*کهن‌نامهٔ ادب پارسی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال سوم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۱، صص ٤٧-٦٦

# کارکرد نماد در حکایتی از *هفت‌پیکر*

**کاظم دزفولیان***

**مصطفی ملک‌پائین****

## چکیده

یکی از انواع نقد ادبی نقد اسطوره‌ای است که برگرفته از نظریات یونگ در زمینهٔ ناخودآگاه جمعی است. کار منتقد اسطوره‌ای بررسی کهن‌الگوهای اثر ادبی به‌مثابهٔ بازتاب‌های ناخودآگاه جمعی ذهن شاعر یا نویسنده در اثر ادبی است؛ کهن‌الگوهایی که در نهاد ناخودآگاه ذهن مردمان قوم یا جامعه یا فراتر از آن، کل بشر، ساری و جاری است. ذهن آدمی این عقاید و رفتارهای اسطوره‌ای را اغلب به شیوه‌ای نمادین درمی‌آورد. یکی از اشکال بروز این کهن‌الگوها به شکل نماد، علاوه‌بر خواب و رؤیا و ...، خلاقیت‌های ادبی است.

*هفت‌پیکر* نظامی از آثاری است که سرشار از نمادهای اسطوره‌ای و کاربردهای کهن‌الگویی است. در این مقاله سعی شده با استفاده از امکاناتی که الگوی روان‌شناسی یونگ در زمینهٔ ناخودآگاه جمعی به‌دست داده است و نظر نورتروپ فِرای در زمینهٔ میتوس‌ها، حکایتی منظوم از این اثر بررسی شود تا کارکردهای نماد در این حکایت روشن شود.

**کلیدواژه‌ها:** اسطوره، کهن‌الگو، نماد، میتوس، *هفت‌پیکر*، حکایت.

## ۱. مقدمه

*هفت‌پیکر* از آثار منظوم داستانی در ادبیات سنتی فارسی است که با انواع نقد ادبی بررسی

---

* استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند m_malekp@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/٦/٥، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۸/۲۹

شده است. یکی از نقدهایی که درپی کاوش و بررسی این اثر ادبی صورت گرفته، نقد اسطوره‌ای یا اسطوره‌شناختی (mythological criticism) است. حورا یاوری، در *روان‌کاوی و ادبیات* (یاوری، ۱۳۸٦)، و دیگران این اثر ادبی را از دید اسطوره‌شناختی بررسی کرده‌اند. در این مقاله، سعی می‌شود وجوه کارکرد نماد در یکی از حکایت‌های *هفت‌پیکر* بررسی شود.

اسطوره داستان‌های کهنی است که زمانی در نزد اقوام باستانی حقیقت تلقی می‌شد، اما امروزه جنبهٔ افسانه‌ای یافته است و کسی آن‌ها را باور ندارد. می‌توان گفت که اسطوره نحوهٔ تلقی بشر اعصار کهن از پدیده‌هاست که معمولاً برای او جنبهٔ رمز و راز داشته؛ و کوشش برای توضیح معماهای زندگانی آن دوران است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲٦۹، ۲۷۰). این باورها، که امروزه برای انسان کم‌تر واقعی می‌نماید، روزگاری اساس و بن‌مایهٔ فکری و عملی زندگی بشر بوده است. اهمیت اسطوره از همین‌جاست که بشر دورهٔ باستان بدان اعتقاد راسخ داشته است. درحقیقت، اساطیرِ باقی‌ماندهٔ امروزی ادیانِ بشرِ بدوی محسوب می‌شود.

به‌نظر کارل گوستاو یونگ (C. G. Jung, 1875-1961)، روان‌شناس شهیر سوئیسی، ضمیر ناخودآگاه انسان دو لایهٔ فردی و جمعی دارد. لایهٔ فردی محل نگه‌داری، باززایش، و یادآوری خاطره‌ها و مفاهیم دوران کودکی است و لایهٔ جمعی مفاهیمی همگانی را، شامل مضامین بازماندهٔ حیات بشر از نخستین ایام تاکنون، در خود جای می‌دهد. یونگ برآن است که هریک از ما شیوهٔ خاص زندگی خود را داریم؛ درعین حال، بسیار اسیر و نمایندهٔ روح جمعی هستیم که عمر آن به قرن‌ها می‌رسد (یونگ، ۱۳۸۷: بیست‌وهفت). از نظر یونگ، مضامین اساطیری و صورت‌های ازلی از ابتدای هستی در وجود انسان خفته‌اند و در طول تاریخ در حوزه‌های گوناگونی چون رؤیا، مراسم عبادی، قصه‌های عامیانه، رفتارهای روانی، و خلاقیت‌های هنری متجلی می‌شوند و گویای وضعیت روانی و نیازهای روحی انسان‌اند (ترقی، ۱۳۸۷: ۹). جایگاه کهن‌الگو ضمیر ناخودآگاه روان آدمی است و مربوط است به لایهٔ جمعی ضمیر ناخودآگاه. یونگ برای تبیین کهن‌الگو آن را با «غریزه» مقایسه می‌کند و بر آن است که غریزه کششی جسمانی است که با حواس دریافت می‌شود. البته غرایز در خیال‌پردازی‌ها هم بروز می‌کند و اغلب، در شکل نمایه‌های نمادین، حضور خود را آشکار می‌کند و من همین بروز غرایز را «کهن‌الگو» نامیده‌ام (یونگ، ۱۳۷۷: ۹٦).

گفتنی است کهن‌الگوها و اسطوره‌ها با خودآگاه ما و آن‌چه در آن است شناسایی نمی‌شود، بلکه این کهن‌الگوها را فقط به‌صورت نماد می‌توان درک کرد. ترقی آورده است که

نمادْ زبان اسطوره و آیین تکرار اعمال خدایان و حوادث اساطیری است (ترقی، ۱۳۸۷: ۸). نمادْ زبان صورت‌های ازلی (کهن‌الگوها) و اسطوره است و این زبان در فرهنگ‌های مختلف تغییر صورت می‌دهد (همان: ١٤). گرچه برخی از کهن‌الگوها جهانی‌اند، اغلب نمادهای اساطیری برای هر ملتی مفهومی دارند که بر کهن‌الگوی خاص آن ملت دلالت می‌کنند. یونگ معتقد است آن‌چه ما نمادش می‌نامیم یک اصطلاح است؛ یک نام یا نمایه‌ای که افزون بر معانی قراردادی و آشکار روزمرهٔ خود معانی متناقضی نیز دارد. نماد شامل چیزی گنگ، ناشناخته یا پنهان از ماست؛ بنابراین یک کلمه یا یک نمایه هنگامی نمادین می‌شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار و بی‌واسطهٔ خود داشته باشد. این کلمه یا نمایه جنبهٔ «ناخودآگاه» گسترده‌تری دارد که هرگز نه می‌تواند به‌دقت مشخص شود و نه کاملاً توضیح داده شود و هیچ‌کس هم امیدی به انجام این کار ندارد (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۳).

