پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (علمی- پژوهشی)
دانشکده ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه اصفهان
دورهٔ جدید، شماره۴ ، زمستان ۱۳۸۸، ص ۵۸- ۴۳

تحلیل نماد غار در هفت پیکر نظامی

دکتر محمدجعفر یاحقی*- سمیرا بامشکی **

چکیده:

نظامی گنجوی را می توان به عنوان یکی از چهره های برجستهٔ نماد پردازی در ادبیات فارسی بـه شـمار آورد. در میـان آثار ارزشمند این شاعر بزرگ، **هفت پیکر** اثری کاملاً رمزی است که هر یک از اجزا و تصاویر آن می تواند بـه صـورت نمادین تفسیر شود. یکی از مهمترینِ ایـن تـصاویر، تـصویر «غـار» اسـت کـه نقـش پررنـگ و برجـسته ای در سراسـر اپیزودهای (حادثه های فرعی) این کتاب ارزشمند دارد. سؤال اصلی این پژوهش، این است کـه ایمـاژ «غـار» نمـاد چـه چیزهایی است و چگونه معانی نمادین آن در خدمت درونمایـهٔ اصلی **هفت پیکر** قرار گرفته است؟ با روشن شدن ایـن موضوع، ظرافت، دقت و نگاه ریز بین نظامی در ایجاد ساختاری منسجم، که همهٔ اجزای آن یـک کـل واحـد را تـشکیل می‌دهند، بیش از پیش جلوه می کند. در این تحلیل تصاویر نمادین دیگر، مانند شکار، اژدها، گنج و... کـه در ارتبـاط بـا نماد «غار» است نیز بررسی می شود.

واژه‌های کلیدی:

نظامی، نماد، غار، هفت پیکر

مقدمه:

نظامی شاعری نمادپرداز و **هفت پیکر** او اثری نمادین است. در پژوهش هایی که تاکنون دربـاره نظـامی صـورت گرفتـه است، بیشتر به مسائل بیوگرافیک و معانی اشعار پرداخته شده است، ماننـد **تحلیـل هفـت پیکـر** از محمـد معـین و **در جستجوی ناکجا آباد** از عبدالحسین زرین کوب، اما به مقوله نمادپردازیِ نظامی کمتر توجه شده است. به نظر می رسـد از معدود آثاری که به این زمینه، به طور مستقل توجه کرده است، اثر ارزشمند جولی اسکات میشمی است. این مقاله نیـز بر آن است تا معنای نمادین ایماژ غار در **هفت پیکر** نظامی را روشن کند. سؤالهای اصلی این گفتار این اسـت کـه آثـار

* – استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد mgyahaghi@yahoo.co.uk
** – دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد samira_bameshki@yahoo.com

تاریخ وصول ۸۸/۴/۱۰ تاریخ پذیرش ۸۸/۹/۱۰

Archive of SID
www.SID.ir

سمبلیک چه درونمایه هایی دارند و آیا درون مایه های هفت پیکر با آنها تطابق می‌کند؟ درونمایهٔ اصلی **هفت پیکر** چیست و با نماد غار چه ارتباطی می تواند داشته باشد؟ ایماژ فراگستر «غار» به مثابهٔ یک واقعیت محسوس، باز نماینده و تداعی کنندهٔ چه جهان آرمانی و ماورای حسی است؟ ارتباط آن با ایماژهای دیگری مانند اژدها، گنج، شکار و... در چیست؟ داستان زندگی چه کسانی مانند بهرام با غار پیوند خورده است؟ به این سؤالهای به ترتیب و تحت پنج عنوانِ اصلی و جداگانهٔ تطابق درونمایه های آثار نمادین با درونمایه های هفت پیکر، درون مایه اصلی هفت پیکر و ارتباط آن با نماد غار، معانی نمادین غار، نمادهای تقویت کننده و تجربه مشترک پاسخ داده می شود.

تطابق درونمایه های آثار نمادین با درونمایه های هفت پیکر

نظامی شاعری نمادپرداز و **هفت پیکر** او اثری نمادین است. دلیل این امر تطابق میان درون‌مایه‌های آثار سمبلیک و **هفت پیکر** با یکدیگر است. می‌توان درونمایه‌های آثار سمبلیک را در چهار مورد خلاصه کرد:

۱- توجه به زندگی درونی فردی: نویسندگان نمادگرا به بیان عناصر گوناگون زندگی درونی هر شخص توجهی خاص دارند. سمبولیست‌ها بر دلالتهای ذهنی، حالتهای درونی، وضعیت‌های عاطفی ظریف و حساسیتهای روحی تأکید می‌کنند. تصویرگری‌های آنها اغلب وضعیت ذهنی، تخیل، روان بشری و رؤیاها را نشان می‌دهد.

۲- سفر: بسیاری از نویسندگان نمادگرا، سفرهای مختلف را به عنوان استعاره‌هایی برای اکتشافات درونی هر فرد توصیف می‌کنند.

۳- عشق حسی و روحی: عشق در هر دو سطح آن از بن مایه هایِ اصلی و تکرار شونده در آثار نمادین است.

۴- مذهب: ادبیات نمادگرا اغلب با اکتشافات روحی و سؤالهای مذهبی درگیر است. نویسندگان نمادگرا درونمایه‌های مذهبی را به راههای مختلف گسترش می‌دهند(گالن: ۱-۳۳۰).

درونمایه‌های **هفت پیکر** را نیز می توان در این چهار مورد خلاصه کرد: ۱- تکامل بشری در هر دو سطح فردی و اجتماعی؛ ۲- سفر(سفر بهرام به سرزمین تازیان، سفر به سرزمینهای گوناگون برای شکار و سفر در هفت گنبد؛ همچنین سفرهای شخصیت های داستانهای درونه ای مانند: ماهان، بشر و ملیخا و غیره)؛ ۳- عشق؛ ۴- رشد اخلاقی و روحی بشر. همان طور که مشاهده می‌شود، چهار درونمایهٔ اصلی و عمدهٔ **هفت پیکر** با درونمایهٔ آثار سمبلیک مطابقت دارد: مورد اول؛ پرداختن به زندگی درونی هر فرد در شخصیت اصلی هفت پیکر؛ یعنی بهرام دیده می‌شود، به طوری که می‌توان گفت **هفت پیکر** داستان تکامل روحی و درونی بهرام است. این تکامل از طریق درونمایهٔ دوم؛ «سفر» برای بهرام پدید می‌آید. طرح سفر از قدیمترین و پرکاربردترین طرحهای داستانی است. درونمایهٔ سوم؛ عشق حسی و روحی نیز با عشق‌بازی‌های بهرام در هریک از روزهای هفته در قصرهای هفتگانه کاملا برجسته است. البته، در این مورد رفتن به قصر شاهزادگان خود نوعی سفر است که بانوان آن با داستانهایشان بهرام را به سمت رشد روحی پیش می‌برند و به این ترتیب عشق حسی، به عشق روحی و معنوی تبدیل می‌شود. مورد چهارم؛ پرداختن به مذهب و مسائل روحانی نیز در **هفت پیکر** کاملاً مشهود است. در داستانهایی که نظامی در هر بخش می‌آورد، به نکته‌ها و مسائل اخلاقی و مذهبی پرداخته می شود. علاوه بر این جنبهٔ استدلالی داستان خود نقش مهم شناخت و معرفت آموزی را به داستان می دهد. درنتیجه، با توجه به آنچه گفته شد، درونمایه‌های یک اثر سمبلیک در **هفت پیکر** دیده می‌شود و می‌توان گفت که نظامی، نویسنده‌ای نمادگرا و استعاره پرداز است.

