکی از خیال‌انگیزترین شاعران است و بهرام گور در ادب پارسی شخصیتی اسطوره‌ای یافته، به نظر می‌رسد بتوان با بهره‌گیری از ساختارهای نظام تخیل و بررسی عناصر تشکیل‌دهنده اسطوره از منظر ژیلبر دوران، داستان بهرام گور نظامی را بر طبق این نظریه تحلیل کرد. در رابطه با پیشینه پژوهش بر پایه نظریه ژیلبر دوران کارهایی اندک صورت گرفته است، از جمله «تحلیل داستان ساداگو و هزار درنای کاغذی» از مصطفی صدیقی، «تحلیل صورت‌های خیالی در شعر پایداری بر اساس نقد ادبی جدید» از شریفی ولدانی و شمعی، «ترس از زمان نزد شخصیت‌های روایتی محمود دولت‌آبادی» از علی عباسی و عبدالرسول شاکری و «نمادهای منظومه روزانه و شبانه در شعر حافظ» از امیرحسین ماحوزی.

بحث و بررسی

پیش از تحلیل داستان ضروری است نگاهی گذرا به نظریه ژیلبر دوران درباره تعریف وی از اسطوره و تخیل داشته باشیم. اسطوره از نگاه ژیلبر دوران از سه عنصر اصلی تشکیل شده است: محرکه، کهن‌الگو و نماد^(۱). تخیل در نظریه ژیلبر دوران از واژگان کلیدی است. متفکرانی بزرگ و بنام از جمله گاستون باشلار^۱ و هانری کرین^۲ به مبحث تخیل پرداخته‌اند، ژیلبر دوران تحت تأثیر مستقیم و غیرمستقیم این اندیشمندان تخیل را سرچشمه تمام تفکر تعریف می‌کند. «او ثابت می‌کند که تولیدات تخیل دارای معنایی ذاتی هستند که بازنمایی ما را از جهان تعیین می‌کنند. به اعتقاد او هسته تفکر

1- Gaston Bashlar

2- Henry Corbin

انسانی از تخیل شکل گرفته است. روش ژیلبر دوران در شناخت تخیل یک نویسنده، مبتنی بر بازیابی قطب‌های تخیلی و پیدا کردن رابطه میان قطب‌ها و در انتها طبقه‌بندی آن‌هاست» (عبّاسی، ۱۳۹۰: ۳۹-۴۰). با روش علمی ژیلبر دوران، خواننده قادر خواهد بود «بفهمد که چگونه می‌توان از دیدگاه تخیل به شبکه‌ای از صور قیاسی، موضوعی و سبک نوشتاری محاوره‌ای دست یافت» (همان: ۳).

ژیلبر دوران، برای تصاویر هنری ارزشی بسیار قائل بود؛ پس از تحقیقات گسترده بر روی تصاویر هنری به این نتیجه رسیده بود که «تصویر- هر اندازه تنزل یافته که بتوان تصور کرد- در درون خود حامل معنایی است که آن معنا خارج از مفهوم تخیلی یافت نمی‌شود. در نهایت تنها معنای مجازی است که گویاست، از نگاه او معنای حقیقی تنها یک مورد خاص و جزئی از جریان وسیع معنایی‌شناختی است که واژه‌ها (ریشه‌ها) را جذب می‌کند» (Durand, 1992: 19). «...تمامی تفکر به روی تصویرهای کلی استوار است، نمونه‌های آرمانی نماهای کلی یا امکان‌های عملی که ناخودآگاه، تفکر را می‌پرورد...». بنا بر نظریه ژیلبر دوران، «فوران انبوه تصویرها، حتی در مواردی با بیشترین ابهام و آشفتگی، همیشه با منطقی با هم مرتبط هستند، هر چند که آن منطق ضعیف، منطقی کم‌مایه باشد» (Ibid: 20).

بر اساس این تعریف، ژیلبر دوران تمام تخیلات انسانی را در دو منظومه بسیار بزرگ تقسیم‌بندی می‌کند: منظومه روزانه تخیلات و منظومه شبانه تخیلات. ژیلبر دوران یک سری از تصاویر را زیرمجموعه منظومه روزانه و یک سری تصاویر را زیرمجموعه منظومه شبانه قرار می‌دهد. رویکرد وی در مورد تصاویر، الهام گرفته از کارکردهای عکس‌العمل‌شناسی است. روش ژیلبر دوران برای طبقه‌بندی تصاویر به این شکل است که وی عکس‌العمل‌های غالب را دسته‌بندی می‌کند؛ وی با شناسایی «گروه‌های نمادینی که با حرکت‌ها یا ژست‌های اصلی در ارتباط هستند و همچنین جست‌وجوی اشیای برگزیده‌ای که به دور آن‌ها یک سری از نمادها سعی می‌کنند به صورت طبیعی متجلی شوند» (عبّاسی، ۱۳۹۰: ۷۸) خوشه‌های تخیلی را به دست می‌آورد. او بدین روش، مجموعه‌هایی از نمادها که یک درون‌مایه کهن‌الگویی مشترک را گسترش می‌دهند و نیز هم‌شکلی‌ها یا دو قطبی‌ها را از میان تصاویر تعریف می‌کند.

منظومه روزانه دو گروه از تصاویر را در مقابل هم قرار می‌دهد؛ تصاویر گروه نخست، تصاویری است که ترس زیاد از زمان را نشان می‌دهد و تصاویر گروه دوم، تصاویری است که آرزوی پیروزی

و غلبه بر اضطراب از زمان و میل بالا رفتن و گذر کردن از شرایط انسانی را نشان می‌دهد. تصاویری که ترس از گذر زمان را نشان می‌دهد، در حقیقت به این دلیل است که انسان به صورت ناخودآگاه گذر زمان را حس می‌کند، در نتیجه خود را به مرگ نزدیک‌تر می‌بیند، این تصاویر خود را به صورت سه نماد نشان می‌دهند: نمادهای ریخت حیوانی، نمادهای ریخت تاریکی، نمادهای ریخت سقوطی^(۲) (نمادهایی با ارزش‌گذاری منفی). انسان برای گذر از این ترس عکس‌العمل موقعیتی را انتخاب کند که این عکس‌العمل‌ها خود را به سه صورت نمادهای جداکننده، نمادهای روشنایی و نمادهای عروجی^(۳) نشان می‌دهند (نمادهایی با ارزش‌گذاری مثبت). در حقیقت این واکنش، گونه‌ای عمل جبرانی انسان به این موقعیت است. طبق نظر ژیلبر دوران، در منظومه روزانه، دو قطب مثبت و منفی به هیچ عنوان با یکدیگر تعامل برقرار نمی‌کنند.

در منظومه شبانه تخیلات نیز تمامی تصاویری که تولید ترس می‌کنند بار دیگر تکرار می‌شوند، با این تفاوت که همه چیز به گونه‌ای تلطیف و تقریباً تهی از ترس می‌شود. به عنوان نمونه، حیوانات اهلی و رام جای حیوانات درنده و وحشی را می‌گیرند و یا تصویر دریده شدن با پوزه حیوان درنده به صورت بلعیده شدن تغییر شکل می‌یابد، تصویر دهشتناک سقوط تبدیل به تصویر حرکتی رو به پایین متناهی آرام و قابل کنترل می‌شود. نویسنده برای نشان دادن اینکه همه چیز تحت کنترل است از کلمات تکراری استفاده می‌کند. تخیل شب، تاریکی و ظلمت در منظومه روزانه همیشه با ترس زیاد همراه است، اما همین تصویر شب در منظومه شبانه تلطیف می‌شود و حالت شهوانی به خود می‌گیرد. بنا بر آنچه ژیلبر دوران می‌گوید، با ظاهر شدن این تصاویر در تخیل، تخیل‌کننده خود را به شکل ناخودآگاه از گذر زمان حفظ می‌کند و به شکل تخیلی زمان را به کنترل خود درمی‌آورد. ژیلبر دوران برای نشان دادن بهتر این دو منظومه و موشکافی بیشتر تصاویر تخیل، در درون منظومه روزانه ساختاری به نام «ساختارهای ریخت‌پیشی یا قهرمانی^(۴)» و در دل منظومه شبانه دو ساختار به نام «ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک^(۵)» و «ساختارهای اسرارآمیز یا آنتی فراز تیک^(۶)» را قرار می‌دهد. وی هر کدام از این ساختارها را نیز به چهار ساختار دیگر تقسیم می‌کند^(۷).