شمیسا، به نقل از نویسندهٔ *گفتاری دربارهٔ نقد*، آورده است که منتقدان ادبی نیز، با استفاده از آرای فروید و یونگ و دیگر روان‌شناسان، درپی تحلیل آثار ادبی برآمده‌اند. خود فروید بر آن بود که او ضمیر ناآگاه را کشف نکرده است، بلکه کاشف حقیقی آن شعرا و هنرمندان‌اند (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۵۸). همین سخن بر این نکتهٔ مهم دلالت می‌کند که متون ادبی سرشار از ناخودآگاه است و بر این اساس بود که بررسی‌های روان‌شناسانهٔ متون ادبی قوت یافت. به‌هرروی، روش نقد اسطوره‌ای (اسطوره‌شناختی) که از آن به «نقد کهن‌الگویی» (archetypical criticism) نیز تعبیر می‌شود یکی از رویکردهای اصلی نقد معاصر است. این نقد، اگرچه پیشینه‌ای بیش از یک قرن دارد و سرآغاز آن را باید از مکتب انسان‌شناسی (anthropology) انگلیس و پژوهش‌های انسان‌شناسانی چون سر ادوارد تیلور (E. B. Taylor) و سر جیمز فریزر (J. G. Frazer) دانست که از اواخر قرن نوزدهم مطرح شده بود و اندکی پس از آغاز قرن بیستم «هلنیست»های (Hellenists) کمبریج در پژوهش‌های خود بهرهٔ بسیاری از این رشته بردند، اما با نظریه‌های یونگ بود که این رویکرد متحول شد و در نیمهٔ دوم قرن بیستم، مطالعات متنوع و ارزش‌مندی را در این حوزه پدید آورد. از دیدگاه یونگ، اسطوره‌ها، به‌صورت تجلیات فرهنگی، بیان‌گر مضامینی حاوی عمیق‌ترین حالات روانی انسان‌ها بودند (قائمی، ۱۳۸۸: ۱۲۲–۱۲۳ به نقل از Walker, 1995: 4). یونگ بر آن است: «فرایند آفرینندگی عبارت است از جان‌دمیدن ناخودآگاهانه به‌صورت مثالی، بسط و گسترش‌دادن آن، و ساخت و پرداختنش تا آن‌که اثر به‌طور کامل تحقق یابد. ساخت و پرداخت تصویر ابتدایی، به

اعتباری ترجمه و گزارشی به زبان زمان حاضر است». او تأثیر اثر هنری را بدان سبب می‌داند که این آثار بیان‌گر تجلیات ناخودآگاه جمعی و بینش اساطیری مشترک همهٔ اقوام‌اند؛ و درمورد پدیدآورندهٔ اثر ادبی عقیده دارد که او ترجمان ناخودآگاه جمعی و صور مثالی برای مردم عادی است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۵۲، ۲۵۳).

روشی که یونگ، با تحلیل ناخودآگاه روان انسان، به‌کار گرفت بسیار به یاری ناقدان ادبی آمد. منتقدانی ظهور کردند که نقش اسطوره را در آثار ادبی بسیار گسترده می‌دانستند. پس از فریزر، میرچئا الیاده (M. Eliade)، و یونگ، که در راه شناخت اسطوره‌ها قدم‌های مؤثری برداشتند، نوبت به نورتروپ فرای (H. N. Frye) رسید. فرای با کتاب *کالبدشناسی نقد* تأثیر عمیقی در نقد ادبی، به‌ویژه نقد اسطوره‌گرا، نهاد (شایگان‌فر، ۱۳۸٦: ۱۳٤–۱۳۵). او و هم‌فکرانش به تبیین و بسط نظریه‌های یونگ در ادبیات پرداختند. روش آنان بیش‌تر بر پایهٔ تحلیل همین نمادهای کهن‌الگویی در آثار ادبی استوار شد و نقد اسطوره‌شناختی و کهن‌الگویی رشد کرد. فرای با جسارتی چشم‌گیر اسطوره را با ادبیات یک‌سان می‌بیند و می‌گوید که اسطوره اصل ساختاری و سازمانده شکل ادبی است و یک کهن‌الگو اساساً «عنصر تجربهٔ ادبی فرد» است (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱٦۷). فرای برای اشاره به چهار الگوی روایی، که به اعتقاد وی به اسطوره ساختار می‌بخشند، از اصطلاح «میتوس» استفاده می‌کند. بنابر دیدگاه وی، این میتوس‌ها نوعی مبانی ساختاری‌اند که انواع ادبی بر آن‌ها استوارند (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۵٦–۳۵۷). البته این اصطلاح برابرنهاد فارسی ندارد و در نظریهٔ فرای، فقط با توصیف عملکرد میتوس، مبنی‌بر شکل‌دهی به آثار ادبی، می‌توان آن را توضیح داد.

## ۲. بررسی و پیرنگ حکایت

حکایت بررسی‌شده در مقالهٔ حاضر این عناوین را دارد: «آگاهی بهرام از لشکرکشی خاقان چین بار دوم» و ادامه‌اش «اندرزگرفتن بهرام از شبان» و «بازخواست بهرام از وزیر ستم‌کار». پیرنگ آن چنین است:

۱. فصل بهار و زیبایی‌ها و طراوت آن را نشان می‌دهد و وصف می‌کند. سبزه‌ها، درختان، گل‌ها، باد بهاری، و ... به شیوهٔ نظامی به‌خوبی وصف می‌شوند (نظامی، ۱۳۸٤: ٦۰۳–٦۰۷/ بیت ٤٤۳۱–٤٤٦۹).

۲. مُنهی به دربار بهرام رفته به او خبر می‌دهد که لشکر چین قصد حمله به حکومت

بهرام‌شاه را دارد و خاقان چین یک‌بار دیگر عهدشکنی کرده است. شاه، که در حال باده‌نوشی است، جام را کنار گذاشته پس از لحظه‌ای اندیشیدن تصمیم می‌گیرد با دشمن بجنگد و، مثل بار اول، لشکر چین را شکست دهد؛ اما چون سپاه را شمارش می‌کند پنج تن بیش‌تر نمی‌بیند و چون به گنجینه می‌رود گنجی در آن‌جا نمی‌یابد. شاه، کلافه و سردرگم، به‌دنبال راه‌حلی است و کشف این نکته که مشکل از کجاست. در این قسمت، راوی داستان مطلبی را برای خواننده درمورد وزیر بد سلطان بیان می‌کند، درحالی‌که قهرمان یا همان بهرام از آن خبر ندارد و هم‌چنان مبهوت مانده است. بهرام از منهیان دربار خود می‌پرسد، اما آن‌ها هم از ترس وزیر بدسرشت پاسخی درخور نمی‌دهند و بهرام‌شاه قانع نمی‌شود (همان: ٦٠٤-٦٠٦/ بیت ٤٤٧٠-٤٥٤٠).

۳. در قسمت «اندرزگرفتن بهرام از شبان»، بهرام به‌تنهایی قصد شکار می‌کند «تا ز دل هم به خون بشوید خون». پس از صید و در راه بازگشت به خانه، تشنگی بر او غلبه می‌کند. درپی آب، دودی می‌بیند که به فلک سربرآورده است. می‌گوید: «آن دود گرچه زآتش خاست/ از فروزنده‌اش آب باید خواست». با دلیل دود به خرگهی می‌رسد و سگی به‌دارزده را در کنار آغل گوسفندان مشاهده می‌کند. وارد خانه می‌شود و صاحب‌خانه، که شبان پیری بود، از بهرام پذیرایی و، با غذای سادهٔ خود، او را مهمان می‌کند. بهرام جرعه‌ای آب می‌خورد و می‌گوید که راز به‌دارکشیدن این سگ را به من بگو تا نانت را بخورم. شبان به او می‌گوید که این سگ در ابتدا سگ خوبی بود تا این‌که با گرگ ماده‌ای آشنا شد و، دربرابر کام‌گرفتن از او، گوسفندان را به خوردش می‌داد. همان لحظه، بهرام این رمز را درمی‌یابد و مشکل مملکتش را می‌فهمد؛ پس به دربار بازمی‌گردد.