Archive of SID

www.SID.ir

نماد پردازی ماهرانه در سراسر کتاب **هفت‌پیکر** در آشنایی نظامی با سنت‌های فکری، فلسفی، مذهبی، فرهنگی و عرفانی رایج در دوران خویش ریشه دارد. نظامی در زمانی زندگی می‌کرد که سه حرکتِ دین رسمیِ خلفا، فتیان و صوفیان وجود دارد. فتیان و صوفیان در بسیاری از عقاید به یکدیگر شباهت دارند و همچنین در بسیاری از ویژگیها با اسماعیلیان همانند هستند. فتیان به لاهوت گرایی و پی بردن به اسرار ازلی گرایش داشتند، عرفا نیز برای رسیدن به حقیقت تلاش می کردند. در زمان نظامی، این سه حرکت به سمت آمیختگی می‌روند و تمامی این سه جریان در مذهب باطنی و تاویلی و رازگونهٔ اسماعیلی با مؤلفه‌های اسلامی، فیثاغورثی و نوافلاطونی رنگ می‌گیرد. اسماعیلیان دانش علمی را با دانش مذهبی در هم می‌آمیختند و تأویل راز گونه‌ای را از هر دو ارائه می‌دادند که به مجموعه‌ای از سمبل‌های پیچیده- که تطابق میان عالم کبیر و عالم صغیر یا جهان مخلوق و جهان برین را بیان می‌کرد- منجر می‌شد. بنابراین، پس از این دوره تمامی جهان اسلامِ شرقی تأثیر باطنی گرایی اسماعیلیان را، که در شعر و هنر جلوه کرده است، احساس کرد. نظامی نیز این سمبلهای رازگونه را در جهتی که تأویلهای مختلف را بر می‌تابد، استفاده می‌کند؛ حتی به نظر می‌رسد که نظامی جزو گروه فتیان یا اخی‌ها باشد. مفاهیم مطرح شده در **هفت پیکر** با مفاهیم اسماعیلیان و صوفیان بسیار شباهت دارد که در **رسائل اخوان الصفا** جزئی تر شرح داده شده است. با وجود این، **هفت پیکر** بیش از آنکه نظام فکری مشخصی را منعکس کند، شعری ترکیبی است با منابع بسیار. منابع نظامی عبارتند از: ۱ــ فردوسی؛ می‌توان گفت که نظامی بار دیگر همان کاری را می کندکه فردوسی با گذشته ایرانیان کرد، منتها به گونه‌ای که نوع متفاوتی از شعر را خلق می کند تا مسائل دوره خودش را انعکاس دهد؛ ۲ــ رسائل اخوان الصفا؛ ۳ــ آمیزه‌ای از مؤلفه‌های تاریخی و افسانه‌ای با توجه به اعتقادات اسلامی؛ ۴- ایران قبل از اسلام؛ ۵- نمادگرایی باطنی؛ ۶- منابع جغرافیایی و تاریخی، و نیز انواع نوشته‌های مربوط به ستاره‌شناسی و جادوی و بسیاری از منابع دیگر که هنوز بدون شک کشف نشده اند.

درون مایهٔ اصلی هفت پیکر و ارتباط آن با نماد غار

با توجه به آنچه تاکنون دربارهٔ درونمایهٔ آثار سمبلیک، دورهٔ زندگی نظامی و منابع مورد استفاده وی بیان شد، به این نتیجه می رسیم که نظامی، بخصوص در هفت پیکر تا حدودی به نمادپردازی و استفاده از استعاره های خاصی نزدیک شده است. اینک به بررسی یکی از این نمادها؛ یعنی نماد غار در این اثر برجسته می پردازیم.

درونمایهٔ اصلی داستانهای **هفت پیکر** را می‌توان داستان تکامل روحی و معنوی قهرمان آن، بهرام، دانست. بهرام شخصیتی است که خودآگاهی‌اش را از دست داده و در طول سفرهایش در هفت قصر- که در واقع سفرهای درونی او هستند- کم کم به رشد و تکامل روحی و آگاهی لازم می‌رسد. سفرهای بهرام، سفرهایی روحانی از جهل به سوی خرد و آگاهی است. این آگاهی از خویشتن، با ورودش به غار به اوج می‌رسد. ورود او به غار، ورود از مرحلهٔ پادشاهی به مرحلهٔ پیامبری و رسیدن به ناخودآگاهی خویشتن را بازنمایی می کند. از آغاز داستان **هفت پیکر** می بینیم که بهرام به ترتیب در چهار سطح و طبقهٔ بشری به تکامل می‌رسد: ۱- طبقهٔ پیشه‌وران؛ با توجه به این که بهرام در شکار بسیار بسیار مهارت دارد؛ ۲- طبقهٔ حکیمان؛ با توجه به این که او حاکم جهان است که پادشاهی روحانی و معنوی را با پادشاهی زودگذر ترکیب می‌کند؛ ۳- طبقهٔ پادشاهان؛ با توجه به این که بهرام به عنوان یک حاکم ایده‌آل و عادل ظاهر می‌شود و ۴-

Archive of SID

www.SID.ir

طبقهٔ پیامبران که رسیدن به این مرحله و تکامل در آن با ناپدید شدن وی در **غار** جلوه می‌کند. در این مرحلـه، گـویی او در پروردگارش فانی شده است.

نظامی به عنوان شاعری نمادپرداز با استفاده از نماد غار، این مفهوم و معنای مرکزی داستان را برجـسته کـرده اسـت. نقشِ ویژه نماد غار در رمزپردازی نظامی در پایان داستان و در ارتباط با درون مایه آن، زمانی مشخص‌تـر مـی‌شـود کـه پایان روایت نظامی را با روایتهای دیگر، مانند روایت فردوسی و و روایت تاریخ نگارانی، مانند طبری و ثعالبی بـه زبـان عربی و بلعمی به زبان فارسی مقایسه کنیم. در روایت **شاهنامه** بهرام از تاج و تخت کناره‌گیری می‌کند و پادشاهی را بـه یزدگرد سوم می‌سپارد و شب هنگام چشم از این سرای خاکی فرومی‌بندد:

گروهـــی کـــه بایـــست کردنـــد گـــرد — بـــر شـــاه شـــد پـــور او یزدگـــرد
بـــه پـــیش بزرگـــان بـــدو داد تـــاج — همـــان طـــوق بـــا افـــسر و تخـــت عـــاج
پرســـتیدن ایـــزد آمـــدش رای — بینـــداخت تـــاج و بپردخـــت جـــای
گـــرفتش ز کـــردار گیتـــی شـــتاب — چـــو شـــب تیـــره شـــد کـــرد آهنـــگ خـــواب
چـــو بنمـــود دســـت آفتـــاب از نـــشیب — دل موبـــد شـــاه شـــد پرنهیـــب
کـــه شـــاه جهـــان برنخیـــزد همـــی — مگـــر از کرانـــی گریـــزد همـــی
بیامـــد بـــه نـــزد پـــدر یزدگـــرد — چـــو دیـــدش کـــف انـــدر دهـــانش فـــسرد
ورا دیـــد پژمـــرده رنـــگ رخـــان — بـــه دیبـــای زربفـــت بـــر داده جـــان

(شاهنامه، ۱۹۶۸: ۴۵۳،ابیات ۲۵۸۷-۲۵۸۰)

روایت طبری و بلعمی به نظامی نزدیکتر است؛ با این مضمون که: «آن چنان بود که یک روز بهرام به صید رفته بـود. از دور آهویی را بدید، اسب را برانگیخت و همی تاخت. در آن بیابان چاهی بود کهن. ناگاه پای اسب بهـرام بـدان چـاه فرو شد و او را بدان چاه افکند و مردم گرد شدند و خواستند که او را برکشند. اسب را برکشیدند، بهرام را هر چه طلب کردند، نیافتند. پس مادر بهرام بیامد و درم و دینار آورد و بر سر آن چاه بنشست و ستوه آمد و بازگشت با درد دل. هیچ اثر نیافت و بهرام را پسری بود نامش یزدجرد. او را پس از وی بـه پادشـاهی بنـشاندند»(طبـری، ۱۳۳۷: ۱۲۷). در زمـان نظامی، این روایت بیش از فردوسی مورد ژرف‌نگری قرار گرفته است. استفاده از چنان پایانی برای داستان نظامی ریـشه در رابطهٔ بینامتنی این اثر با آثار دیگر و آگاهی و تأثیرپذیری شاعر از سنت‌های فکری، مذهبی و فرهنگی دارد. هر اثـری از طریق آثار گذشته فهمیده می‌شود، زیرا هر اثری تحت تأثیر آثار پیش از خود است و بندرت می‌تواند از زیـر نفـوذ آن آثار رها شود. با توجه به روایتهای مختلف این داستان، انتخاب «غار» برای مکانِ ناپدیـد شـدنِ بهـرام در پایـان داسـتان نحوهٔ روایت نظامی را از سایر روایتها متمایز می کند و به غار نقشی ویژه و نمادین در جهـت تقویـت درونمایـه اصـلی داستان می دهد. به دیگر سخن، این درون مایه به وسیله نماد غار و ایماژهای مرتبط با ایماژ غار پررنـگ تـر و برجـسته تر می شود. این گونه است که، نظامی بیش از پیش به عنوان شاعری نمادگرا و استعاره پرداز مطرح می‌شود.