حکیم نظامی در میان روایت زندگی بهرام گور هفت افسانه گنجانده است. اگرچه در ظاهر با برداشتن این هفت افسانه خللی در داستان وارد نمی‌شود، با تأمل و نگاهی دقیق در خواهیم یافت که شاکله اصلی و واسطه العقد این گردنبد زیبای بهرام‌نامه همین هفت افسانه است؛ با مقایسه ابتدا و

انتهای روایت بهرام، خواننده تحوکی بزرگ در درون بهرام مشاهده می‌کند. پرداختن به تحلیل هفت افسانه بنا بر نظریه ژیلبر دوران در این مقال نمی‌گنجد^(۸)، بنابراین در این مقاله تنها به تحلیل داستان بهرام گور پرداخته می‌شود. منظومه هفت‌پیکر را می‌توان در سه بخش سازمان‌دهی کرد: بخش نخست که شامل علاقه شدید بهرام به شکار گور و نیز کارهای برجسته قهرمان در ارتباط با شکار است؛ و نیز نشان دادن دلاوری و شجاعت بهرام که جنگ با خاقان چین و برداشتن تاج از میان دو شیر شرز از نمونه‌های آن است. بخش دوم رفتن بهرام به هفت گنبد و شنیدن داستان‌های عبرت‌انگیز از زبان شاه‌دخت‌هاست. بخش سوم به آگاهی رسیدن بهرام و رسیدگی به مظلومان و در انتها محو شدن بهرام در غار است. در بخش نخست روایت، عمل قهرمان به دور دو میتم (ویژگی) می‌گردد: میتم شکار و میتم جنگ. بهرام مجهز به انواعی گوناگون از نمادهای جداکننده است که نشان‌دهنده قدرت و جنگندگی اوست. این نمادها عبارتند از: کمان تیراندازی، شمشیر و ناچخ. حرفه قهرمانی بهرام همچون مبارزه‌ای دائمی علیه «صورت‌های گوناگون زمان» سازمان‌دهی شده است. صورت‌های گوناگون زمان در این روایت به کمک نمادهای با ارزش‌گذاری منفی و مثبت نشان داده شده است. اینک به عنوان شاهد مثال ابیاتی ذکر می‌شود.

روزی بهرام برای شکار گور به صحرا می‌رود و گورانی بسیار شکار می‌کند. در این میان مادیان گوری نظر او را جلب می‌کند. شاعر در ابیاتی چند به توصیف این مادیان گور می‌پردازد. بهرام که از دیدن این گور به وجد آمده است به دنبال آن می‌رود تا این که:

تا به غاری رسید دور از دشت	که بر او پای آدمی نگذشت (۹۰۲)
چون درآمد شکارزن به شکار	ازدها خفته دید بر در غار (۹۰۳)
کوهی از قیر پیچ پیچ شده	بر شکار افگنی دلیر شده (۹۰۴)
آتشی چون سیاه دود به رنگ	کاورد سر برون ز دود آهنگ (۹۰۵)
چون درختی در او نه بار و نه برگ	مالک دوزخ و میانجی مرگ (۹۰۶)
دهنی چون دهانه غاری	جز هلاکش نه در جهان کاری (۹۰۷)
بچه گور خورده سیر شده	به شکار افگنی دلیر شده (۹۰۹)
شه چو بر رهگذر بلا را دید	ازدها شد که ازدها را دید (۹۱۰)
از میان دو شاخ‌های خدنگ	جست مقرضه‌ای فراخ آهنگ (۹۱۶)

در کمان سپید توز نهاد	بر سیاه اژدها کمین بگشاد (۹۱۷)
اژدها دیده باز کرد فراخ	کآمد از شست شاه تیر دوشاخ (۹۱۸)
هر دو چشمه در آن دو چشم نشست	راه بینش بر آفرینش بست (۹۱۹)
به دو نوک سنان سفته شاه	سفته شد چشم اژدهای سیاه (۹۲۰)
چون که میدان بر اژدها شد تنگ	شه درآمد به اژدها چو نهنگ (۹۲۱)
ناچخی راند بر گلوش دلیر	چون بر اندام گور پنجه شیر (۹۲۲)
اژدها را درید کام و گلو	ناچخ هشت مشت شش پهلوی (۹۲۳)
بانگی از اژدها برآمد سخت	در سر افتاد چون ستون درخت (۹۲۴)
سر به آهن برید از اهریمن	کشته و سر بریده به دشمن (۹۲۶)
از دُمش برشکافت تا به دُمش	بچه گور یافت در شکمش (۹۲۷)
چنبری کرد پیش یزدان پشت	کاژدها کشت و اژدهاش نکشت (۹۲۹)

این ابیات به منظومه روزانه تخیلات اختصاص دارد. در ابتدا نمادها با ارزش گذاری منفی ظاهر می‌شوند و زمانی که قهرمان پیروز می‌شود، نمادها با ارزش گذاری مثبت به صحنه می‌آیند. نمادهای ریخت حیوانی به سه صورت خود را نشان می‌دهد: الف: تصویر حیوان تخیلی: اژدها، ب: تصویر حیوان، قسمتی از بدن حیوان و یا رفتار حیوان: گورخر، نهنگ، پنجه شیر، دریدن، دُم، چنبری کردن پشت، پ: تصاویر کائوتیک: آتش، دود، دوزخ، بانگ زدن. نمادهای ریخت تاریکی: غار، کوهی از قیر، سیاه دود، سیاه اژدها و کور کردن چشم‌های اژدها، ژیلبر دوران کورشدگی را از نمادهای ریخت تاریکی محسوب می‌کند. نمادهای ریخت سقوطی: در سر افتادن، سر بریدن.

قهرمان داستان برای از میان بردن بدی از نمادهای جداکننده استفاده می‌کند. بهرام از میان تیرهای خدنگ، دو شاخ که همچون مقرضه‌ای بودند انتخاب و در چشم اژدها فرو می‌کند، اژدها را با ناچخی می‌درد و سرش را با شمشیر از بدنش جدا می‌کند. یکی از ویژگی‌های منظومه روزانه این است که قهرمان برای مبارزه با دشمن، خود را شبیه دشمن می‌کند و یا خود را مجهز به سلاحی شبیه سلاح دشمن می‌کند؛ در ابیات بالا مشاهده می‌کنیم که بهرام برای مبارزه با اژدها خود شبیه اژدها می‌شود.

از بُعد نمادین، اژدها نیروی اهریمنی است به همین جهت قهرمان باید آن را نابود سازد تا بتواند به اندیشه‌های خدایی خود بپردازد و بدین وسیله خود را پاک کند. به همین دلیل بهرام پس از شکست

دادن و نابود کردن اژدها یزدان را سپاس می‌گوید. از دیدگاه روان‌شناسی و از نظر یونگ «غاری که هم دایره‌وار است و هم تاریک و رازآمیز، نمادی است شناخته شده از قلمرو ناخودآگاهی و دنیای ناشناخته درون...». در هفت پیکر بر دهانه این غار اژدهایی نشسته و بهرام برای رسیدن به غار، یعنی برای شناخت دنیای تاریک درون، راهی جز درگیری با اژدها ندارد. آگاهی، رهایی و آزادگی او در بند این اژدهاست. نبرد با اژدها، درگیر شدن با ارزش‌های درونی‌شده جامعه و در بازپسین تحلیل شکست دادن مادر، بریدن از بند ناف کودکی و رهیدن از همه بندها و زنجیرهایی است که کودکی بر پای آدمی می‌نهد و راه را بر بزرگ شدن و استقلال از دیگران می‌بندد» (یاوری، ۱۳۸۶: ۱۳۵). اما اگر بخواهیم بر طبق نظریه ژیلبر دوران به این تصاویر بنگریم، اژدها حیوانی تخیلی است «و از بعد روانی می‌توان گفت حضور این حیوان تخیلی در تخیل راوی، نشان از ترس انسان از گذر زمان دارد» (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۴۷). در نتیجه قهرمان داستان با از میان بردن این حیوان تخیلی می‌خواهد بر ترس خود غلبه کند و در ادامه می‌بینیم که بهرام به درون غار می‌رود؛ تصویر غار یکی از نمادهای عینی‌سازی تصویر پناهگاه است که این تصویر مربوط به تخیل خلوت‌نگاه است. به عقیده ژیلبر دوران، «تجلی این تصاویر وفاداری محکم به آرامش اولیه، زنانه (یعنی رحم مادر) و هضمی را نشان می‌دهد» (همان: ۱۱۳). بهرام برای رسیدن به آرامش و در امان بودن به غار پناه می‌برد تا برای مدتی خود را از گذر زمان محفوظ بدارد. تنگ و کوچک بودن غار نیز یادآور نمادهای خلوت‌نگاه درونی است:

شه دگرباره در گرفتن گور شد در آن غار تنگنای به زور (۹۳۲)

در انتهای داستان نیز می‌بینیم که بهرام دوباره به غار پناه می‌برد.