در این‌جا، بازخواست بهرام از وزیر ستم‌کار تا آخر قطعهٔ انتخاب‌شده از کل *هفت‌پیکر* را دربر می‌گیرد. بهرام‌شاه وزیر را مجازات و کسانی را که از دست او به زندان افتاده بودند آزاد می‌کند و از هفت نفر از آنان می‌خواهد که بگویند چگونه وزیر آن‌ها را گرفتار بلا کرده است. سپس همهٔ آن‌ها را با جبران خسارت آزاد می‌کند. خاقان چین هم، با دریافتن و آگاه‌شدن از اتحاد مملکت بهرام‌شاه، از حمله منصرف می‌شود و از بهرام پوزش می‌طلبد (همان: ٦٠٦-٦١٨/ بیت ٤٥٤١-٤٨٦٨).

## ۳. ویژگی‌های این حکایت

نام‌گذاری «حکایت» برای این روایت منظوم بایسته‌تر است و این اثرِ منظوم را نمی‌توان یک

«داستان» دانست؛ زیرا آن‌گونه که پاینده در کتاب *داستان کوتاه در ایران* تبیین می‌کند، ویژگی‌های یک داستان را به‌مثابهٔ یک ژانر ادبی ندارد (پاینده، ۱۳۸۹: ۱/ ۱۰۷–۱۳۵). ذکر کوتا برخی ویژگی‌های این حکایت برای ورود به بحث اصلی مقاله کمک می‌کند، زیرا این مقاله درپی کاوشی ادبی است و اسطوره در گونه‌ای ادبی بررسی می‌شود.

ـ این حکایت زمان خاصی ندارد؛ به‌عبارتی غیرزمان‌مند است. روشن نیست وقایع ذکرشده در داستان در چه زمانی اتفاق افتاده است؛ مثلاً مخاطب فقط درمی‌یابد که این داستان در فصل بهار رخ داده است:

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

(نظامی، ۱۳۸٤: ٦۰۳/ بیت ٤٤۳۱)

یا مخاطب درمی‌یابد:

بامدادان که روز روشن گشت　　شب تاریک فرش خود بنوشت

...

بارگه بر سپهر زد بهرام　　بار خود کرد بر خلایق عام

(همان: ٦۰۹/ بیت ٤٦۲۹–٤٦۳۱)

به‌هرروی، راوی بیان نمی‌کند که مثلاً شاه‌بهرام در چه تاریخی مجلس‌افروزی کرد و در چه بامدادی به خلایق بار داد.

ـ روایت مذکور بی‌مکان است؛ به‌عبارتی مکان‌مند نیست. راوی روشن نمی‌کند که این رویداد در کجا رخ می‌دهد؛ در کدام شهر و کدام کاخ از هفت‌گنبد.

ـ این حکایت شخصیت‌های فردیت‌یافته ندارد و شخصیت‌ها خصلت‌های عام و همگانی دارند. بهرام در این حکایت پادشاهی است کمابیش هم‌چون پادشاهان دیگر. مانند دیگر پادشاهان می‌گساری می‌کند و به طرب می‌نشیند و، درعین حال، جنگ‌جوی قابلی است. به شکار می‌رود و صاحب قدرتی فراوان است:

کرد صیدی چنان‌که بودش رای　　غصه را دست بست و غم را پای

چون ز صید پلنگ و شیر و گراز　　خواست تا سوی خانه گردد باز

(همان: ٦۰٦/ بیت ٤٥٤۸–٤٥٤۹)

«راست‌روشن» وزیری است با ویژگی‌های یک وزیر و خاقان چین، چوپان، قاصد، و ...

که دیگر شخصیت‌های این روایت‌اند ویژگی‌هایی عام دارند که جایگاهشان را نشان می‌دهد. ازاین‌گذشته، این شخصیت‌ها نمایندهٔ خصلتی مطلق‌اند. یا خوی خوب دارند یا بد. حد وسطی برای خصلت آن‌ها نمی‌توان در نظر گرفت. مثلاً راست‌روشن تجسم سیاهی مطلق است و، بر عکس، چوپان خیرخواه و سفید مطلق و با خصلت‌هایی همه نیک.

ـ شخصیت‌های اصلی، که کنش‌گر اصلی این روایت به‌شمار می‌آیند، از طبقات والای جامعه‌اند.

ـ وجود رویدادهای کاملاً تصادفی در این حکایت که تأثیرات تعیین‌کننده در پیرنگ دارند.

ـ پیرنگ در داستان معادل ظرف است و شخصیت و کنش مظروف، اما در این حکایت این‌گونه نیست و پیرنگ در خدمت محتوا و هدف نهایی داستان است.

ـ راوی داستان دانای کل است. این راوی از همه‌چیز آگاه است و این آگاهی را به مخاطب می‌رساند.

ـ زبان به‌کاررفته در این حکایت، به‌واسطهٔ هنجارافزایی‌ها، کیفیتی منظوم یافته است؛ هنجارهایی چون وزن، قافیه، جناس، و سجع که به اعتقاد فرمالیست‌ها بر برونهٔ زبان استوارند و زبان را منظوم می‌کنند. علاوه‌براین، کارکرد مجازی نیز در این روایت روشن است. تشبیهات و استعاره‌های نظامی در این متن منظوم روایی هم‌چنان می‌تازند و بیش‌تر لذت ایجادشده در مخاطب، نه به‌سبب خود حکایت، بلکه به‌سبب همین کیفیت منظوم و شعری است.

ـ این حکایت جهانی را نشان می‌دهد که خیالی و آرمانی است و پایانش به قول معروف «ختم به‌خیر» می‌شود. همهٔ رنج‌ها و کشاکش‌ها به انجامی خوب می‌رسد. بهرام وزیر خیانت‌کار را می‌کشد. خاقان چین از بهرام‌شاه پوزش می‌خواهد و پادشاه، فرخ و شاد، بر تخت بازمی‌نشیند.

ـ برخی اعتقادات سنتی دینی یا اسطوره‌ای در نوشتار راوی دیده می‌شود. درحالی‌که فریب و بدی از راست‌روشنِ وزیر به پادشاه رسیده است و راوی نیز می‌داند، اما این بلا را به چرخ و فلک مرتبط می‌داند و معتقد است سبب این بدی‌ها چرخ جفاپیشه است:

از بد گنبد جفاپیشه — کرد چندان که باید اندیشه
ره به سامان کار خویش نبرد — جهد خود با زمانه پیش نبرد

(همان: بیت ٤٥٤٢–٤٥٤٣)

## ۴. کارکرد نماد در این حکایت

طبق آن‌چه در درآمد گفته شد، برای شناخت کهن‌الگوها و روابط آن‌ها در متن باید از زبان اسطوره، که نماد است، استفاده کرد. این‌که چگونه یک عنصر، در متن حکایت، نماد محسوب می‌شود دو مشخصه دارد: ۱. این عنصر در پیرنگ داستان نقش اصلی را ایفا کند. ۲. این عنصر در متن تکرار و بر آن تأکید شده باشد. بنابراین، هر کلمه‌ای که در متن قرار گرفته است، لزوماً کارکرد نمادین ندارد و نمی‌توان آن را به‌منزلهٔ نماد در بررسی کهن‌الگوهای متن به‌کار برد. متن حکایت، با شماره‌گذاری در پیرنگ ذکرشده، به سه بخش تقسیم شده است که، برمبنای آن، در این‌جا به کارکرد نماد در متن اشاره خواهد شد:

### ۱.٤ کارکرد نماد در بخش [۱] (بیت‌های ٤٤٣١ تا ٤٤٦٩)

**حَمَل:** در بخش اول این حکایت، برجسته‌ترین کلمه «حمل» است. زمان حکایت، فروردین است و این بخش در توصیف این زمان و طبیعت آن آمده است. بنابراین، در پیرنگ داستان نقشی اصلی و کارکردی دارد. علاوه‌برآن، بهار، نوروز، و وابسته‌های آن چون سبزه، برگ، و گیاه در این بخش فراوان آمده است. فروردین نماد نوزایی و حیات و زایش است.