نکتهٔ شایان ذکر در اینجا این است که ایماژ غار دارای پیش زمینه هایی، ماننـد غـار ثـور و غـار افلاطـون اسـت کـه توضیح آنها خالی از لطف نیست. ایماژ غار با هجرت پیامبر(ص) و داخل شدن وی به **غار ثور** ارتباط می‌یابـد. آیـه ۴۰ سورهٔ توبه، از این واقعه گزارش می دهد: «ان لا تنصروه فقد نصره الله اذ أخرجه الذین کفروا ثانی اثنین اذهما فـی الغـار اذ یقول لصاحبه لا تحزن انّ الله معنا فانزل الله سکینته علیه و أیّده بجنود لم تروها و جعل کلمة الـذین کفـروا الـسفلی و

Archive of SID

www.SID.ir

کلمة الله هی العلیا و الله عزیز حکیم» در آن غار آن دو(پیامبر (ص)و ابوبکر)، گنج مکاشفه الهی را یافتند؛ چنانکه بهرام در آغاز داستان در غار با کشتن اژدها به گنج دست یافت و در پایان گنج وجود خویشتن را کشف کرد.

شاه را غار پرده دار شده　　و او هم آغوش یار غارشده

(ص۳۵۱)

مهمتر از ماجرای مذکور، این است که نیایشگاه پیامبر اکرم(ص) پیش از بعثت در غار «حرا» بوده است. سابقهٔ قرار گرفتن غار به عنوان مکان نیایش به میترائیسم برمی‌گردد. در مهرپرستی مغاک، دخمه و یا غارهایی به نام «مهراوه» وجود دارند که جایگاه پرستش مهر یا میترا بوده است. «گاهی اوقات که مقتضیات مکانی اجازه برپا ساختن معبد را که می‌بایست مطابق گفته زرتشت در غاری طبیعی باشد، نمی داد، پرستشگاهی مصنوعی می ساختند و در این امر دقت می‌شد که نمازخانه به شکل غار باشد»(ورمازرن، ۱۳۸۳: ۴۵). در سنتهای باطنی یونان، غار نشانهٔ دنیا بود. **غار افلاطون،** غاری است که افلاطون در کتاب **جمهور** آن را توصیف می‌کند که در آن افرادی هستند که دست و پاهایشان به زنجیر است و نمی‌توانند تکان بخورند. آنها را روی به دیوار و پشت به دهانهٔ غار نشانده اند. در پشت سر آنان در بیرون از غار آتشی می سوزد که نور را به سمت بالا می برد. این نور مسیری است که روح باید به آن راه بگشاید. خارج شدن آدمی از غار –که نشانهٔ دوری از عالم محسوسات است– سیر و صعود روح آدمی به عالم شناسایی است(افلاطون،۱۳۴۸: ۳۵). بنابراین، با ورود به غار، امکان خروج از این دنیایِ غیر واقعی برای انسان آگاه فراهم می‌شود. ناپدید شدن بهرام در غار در پایان داستان، به معنای آزادی روح از قید اسارت و صعود وی به جهان معقول است. این ابیاتِ هفت پیکر غار افلاطون را به یاد می آورد:

تا نپنداری ای بهانه بسیچ　　کاین جهان وان جهان و دیگر هیچ

طول و عرض وجود بسیار است　　آنچه در غور ماست **این غار** است

هست چندد آفریده زینها دور　　کاگهی نیستشان ز ظلمت و نور

آفرینش بسی است، نیست شکی　　و آفریننده هست لیک یکی

(ص۳۵۷)

وحید دستگردی در مورد این ابیات می افزاید: «ای مرد بهانه جو، گمان مکن که جهان منحصر به این دو جهان جسم و جان است و بس، بلکه هستی را طول و عرض بسیار است و هزاران جهان ایجاد شده، ولی آنچه در غور و درخور فکر ماست، غار **این جهان جسمانی** است»(نظامی،۱۳۷۶: ۳۵۷). ولی بهرام شاه در این جهان جسمانی نمی ماند و ناپدید شدن وی در غار در پایان داستان، نشان از رسیدن وی به خودآگاهی و در نتیجه ترک جهان خاکی است:

غایبانی که روی بسته شدند　　از چنین رنگ و بوی رسته شدند

(ص۳۵۴)

نشانه‌های حرکت بهرام در مسیر رشد و تعالی از همان ابتدای داستان با اپیزود کشتن اژدها و یافتن گنج سایه افکنی و به نوعی پیش‌گویی می‌شود، اما این مسیر می‌بایست به طول می‌انجامید تا به نهایت تکامل خود برسد. لازمهٔ این امر، اقامت موقت بهرام‌شاه در هفت قصر بود که در واقع اقامت موقت انسان را در این جهان بازنمایی می‌کند تا در این فرصت برای خودآگاهی آماده شود و سرانجام، این خودآگاهی است که به خدا آگاهی منجر می‌شود. این گونه بهرام آمادهٔ بازگشت می‌شود؛ و این به معنای برگشت روح به سوی جایگاه اصلی‌اش؛ یعنی حضور خداوند است.

Archive of SID

www.SID.ir

معانی نمادین غار

پرسش نخست این است که ایماژ «غار» نماد چه چیزهایی است و چگونه معانی نمادین آن در خدمت درونمایهٔ اصلی **هفت پیکر** قرار گرفته است؟

نماد چیزی است که به جای چیز دیگر قرار گیرد، بدون این که معنای خود را از دست بدهد (آبرامز،۱۹۶۹: ۲۰۶). پس نماد یکی از انواع نشانه هاست. فراتر رفتن و گره خوردن با تخیل بدون وجود نماد ممکن نیست و اگر نمادی وجود نداشت، انسانها تنها می‌بایست به شناختی بسیار محدود و حسی بسنده می‌کردند. حقیقت این است که نماد ابزار اندیشیدن است، در حالی که نشانه نمایشگر چیز دیگری است که می تواند جانشین آن شود. بنابراین، غنای نماد از نشانه بیشتر است و در واقع، نماد رابطهٔ یک به چند است؛ یعنی یک چیز می تواند به طور همزمان جانشین موضوعهای متعدد شود، ولی نشانه رابطهٔ یک به یک است؛ مثلا چراغ قرمز یا علائم ریاضی در حکم نشانه‌ای هستند که تنها یک معنا را منتقل می‌کنند، اما به هرحال، نماد و نشانه، هر دو بیانگر «چیز دیگری» هستند و از خود می توانند فراتر بروند(تاجیک، ۱۳۷۹: ۹۴- ۱۰۵). نقش نماد این است که «امکان دیدن کل و حقیقت کلی را در درون یک شیء جزئی فراهم می‌کند. در واقع، نماد جهان ماورای حس را از طریق دگرگونی واقعیت محسوس برای آدمی قابل درک می‌کند»(فتوحی، ۱۳۸۵:.۱۶۲). واقعیت محسوس آدمی را به جهان آرمانی و ماورای حس رهنمون می شود. در پاسخ به این پرسش که چرا از نماد استفاده می کنیم؟ در یک کلام باید گفت دلیل استفاده از نماد این است که گاهی معانی به معرفتی عمیق، نامتناهی و محدودیت ناپذیر منتهی می شود، که الفاظ در مرحلهٔ نشانه توانایی انتقال آن را ندارد، زیرا ظرف هایی هستند که با مظروفشان برابری می کند، اما زمانی که نشانه به نماد تبدیل شود، این توانایی حاصل می شود. «نماد شیئی از دنیای شناخته شده است که به چیزی از دنیای ناشناخته اشاره دارد. نماد تا وقتی نشانه است، بر چیزی در این دنیا اشاره دارد، و همین که نماد شد، دریچه ای است که به عالم غیب گشوده می شود.... نماد با یک امر جزئی آغاز می شود تا چیزی را که به وضوح قابل بیان نیست، به هر نحوی که شده، بیان کند.... در نماد امری جاودانه و بیان ناپذیر مخفی است»(محمدی آسیابادی،۱۳۸۷: ۷۹ و ۸۱). به همین دلیل، در مذهب که بیان معارف عمیق الهی است، استفاده از نماد زیاد است. در آیین‌های کهن تر، مانند تائوئیسم و آئوچینگ از نماد بیشتر استفاده شده است؛ به طوری که این آیین‌ها سرشار از نماد است. وقتی بخواهیم معرفتی را که هنوز زمان آن فرا نرسیده، به مردمانی که از حد ادراک آن معرفت بسیار عقب‌تر هستند، منتقل کنیم، خواه و ناخواه باید از زبان رمز استفاده کنیم.