چون قدر مایه شد به سختی و رنج یافت گنجی و برفروخت چو گنج (۹۳۳)

خسروانی نهاده چندین خم چون پری روی بسته از مردم (۹۳۴)

گورخان را چو گور در خم کرد رفت از آن گورخانه، پی گم کرد (۹۳۵)

شه چو بر قفل گنج یافت کلید و اژدها را ز گنجخانه برید، (۹۳۶)

آمد از تنگنای غار برون گشت جویای راه و راهنمون (۹۳۷)

این ابیات نشان‌دهنده حرکت تخیلی شاعر از منظومه روزانه به منظومه شبانه است. در منظومه شبانه به تصاویر ظرف و مظروف‌ها با تصاویر تداخل‌شونده می‌رسیم؛ در این ابیات، غار به خمی تشبیه شده که گویی قهرمان درون آن جای گرفته و در آنجاست که به گنج می‌رسد. درحقیقت این

«گنج خود اوست. چنین گنجی را بهرام در پایان حماسه با ورود به غار به آنجا بازمی‌گرداند. زیرا گنج، سرشت شاهانه، گوهر ویژه کی خسرو، پادشاه مقدس است که به بهرام گور رسیده است. گنجی است که به این ترتیب به زهدان مادر خاک بر می‌گردد» (بری، ۱۳۸۵: ۲۳۴).

پس از پشت سر گذاشتن تصاویر و نمادها با ارزش گذاری منفی نوبت به نمادها با ارزش گذاری مثبت می‌رسد. بهرام پس از یافتن گنج از غار تاریک به جهانی روشن بازمی‌گردد. به این ترتیب نماد ریخت تاریکی جای خود را به نماد ریخت روشنایی می‌دهد. همان طور که می‌دانیم، عروج با نمادهای ریخت روشنایی پیوند دارد. بهرام پس از آن که از غار بیرون می‌آید صورت هفت پیکر را در قصر خورتق می‌بیند. هفت شاه‌دخت را طلب می‌کند. رفتن بهرام از گنبدی به گنبد دیگر و شنیدن داستان‌های پندآموز همان عروج معنوی بهرام است و از لحاظ معنوی از هفت اقلیم آسمانی بالا می‌رود. البته لازم به ذکر است که این عروج، با عروجی که ژیلبر دوران تعریف کرده متفاوت است، در اینجا با نمادهای عروجی روبه‌رو نیستیم، بلکه این عروج، عروجی معنوی است.

تصاویر حیوانات در بهرام‌نامه به‌وفور دیده می‌شود و می‌توان گفت ریخت حیوانی از پررنگ‌ترین تصاویری است که در این داستان دیده می‌شود. حضور تصاویر ریخت حیوانی، نشان از حضور کهن‌الگوی حیوانی در روان شاعر دارد. هنگامی که بهرام متوجه می‌شود که پیری خسرو نام به جای او بر تخت پادشاهی نشسته در نامه‌ای خطاب به ایرانیان می‌نویسد:

جای من گر گرفت غداری	عنکبوتی تنید بر غاری (۱۱۹۸)
ازدهایی رسید بر در غار	وانگه از عنکبوت خواهد بار؟ (۱۱۹۹)
مور کی جنس جبرئیل بود؟	پشه کی مرد پای پیل بود؟ (۱۲۰۰)
گور چندان زند ترانه دلیر	که ننالد سپید مهره شیر (۱۲۰۱)
خر که با بالغان زبون گردد	چون به طفلان رسد حرون گردد (۱۲۰۳)
من چو شیر جوان ولایت‌گیر	جای من کی رسد به روبه پیر؟ (۱۲۱۰)

شاعر، قهرمان داستان را در قدرت و نیرومندی به حیوانات بزرگ‌جثه تشبیه کرده و دشمنش را به حیواناتی ناتوان و ضعیف. از دیگر قسمت‌های بخش نخست که مملو از تصاویر نمادین است، تصاویر برگرفتن بهرام تاج را از میان دو شیر است.

تاج زر در میان دو شیر سیاه	چون به کام دو اژدها یک ماه (۱۲۶۵)
می‌زدند آن دو شیر کینه سگال	بر زمین چون دو اژدها دنبال (۱۲۶۷)
فتوی آن شد که شیردل بهرام	سوی شیران کند نخست خرام (۱۲۷۱)
سر صد شیر کنده بود ز یال	بود عمرش هنوز بیست و دو سال (۱۲۷۶)
در کمر چست کرد عطف قبا	در دم شیر شد چو باد صبا (۱۲۷۸)
بانگ برزد به تندشیران زود	وز میان دو شیر تاج ربود (۱۲۷۹)
چون که شیران دلیری‌اش دیدند	شیرگیری و شیری‌اش دیدند (۱۲۸۰)
حمله بردند چون تنومندان	دشنه در دست و تیغ در دندان (۱۲۸۱)
شه به تأدیشان چو رأی افگند	سر هر دو به زیر پای افگند (۱۲۸۳)
پنجه‌شان پاره کرد و دندان خرد	سر و تاج از میان شیران برد (۱۲۸۴)

تمام نمادهای زمان با ارزش‌گذاری منفی در این ابیات آمده است. نماد ریخت حیوانی: شیر، اژدها. تصاویر کائوتیک: در دم شیر شدن چو باد صبا، بانگ برزدن و حمله بردن. نماد ریخت تاریکی: شیر سیاه. نماد ریخت سقوطی: سر هر دو به زیر پای افگند. بنا بر تفسیر مایکل بری، «دو جانور نظامی نشانه‌های دو فرومایگی خشم و آز هستند و تاج میان دو شیر عبارت است از گوهر سرشت خود قهرمان که گویی میان دو آرواره دهان بزرگ یک اژدها، بلعنده گنج درونی نفس، قرار گرفته است و باید آن را رها کنید» (بری، ۱۳۸۵: ۱۱۹).

در تخیل شاعر، شیر درنده با صفت سیاه همراه شده و نکته برجسته این که شاعر بارها شیر را به اژدها تشبیه می‌کند. در حقیقت نبرد بهرام با شیر همان نبرد بهرام با اژدهاست و این دو شیر جلوه‌ای تازه از اژدهاست. «تصویر حیوانات تخیلی دو جنبه اصلی از زمان را معرفی می‌کنند: ۱. گذر و حرکت زمان، ۲. نبود کردن همه چیز از طریق زمان و تصویر حیوان تخیلی این دو ویژگی را در خود دارد: ۱. حیوان چیزی است که دارای جنب و جوش است، فرار می‌کند و نمی‌توان او را گرفت، ۲. از طرفی حیوان همان چیزی است که می‌درد و پاره می‌کند و در نتیجه می‌کشد» (عبّاسی، ۱۳۹۰: ۸۳). قهرمان برای از پای درآوردن شیران باید مجهز به همان دلیری و شجاعت شیر شود، به همین خاطر نظامی از تعبیر (شیردل بهرام) استفاده می‌کند.

همان طور که پیش تر گفته شد، عمل قهرمانی بهرام به دور دو میتم (ویژگی) می گردد: میتم شکار و میتم جنگ. راجع به میتم شکار به تفصیل صحبت شد و اما میتم جنگ؛ هنگامی که شاه بهرام خبر لشکرکشی خاقان چین را می شنود، با تدبیری که به کار می گیرد وی را می فریبد:

شاه با خصم حقه سازی کرد	مهره پنهان و مهره بازی کرد (۱۶۷۲)
آتشی خواست خصم، دودش داد	خواب خرگوش داد و زودش داد (۱۶۷۳)
بر سرش ناگهان شبیخون برد	گرد بالای هفت گردون برد (۱۶۷۵)
در شبی تیره کز سیه کاری	کرد با چشم ها سیه ماری (۱۶۷۶)
شبی از پیش برگرفته چراغ	کوه و صحرا سیه تر از پر زاغ (۱۶۷۷)
گفتی صد هزار زنگی مست	سو به سو می دوید تیغ به دست (۱۶۷۸)
در شبی عنبرین بدین خامی	کرد بهرام جنگ بهرامی (۱۶۸۱)
بر دلیران چین گشاد عنان	حمله بر گه به تیغ و گه به سنان (۱۶۸۲)
از خدنگش که خاره را می سفت	چشم پرهیز دشمنان می خفت (۱۶۸۴)
کشت چندان از آن سپاه به تیر	که زمین نرم شد ز خون چو خمیر (۱۶۸۹)
صبح چون تیغ آفتاب کشید	طشت خون آمد از سپهر پدید (۱۶۹۱)
از بسی خون که خون خدایش مرد	جوی خون رفت و گوی سر می برد (۱۶۹۳)
وز بسی تن که تیغ پی می کرد	زهره صفرا و زهره قی می کرد (۱۶۹۴)
تیر مار جهنده در پیکار	بد بود چون جهنده باشد مار (۱۶۹۵)
در هم افگندشان به صدمه تیغ	گفتی او باد بود و ایشان میغ (۱۷۰۴)