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

(همان: ٦٠٣/ بیت ٤٤٣١)

اعتدال هوای نوروزی　　راست‌رو شد به عالم‌افروزی

باد نوروزی از قبالهٔ نو　　با ریاحین نهاد جان به گرو

(همان: بیت ٤٤٣٥-٤٤٣٦)

از شمایل شمامه‌های بهار　　بی‌قیامت ستاره کرد نثار

(همان: بیت ٤٤٤٧)

**آب زندگانی (آب حیات):** در این بخش، آب زندگانی تکرار شده و بارها هم آب و چشمه و تری و رود آمده است. آب نماد باروری و رشد است و رود نماد مرگ و تولد دوباره است (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ١٦٢). به نظر یونگ، آب رایج‌ترین نماد ضمیر ناخودآگاه است (همان).

سبزهٔ خضروش جوانی یافت　　چشمهٔ آب زندگانی یافت

(نظامی، ۱۳۸٤: ٦۰۳/ بیت ٤٤۳۲)

کاتب‌الوحی گل به آب حیات　　بر شقایق به خون نوشته برات

(همان: بیت ٤٤٤۹)

ناف هر چشمه رود نیلی شد　　هر سبیلی به سلسبیلی شد

(همان: بیت ٤٤۳۳)

برف کافوری از گریوهٔ کوه　　رود را زآب دیده داد شکوه

(همان: بیت ٤٤۳۹)

و ترکیباتی مانند نرگسِ تر و قلعهٔ آب در این بخش آمده است.

**باغ:** دیگرعنصری که مکرراً در بخش اول این حکایت آمده است باغ و ملزومات آن مانند سبزه، ریاحین، رستنی، نرگس، بنفشه، سرو، شمشاد، نیلوفر، غنچه، سوسن، شنبلید، سنبل، خیری، یاسمن، سیسنبر، درخت، ارغوان، سمن، بید، گل، بلبل، فاختگان، قمری، و کبک یادآور باغ عدن نیز هستند:

بانگ درّاج بر حوالی کشت　　کرده تقطیع بیت‌های بهشت

زندباف از بهشت نامهٔ زند　　در شب آورد و خواند حرفی چند

(همان: ٦۰٤/ بیت ٤٤٦٦-٤٤٦۷)

باغ چون لوح نقشبند شده　　مرغ و ماهی نشاطمند شده

(همان: بیت ٤٤٦۹)

باغ نماد بهشت و باروری است (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱٦۵). درخت هم در حکم ملزومی برای باغ تکرار شده و نماد حیات کیهان و تداوم آن و رشد و تکثیر و فرایندهای زایشی و باززایی است (همان).

**رنگ سبز:** پس‌زمینهٔ این بخش از حکایت به وضوح سبز است و این سبزی به‌سبب باغ و بهار در این بخش به‌چشم می‌آید. سبز نماد باروری و امید است (همان: ۱٦۳).

بنابر آن‌چه گفته شد و نمادهای مکرری که ذکر آن رفت، بخش اول این حکایت حاوی نماد برجستهٔ باروری و باززایی است و خوانندهٔ حکایت با جهانی آرمانی روبه‌رو می‌شود.

به نظر فرای، انسان‌ها تخیلات روایی خود را اساساً به دو طریق ترسیم می‌کنند: در قالب بازنمایی‌های جهانی آرمانی و در قالب بازنمایی‌های جهان واقعی. جهان آرمانی، که از جهان واقعی بهتر است، جهان معصومیت و وفور نعمت و خرسندی است که فرای آن را «میتوس تابستان» می‌نامد و با نوع ادبی «رمانس» ارتباط می‌دهد (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۵٦، ۳۵۷). تمامی نمادهای این بخش، حکایت بازنمایی جهان آرمانی‌اند: امید، باروری، باززایی، رشد، حیات، و تولد دوباره که نمادهای این بخش‌اند با مشخصه‌های جهان آرمانی و میتوس تابستان هم‌خوانی دارند.

## ۲.٤ کارکرد نماد در بخش [۲] (بیت‌های ٤٤۷۰ تا ٤٥٤۰)

**راست‌روشن نماد سایهٔ بهرام:** بنابر نظریهٔ یونگ درمورد اجزای ساختاری روان، که انسان‌ها آن را به ارث برده‌اند، فرافکنی نمادین سایه را کهن‌الگویی می‌بینیم که در اساطیر و آثار ادبی وجود دارد. معمول‌ترین گونهٔ این کهن‌الگو در زمانی‌که فرافکنی می‌شود، شیطان است که به قول خود یونگ معرف جنبهٔ خطرناک نیمهٔ ناشناخته و تاریک شخصیت است. سایهٔ بخش تاریک‌تر خود ناهشیار ماست که می‌خواهیم سرکوبش کنیم (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۸۲). به‌عبارتی، سایه بخش پست شخصیت آدمی است؛ بخش سرکوب‌شده‌اش. آدمی به‌علل گوناگون به این لایه از شخصیتش توجه ندارد و نمی‌خواهد به آن وقوف یابد، اما این بخش پنهان از شخصیت در اساطیر و خواب‌ها ظاهر می‌شود. در خواب‌ها با خواب بیننده و در اساطیر با قهرمان، هم‌جنس است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲٦۵). در ادبیات کلاسیک فارسی، کارکرد سایه بیش‌تر در شیطان یا شخصیت‌های پلید ضد قهرمان مشاهده می‌شود.

در این حکایت، راست‌روشن وزیر ناخداترس و از خدا دوری است (نظامی، ۱۳۸٤: ٦۰٤/ بیت ٤٤۸۸). «روشن و راستیش بس باریک/ راستی کوژ و روشنی تاریک» است (همان: ٦۰۵/ بیت٤٤۹۰). این وزیر، که چون سایهٔ بهرام است، «داده شه را به نام نیک غرور» (فریب) (همان: بیت ٤٤۹۱). او فتنه می‌ساخت، مصلحت می‌سوخت، ملک می‌جست، و مال می‌اندوخت (همان: بیت ٤٤۹۵). تمامی ویژگی‌های سایه در این شخصیت جای دارد: این وزیر (سایه) برای رسیدن به شهوت بی‌انتهای خود و غلبه بر جنبه‌های دیگر روان تلاش می‌کند. مستولی‌شدن و ارضای غرایز، کار سایه در روان است و جز این انتظاری از او نیست. شاه را می‌فریبد و در درگیری بخش‌های روان چیره می‌شود.