اینک به معانی نمادین غار در **هفت پیکر** و ارتباط آن با درونمایهٔ اثر می پردازیم:

۱- اهمیت نماد غار در داستان بهرام به اندازه ای است که آغاز و پایان کار وی، هر دو، به غار مربوط می شود. برای اخی‌ها یا فتیان غار سمبل **قرب به پروردگار** است (میثمی،۱۹۹۵:XXXIII). مراسم آغازین کار فتیان، با آیهٔ ده سوره کهف آغاز می شود که:« اذ اَوَی الفتیة الی الکهف فقالوا ربنا ءاتنا من لدنک رحمة و هیّیء لنا مِن امرنا رشدا». ورود اصحاب کهف به غار به معنای قرار گرفتن آنان در پناه پرورگار است؛ چنان که بهرام پس از پشت سر گذاشتنِ سفرهای درونی و بیرونی به تکامل می رسد و سرانجام با ورودش به غار در پناه پروردگار قرار می گیرد، و همان طور که گفته شد، ناپدید شدن وی در غار جلوه ای از رسیدن او به مرحلهٔ پیامبری است. خواننده نشانه های تکامل و رسیدن به مرحلهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

پیامبری بهرام را در صحنهٔ آخر و زمانی در می یابد که او از گوری که پدیدار شده و قصد تعقیبش را دارد، به «فرشته»، پیک و راهنمایی تعبیر می کند که به او پناه می دهد.

عاقبت گوری از کنارهٔ دشت　　آمد و سوی گورخان بگذشت
شاه دانست کان فرشته پناه　　سوی مینوش می نماید راه
(ص۳۵۰)

غار که همان حمایت پروردگار است، پس از ورود او را در آغوش می گیرد؛ چنان که پروردگار نیز بهترین در آغوش گیرنده است:

شاه را غار پرده دار شده　　او هم آغوش یار غار شده
(ص۳۵۱)

همچنین پس از این که یاران بهرام از یافتن او ناامید می شوند و شیون و زاری می کنند، با ندایی از او حمایت می‌شود:

بانگی آمد که: شاه در کار است　　بازگردید، شاه را کار است
(همان)

۲- غار نماد ناخودآگاه، یا به عبارتی ذهن و قلب بشر(وریس،۱۹۷۶: ۸۸)، یا نماد کشف منِ درونی و حتی کشف من نخستین است که در عمق ناخودآگاه آدمی سرکوب شده است (شوالیه،۱۳۷۸: ۳۳۳۶). این مورد چنان که قبلا گفتیم، کاملا با درونمایه هفت پیکر ارتباط دارد.

۳- در خاور نزدیک، غار مانند زهدان، نماد خاستگاه ابتدایی و متولد شدن است. بسیاری از الهه ها در غار متولد شده و رشد کرده اند؛ مثلاً میترا «از دل صخره ای زاده می شود»، دیونیسس(Dionysus) و هرمس (وریس، ۱۹۷۶: ۸۷) نیز با غار ارتباط دارند. سرگذشت ابراهیم هم با غار ارتباط دارد: او در خانهٔ پدر به دنیا آمد، اما از بیمِ نمرود که دستور به کشتن نوزادان داده بود، وی را مدت سه سال در غاری مخفی نگه داشتند(یاحقی، ۱۳۸۶: ۷۱).

۴- غار نماد مدفن و قبر است که به این صورت با وجه نمادین دیگر آن؛ یعنی ورود به جهان زیر زمینی و رستاخیز ارتباط می یابد(وریس،۱۹۷۶: ۸۸). این وجه نمادین در مورد بهرام به دلیل ناپدید شدنش در غار بیشتر مصداق پیدا می‌کند.

۵- غار تصویر کائنات نیز هست. زمین مسطح آن با زمین، و طاق قوسی آن با آسمان ارتباط دارد. غار، خورشید یا چشم کیهان است و از آنجاست که خروج از کیهان میسر می‌شود(همان:۳۴۰). غار نشانه گنبد آسمان است و به همین دلیل سقف پرستشگاه میترا که در غارهای طبیعی قرار دارد، محدب و آراسته به ستاره است(ورمازرن: ۱۳۸۳:۴۸).

آن که او را بر آسمان رخت است　　در زمین بازجستنش سخت است
در زمین جرم و استخوان باشد　　و آسمانی بر آسمان باشد
(ص۳۵۲)

۶- غار در نگاه نظامی، همانند بسیاری از شاعران مانند اسدی طوسی و ناصرخسرو، به عنوان گیرندهٔ عظیم انرژی زمینی نیز مطرح است که انسان اولیه را با قدرتهای ختونیایی (خدایانی که در زیرزمین مأوی دارند)، با مرگ و رویش پیوند می‌دهد(همان:۳۳۸).

هر جسد را که زیر گردون است　　مادری خاک و مادری خون است
مادر خون بپرورد در ناز　　مادر خاک ازو ستاند باز

Archive of SID

www.SID.ir

گرچه بهرام را دو مادر بود　　مادر خاک مهربان تر بود
کانچنانش ستد که باز نداد　　ساز چاره به چاره ساز نداد
(ص۳۵۳)

همهٔ این موارد نشان دهندهٔ معانی نمادین غار است که به صورت مشهودی بازنمایندهٔ درون مایه اصلی داستان **هفت پیکر**؛ یعنی تکامل و رشد روحی و معنوی بهرام است، و به عبارتی، تمثیلی پیچیده و عمیق از رشد اخلاقی و روحی آدمی. دلیل این که نظامی برای بازنمایی چنین مفاهیمی از نماد غار استفاده کرده، این است که او نیز مانند نمادگرایان امروز، بیان مستقیمِ مفاهیم ذهنی را،که مربوط به افکار و بینشهای درونی و راز پنهان هستی است، دشوار می یابد. در نتیجه، از طریق استفاده از نمادها و ایماژها به عینی کردن ذهنیات می پردازد؛ هرچند که ممکن است معنای دقیق این مفاهیم از دست برود، اما به واقعیتی غیر قابل بیان اشاره می کند. در مکتب سمبولیسم هم شاعر از نمادها سود می برد تا معناهای قراردادی خاصی را منتقل کند، چرا که هدف شعر این است که عظمت احساسات و تخیلات را با روشنگری از میان نبرد(سید حسینی،۱۳۷۴: ۲۲۷).

نمادهای تقویت‌کنندهٔ غار

نمادگرایی نظامی در هفت پیکر زمانی روشنتر می شود که ظرافت و نگاه ریزبین او در تصویرپردازی صحنه‌های داستان بدقت بررسی شود. **هفت پیکر** تنها به عنوان یک داستان سرگرم کننده نیست، بلکه تمثیلی پیچیده است که طرح آن با استفاده‌های بسیار از سمبلهای ترکیبی و جهانی و تلمیحات بینامتنی طرح و نقش هستی را منعکس می‌کند. به همین دلیل، هریک از اجزا و مؤلفه‌های متن با یکدیگر در ارتباط هستند و به غنای یکدیگر کمک می کنند. از این رو، تصاویر، نه تصادفی و بی‌ربط، بلکه با یکدیگر مرتبط هستند. در این میان تصویر نمادین، غار نیز تصویری است که نمادهای دیگری، مانند شکار، اژدها، گنج و... آگاهانه و هوشمندانه در کنار آن به کار گرفته شده تا معنای نمادین غار را هرچه بیشتر بازنمایی کنند.

شاه شکارچی:

شکارچی بودن قهرمان **هفت پیکر**، نمادی از این است که بهرام به دنبال شکار خویشتن است و گوری هم که از درون دل اژدها در ابتدای داستان بیرون می‌آورد، نماد نَفس پنهان خود اوست. در اپیزود پایانی داستان، از این امر این گونه رمزگشایی می شود:

روزی از تخت و تاج کرد کنار　　رفت با ویژگان خود به شکار
در چنان صید وصید ساختنش　　بود بر صید خویش تاختنش
(ص۳۵۰)

وحید دستگردی در شرح این بیت نیز «صید خویش» را جانِ بهرام معنا کرده و گفته است: «غرض وی از آن صید و صید ساختن این بود که جان خویش را در مرغزار و صحرای جسم و طبیعت صید کند» (نظامی،۱۳۷۶: ۳۵۰).