تمام واژه ها و عبارت های به کار رفته در این ابیات ایجاد ترس و وحشت می کند: واژگان خصم، شبیخون، آتش، جنگ، شب تیره و تکرار واژه خون و... تماماً وابسته به قطب منفی هستند. نمادهای ریخت حیوانی: خرگوش و مار و زاغ. تصاویر کائوتیک: ناگهان شبیخون زدن، بلند شدن گرد و خاک، سوبه سو دویدن صد زنگی مست، حمله بردن. تصاویر ریخت تاریکی: توصیف شبی تیره، شبی که از پر زاغ هم سیاه تر است، شبی عنبرین؛ متنها منظور شاعر در این جا بوی خوش عنبر نیست، بلکه سیاهی آن مراد است. منظور از خفتن چشم دشمنان کور شدن آنان است و کورشدگی از تصاویر ریخت تاریکی محسوب می شود و نیز واژه خون. تصاویر ریخت سقوطی: کشتن و ریخته شدن و

جاری شدن خون. تمام تصاویر ترسناک و تلخ است، حتی آمدن صبح؛ تعبیر شاعر از آمدن صبح نیز منفی است. صبح به جنگجویی تشبیه شده که تیغ کشیده و آسمان را خونین کرده است. بر اساس نظریه ژیلبر دوران «منظومه روزانه اساساً منظومه‌ای تضادی است. منظومه روزانه دو گروه بزرگ از تصاویر را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد: تصاویر گروه اول که به معنای ترس زیاد از زمان است؛ و تصاویر گروه دوم که آرزوی پیروزی و غلبه بر اضطراب از زمان و میل بالا رفتن و گذر کردن از شرایط انسانی است» (همان: ۸۲). در تخیل شاعر تنها راه رهایی از دشمن نبرد قهرآمیز است. به باور او در جریان این رویارویی بهرام با شیخون زدن و با استفاده از جنگ‌افزارهای برنده و کنشی قهرآمیز می‌تواند پیروز شود. در صورتی که در نیمه دوم داستان بهرام، از آن جایی که تخیل شاعر در منظومه شبانه در جریان است، بهرام بدون درگیری و جنگ به پیروزی می‌رسد. با بررسی و تحلیل بخش نخست منظومه بهرام نامه مشخص شد که ساختار نظام تخیلی شاعر بیشتر متمایل به منظومه روزانه است: علاقه شدید بهرام به شکار گورخر؛ کشتن بهرام به یک تیر شیر و گور را؛ کشتن بهرام از دها را و گنج یافتن؛ برگرفتن بهرام تاج را از میان دو شیر؛ شکار گورخر و دوختن گوش و سم گورخر با یک تیر؛ نبرد بهرام با خاقان چین.

قهرمان منظومه روزانه «هرگز سرنوشت محتوم را نمی‌پذیرد و به عکس به مقابله با آن بر می‌خیزد و سعی می‌کند این سرنوشت را مغلوب کند» (عبّاسی، ۱۳۹۰: ۱۵۲). قهرمان همواره در جست‌وجوی فتح و پیروزی است و واکنشی قهرمانانه و قهرآمیز دارد. در حقیقت قهرمان با صورتهای مختلف زمان به نبرد می‌پردازد. از بُعد روان‌کاوی و طبق نظر یونگ نیز «زیرساخت هفت پیکر در نیمه نخست، داستان نبرد بهرام است با نیروهای سرکش و ناشناخته‌ای که هر یک بر پاره‌ای از روان او فرمان می‌رانند» (یاوری، ۱۳۸۶: ۱۳۳).

بخش دوم داستان مربوط به زمانی است که بهرام دختر پادشاهان هفت اقلیم را خواسته و هفت گنبد که هر یک به رنگ سیاره‌ای که خاص آن روز هفته و آن اقلیم است برای بهرام شاه ساخته شده و شاه‌دخت‌ها را در آن جای داده و هر روز هفته را نزد یکی از این شاهزاده خانم‌ها می‌رود و از صبح تا شب با او به نشاط و عیش می‌گذراند و شب‌هنگام داستانی از شاه‌دخت می‌شنود و پس از شنیدن داستان، عروس شبستانش را در آغوش می‌گیرد و می‌خسپد. از بُعد روان‌کاوی، «گوش فرا دادن بهرام به قصه‌های فرشته‌هایی دگرگون‌ساز که راه به در شدن از این آوردگاه را بر او آشکار می‌کنند آزمون

خود شدن بهرام است و دست یابی‌اش به کمال و تمامیتی که از شناخت دنیای درون سر بر می‌کشد» (همان)، اما اگر بخواهیم بر طبق نظریه ژیلبر دوران تحلیل کنیم، می‌توانیم بگوییم سفر بهرام به گنبدها، که شروع آن از گنبد سیاه است و پایان آن به گنبد سپید ختم می‌شود، سفری عروجی است. ژیلبر دوران در عمق منظومه روزانه «نمادهای عروجی را معرفی می‌کند که به وسیله آنها انسان به حکمرانی‌ای اورانی^(۹) می‌رسد، ترجیحاً می‌توان گفت به حکمرانی آسمانی می‌رسد؛ وانگهی این نمادهای عروجی نیز، پیروزی و فتح قدرت اولیه انسان را در آسمان نشان می‌دهد. قدرتی که با پیروز شدن از بهشت از دست داده بود» (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۵). در نتیجه قهرمانی (بهرام) که در بخش نخست داستان با نمادهای با ارزش گذاری منفی دست به گریبان بود حال با نمادهای با ارزش گذاری مثبت در ارتباط است. در بخش نخست (منظومه روزانه) که ترس از زمان صورت‌هایی تهدیدکننده به خود گرفته بود (نمادهای با ارزش گذاری منفی) حال برای جبران این اضطراب درونی‌ای که با تصاویر حیوانی، تاریکی و سقوطی ملموس شده بودند، صورت‌های تهدیدکننده جای خود را به صورت‌های دیگر زمان یعنی نمادهای عروجی و تماشایی می‌دهند.

همان طور که می‌دانیم، بهرام در روز آدینه به گنبد سپید (نماد روشنائی) می‌رود و با نور پیوند برقرار می‌کند. «بعد از نمادهای عروجی نوبت به نمادهای تماشایی می‌رسد که از انسان تماشایی درست می‌کنند؛ این نمادها، نمادهای مربوط به نور و اندام‌های نور را طبقه‌بندی می‌کنند» (همان).

گفت: اصل تو چیست؟ گفتا: نور گفت: چشم بد از تو؟ گفتا: دور (۴۲۶۰)

از طرفی دیگر، هر یک از این سراها و گنبدها نماد خلوتگاه درونی را در ذهن زنده می‌کنند. قهرمان داستان (بهرام) که در بخش نخست داستان میان نمادهای با ارزش گذاری منفی گرفتار شده بود برای رسیدن به آرامش نیاز به پناه‌گاه دارد. بهرام با رفتن به این خلوتگاه‌ها در حقیقت خود را از چنگال زمان حفظ می‌کند. نکته برجسته این که درون هر یک از این خلوتگاه‌ها یک شاه‌دخت (عنصر مادینه، زن) وجود دارد و در پایان هر داستان، بهرام با در آغوش گرفتن (پیوند با) آن شاه‌دخت به خواب می‌رود (منظومه شبانه).

نکته‌ای دیگر که نشان می‌دهد تخیل شاعر از منظومه روزانه به منظومه شبانه سوق پیدا کرده این است که بهرام هر روز لباسی به رنگ آن گنبد می‌پوشد و صبح تا شب را همراه با شاه‌دخت به شادی و نشاط و

می‌نوشی می‌گذراند؛ رنگ‌ها، شادی و نشاط، عکس‌العمل تغذیه‌ای و حالت شهوانی همگی از خصوصیت منظومه شبانه است.

نکته قابل توجه دیگر این که بهرام با شروع فصل زمستان به سوی گنبدها می‌رود:

روز خانه، نه روز بستان بود کاولین روزی از زمستان بود (۱۸۳۹)

تاب سرما که برد از آتش تاب آب را تیغ و تیغ را کرد آب (۱۸۴۵)

و زمان بازگشت بهرام از گنبدها با شروع فصل بهار گره خورده:

چون به تثلیث مشتری و زحل شاه انجم ز حوت شد به حمل (۴۴۳۱)

سبزه خضروش جوانی یافت چشمه آب زندگانی یافت (۴۴۳۲)

یکی از زیرمجموعه‌های منظومه شبانه، ساختارهای ترکیبی است. «این نوع ساختارها سعی دارند میان اضداد از طریق عامل زمان (مثلاً بهار، تابستان، پاییز، زمستان) ارتباط برقرار کنند. این پیوند را می‌توان به نوعی کنترل زمان یا کنترل سرنوشت به حساب آورد... نمادهای مربوط به ساختارهای ترکیبی تماماً چرخه‌ای هستند. این نمادها به کمک آرزوی غلبه بر زمان و با استفاده از آهنگ‌های مخصوص به زمان (برای نمونه آهنگ شب و روز، آهنگ زمستان و بهار) به حرکت درمی‌آیند» (همان: ۱۲۲). حضور زمان‌ها نشان‌دهنده این است که زمان‌ها در روایت تفسیرگونه متن موثر هستند و ایفای نقش می‌کنند.