این همانی وزیر با سایهٔ شاه، مکرراً، در نزدیکی بـه او و انجـام‌گـرفتن تمـام کارهـای شـاه به‌دست وزیر و ... در متن روشن است:

نایـــب شـــه ز روی سرمســـتی　　کـرد بـــا او بـه جـور هـم‌دسـتی
بـــه جفـــایی کـــه او نمـــودش راه　　جـور مـی‌کـرد بـر رعیّـت شـاه
تا به حدی کـه خواری از حد بـرد　　هیچ‌کس را به هیـــچ‌کـس نشـمرد
در ســـتم‌کـــارگی پـــی افشـــردند　　مـــی‌گرفتنـــد و خانـــه مـــی‌بردنـــد

(همان: ٦٠٦/ بیت ٤٥٢٠-٤٥٢٣)

ستمی که بر رعیت شاه وارد می‌شود، درواقع، از نفس لوامه یا سایهٔ خـود شـاه اسـت؛ شاهی که سایه بر دیگر جنبه‌های روانش چیره شده است و گرفتن اموال مردم را بـه فرمـان وزیر می‌پذیرد و شهوت مال‌اندوزی سایهٔ چیره‌شده بر روان اوست. شاهِ مشغول به نوش و ناز نیز نمود همین غلبه است:

شه چو مشغول شد به نوش و به ناز　　او [وزیر] بـه بیـداد کرد دست دراز

(همان: ٦٠٥/ بیت ٤٤٩٤)

**سیاه:** علاوه‌بر کارکرد نماد سایه، که در این بخش مهم‌ترین نماد کهن‌الگـویی اسـت، رنگ سیاه بـیش‌تـرین کـارکرد نمـادین در ایـن بخـش از حکایـت را دارد. رنـگ سـیاه بازتابیده‌شده در این قسمت، هم به‌سبب غلبهٔ سایه است و هم تصویرهای خشن و سـیاه چون فتنه، بلا، خصم، جنگ، سلیح و سپه، شیر بی‌دنـدان (بهـرام)، زنجیـر، ناخداترسـی، غرور (فریب)، شوخ، گستاخ، بی‌ادب، غم‌زدگان، و دیـو. آن‌قـدر تصـاویر سـیاه در ایـن بخش داستان فراوان است که نمی‌توان همهٔ آن‌ها را ذکر کرد و به ذکـر ایـن چنـد بیـت قناعت می‌شود که وزیر (سایه) نقل و پادشاه، به‌سبب چیرگی سایه بر روان، به گفته‌هـای او عمل می‌کند:

جهد آن کن کـه از سیاسـت خـویش　　نشـــکنی رونـــق ریاســـت خـــویش
نفریبـــــی بـــــه آشـــــنایی کـــــس　　کس خـود تیغ خـود شناسـی و بـس
شـــه بـــه امّیـــد ماســـت بـــاده‌پرســـت　　مـن قلـم دارم و تـو تیـــغ بـه دسـت
از تـــو قهـــر آیـــد و ز مـــن تـــدبیر　　هـــرکـــه گـــویم گرفتنـــی‌ســـت، بگیـــر
محتشـــم را بـــه مـــال مـــالش کـــن　　بـــی‌درم را بـــه خـــون سِـــگالش کـــن

نیک و بـد هر دو هست بر تو حـلال　　از بـــدان جـان سـتان، ز نیکـان مـال
خوار کن خلق را به جـاه و بـه چیـز　　تـا بمـانی بـه چشـم خلـق عزیـز

(همان: بیت ٤٥١٢-٤٥١٨)

در ده و شـــهر جـــز نفیـــر نبـــود　　سـخنی جـز گرفـت و گیـر نبـود
تا در آن ممـلکت به انـدک ســال　　هیچ‌کس را نه ملک ماند و نـه مـال

(همان: ٦٠٦/ بیت ٤٥٢٤-٤٥٢٥)

سایهٔ غلبه‌کرده در این بخش از حکایت، سبب آشفتگی مملکـت بهـرام شـده و رنـگ سیاهی بر آن پاشیده است. مردم بدبخت شده‌اند و مُلک به نـابودی کشـانده شـده اسـت. سیاه (ظلمت) نماد آشوب، ناشناخته‌ها، مرگ، ضمیر ناهشیار، شر، و اندوه است (گـرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱٦۳). تأثیر و کارکرد نماد سایه، به‌منزلهٔ نمودی از ضمیر ناهشیار، در ایـن بخش حکایت مشهود است. فرافکنی این نماد در سیرت راست‌روشنِ وزیـر بـروز کـرده است. آشوب و ناشناخته‌ها و شر و انـدوه نیـز در ایـن بخـشِ حکایـت بـا نمـاد سـیاهی بازتابانده شده است.

بنابر آن‌چه در بررسی نمادهای این بخش گفته شد، مشخصـهٔ اصـلی آن روبـه‌روشـدن خواننده با جهانی واقعی است. پیش‌تر، در بررسی نماد بخش اول، ذکر شد که به‌نظر فـرای انسان‌ها تخیلات روایی خود را اساساً به دو طریق ترسیم می‌کنند: در قالـب بازنمـایی‌هـای جهان آرمانی و بازنمایی‌های جهان واقعی. جهان واقعی جهان تجربـه، نداشـتن اطمینـان، و شکست است که فرای آن را «میتوس زمستان» می‌نامد و با نوع ادبی دوگانهٔ «آیرونی/ طنـز» ارتباط می‌دهد. در این جهان واقعی، شخصیت‌های اصلی مغلوب پیچیدگی‌های حیرت‌انگیزِ زندگی می‌شوند و جهانی از حماقت و زیاده‌روی و ناسازگاری بشر ترسیم می‌شود (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۵۷-۳۵۸). نمادهای آشوب، ترس، اندوه، و غلبهٔ سایه بر ساحت روح شخصـیت اصلی، در این بخش حکایت، با «میتوس زمستان» هم‌خوان است. این نمادها همه بر جهان واقعی دلالت می‌کنند.

## ۳.٤ کارکرد نماد در بخش [۳] (بیت‌های ٤٥٤١ تا ٤٨٦٨)

**قهرمان:** کهن‌الگوی قهرمان (کهـن‌الگـوی تحـول و رسـتگاری) از مفـاهیم تکرارشـدهٔ اساطیر ایرانی است. این کهن‌الگـو سـه مرحلـه دارد: ۱. جسـت‌وجـو: قهرمـان سـفری

طولانی در پیش می‌گیرد که در آن باید به کارهای ناممکن دست بزند، معماهای بی‌پاسخ را حل کند، و بر موانعی غلبه‌ناپذیر غلبه کند تا مملکت را نجات دهد؛ ۲. پاگشایی: قهرمان در گذر از جهل و خامی به بلوغ اجتماعی و معنوی، یعنی برای نیل به پختگی و تبدیل‌شدن به عضو تمام‌عیاری از گروه اجتماعی‌اش، آزمون‌های بسیار دشواری را از سر می‌گذراند. پاگشایی در اغلب موارد شامل سه مرحلهٔ مجزاست: جدایی، تغییر، و بازگشت. پاگشایی مانند جست‌وجو گونه‌ای است از کهن‌الگوی مرگ و تولد دوباره؛ و ۳. بلاگردان: قهرمان، که سعادت قبیله یا ملت به او وابسته است، باید بمیرد تا کفارهٔ گناهان مردم را بدهد و حاصل‌خیزی را به زمین برگرداند (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱٦٦). در این بخش داستان، جست‌وجو و پاگشایی وجود دارد. بهرام از کاخ بیرون زده و جست‌وجو را آغاز کرده است. جدایی شکل گرفته است. با دیدن پیر، تغییر در او صورت می‌گیرد و به کاخ بازمی‌گردد. ویژگی‌های قهرمان و اعمالش در وجود بهرام به‌روشنی پیداست و پس از پایان جست‌وجو و پاگشایی و بعد از مجازات وزیر (سایه) و غلبه بر آن، بلاگردان هم شکل می‌گیرد؛ طوری که بهرام به غاری می‌رود و دیگر بیرون نمی‌آید. کارکرد اصلی نمادها در این بخش مربوط است به کهن‌الگوی قهرمان که ذکر شد و پیر خردمند که در ادامه می‌آید.