معنای رمزی اژدها:

در اپیزودهای (حادثه فرعی) ابتدایی **هفت پیکر**، «کشتن بهرام اژدها را و گنج یافتن» آمده و دقیقاً پس از آن اپیزود «دیدن بهرام صورت هفت پیکر را در خورنق» قرار گرفته است. این امر نشان دهندهٔ این است که نظامی از همان ابتدا و پیش از شروع داستانهایی با معانی سمبلیک، توجه خواننده را به این نکته معطوف کرده است که بهرام شکارچی، به شکار نفس خویش مشغول است و با اژدها که «رمز دشمن»(سیرلُت،۱۹۷۱: ۸۶)است و «مانع از پیوند متعارف و طبیعی خودآگاهی

Archive of SID

www.SID.ir

با ناخودآگاهی»(دالاشو، ۱۳۶۶: ۲۳۳) نبرد می‌کند. بهرام در شکارگاه در تعقیب گورخر به غاری کشانده می‌شود:

گور از پیش و گورخان از پس — گور و بهرام گور و دیگر کس
تا به غاری رسید دور از دشت — که بر او، پای آدمی نگذشت
چون درآمد، شکارزن به شکار — اژدها، خفته دید بر در غار
(ص۷۳)

با وجود این که گورخر دوندهٔ بسیار خوبی است، اما بهرام از تعقیب او به ستوه نمی آید.

شاه از آن گور برنتافت ستور — چون توان تاختن عنان ازگور؟
(ص۷۳)

زیرا گور قرار است او را به سمت دهانهٔ **غار** راهنمایی می‌کند، جایی که می‌تواند گنج را -که همان نفس خویشتن است- با کشتن اژدها به دست آورد. از پای درآوردن اژدها نماد «رهایی از قیود خودآگاهی و اقدام به کشف ناخودآگاهی است»(همان) و مبارزه با اژدها به مثابهٔ یک آزمون نهایی. بهرام مانند بسیاری از قهرمانان و قدیسان بر اژدها پیروز می‌شود؛ چنان که آپولو، کادموس و پرسوس (سیرلُت،۱۹۷۱: ۸۶) بر اژدها چیره شدند. «در اسطوره شناسی ایران باستان، کشتن اژدها کار قهرمانان و خدایان به شمار می‌رود. از قضا، بهرام نیز که قهرمان است، همنام خدایی اوستایی است: وِره ثَرغنه «فاتح اژدها وریثره». وره ثرغنه، هفتمین بزرگ فرشته، نیروی قهار ایزدی، که نامش در فارسی جدید، بهرام تلفظ می‌شود، پاسدار و نشان بالدار شاهان کهن ایران است»(بری، ۱۳۸۵: ۸۴).

هفت پیکر از ساختاری سه گانه تشکیل شده است: الگوی خطی، الگوی متناوب و الگوی دایره ای. این ساختار سه گانه، یاد آور تقسیم‌بندی سه گانهٔ مراحل خودآگاهی به وسیله اخوان الصفاست (اخوان الصفا، ۱۳۶۰: ۳۰). نخست دانش تن است که با بخش اول شعر که اعمال قهرمانی و شکارگری بهرام است، تطابق دارد. دوم، دانش روح است که با بخش داستانهای هفت بانو مطابق است و در آنها بهرام به سمت خرد پیش می‌رود. سوم دانش تن و روح، که بهرام دانش خود را در هر دو مورد، در قسمت آخر و سوم شعر عملاً تمرین می‌کند و به اجرا در می‌آورد. این الگوهای سه گانهٔ ساختاری در **هفت پیکر** به سمبلهای فرازمانی و عددی منتهی می شوند. یکی از این سمبلها، الگوی دایره‌ای؛ یعنی سمبل تکامل و وحدت الهی است(میثمی، ۱۹۹۵:xxvi). در این الگو بهرام در مرکز قرار می‌گیرد و دقیقاً **زمانی که اژدها را می‌کشد، پدیدار می‌شود**. از همین زمان است که سربازهایش دایره ای به دور او تشکیل می‌دهند:

آمد از تنگنای غار برون — گشت جویای راه و راهنمون
ساعتی بود و خاصگان سپاه — به طلب آمدند از پی شاه
چون یکایک به شاه پیوستند — گرد بر گرد شاه صف بستند
(ص۷۶)

همچنین در تمثال هفت ملکه، بهرام در مرکز قرار گرفته است و هفت بانو به دور او حلقه زده اند. در شکار همراه با فتنه نیز سربازهایش دایره ای به دور او تشکیل داده اند و او در وسط قرار گرفته است:

از سواران پرّه بسته به دشت — رمه‌ای گور سوی شاه گذشت
شاه در مَطرَح ایستاده چو شیر — اشقرش رقص برگرفته به زیر
(ص۱۰۷)

این ایماژ حلقوی و مفهوم مرکزیت، در توصیف نظامی از پیامبر اکرم (ص) در یک تصویر شعری نیز مورد توجه شاعر بوده است:

Archive of SID

www.SID.ir

نقطـــــهٔ خـــــطّ اولـــــین پرگـــــار خـــــاتم آخـــــر آفـــــرینش کـــــار
(ص۶)

گنج

بهرام پس از کشمکش با اژدها، گنجهای پنهان در غار را تصاحب می‌کند و این تعبیر دیگری از «دستیابی به نعمت‌های ناخودآگاهی و تملک آنهاست»(دالاشو، ۱۳۶۶: ۲۳۳). «گنج در غار برابر با حیات معنوی در درون انسان است. رسیدن به گنج در درون غار به معنای بیرون آمدن از خود، تولّد دوباره و دستیابی به ثروت روحانی و معنوی است که توسط قهرمان پاک و با فضیلتی که بر شیطان پیروز شده است، به دست می آید»(وریس،۱۹۷۶: ۴۷۳). در پایان داستان نیز می بینیم که بهرام خود تبدیل به گنج شده است. بهرام، انسان کاملی است که اکنون وجود پاک شدهٔ او گنج واقعی شده است. هنگامی که مادر بهرام را خبر دادند که فرزندش ناپدید شده است، دستور داد برای یافتن او زمین را بکنند، امّا:

چـــاه کنـــد و بـــه **گـــنج** راه نیافـــت یوســـف خـــویش را بـــه چـــاه نیافـــت
شـــد زمـــین کنـــده تـــا دهانـــه آب کـــسی **آن گـــنج** را ندیـــد بـــه خـــواب
(ص۳۵۲)

چنانکه ملاحظه می شود، در این ابیات از غار به چاه تعبیر شده است. در جای دیگر می گوید:

اســـب در غـــار ژرف، رانـــد ســـوار گـــنج کیخـــسروی رســـاند بـــه غـــار
(ص۳۵۰)

این گنج کیخسروی، همان وجود بهرام است که به کیخسرو، پادشاه مقدس تشبیه شده است و بهرام این گنج را به زهدان مادر خاک برمی‌گرداند.

ایماژهای نفوذکننده:

از دیگر ایماژهای مرتبط با غار که در داستانهای گنبد سیاه، گنبد سبز، گنبد پیروزه رنگ و گنبد سپید تکرار می‌شود، آنهایی است که بیانگر نفوذ کردن و داخل شدن در مکانی است. داخل شدن به مکانهایی، مانند مغاک، غار، چاه، باغ و غیره، به وارد شدن بهرام به داخل غار شباهت دارد. این ایماژهای نفوذکننده در داستانهای گنبد سیاه(۱)، گنبد سبز(۳)، پیروزه رنگ(۵) و گنبد سپید(۷) وجود دارد.