با توجه به این تفسیر می‌توان نتیجه گرفت که شاعر بی‌دلیل به چرخه (زمستان و بهار) اشاره نکرده، بلکه «نزد بعضی از هنرمندان، زمستان دوره مرگ نمادین است. زمستان فصلی است که در آن فعلیت‌های کشاورزی رو به کندی می‌رود و در آن حرکت زندگی متوقف می‌شود. در نظام تخیلی این هنرمندان، این فصل، زمان تنهایی، بیماری و سوگواری است. زمستان زمانی است که ارزشی دوگانه در خود دارد: از یک سو مرگ و از سوی دیگر زندگی را در درون خود پنهان کرده است. فصلی است که پیام‌آور تغییرات بزرگ است» (همان: ۱۲۳). در تخیل شاعر، قهرمان (بهرام) لازم است برای غلبه بر زمان به درون گنبدهای گرم و آرامش‌بخش برود. پیش از آن که بخش سوّم داستان، فرجام کار بهرام، را با توجه به نظریه ژیلبر دوران تحلیل کنیم، در ابتدا لازم به نظر می‌رسد مقدمه‌ای در باب چگونگی مرگ بهرام گور ذکر شود. در مورد چگونگی مرگ بهرام روایت‌ها بسیار مختلف است. مورخان نیز درباره چگونگی مرگ بهرام با هم اختلاف دارند؛ بیشتر روایت‌های تاریخی در یک نکته

اشتراک دارند و آن به چاه افتادن و یا در باتلاق فرو رفتن بهرام است. تنها فردوسی به مرگ طبیعی بهرام اشاره دارد و مورخانی از جمله عبدالعظیم رضایی، آرتور کریستن سن و همچنین زرین کوب در این مورد به نظر فردوسی استناد می‌کنند. مهم‌ترین منبع فردوسی در قسمت مربوط به تاریخ ساسانیان، کتاب معروف خدای‌نامه است و از آن جایی که «خدای‌نامه سندی رسمی و متقن بوده، از دوران پادشاهی بهرام گور تا زمان تألیف آن بیش از دو قرن نمی‌گذشته است و با توجه به امانت فردوسی و اعتبار و اصالت منبع وی تا دلیلی محکم در دست نباشد، رد گفته‌های او بسیار دشوار است» (محبوب، ۱۳۶۱: ۱۵۶). با توجه به این که «رمز عبارت از هر علامت، اشاره به کلمه، ترکیب و عبارتی است که بر معنی و مفهومی و رای آنچه ظاهر آن می‌نماید دلالت دارد» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۴). غار نیز در ادب فارسی واژه‌ای رمزگونه است. بنا بر آنچه در تاریخ ادیان نوشته شده، غار همچون کوه نماد محور و مرکز پرستش است. مطابق اساطیر آشور در برخی از دوره‌های تمدن، بسیاری از غارها، محراب به شمار می‌رفته و در سنت شعری، خلوت زاهدانه که برای پرستش و تمرکز در عبادت انجام می‌گیرد با غار تقارن یافته است. پیامبر (ص) نیز برای عبادت به غار حراء می‌رفتند و «بنا بر شاهنامه فردوسی، کی خسرو شاه افسانه‌ای پس از یک دوره پادشاهی شکوهمند و طولانی، تاج و تخت را رها می‌کند و سوار بر اسب در دل توفانی از برف که برای همیشه از چشم دیگران پنهانش می‌کند، به کوه‌ها پناه می‌برد» (بری، ۱۳۸۵: ۲۳۲).

اسب در غار ژرف راند سوار گنج کیخسروی رساند به غار (۴۸۹۵)

در جستاری چند در فرهنگ ایران تحول اساطیر بر چند پایه استوار است: الف) دگرگونی (ب) شکستگی (پ) ادغام (ت) ورود عناصر بیگانه. بر طبق این تقسیم‌بندی، در واقع داستان ناپدید شدن بهرام در غار و چاه با داستان ناپدید شدن کی خسرو ادغام شده است.

بنا بر آنچه گفته شد، غار جایگاهی مقدس است و بهرام گور نیز از دید نظامی پادشاهی معمولی نیست، بلکه پادشاهی افسانه‌ای و مقدس است؛ در نتیجه، او نیز همچون کی خسرو و قدیسان به درون غار می‌رود. محبوب با توجه به آنچه نظامی روایت می‌کند «ناپدید شدن بهرام را به عاملی ماوراء طبیعی نسبت می‌دهد و مرگ او را نه مرگ که ورود به عالمی دیگر قلمداد می‌کند» (محبوب، ۱۳۶۱: ۱۵۳).

اما به‌راستی هدف نظامی از این که پایان کار بهرام را بسیار متفاوت‌تر از مورخان تعریف می‌کند چیست؟ شاید نخستین موردی که به ذهن می‌رسد این باشد که نظامی شاعری داستان‌سراست نه مورخ، در نتیجه می‌تواند هر گونه که می‌خواهد داستانش را به پایان برساند. اما چرا در تخیل او بهرام باید در غاری رود و داستانش این گونه رازآمیز به پایان برسد؟ اینجاست که بار دیگر اهمیت تخیل و این که چرا شاعر چنین تخیل کرده است پررنگ می‌شود. قهرمان شاعر، شاه ایران است و نظامی شاعری وطن‌پرست و ایران‌دوست:

همه عالم تن است و ایران دل نیست گوینده زین قیاس خجل (۳۵۰)
چون که ایران دل زمین باشد دل ز تن به بود یقین باشد (۳۵۱)

از طرف دیگر نظامی در زمانی می‌زید که شماری از حوادث از جمله اختلافات شدید امرای سلجوقی و درافتادن آن‌ها به جان یکدیگر و ضعف آنان، غلبه غلامان و اتابکان، حملات جدید زردپوستان به اراضی ایران و نیز بی‌ثباتی اوضاع، شیرازه امور حکومتی و اجتماعی را از هم گسسته و راحتی و امنیت گذشته را از مردم سلب کرده است. به همین جهت، بازگشت به زمان ساسانیان و شکوه ایران، وی را از این آشوب در امان نگاه می‌دارد. در تخیل شاعر، بهرام شاهی است با درایت و شجاعت، درست برعکس حکمای زمان نظامی. شاهی است با قدرت که می‌تواند اوضاع کشور را سر و سامان دهد. بهرام برای شاعر شخصیتی اسطوره‌ای و چهره‌ای آرمانی است. بنابراین پایان زندگی چنین شخصیتی نیز باید رمزناک باشد. قهرمان داستان او نه در باتلاق می‌افتد نه در چاه و نه حتی در بستر می‌میرد. نظامی برای حفظ شاه ایران از مرگ (گذر زمان)، او را به درون غاری رهنمون می‌کند و می‌خواهد بهرام نیز همانند کی خسرو شاهی جاوید باقی ماند.

دلشوی بخشی از زبان رمزی افسانه‌ها را به مضمون دیرند اختصاص داده است. بنا بر نظر وی، «محصولات تخیل ما از منبع احساسات حقارت و مذلت‌مان نشئت می‌گیرند، برای بررسی تخیل می‌باید آن احساسات را مطالعه کرد. آن احساسات بی‌شمارند، اما بعضی اساسی‌اند و بعضی دیگر ثانوی ... از مجموع عقده‌های ما، یک احساس حقارت عمده و اعظم بیرون می‌زند که در واقع محور اصلی نظام ابداعات و موجب اساسی اضطراب‌ها و احساس ناامنی ماست و آن ترس از مرگ است. اما این ترس از راه رجعت به اصل یا بنا به اصل بازگشت پذیری در تخیلات ما مجموعه‌ای از مضامین می‌آفریند که با اصل دیرند و دیمومت مربوطند. در اساطیر بزرگ ارباب انواع، اندیشه دیرند و دوام به شکل

وعدۀ بعث بعد از موت درمی آید. آن اساطیر، انسان جاوید و بی مرگ را نمایش می دهند که این اذن را یافته که در مجد و شوکت خدایان (اساطیری و ارباب انواع) تا ابد انباز باشد» (دلشوی، ۱۳۸۶: ۸۸).