**بیرون از کاخ (بیابان):** زمانی که بهرام «از بد گنبد جفاپیشه/ کرد چندان‌که باید اندیشه» و «ره به سامان کار خویش نبرد» (نظامی، ۱۳۸٤: ٦۰٦/ بیت ٤٥٤۲-٤٥٤۳) و «شه چو تنگ آمدی ز تنگی کار/ یک‌سواره برون شدی به شکار» (همان: بیت ٤٥٤٤). بهرام از کاخ یا خانه، که به‌نوعی نماد یک‌جانشینی و سکون است، برای تغییر و جست‌وجو بیرون می‌زند. نقطهٔ مخالف کاخ سبز بهرام، بیابان است. بیابان عنصری کارکردی در پیرنگ دارد و نمادینه‌شدنش نیز از همین سو است. بیابان نماد مرگ و نیست‌انگاری و نومیدی است (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱٦٥). جست‌وجوی بهرام از این‌جا آغاز می‌شود؛ جست‌وجویی برای دفع بلا و عافیت‌خواهی و غلبه بر سایهٔ روان.

**شکار:** نمادگرایی شکار طبیعتاً از دو جنبه بررسی می‌شود: کنش حیوان که نشانهٔ ازبین‌بردن جهل و گرایش‌های پلید است؛ و جست‌وجوی صید و پی‌گرفتن ردپای خداوند (شوالیه و گِربران، ۱۳۸٤: ذیل «شکار»). بهرام در این بخش از حکایت، درحالی‌که ذهن مشوشی ناشی از ناشناخته‌ها و شر و آشوب پیش‌آمده دارد، (← کارکرد نماد در بخش [۲])، به شکار می‌رود «تا ز دل هم به خون بشوید خون» (نظامی، ۱۳۸٤: ٦۰٦/ بیت

٤٥٤٧). تأثیر و کارکرد نماد شکار در پیرنگ داستان نقشی حیاتی دارد؛ زیرا در این بخش است که جست‌وجوی او برای پاسخ به معماها آغاز می‌شود. همان‌طور که ذکر شد، این شکار از دو منظرِ نمادین درخور تأمّل است که هر دوی آن‌ها در پی‌رفت حکایت نقشی مهم دارد: ازبین‌بردن جهل و یافتن خداوند برای غلبه بر ذهن آشوب‌زده و سردرگم بهرام‌شاه ضروری است:

کرد صیدی چنان که بودش رای　　غصه را دست بست و غم را پای

(همان: بیت ٤٥٤٨)

چون ز صید پلنگ و شیر و گراز　　خواست تا سوی خانه گردد باز

(همان: ٦٠٧/ بیت ٤٥٤٩)

از سویی دیگر، جالب است که «پلنگ» نماد خدای شر است، دشمن و حریف انسان‌ها و خدایان خوب، و نماد غرور (شوالیه و گِربران، ١٣٨٤: ذیل «پلنگ») و «شیر» نماد غایت غرور و خودپرستی (همان: ذیل «شیر») و «گراز» هم‌چنین کارکردی دارد. بهرام با شکار آن‌ها، درواقع، درپی شست‌وشوی نفس خود است که، به‌سبب غلبهٔ سایه، مغرور و خودپرست شده است.

**آب:** بهرام در جست‌وجو و پس از شکار، تشنه می‌شود و پی آب می‌رود. جست‌وجوی آب پیرنگ حکایت را پیش می‌برد و نقشی مهم دارد:

در تک و تاب زآن‌که تاخته بود　　مغزش از تشنگی گداخته بود

گرد بر گرد آن زمین بشتافت　　آب تا بیش جست، کم‌تر یافت

(نظامی، ١٣٨٤: ٦٠٧/ بیت ٤٥٥٠ – ٤٥٥١)

آب نماد راز خلقت، مرگ و تولد دوباره، تطهیر و رستگاری، و باروری و رشد است. (گرین و دیگران، ١٣٨٥: ١٦٢). بهرام‌شاه آب حیات از دست‌رفته (← آب حیات در بخش [١]) را برای تطهیر و شکست‌دادن سایه نیاز دارد.

**دود:** در این جست‌وجو، بهرام دودی را مشاهده می‌کند که نقشی مهم در پیرنگ دارد. نظامی آن را در ابیاتی وصف می‌کند:

دید دودی چون اژدهای سیاه　　سر برآورده در گرفتن ماه

کوهه بر کوهه پیچ‌کنان　　بر صعود فلک بسیچ‌کنان

گفت: آن دود گر چه ز آتش خواست　　از فروزنـــده‌اش آب بایـــد خواســـت
چون بـر آن دود رفـت گـامی چـــند　　خَرگَهـــی دیـــد برکشـــیده بلنـــد

(نظامی، ۱۳۸٤: ٦۰۷/ بیت ٤٥٥۲-٤٥٥٥)

دود نماد ارتباط زمین و آسمان است؛ چه دود قربانی باشـد و چـه دود عـود و بخـور. این‌گونه است که بهرام متقاعد می‌شود به طرف دود برود. پس از تطهیـر، اینـک، عنصـری ماورایی می‌تواند به یاری قهرمان بیاید تا بتواند گـره بازنشـدنی او را بـاز کنـد و ایـن دود، به‌سبب ارتباط با آسمان، می‌تواند نمود آن باشد.

**پیر خردمند:** کاربرد نمادین پیر خردمند نه‌تنها در این بخش، بلکه در کل پیرنگ حکایت بسیار ضروری است. پاگشایی قهرمان از یافتن پیر خردمند (شبان پیر) آغاز می‌شود:

ســوی خرگــاه رانــد مرکــب تیــز　　دیــد پیــری چــو صــبح مهرانگیــز
پیـــر چـــون دیـــد میهمـــان، برجســـت　　بـــه پرســـتش‌گـــری میـــان دربســـت

(همان: بیت ٤٥٥۸-٤٥٥۹)

پیر خردمند، نماد تجسم اصل روحانی و معرف «دانش، تأمل، و بینش درونی پیر، ...»، از لحاظ خصوصیات اخلاقی هم شایان توجه است. پیر همیشه زمانی ظهور می‌کند که قهرمان در وضعیتی لاعلاج و مصیبت‌بار قرار گرفته است و فقط تأملات عمیق یـا فکـری میمـون می‌تواند او را از آن خارج کند. اما چون قهرمان به دلایل درونی و بیرونی نمـی‌توانـد خـود این کارها را بکند، دانش لازم برای جبران این کاستی به شکل فکری مجسم درمی‌آید؛ یعنی بـه‌شـکل همـین پیرمـرد مـددکار و بافراسـت (گـرین و دیگـران، ۱۳۸۵: ۱٦٥ بـه نقـل از C. G. Yung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*). پیر «چو صبح مهرانگیز» ویژگی‌هایی دارد منطبق بر آن‌چه ذکر شد و صاحب صـفات نیکـی در صـورت و سـیرت است. وی مهمان‌نواز است؛ طوری‌که اگر مهمان دست به نان نبرد رنجور می‌شود:

هرچه در خانه داشت ماحضـری　　پیشـــش آورد و کـــرد لابـــه‌گـــری

(نظامی، ۱۳۸٤: ٦۰۷/ بیت ٤٥٦۲)

شـــه چـــو نـــان پـــارهٔ شـــبان را دیـــد　　شـــربتی آب خـــورد و دســـت کشـــید
گفت: نان آنگهی خورم کـه نخسـت　　زآن‌چه پـــرسم، خبـر دهـی بـه‌درسـت

(همان: بیت ٤٥٦٥-٤٥٦٦)

پیــر گفــت: ای جــوان زیبــاروی  گویمت آن‌چه رفت موی به مـوی

(همان: بیت ٤٥٦٨)

به‌هرروی، پیر با داستان رمزی سگ و گرگ و گله به یاری قهرمان می‌آید تا او بتواند بر سایه غلبه کند و مملکت خویش را از آشوب برهاند.

**سگ:** در داستان سگ و ماده‌گرگ و گله، کل حکایت رمـزی ذکـر شـده اسـت. سـگ رمزی از راست‌روشن وزیر، شبان رمزی از بهرام‌شاه و ماده‌گرگ رمزی از خاقـان‌چـین یـا آشوب کشور است. سگ را دوباره می‌توان سایهٔ بدکار شبان دانست کـه بـا شـهوت خـود می‌خواهد مملکت را به آشوب و سیاهی بکشاند:

مـاده‌گرگـی ز دور دیـدم چسـت  کآمـد و شـد سـگش برابـر سسـت

(همان: ٦٠٨/ بیت ٤٥٩٣)

آمــد و خفــت و آرمیــد تــنش  مهــر حــق‌السـکوت بـر دهـنش

گرگ چون رشوه داده بود ز پـیش  جست حق‌القدوم خدمت خـویش

(همان: بیت ٤٥٩٧-٤٥٩٨)

نمادگرایی سگ دووجهی است: خیر است، زیرا سگ یاور نزدیک انسان و مراقب منزل اوست؛ اما شر است و هم‌خانوادهٔ گرگ و شغال که، در این حالت، حیوان نجـس و پسـت انگاشته می‌شود. این مفاهیم به هیچ محدودهٔ جغرافیای خاصی ارتباط نـدارد و در همـه‌جـا رواج دارد (شوالیه و گِربران، ١٣٨٤: ذیل «سگ»). به عقیدهٔ ژان پـل رو (J. P. Roux) ، ایـن دوگانگی در نماد سگ در تفکر مردمان آسیا وجود دارد که از سویی، سگ را حامی و مفید می‌دانند و ازسـوی دیگـر، آن را ملعـون خـدا و نهایتـاً شـیطانی و فرشـتهٔ رانـده از درگـاه می‌انگارند (همان: ٦١٥). جالب این‌جاست که بعضی تاتارها عقیده دارند که خداوند، هنگام خلقت، سگ را مأمور حفاظت انسان از شر شیطان کرد؛ اما سگ خود را به دشمن فروخت و به همین سبب باعث هبوط انسان شد (همان: ٦١٤، ٦١٥).

بــر امانــت خیــانتی بردوخــت  وآن امینــی بــه خــائنی بفروخــت

(نظامی، ١٣٨٤: ٦٠٨/ بیت ٤٦٠٧)

این‌گونه است که تأثیر نماد سگ در کارکرد حکایت روشن می‌شود. البته سـگ نیـا یـا قهرمانی در نظر گرفته می‌شود که تاحدی جنبه‌ای شهوانی دارد:

سگ ملعون بـه شـهوتی کـه برانـد　　گلـه‌ای را بـه‌دسـت گـرگ بمانـد

(همان: بیت ٤٦٠١)

در برخی جوامع اسلامی، کشتن سگ حرام است؛ زیرا این کار معادل کشتن هفت مـرد است. به اعتقاد آن‌هـا، سـگ هفـت جـان دارد (شـوالیه و گِربـران، ١٣٨٤: ذیـل «سـگ»). این‌جاست که یکی از پرسش‌های حکایت نیز پاسخی درخور می‌یابد: چـرا شـبان سـگ را همان ابتدا نکشت و دست و پایش را بست و آویزانش کرد تا خودش جـان بدهـد؟ بـدان سبب که کشتن سگ حرام تلقی می‌شده است.

سـگی آویختـه ز شـاخ درخـت　　بسته چون سنگ دست و پایش سخت

(نظامی، ١٣٨٤: ٦٠٧/ بیت ٤٥٥٧)

کـردمش در شـکنجه زنـدانی　　تـا کنـد بنـده بنـده‌فرمانـی
سگ من گـرگ راه‌بنـد مـن اسـت　　بلکه قصـاب گوسـفند مـن اسـت
بـر امانـت خیـانتی بردوخـت　　وآن امینـی بـه خـائنی بفروخـت
رخصت آن شد که تا نخواهد مـرد　　از چنـین بنـد جـان نخواهـد بـرد

(همان: ٦٠٨/ بیت ٤٦٠٥-٤٦٠٨)

**ماده‌گرگ:** در قسمت نمادگرایی «سگ»، درمورد کارکرد «ماده‌گرگ» نکته‌هایی گفته شد. غلبهٔ ماده‌گرگ بر گله نیز نمود روشن چیرگی آشوب و شهوت زیان‌بار بر مملکت بهرام‌شاه است که نمود آن خود بهرام‌شاه است. ماده‌گرگ نماد شهوت و میل جنسی و هرزگی است:

مـاده‌گرگـی ز دور دیـدم چسـت　　کآمـد و شـد سـگش برابـر سسـت
خواند سگ را به سگ‌زبانی خـویش　　سـگ دویـدش بـه مهربـانی پـیش
گِـرد او گشـت و گَـرد مـی‌افشـاند　　گـه دم و گـه دبـوس مـی‌جنبانـد
عاقبـت بـر سُـرین گـرگ نشسـت　　کام دل رانـد و رفـت کـار از دسـت
آمـد و خفـت و آرمیـد تـنش　　مُهـر حـقّ‌السّـکوت بـر دهـنش

(همان: بیت ٤٥٩٣-٤٥٩٧)

**گوسفند:** بره تجسم بی‌گناهی، شکیبایی، و فروتنی است (هال، ١٣٨٠: ٣٤). گوسفند در این بخش از حکایت، کارکردی هم‌عرض رعیت دارد و البته نماد رعیت هم هست؛ رعیتی که به‌دست وزیر (سایهٔ پادشاه) زجر دیده‌اند و همیشه باید منتظر تغییر در پادشاه باشند تا از

آزارشان کم شود. ازاین‌رو، نقش قهرمان در سلوک روحی برجسته‌تر می‌شود؛ زیرا زندگی یک ملت به او بسته است. تا زمانی‌که پادشاه بر وزیر غلبه نکند این گوسفندان، به‌سبب شهوت سگ، اسیر چنگال گرگ‌ها می‌شوند.