نگاه تیز نظامی ساختاری خاص و منظم برای شعر پدید آورده که با کمی دقت، ایماژهای نفوذکننده در داستانهای ۱،۳، ۵ و ۷ ظاهر می‌شود؛ داستانهایی که در آنها نقش ایمان برای نیل به سعادت بسیار کلیدی است. همان طور که پیش از این اشاره کردیم، الگویی سه گانه بر ساختار و طرح شعر نظامی حاکم است که عبارتند از: ۱- الگوی خطی، در این قسمت مسیر زندگی بهرام یعنی تولد، پادشاهی و مرگ بازنمایی می‌شود؛ ۲- الگوی متناوب که مربوط به داستانهای هفت بانو است و شامل داستانهایی است مربوط به قوهٔ شهوت و داستانهایی مربوط به قوه غضب. داستان‌های مربوط به قوهٔ شهوت؛ یعنی داستانهای ۱، ۳، ۵ و ۷ اشتیاق و وسوسه برای به دست آوردن را بازنمایی می‌کنند و تأکید آنان بر نیروی «ایمان» به عنوان راهنمایی به سوی سعادت است. داستانهای مربوط به قوه خشم از طریق دفع آسیب یا تعقیب یک هدف ارزشمند بازنمایی می‌شوند که داستانهای ۲، ۴ و ۶ از این زمره است و در آن بر هوش و ذکاوت تأکید می‌شود؛ ۳- الگوی دایره‌ای. توضیحات الگوی دوم؛ یعنی الگوی متناوب نشان دهندهٔ این است که شخصیت‌های داستانهای ۱، ۳، ۵ و ۷ در واقع خود بهرام است. برای نمونه، ماهان طی وسوسه‌ها و ماجراهایی که پشت سر می گذارد، در آخر داستان به کمک نیروی ایمان رستگار می‌شود و به خودآگاهی می‌رسد. پادشاه سیاه‌پوش، ماهان، بشر و مرد صاحب باغ، همگی در آخر داستان به خودآگاهی و معرفت نایل می‌شوند. همچنین طرح و پیرنگِ همهٔ این داستانها سفر

Archive of SID

www.SID.ir

است و سفر همان طور که گفتیم، از درونمایه‌های آثار سمبلیک است و از قدیمترین طرحهای داستانی و حکایتگر سفری روحی از جهل به خرد است.

نخستین ایماژ نفوذ کننده در داستان، پادشاه سیاه‌پوش در گنبد سیاه است. سبد و ستونی که پادشاه با آن وارد سرزمین نو و زیبایی می شود:

سبدی بود در رسن بسته — رفت و آورد پیشم آهسته
بسته کرده رسن درآن پرگار — اژدهایی به گرد سلّه مار...
چون تنم در سبد نوا بگرفت — سبدم مرغ شد، هوا بگرفت
(ص۱۵۵)

ایماژ دیگر، در گنبد پیروزه رنگ و نفوذ ماهان است به داخل باغ از چاهی که در آن افتاده بود:

پس زهر منزلی و هر راهی — باز می‌جست عافیتگاهی
تا به بیغوله‌ای رسید فراز — دید نقبی درو گشیده دراز
چاهساری هزار پایه درو — ناشده کس مگر که سایه درو
شد در آن چاهخانه یوسف‌وار — چون رسن پایش اوفتاده زکار
چون به پایان چاهخانه رسید — مرغ گفتی به آشیانه رسید
بی‌خطر شد از آن حجاب نهفت — بر زمین سر نهاد و لختی خفت
چون درآمد ز خواب نوشین باز — کرد بالین خوابگه را ساز
یک درم وار دید نور سپید — چون سمن بر سواد سایه بید
(ص ۴۶)

ماهان دقیقاً مانند بهرام است و چاه، نماد جهان تاریک ماده. الگوی ادبی و نمادین «سقوط در چاه» در داستان یوسف (ع) دیده می‌شود. ماهان مانند یوسف از درون چاهی بیرون می‌آید: «شد در آن چاه خانه، یوسف‌وار». ماهان چون هنوز به تکامل نرسیده، به درون چاه فرو می رود، ولی بهرام به درون غار می رود. ارتباط میان چاه و غار ارتباط دقیقی است. نظامی خود در پایان داستان هنگامی که بهرام قصد ورود به درون غار دارد، دربارهٔ ارتباطِ غار و چاه می‌گوید:

بود غاری در آن خرابستان — خوشتر از چاه یخ به تابستان
رخنه‌ای ژرف داشت چون چاهی — هیچ کس را نه بر درش راهی
(ص۳۵۰)

ایماژ سوم، در گنبد سبز و عبارت از غرق شدن ملیخا ست در چاهی که گمان می‌کرد آبگینه است.

جامه بر کند و جمله بر هم بست — خویشتن گرد کرد و در خم جست
چون درون شد، نه خم، که چاهی بود — تا بن چه دراز راهی بود
(ص ۲۰۶)

چهارمین ایماژ در گنبد سپید، داخل شدن مرد از درون یک رخنه به باغ خود است:

گرد برگرد باغ برگردید — در همه باغ هیچ راه ندید
بر در خویشتن چو بار نیافت — رکن دیوار خویشتن بشکافت
چون درون رفت خواجه از سوراخ — یافتندش کنیزکان گستاخ
(ص ۲۹۶)

در همین داستان، دو عاشق به غاری که با گلهای یاسمن پوشیده شده است، پناه می‌برند:

سر زلفش گرفت چون مستان — جست بیغوله‌ای در آن بستان

Archive of SID

www.SID.ir

بـــــود در کـــــنج بـــــاغ جـــــایی دور　　یاســـــمن خرمنـــــی چـــــو گنبـــــد نـــــور
بـــــر کـــــشیده علـــــم بـــــه دیـــــواری　　بـــــر ســـــرش بیـــــشه، در بـــــنش **غـــــاری**
خواجـــــه بـــــه زان نیافـــــت بـــــارگهی　　ســـــاخت انـــــدر میانـــــه کـــــارگهـــــی
یاســـــمن را ز هـــــم دریـــــد بـــــه ســـــاز　　نـــــازنین را درو کـــــشید بـــــه نـــــاز

بنابراین، می توان نتیجه گرفت که ایماژهای نفوذکننده در این داستانها با ایماژ غار ارتباط دارد. شخصیت‌های آنان مانند بهرام هستند که سرانجام به کمک نیروی ایمان رستگار می‌شوند و به خودآگاهی می‌رسند. نکتهٔ دیگر آن که طرح سفر طرحی است که بر همهٔ این داستانها حاکم است.

تجربه مشترک

ناپدید شدن بهرام در فرجام کار، این شخصیت را به شخصیت‌های جاودانه‌ای، مانند کیخسرو، خضر، سوشیانت، اصحاب کهف و... پیوند می دهد. همهٔ این موارد، استفادهٔ خلاقانهٔ نظامی از سنتهای مذهبی، عرفانی و مردمی را نشان می‌دهد؛ به طوری که می‌توان گفت مضامین حماسی را با ماجراهای رمانتیک و جادویی به هم آمیخته و همه اینها در این کتاب، از طریق نمادگرایی کیهانی انجام شده است که بر اساس آن رنگ و عدد، ساختاری پیچیده دارد. اینک شباهت هر یک از این شخصیت‌ها را با بهرام بررسی می‌کنیم.

کیخسرو

نخستین چهرهٔ برجسته‌ای که شبیه بهرام است و نظامی خود در پایان داستان، با تلمیحی به این شباهت اشاره می‌کند، کیخسرو است. کیخسرو یکی از جاودانان است که سرانجام همراه با سوشیانت باز می‌گردد و خود را در اختیار او قرار می‌دهد. در **شاهنامه** پس از جنگ‌های بسیار، روزی نگران رفتار خود می‌شود و پنج هفته به عبادت می‌پردازد، تا این که شبی سروش بر او نازل می‌شود و از او می‌خواهد تا جایی دیگر بیاید. کیخسرو پادشاهی را به لهراسب می‌دهد و در کوهستان پیش می‌رود، تا جایی که راه صعب و دشوار می‌شود. آنگاه از پهلوانان می‌خواهد تا بازگردند. عده‌ای برمی‌گردند اما توس، گیو، فریبرز، بیژن و گستهم یک روز دیگر نیز با او همراهی می‌کنند. روز بعد کیخسرو با همگی آنان ناپدید می شوند و اثری از آنها باقی نمی ماند. کیخسرو دارای فرمانروایی جاودانه در پایان جهان است. نظامی در لحظه ورود بهرام به داخل غار او را با شخصیت کیخسرو این گونه پیوند می دهد:

اســـــب در غـــــار ژرف، رانـــــد ســـــوار　　گـــــنج کیخـــــسروی رســـــاند بـــــه غـــــار
(ص ۳۵۰)

و به این ترتیب، بهرام نیز چهره ای جاودانه می یابد. تنها تفاوت میان بهرام و کیخسرو در مکان ناپدید شدن آنهاست. بهرام در غار ناپدید می‌شود و کیخسرو در کوه، اما در واقع، میان غار و کوه ارتباط عمیقی است.