با توجه به این مضمون، به نظر می رسد نظامی نیز در تخیل خویش به منظور غلبه بر ترس از مرگ و گذر از شرایط انسانی، قهرمان اسطوره ای داستان را این گونه جاوید ساخته است. شاعر در شرح رفتن بهرام به غار گویی به دو نوع تصویرپردازی می پردازد: واژگان و عباراتی که به دور محور شخص شاه می چرخد همراه با نوعی رمزگویی و قداست بیان می شود و به هیچ وجه منفی نیست:

عاقبت گوری از کنارۀ دشت	آمد و سوی گورخان بگذشت (۴۸۸۷)
شاه دانست کان فرشته پناه	سوی مینوش می نماید راه (۴۸۸۸)
بود غاری در آن خرابستان	خوشر از چاه یخ به تابستان (۴۸۹۳)
شاه را غار پرده دار شده	و او هم آغوش یار غار شده (۴۸۹۶)
بانگی آمد که: شاه در غار است	بازگردید، شاه را کار است (۴۹۱۱)
آن که او را بر آسمان رخت است	در زمین بازجستش سخت است (۴۹۲۶)
در زمین جرم و استخوان باشد	و آسمانی بر آسمان باشد (۴۹۲۷)

اما تصاویری که در خصوص نشان دادن حال و فکر سپاه و اطرافیان شاه است همگی منفی است. چرا که اطرافیان و حتی مادر شاه گمان می برند شاه مرده است و یا اتفاقی ناگوار برایش رخ داده به همین جهت تصاویر ترس از زمان (مرگ) در اشعار طنین انداز می شود:

خاصگانی که اهل کار شدند	شاهجویان درون غار شدند (۴۹۱۲)
غار بن بسته بود و کس نه پدید	عنکبوتان بسی، مگس نه پدید (۴۹۱۳)
صد ره از آب دیده شستندش	بلکه صد باره باز جستندش (۴۹۱۴)
چون ندیدند شاه را در غار	بر در غار صف زدند چو مار (۴۹۱۵)
دیده ها را به آب تر کردند	مادر شاه را خیر کردند (۴۹۱۶)
مادر آمد چو سوخته جگری	وز میان گمشده چنان پسری (۴۹۱۷)
مادر خون ز جور مادر خاک	کرد خود را به درد و رنج هلاک (۴۹۳۲)
چون تبش برزد از دماغش جوش	آمد آواز هاتفیش به گوش (۴۹۳۳)
کای به غفلت چو دام و دد پویان	شیر مرغان غیب را جویان (۴۹۳۴)

نمادهای ریخت حیوانی: عنکبوت، مگس، مار، دام و دد. تصویر کائوتیک: جوش برزدن، پویان. نمادهای ریخت سقوطی: آب دیده ریختن. تصاویر منفی: سوخته جگر بودن، جور، درد، رنج و هلاک. در تخیل شاعر بهرام آن قدر مقدس است که نباید در خاک به دنبال او گشت، بلکه او همچون دیگر قدیسان آسمانی است و جایگاه او آسمان است (نماد عروجی):

آن که او را بر آسمان رخت است در زمین بازجستش سخت است (۴۹۲۶)
در زمین جرم و استخوان باشد و آسمانی بر آسمان باشد (۴۹۲۷)

یکی از ساختارهای منظومه شبانه ساختارهای اسرارآمیز است. ساختارهای اسرارآمیز نیز چهار ساختار را پوشش می‌دهد؛ یکی از این ساختارها، وابستگی فرد به جهان و پیوند و ذوب شدگی کامل با دنیا را نشان می‌دهد. تغییر و تحول بهرام به یک وارونگی یا برعکس شدگی قبلی که در ارتباط با اعمال قهرمانی‌اش است بستگی دارد؛ یعنی این که اگر قبلاً عمل‌کننده بود، الان پذیرنده است. بهرام در ابتدای داستان به شکار گورخر می‌پرداخت، اما در انتهای داستان با واگذار کردن خود به گورخر پذیرنده شده است. او این بار به دنبال گورخر می‌رود اما نه برای شکار:

عاقبت گوری از کنار دشت آمد و سوی گورخان بگذشت (۴۸۸۷)
شاه دانست آن فرشته پناه سوی مینوش می‌نماید راه (۴۸۸۸)
گور در غار شد روان و دلیر شاه دنبال او گرفته چو شیر (۴۸۹۴)

بهرام در انتها به درون غار می‌رود و گویی با طبیعت که غار جزئی از آن است پیوند برقرار می‌کند، آن را در آغوش می‌گیرد و دیگر از غار بیرون نمی‌آید و از آن جدا نمی‌شود:

شاه را غار پرده‌دار شده و او هم آغوش یار غار شده (۴۸۹۶)

یکی دیگر از تصاویر تداخل شونده در منظومه شبانه، تصاویری است که به دور صورتی از ماده مادرانه متمرکز شده است. «تجلی این تصاویر وفاداری محکم به آرامش اولیه زنانه (یعنی رحم مادر) را نشان می‌دهد» (عباسی، ۱۱۳: ۱۳۹۰). در این داستان نیز ما با کنش داخل شدن بهرام درون غار مواجه هستیم و شاعر تصویر مادر را بروشنی در ابیات آورده است:

هر جسد را که زیر گردون است مادری خاک و مادری خون است (۴۹۲۸)
مادر خون بی‌رورد در ناز مادر خاک ازو ستاند باز (۴۹۲۹)

گرچه بهرام را دو مادر بود مادر خاک مهربان‌تر بود (۴۹۳۰)

مادر بهرام پس از این که آواز هاتف غیبی را می‌شنود مهر از فرزند برمی‌گیرد و او را به آغوش مادر زمینی می‌سپارد. به نظر نگارنده، شاعر در نشان دادن تصاویر پایانی از شخصیت اسطوره‌ای‌اش شاهکار آفریده است و این شاهکار نتیجه تخیل قوی حکیم نظامی است.

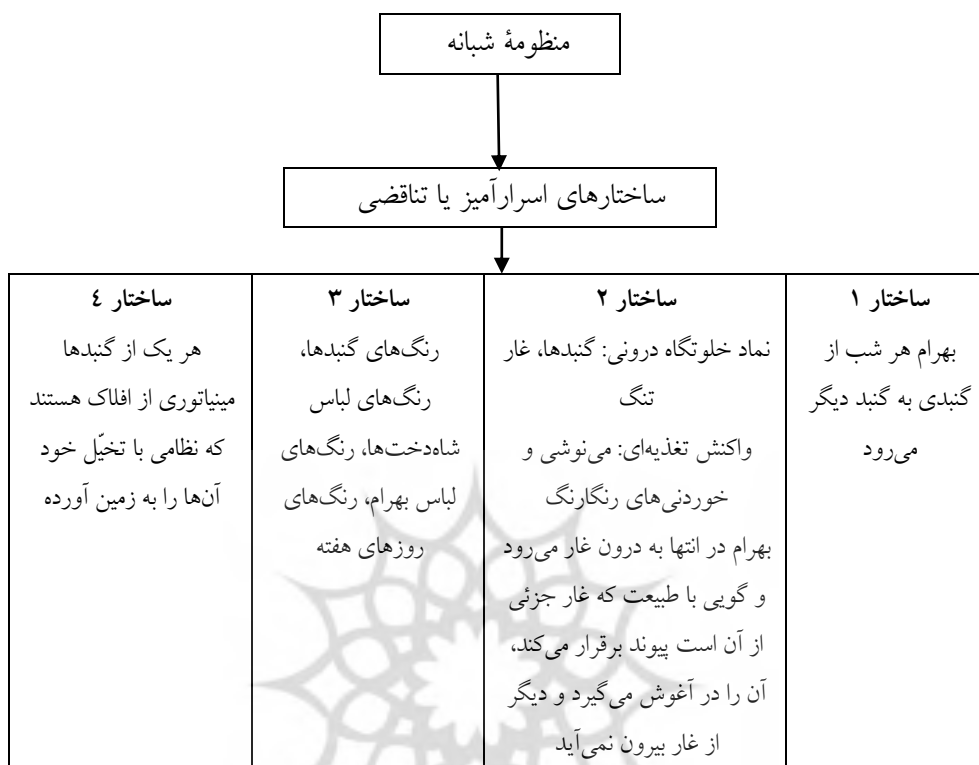
تحلیل داستان بهرام از بُعد روان‌کاوی نیز صحیحی بر این ادعاست: «سیر زندگی بهرام گور در هفت‌پیکر با مراحل سه‌گانه خودشناسی و تفرد در روان‌شناسی یونگ، یعنی سازگاری با خود، پیوستگی با جهان و یگانگی با کیهان، منطبق است» (یاوری، ۱۳۸۶: ۷۹) تصاویر مربوط به ساختارهای اسرارآمیز نمادهای خلوتگاه را در ذهن زنده می‌کنند. بر طبق نظریه دوران، نمادهای خلوتگاه دربرگیرنده هستند. فضاهای بسته و مقدس یکی از نمادهای این گروه به حساب می‌آید؛ بنا بر آنچه در سطور پیشین ذکر شد، غار در ادب فارسی جایگاهی مقدس به شمار می‌آید. در حقیقت رفتن بهرام درون غار نشانگر این مطلب است که بهرام شاهی مقدس است و باید به جایگاهی مقدس نیز بازگردد. دلیلی دیگر که نظامی را بر آن داشته تا داستان قهرمان اسطوره‌ای‌اش را با رفتن وی در غار به اتمام برساند می‌تواند نظر به این مسأله باشد که «رستاخیز که از بطن مرگ، حیات می‌آفریند بسیاری از اقوام را بر آن داشت تا زادگاه افسانه‌ای خدایان خویش را، پناهگاهی شبیه دخمه و مغاک و مدفن یعنی غار یا شکاف صخره و کوه بدانند، به سان زادگاه میترا. به علاوه در زبان و آیین رموز، غار و شکاف (و از راه قیاس همه محل‌های تاریک) مترادف و هم‌معنی اندام زنانگی شده‌اند که انعقاد اسرارآمیز نطفه در آنجا صورت می‌گیرد... در اینجا مرگی واقعی که دو هستی را از هم جدا می‌کند، غرض نیست، بلکه منظور مرگی رمزی است که میان دو مرحله از یک حیات، فاصله می‌اندازد» (دلشوی، ۱۳۸۶: ۱۰۴).