گرگ چون رشوه داده بود ز پیش — جست حق‌القدوم خدمت خویش
گوسفندی قوی که سر گله بود — پایش از بار دنبه آبله بود
برد و خوردش به کم‌ترین نفسی — وین‌چنین رشوه خورده بود بسی
سگ ملعون به شهوتی که براند — گله‌ای را به‌دست گرگ بماند

(نظامی، ۱۳۸٤: ٦۰۸/ بیت ٤٥۹۸ – ٤٦۰۱)

این‌گونه شد که بهرام، با پی‌بردن به رمز پیر، به خانه بازمی‌گردد و مرحلهٔ سوم پاگشایی یعنی بازگشت انجام می‌شود.

**هفت:** در این بخش از داستان، کارکرد نمادین «هفت» چشم‌گیر است. بهرام‌شاه، که به یاری خرد پیر دریافته راست‌روشن وزیر (سایه‌اش) مملکتش (وجود خود بهرام) را به آشوب و تباهی کشانده است، به فکر تنبیه سگ نفس یا سایه‌اش می‌افتد و او را به زندان می‌اندازد. از این لحظه، سایه دیگر فرافکنی نمی‌کند و مملکت رو به آرامش می‌رود. بهرام‌شاه از هفت مظلوم، به نمایندگی از همهٔ کسانی که به دستور وزیر بدکار به زندان افتاده‌اند، می‌خواهد طلب داد کنند و شکایت خود را بگویند. بهرام، که در این زمان به آب حیات خرد دست‌یافته و بر سایهٔ بدکار (راست‌روشن) چیره شده است، دادشان را می‌دهد و آزادشان می‌کند:

شه به زندانیان چنین فرمود — کز دل دردناک خون‌آلود
هر کسی جرم خود پدید کند — بند خود را بدان کلید کند
بندیان ز بند جسته برون — آمدند از هزار شخص فزون
شاه از آن جمله هفت شخص گزید — هر یکی را ز حال خود پرسید

(همان: ٦۱۰/ بیت ٤٦٥٥–٤٦٥۸)

هفت، قوی‌ترین نماد در بین اعداد نمادین، نشان‌دهندهٔ وحدت سه و چهار، کامل‌شدن دایره و نظم مطلق است (گرین و دیگران، ۱۳۸٥: ١٦٤). در این بخش، مملکت (نماد خود بهرام) سروسامان یافته و وحدت و نظم حکم‌فرماست و خاقان‌چین، که نمادی از آشوب است، از بهرام پوزش خواسته است.

بنا بر آن‌چه در بررسی نمادها در این بخش حکایت گفته شد، خواننده با حرکت، جنبش، سفر تا رسیدن به وحدت، و نظم سروکار دارد که به‌روشنی بازتاب «میتوس بهار» است. فرای حرکت از جانب جهان واقعی به‌سمت جهان آرمانی، یعنی حرکت از «میتوس زمستان» به «میتوس تابستان»، را مشخصهٔ اصلی «میتوس بهار» می‌داند. شخصیت اصلی، که در شبکه‌ای از مشکلات تهدیدآمیز جهانِ واقعی به دام افتاده است، ازطریق چرخش‌های متفاوتی در پیرنگ، موفق می‌شود بر اوضاعی که او را گرفتار کرده است فائق آید و به شادکامی برسد. ضد قهرمان در این «میتوس بهار» غالباً پوچ و مضحک است و قادر به مبارزه با قهرمان یا شخصیت اصلی نیست (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۵۹). کنش نهایی و گره‌گشایی این حکایت در این بخش تکمیل می‌شود. نمادهای سفر (جدایی، تغییر، و بازگشت) در بخش سوم حکایت، با «میتوس بهار» هم‌خوان و هم‌عرض است.

## ۵. نتیجه‌گیری

بنابر آن‌چه در بررسی کارکرد نمادها در سه بخش ساختار حکایت مذکور در *هفت‌پیکر* گفته شد، این دستاوردها حاصل شده است:

ـ در بخش اول حکایت، برج حَمَل، آب حیات، باغ، و رنگ سبز بنا به نقش مهمی که در پیرنگ حکایت داشته و تکرار شده‌اند، نمادینه شده‌اند و بازتاب کهن‌الگوی باززایش و تولد و زندگی آرمانی‌اند. این جهان آرمانی در الگوی میتوس‌های ریچارد فرای یادآور میتوس تابستان است.

ـ مشخصهٔ اصلی در بخش دوم حکایت، نمادهای آشوب، ترس، اندوه، و غلبهٔ سایه بر ساحت روح شخصیت اصلی است. خواننده با جهانی واقعی روبه‌رو می‌شود. در این جهان واقعی، شخصیت اصلی (بهرام) مغلوب پیچیدگی‌های حیرت‌انگیز زندگی می‌شود. جهانی از زیاده‌روی و ناسازگاری بشر ترسیم می‌شود. این بخش حکایت بیان‌گر میتوس زمستان است.

ـ بخش سوم ساختار این حکایت با سفر قهرمان آغاز می‌شود؛ سفری که شامل سه بخش اسطوره‌ای قهرمان است. این سه بخش، که در پاگشایی قرار دارد، جدایی و تغییر و بازگشت است. نمادهای مهم این بخش آب، دود، پیر خردمند، سگ، گرگ، و گوسفند است. این نمادها سفر قهرمان از جهان واقعی (میتوس زمستان) به جهان آرمانی (میتوس تابستان) را ترسیم می‌کنند. بنا بر نظر فرای، این بخش که دارای فرایند تغییر، سفر، و حرکت به‌طرف جهان آرمانی است بیان‌گر میتوس بهار است.

ـ حکایت مذکور دارای سه بخش ساختاری زمینه، گره‌افکنی، و گره‌گشایی است که بیان‌گر میتوس‌های تابستان و زمستان و بهار است.

## منابع


پاینده، حسین (۱۳۸۹). *داستان کوتاه در ایران، داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی*، ج ۱، تهران: نیلوفر.

تایسن، لُیس (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویراستار حسین پاینده، تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.

ترقی، گلی (۱۳۸۷). *بزرگ بانوی هستی، اسطوره ـ نماد ـ صور ازلی*، تهران: نیلوفر.

شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۸٦). *نقد ادبی، معرفی مکاتب نقد همراه با نقد و تحلیل متونی از ادب فارسی*، تهران: دستان.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). *نقد ادبی*، تهران: میترا.

شوالیه، ژان. و آلَن گِربران (۱۳۸٤). *فرهنگ نمادها، اساطیر، رؤیاها، رسوم، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد*، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

قائمی، فرزاد (۱۳۸۸). «تحلیل سیرالعباد الی المعاد سنایی غزنوی براساس روش نقد اسطوره‌ای (کهن‌الگویی)». دوفصل‌نامهٔ *ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء (س)*، س ۱، ش ۱.

گرین، ویلفرد، ارل لِیبِر، لی مورگان، و جان ویلینگهم (۱۳۸۵). *مبانی نقد ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸٤). *خمسهٔ نظامی گنجه‌ای*، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.

هال، جیمز (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

یاوری، حورا (۱۳۸٦). *روان‌کاوی و ادبیات: دو متن، دو انسان، دو جهان: از بهرام تا راوی بوف کور*، تهران: سخن.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷). *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران: جامی.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۷). *روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه*، ترجمهٔ محمدعلی امیری، تهران: علمی و فرهنگی.