خضر

خضرِ راهنما زندهٔ جاوید است و سالک را به سوی آب حیات واقع در ظلمات، رهنمون می شود. در ظلمات بودن آب روشن حیات با سیاهیِ نورانی درون غار، که بر مقام خفی دلالت دارد، همسان است. این سیاهی می تواند همان «نور سیاه» و یا «سواد اعظم» باشد که عارفانی مانند شیخ محمود شبستری در مکاشفات خود از آن خبر می دهند:

«ســـــیاهی گـــــر بـــــدانی نـــــور ذات اســـــت　　بـــــه تـــــاریکی درون آب حیـــــات اســـــت
(بیت ۱۲۳)

این مقام، مقامِ خفی یا مقامِ تجلی صفات است که نور آن نورِ سیاه یا شبِ روشن است؛ چراکه از غایت نزدیکیِ

Archive of SID

www.SID.ir

بنده به حق، تاریکی در ادراک او پدید می آید و سالک در درون این تاریکیِ نـور ذات فـانی مـی شـود، بقـاء بـالله کـه موجب حیات جاودانه است، مانند آب حیات پنهـان اسـت(لاهیجـی، ۱۳۸۱: ۸۴). همچنـین از ایـن سـیاهی بـه اعتبـار موجوداتِ ممکن مانند انسان، به نیستی و فانی بودن تعبیر می‌شود. و به این ترتیب، نهایت سیر سالک این است کـه بـه مقام فنا برسد؛ یعنی به عدمیت و ظلمت و سیاهی اصلی و ذاتی خودش بازگردد.

سـیه رویـی ز ممکـن در دو عـالم جـدا هرگـز نـشد و الله اعلـم

(همان:بیت ۱۲۶)

ورود بهرام به سیاهی غار می تواند بر معنای هر دو وجهِ نمادینِ نور سیاه دلالت کند؛ یعنی هم می توانـد بـه معنـای رسیدن به نهایت نزدیکی و قرب باشد، هم می تواند به معنای فانی شدن وی باشد که در واقع هر دو معنا بر یک مفهوم دلالت می کند. داخل شدن بهرام در غار به معنای فرورفتن او در تاریکی است و این امر نشانهٔ نوعی مرگ از ویژگیهـای منفی شخصیت است. « ورود به غار به معنی بازگشت به مبدأ روحانیِ وجود و صعود به آسمانها و یکـی شـدن بـا مـنِ برتر آسمانی و مشرّف شدن در خلوتگاه نزول وحی اسـت» (محمـدی آسـیابادی،۱۳۸۷: ۲۹۲). در انـدام‌شناسـی انـسان نورانی، نور سیاه (شب روشن) وادی عرفانی ماقبل آخر؛ یعنی مرتبهٔ خفی است. در هر مرتبه از مراتب کشف مکشوفات خاصی برای سالک پدیدار می گردد که با رنگ ها و پیامبران خاصی مرتبط است:

نمودار هفت پیامبر درونی

جسم	آدم	تاریکی
نفس	نوح	آبی
عقل		
دل	ابراهیم	سرخ
سرّ	موسی	سفید
روح	داود	زرد
خفی	عیسی	نور سیاه (شب روشن)
اخفی	محمد	سبز زمردین

برخی از پژوهشگران از این که در آیین مهرپرستی ایزد خورشید یا خدای روشنایی، میتـرا، درون غارهـای بـی نـور پرستیده و جستجو می شود، اظهار شگفتی می کنند (به نقل از ورمازرن، ۱۳۸۳: ۴۸). جالب توجه اسـت کـه داسـتانهای **هفت پیکر** با داستان بانوی سیاه پوش در گنبد سیاه آغاز می‌شود؛ داستانی که به دلیل وجود ایماژ نفـوذ کننـده در آن، بـا غار در ارتباط است.

سوشیانت

از دیگر چهره های جاوید که به دلیل جاودانگی با بهرام ارتباط می یابد، سوشیانت است. سوشیانت در پایان جهـان؛ یعنی سه هزارهٔ چهارم که دورهٔ وحی دینی است، به ظهور مـی‌رسـد. او در سـی‌سـالگی بـه مقـام گفتگـو بـا اورمـزد و امشاسپندان نایل می آید. جالب توجه است که در بازگشت از این گفتگو، کیخسرو که خود از فناناپذیران است، سوار بر ایزد وای (ویو= باد) به استقبال سوشیانت می‌آید. سوشیانس از کیخسرو می‌خواهد که دینِ به را بستاید، و او این دین را می‌پذیرد و بدین ترتیب او فرمانروا می‌شود و سوشیانس موبد موبدان دوران می‌گردد(آموزگار، ۱۳۷۲: ۷۹). ناپدید شدن بهرام را نیز می توان با غیبت امام مهدی یا امام غایب نیز مشابه دانست.

Archive of SID

www.SID.ir

اصحاب کهف

داستان اصحاب کهف؛ یعنی هفت خفتهٔ در غار، سمبل پارسایی کامل و حمایت پروردگار از پارسایان است. در این داستان هفت تن خفتگان شهر افسوس به غاری پناه بردند و به امر خداوند در آنجا به خواب رفتند. این داستان منبع الهام بسیاری از نویسندگان و شاعران رمز پرداز شده است و در این میان، نظامی استفاده تمام و شایسته‌ای از این داستان کرده است. اصحاب کهف «بنا بر رأی نصاری سیصد و هفتاد و دو سال، و به اعتقاد مسلمانان سیصد سال خورشیدی، و به روایت قرآن (کهف: ۲۵) سیصد و نه سال و به طور دقیق چنانچه بیرونی (در آثار الباقیه: ۳۹۵) اشاره کرده، سیصد و نه سال و هفتاد و پنج روز و شانزده ساعت و چهار خمس ساعت در خواب بودند»(یاحقی،۱۳۸۶: ۱۳۹). غیبت طولانی و به خواب رفتن آنان شباهت به ناپدید شدن بهرام دارد و بیدار شدن آنها هم به اعتقاد بازگشت بهرام در آخرالزمان شبیه است. اما نکتهٔ جالب توجه دراین داستان، این است که دقیانوس به تعقیب آنها برخاست، ولی نتوانست وارد غار شود. به همین دلیل مدخل غار را دیوار گرفت. اجازه ورود نداشتن به غار برای پادشاه ستمگر خود نشان دهندهٔ این است که تنها پارسایانی چون اصحاب کهف، بهرام، ابوبکر و از همه مهمتر پیامبر اکرم (ص) اجازه ورود به غار را دارند، زیرا آنان شایسته حمایت پروردگار هستند(و اذ اعتزلتموهم و ما یعبدون الا الله فأووا الی الکهف ینشُرلکم ربّکم من رحمته و یهیی من امرکم مرفقاً(کهف/۱۶). و چون از ایشان و آنچه جز خداوند می پرستند، کناره گرفتید، در آن غار جای گیرید تا پروردگارتان رحمت خویش را بر شما بگستراند و کار شما را به سامان آورد). در ماجرای پیامبر (ص) و ابوبکر، کافران نتوانستند وارد غار شوند؛ چنانکه در داستان بهرام هم سربازان او نتوانستند وارد غار شوند.

وان وشاقان به پاسداری شاه بر در غار کرده منزلگاه
نه ره آن که در خزند به غار نه سر باز پس شدن به شکار
(ص۳۵۱)

علت این که یاران بهرام اجازه ورود به غار را نیافتند، این است که آنان پاکی درونی بهرام را پیدا نکرده بودند و هنوز به خودسازی نیاز داشتند.جالب است که در داستان ماهان در گنبد پیروزه رنگ ماهان –که مانند بهرام سالک راه است– هنگامی که هنوز اسیر خیال پردازی ها و توهمات خویش است، در بیابانی سرگردان می شود و در آن حال بر آستانهٔ غاری قرار می گیرد، ولی داخل نمی شود، زیرا هنوز به پاکی کامل نرسیده است تا اجازه دخول در غار و بهره‌مندی از حمایت پروردگار را پیدا کند:

بیخود افتاد بر در غاری هر گیاهی به چشم او ماری
(ص ۳۹)

به این موضوع در خیال پردازی سوم ماهان، زمانی که به دنبال دیو سوم که در توهم او ظاهر شده می رود، نیز اشاره می شود:

عاجز و یاوه گشته زان در غار بر پر آن پرنده گشته سوار
(ص۲۴۲)

جالب توجه است که در سوره کهف، به داستان رازگونهٔ موسی و خضر نیز اشاره می شود. «یونگ داستان اصحاب کهف و خضر و موسی و ذوالقرنین را، که در سوره کهف آمده است، نمایش محسوسی از راز تولد دوباره می‌داند که به دنبالهٔ استحالهٔ روحی و توسع شخصیت پدید می‌آید. این استحاله در مکان وسط یا مرکز به وقوع می‌پیوندد. غاری که اصحاب کهف در وسط آن به خواب می‌روند تا دوباره بیدار شوند و زندگی نوی را آغاز کنند، صورتی دیگر از همین مرکز و جایگاه استحاله است. این غار رمز ناآگاهی انسان است که در پس آگاهی قرار دارد و در درون هر فردی نهفته

Archive of SID

www.SID.ir

است. کسی که داخل این غار تاریک شود؛ یعنی با نفوذ در ناآگاهی با مضامین ناآگاه روان ارتباط برقرار کند، خود را درگیر جریان ناآگاه استحاله‌ای کرده که ممکن است به تغییر و تحول مهمی در شخصیت او ـ مثبت یا منفی ـ بینجامد. داستان موسی و خضر، که در همین سوره مطرح می‌شود، علی‌رغم عدم ارتباط ظاهری آن با داستان اصحاب کهف، در واقع توضیح و تفصیل همان داستان و مسألهٔ تولّد دوباره است»(پورنامداریان،۱۳۶۴: ۲۱۸).