بهرام در درون گنبدها با آنیمای خود به سازگاری می‌رسد و نابهنجاری و گسستگی جایش را به وحدت و هماهنگی می‌دهد. در پاره دوم داستان شاهد آرامش و یگانگی هستیم؛ بهرام از درون به بیرون می‌آید و این بار با جهان پیوند می‌یابد. بهرام پاره دوم فردی به مراتب فهیم‌تر و هشیارتر است و در انتهای داستان بار دیگر شاهد پیوند هستیم، اما این بار پیوند با نیروهای کیهانی. بهرام به درون غاری بی‌انتهای می‌رود. قهرمان داستان نظامی با پیوستن به نیروهای کیهانی جاوید می‌ماند.

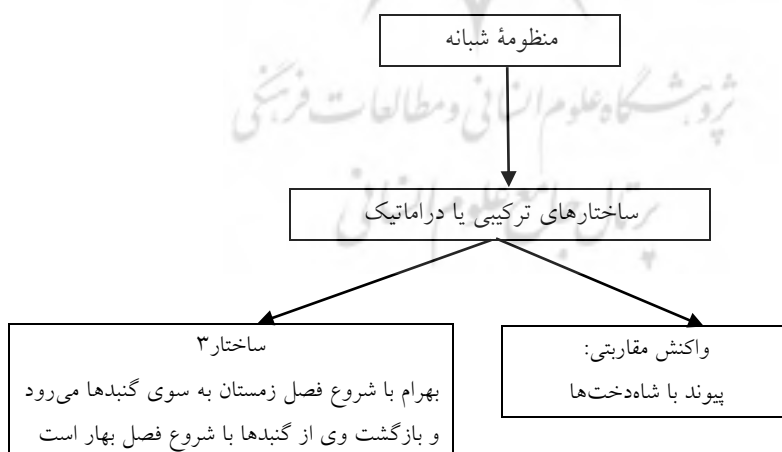
نمادهای منظومه روزانه در داستان بهرام گور

منظومه روزانه تخیلات

با ارزش‌گذاری مثبت نمادهای جداکننده:	با ارزش‌گذاری منفی نمادهای ریخت حیوانی:
کمان تیراندازی، شمشیر، ناچرخ، دشنه، تیغ	حیوان: گورخر، نهنگ، تشبیه رقیب به عنکبوت و مور و پشه، خر، پیل، تشبیه رقیب به روباه، خرگوش، مار، تشبیه شب تاریک به زاغ، مگس، دام و دد حیوان تخیلی: اژدها، تشبیه کردن بهرام به اژدها اجزا و حرکات حیوان: پنجه، دم، چنبری کردن پشت، دنبال زدن (شیران دم خود را بر زمین می‌زدند)، یال، پاره کردن، بانگ برزدن و حمله بردن تصاویر کائوتیک: آتش، دود، دوزخ، بانگ زدن و حمله بردن، در دم شیر شدن چو باد صبا، ناگهان شیخون زدن، بلند شدن گرد و خاک، سو به سو دوییدن صد زنگی مست، جوش برزدن، پویان
نمادهای روشنائی: یافتن گنج و بیرون آمدن بهرام از غار تاریک به جهان روشن، رفتن بهرام به گنبد سپید و پیوند آن با نور	نمادهای ریخت تاریکی: غار، کوهی از قیر، دود سیاه، سیاه اژدها، کور کردن چشم اژدها، شیر سیاه، شب تاریک، خون، توصیف شبی تیره، شبی که از پر زاغ هم سیاه‌تر است، شبی عنبرین (منظور از نظر سیاهی است نه خوشبویی)
نمادهای عروج: رفتن بهرام از گنبدی به گنبد دیگر و شنیدن داستان‌های پندآموز همان عروج بهرام است و از لحاظ معنوی از هفت اقلیم آسمانی بالا می‌رود، سفر بهرام به گنبدها که شروع آن از گنبد سیاه است تا رسیدن به گنبد سپید	نمادهای ریخت سقوطی: در سر افتادن، سر بردن، سر به زیر پای افکندن، خون، کشتن، ریخته شدن و جاری شدن خون، آب دیده ریختن



نمودار شماره ۱- ساختارهای منظومه روزانه در داستان بهرام گور



نمودار شماره ۲- ساختارهای منظومه شبانه در داستان بهرام گور

نتیجه‌گیری

با بهره‌گیری از ساختارهای نظام تخیل و بررسی عناصر تشکیل‌دهنده اسطوره از منظر ژیلبر دوران مشخص شد که در بخش نخست منظومه بهرام‌نامه، ساختار نظام تخیلی شاعر بیشتر متمایل به منظومه روزانه است. با توجه به آنچه گفته شد، منظومه روزانه منظومه‌ای است که دو گروه بزرگ از تصاویر را مقابل یکدیگر قرار می‌دهد؛ این دو گروه از تصاویر در بخش نخست داستان مشهود بود؛ یعنی تصاویری که نشان‌دهنده ترس زیاد از زمان است و در مقابل تصاویری که آرزوی پیروزی و غلبه بر اضطراب از زمان است؛ قهرمان در حقیقت با صورت‌های مختلف زمان به نبرد می‌پردازد و همواره در جست‌وجوی فتح و پیروزی است و واکنشی قهرمانی و قهرآمیز دارد. در تخیل شاعر تنها راه‌هایی از دشمن نبرد قهرآمیز است. به باور او در جریان این رویارویی بهرام با شیخون زدن و با استفاده از جنگ افزارهای برنده و کنشی قهرآمیز می‌تواند پیروز شود. سفر بهرام به گندها، که شروع آن از گنبد سیاه است و پایان آن به گنبد سپید ختم می‌شود، سفری عروجی است. در بخش نخست داستان ترس از زمان صورت‌هایی تهدیدکننده به خود گرفته بود، حال برای جبران این اضطراب درونی‌ای که با تصاویر حیوانی، تاریکی و سقوطی ملموس شده بودند، صورت‌های تهدیدکننده جای خود را به صورت‌های دیگر زمان یعنی نمادهای عروجی و تماشایی می‌دهند. قهرمان داستان برای رسیدن به آرامش نیاز به پناهگاه دارد. بهرام با رفتن به این خلوتگاه‌ها در حقیقت خود را از چنگال زمان حفظ می‌کند. هر یک از این سراها و گندها نمادی است از خلوتگاه درونی. در اینجا است که نشان می‌دهد تخیل شاعر از منظومه روزانه به منظومه شبانه سوق یافته است. در نیمه دوم داستان بهرام، از آنجایی که تخیل شاعر در منظومه شبانه در جریان است، بهرام بدون درگیری و جنگ به پیروزی می‌رسد. در پاره دوم داستان شاهد آرامش و یگانگی هستیم؛ بهرام از درون به بیرون می‌آید و در انتهای داستان بار دیگر شاهد پیوند هستیم، اما این بار با رفتن به درون غار با جهان و نیروهای کیهانی پیوند می‌یابد. با توجه به این که یکی از ساختارهای اسرارآمیز منظومه شبانه، وابستگی فرد به جهان و پیوند و ذوب‌شدگی کامل با دنیا را نشان می‌دهد؛ تغییر و تحوّل بهرام به یک وارونگی یا برعکس‌شدگی قبلی که در ارتباط با اعمال قهرمانی‌اش است بستگی دارد؛ یعنی این که اگر قبلاً عمل‌کننده بود، الان پذیرنده است. بهرام در انتهای داستان به درون غار می‌رود و گویی با طبیعت که غار جزئی از آن است پیوند برقرار می‌کند.