نتیجه گیری:

نظامی شاعری نمادپرداز و **هفت پیکر** او اثری نمادین است. دلیل این امر، تطابق میان درونمایه‌های آثار سمبلیک و **هفت پیکر** با یکدیگر است. این درونمایه ها شامل تکامل بشری در هر دو سطح فردی و اجتماعی، سفر، عشق و مذهب یا رشد اخلاقی و روحی بشر می شود. نماد پردازی در **هفت‌پیکر** ریشه در آشنایی نظامی با سنتهای فکری، فلسفی، مذهبی، فرهنگی و عرفانیِ رایج در دوران خویش، مانند سه حرکتِ دین رسمیِ خلفا، فتیان و صوفیان دارد. درون مایهٔ اصلی داستانهای هفت پیکر را می‌توان داستان تکامل روحی و معنوی قهرمان آن، بهرام، دانست. نظامی به عنوان شاعری نمادپرداز با استفاده از نماد غار، این مفهوم و معنای مرکزی داستان را برجسته کرده است. این درونمایه به وسیله نماد غار و ایماژهای مرتبط با ایماژ غار پررنگ تر و برجسته تر می شود. معانی نمادین غار در هفت پیکر که مرتبط به درونمایهٔ اثر است، عبارتند از: غار نمادِ قرب به پروردگار؛ ناخودآگاه؛ خاستگاه ابتدایی و متولد شدن؛ مدفن و قبر، گنبد آسمان؛ گیرندهٔ عظیم انرژی زمینی. نمادهای تقویت‌کنندهٔ غار، نمادهایی هستند که هریک از اجزا و مؤلفه‌های متن را با یکدیگر در ارتباط قرار می دهند و به غنای آن کمک می کنند. این نمادها عبارتند از: بهرام «شکارچی»، به شکار نفس خویش مشغول است و با از پای درآوردن «اژدها» که نماد رهایی از قیود خودآگاهی و اقدام به کشف ناخودآگاهی است؛ به تصاحب «گنج‌های» پنهان در غار نایل می‌شود و این تعبیر دیگری از دستیابی به نعمت‌های ناخودآگاهی و تملک آنهاست؛ دیگر ایماژهای مرتبط با غار آنهایی است که بیانگر نفوذ کردن و داخل شدن در مکانی است. داخل شدن به مکانهایی، مانند مغاک، غار، چاه، باغ و غیره به وارد شدن بهرام به داخل غار شباهت دارد. از طرف دیگر، ناپدید شدن بهرام در فرجام کار، این شخصیت را به شخصیت‌های جاودانه‌ای مانند کیخسرو، خضر، سوشیانت، اصحاب کهف و... پیوند می دهد. وارد شدن یا ناپدید شدن در غار به معنای رسیدن به درجهٔ تکاملِ روحی است. با بررسی معانی نمادین غار به عنوان تصویر اصلی داستان **هفت پیکر** و دیگر نمادهایی که در ارتباط با آن است و همچنین بررسی شخصیت های اسطوره ای و تاریخی ای که تجربه مشابهی با بهرام در ارتباط با غار دارند مشاهده شد که معانی این نمادها کاملاً با درونمایهٔ اصلی داستان- که تکامل روحی و اخلاقی بشر و رسیدن از خودآگاهی به ناخودآگاهی است- تطبیق دارد و هر یک در جهت پر بار کردن بار معنایی اثر نقش مهمی ایفا می کند. در نتیجه، می‌توان گفت که **هفت پیکر** نظامی اثری سمبلیک است که تمام اجزای آن دارای ساختاری واحد، منسجم و مرتبط با یکدیگر است.

منابع

۱- **قرآن مجید**.

۲- آموزگار، ژاله .(۱۳۷۴). **تاریخ اساطیری ایران**، تهران: سمت.

۳- اخوان الصفاء .(۱۳۶۰). **گزیده متن اخوان الصفاء و خلّان الوفاء**، ترجمه علی اصغر حلبی، تهران: زوار.

Archive of SID

www.SID.ir

۴- اسمیت، ژوئل .(۱۳۸۳). **فرهنگ اساطیر یونان و رُم**، ترجمه شهلا برادران خسروشاهی، تهران: انتشارات روزبهانی.
۵- افلاطون .(۱۳۴۸). **جمهور**،ترجمه فواد روحانی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۶- بری، مایکل .(۱۳۸۵). **تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی**، جلال علوی نیا، تهران: نی، چاپ اول.
۷- پورنامداریان، تقی .(۱۳۶۴). **رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی**، تحلیلی از داستان های عرفانی- فلسفی ابن سینا و سهروردی، تهران: علمی و فرهنگی.
۸- تاجیک، محمد رضا .(۱۳۷۹). **مجموعه مقالات و تحلیل گفتمانی**، تهران: فرهنگ گفتمان.
۹- دلاشو، م. لوفر .(۱۳۶۶). **زبان رمزی قصه‌های پریوار**، ترجمه جلال ستاری، تهران: توس، چاپ اول.
۱۰- رستگار فسائی، منصور .(۱۳۶۵). **اژدها در اساطیر ایران**، شیراز: سازمان چاپ دانشگاه شیراز، چاپ اول.
۱۱- ژان شوالیه، آلن گربران .(۱۳۷۸). **فرهنگ نمادها**، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، تهران: انتشارات جیحون، چاپ اول.
۱۲- سجودی، فرزان .(۱۳۸۲). **نشانه شناسی کاربردی**، تهران: قصه.
۱۳- سید حسینی، رضا .(۱۳۷۴). **مکتب های ادبی**، تهران:نیل، چاپ چهارم.
۱۴- طبری، محمد بن جریر .(۱۳۳۷). **ترجمه تاریخ طبری**، ترجمه ابوعلی محمد بلعمی، مقدمه محمد جواد مشکور، تهران: خیام.
۱۵- فتوحی رود معجنی، محمود .**(۱۳۸۵). بلاغت تصویر**، تهران: سخن.
۱۶- فردوسی، ابوالقاسم .(۱۹۶۸). **شاهنامه** ، متن انتقادی، تصحیح متن به اهتمام م.ن. عثمانوف، زیر نظر ع. نوشین، چاپ مسکو، ج هفتم.
۱۷- لاهیجی، شمس الدین محمد .(۱۳۸۱). **مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز**، محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، تهران: زوّار، چاپ چهارم.
۱۸- محمدی آسیابادی، علی .(۱۳۸۷). **هرمنوتیک و نمادپردازی در غزلیات شمس**، تهران: سخن.
۱۹- نظامی گنجه ای، الیاس بن یوسف .(۱۳۷۶). **هفت پیکر**، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
۲۰- ورمازرن، مارتن .(۱۳۸۳). **آئین میترا**، ترجمه بزرگ نادر زاد، تهران: چشمه، چاپ چهارم.
۲۱- یاحقی، محمد جعفر .(۱۳۸۶). **فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی**، تهران: مؤسسهٔ فرهنگ معاصر.
22-Meisami, Julie Scott.(1995). A Medieval Persian Romance, Nizami-Haft pakar.
23-Yeganeh Farah.(2008). Literary Schools, Rahnama Press, 2008.
24-Galens David, Project-Editor Thomson ,Gale: Literary Movements for Students (Presenting Analysis, Context, and Criticism on Literary Movements).
25-Abrams.(1969). M. H, A Glossary Of Literary Terms, Harcourt Brace.
26-Cirlot.(1971). J,E: A Dictionary Of Symbols, Routledge, London.
27 -Ad de Vries .(1976). Dictionary Of Symbols and Imagery, North-Holand,1976.

Archive of SID

www.SID.ir