در تخیل نظامی بهرام باید در غاری رود و این گونه رازآمیز داستانش به پایان برسد. این چهره آرمانی پایانی رمزناک می‌طلبد. در نتیجه اینجاست که بار دیگر اهمیت تخیل و این که چرا شاعر چنین تخیل کرده است پررنگ می‌شود. قهرمان شاعر، شاه ایران است و نظامی شاعری است وطن‌پرست و ایران‌دوست، با توجه به اوضاع نابسامان و پر آشوب روزگار نظامی، بازگشت به زمان ساسانیان و شکوه ایران، وی را از این آشوب در امان نگاه می‌دارد. در تخیل شاعر، بهرام شاهی است با درایت و شجاعت، درست برعکس حکمای زمان نظامی. شاهی است با قدرت که می‌تواند اوضاع کشور را سر و سامان دهد. بهرام برای شاعر شخصیتی اسطوره‌ای و چهره‌ای آرمانی است. بنا بر این پایان زندگی چنین شخصیتی نیز باید رمزناک باشد. قهرمان داستان او نه در باتلاق می‌افتد نه در چاه و نه حتی در بستر می‌میرد. او برای حفظ شاه ایران از مرگ (گذر زمان) او را به درون غاری رهنمون می‌کند تا او برای همیشه جاوید باقی ماند. با توجه به این مضمون، به نظر می‌رسد نظامی نیز در تخیل خویش به منظور غلبه بر ترس از مرگ و گذر از شرایط انسانی، قهرمان اسطوره‌ای داستانش را این گونه جاوید ساخته است.

پی‌نوشت

۱. ژیلبر دوران محرکه‌ها را به سه گروه تقسیم می‌کند: ۱. محرکه‌های جداکننده و محرکه‌های عمودی ۲. محرکه‌های پایین‌رو یا محرکه‌های داخل‌شو ۳. محرکه‌های آهنگ‌دار. هر یک از این محرکه‌ها در ارتباط با عکس‌العملی (بازتابی) هستند. محرکه‌های جداکننده و محرکه‌های عمودی در ارتباط با عکس‌العمل وضعیتی؛ محرکه‌های پایین‌رو یا محرکه‌های داخل‌شو در پیوند با عکس‌العمل تغذیه‌ای یا بلعیدنی و محرکه‌های آهنگ‌دار با عکس‌العمل تولید مثلی یا جنسی در پیوند هستند. به نظر دوران طبیعت فعلی محرکه‌ها یکی از ابزارهای مهم برای تحلیل تخیل است. برای بررسی یک نماد، ماهیت فعل‌گونه محرکه‌ها به ما می‌آموزد که بهتر است به جای پرداختن به شیء به عمل این نماد یا به فعل آن توجه کنیم. از نظر دوران کهن‌الگوها نسبت به محرکه‌ها در درجه دوم اهمیت قرار می‌گیرند؛ کهن‌الگو واسطه‌ای است میان محرکه‌های درونی و تصاویر به دست آمده از محیطی که آن را درک می‌کنیم. به دلیل حوادث تاریخی و جغرافیایی، کهن‌الگو به نماد تنزل می‌یابد. کهن‌الگو نیروی روان و سرچشمه اصلی نماد است که می‌توانیم

ماندگاری و جهانی بودنش را تضمین کنیم؛ در حالی که نمادها شکل تغییر یافته کهن‌الگوها هستند. کهن‌الگوها و نمادها با تحریک محرکه‌ها به شکل روایت سازمان‌دهی می‌شوند که به این شکل روایتی، اسطوره می‌گویند (عباسی، ۱۳۹۰: خلاصه‌ای از مطالب صص ۶۷ تا ۷۱).

۲. ریخت‌های حیوانی: تصویر حیوان واقعی و یا حیوان تخیلی، یکی از اجزای حیوان مانند چنگ زدن و یا صدای حیوان مانند غریدن و یا هر تصویری که در حال جنب و جوش باشد (تصویر آشوبناک یا کائوتیک)، جزو تصاویر ریخت حیوانی قرار می‌گیرد. ژیلبر دوران تصاویری همچون شب تاریک و بی‌ستاره، خون، ناپاکی، آب سیاه (سیل)، تصاویر مربوط به کورشدگی و به طور کلی تصاویری از این دست را از نمادهای ریخت تاریکی می‌داند. مراد از تصاویر سقوطی نیز تصاویری است که افتادن از بلندی، یا نقطه عروج به حضيض را نشان دهد. «تخیل سقوط نه به این معنی است که حتماً کسی از بلندی به زیر آید، بلکه حس سرگیجه یا سردرد نیز حس سقوط را ایجاد می‌کند» (عباسی، ۱۳۸۰: ۸۳).

۳. نمادهای جداکننده: وسایلی است که به نوعی باعث محافظت در برابر خطرات است. واژگانی چون خنجر، شمشیر و گرز که ماهیتی متلاشی‌کننده دارد، در این گروه قرار می‌گیرد. با این نمادها بدی از خوبی و ناپاکی از پاکی جدا می‌شود. نمادهای روشنایی با نماهای مربوط به نور و روشنایی است. واژگانی همانند خورشید، فلق، نور، آسمان، مهتاب و ترکیباتی چون صبح پیروزی، کشتی فتح و غیره زیرمجموعه این نماد است. نمادهای عروجی نوعی صعود کردن است؛ خواه روحانی باشد خواه جسمانی؛ مانند بهرام که پس از نابودی شیرها بر تخت می‌نشیند و با بر سر گذاشتن تاج به اوج رسیدن خود را نشان می‌دهد.

۴. این ساختار نمادی را علیه زمان و مرگ به نمایش می‌گذارد.

۵. ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک می‌کوشد به کمک طبیعت چرخه‌ای زمان با او یکی شود و آن را بپذیرد.

۶. «نمادهای ساختار اسرارآمیز و تناقضی، خطرناک و تهدیدهای زمان را کم می‌کنند و آن‌ها را کم‌رنگ و تلطیف می‌کنند، تا جایی که گاهی آن‌ها را به کمک فن تناقض‌سازی، انکار و وارونه می‌کنند» (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۰۷).

۷. دکتر عباسی در کتاب *ساختارهای تخیل از منظر ژیلبر دوران* به طور مفصل به شرح ساختارها پرداخته است.
۸. نک: «تخیل در هفت پیکر نظامی و هشت بهشت امیر خسرو دهلوی».
۹. «ouranienne صفت ouranien از اسم ouranos گرفته شده است که نماد تجلی آسمان در اسطوره‌شناسی یونان است. این صفت آنچه را که مخصوص الوهیت آسمانی است نشان می‌دهد. Ouranos خدای یونانی است که آسمان را متجلی می‌سازد» (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۵).

کتابنامه

- بری، مایکل. (۱۳۸۵). *تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی*. ترجمه جلال علوی‌نیا. تهران: نی.
- بهار، مهرداد. (۱۳۷۶). *جستاری چند در فرهنگ ایران*. چاپ سوم. تهران: فکر روز.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۳). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. چاپ پنجم. تهران: علمی و فرهنگی.
- سعیدی، مریم. (۱۳۹۴). *پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تخیل در هفت پیکر نظامی و هشت بهشت امیر خسرو دهلوی با توجه به نظریه ژیلبر دوران*.
- عباسی، علی. (۱۳۸۰). «طبقه‌بندی تخیلات ادبی بر اساس نقد ادبی جدید (روش ژیلبر دوران)». *پژوهشنامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی*. شماره ۲۹. صص ۱-۲۲.
- عباسی، علی. (۱۳۹۰). *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران*. تهران: علمی و فرهنگی.
- لوفر دلشوو. مارگریت. (۱۳۸۶). *زیان رمزی افسانه‌ها*. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس. چاپ دوم.
- محجوب، محمدجعفر. (۱۳۶۱). «گور بهرام گور». *ایران نامه*. سال اول. شماره ۲. صص ۱۴۷-۱۶۳.
- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۲). *درآمدی بر اسطوره‌شناسی*. تهران: سخن.
- نظامی. (۱۳۸۸). *هفت پیکر*. تصحیح وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
- یاوری، حورا. (۱۳۸۶). *روانکاوی و ادبیات*. تهران: سخن.
- Durand, Gilbert. (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction a l'archetypologie*; puf.