فصلنامه ادبیات عـــرفانـی و اسطـوره‌شنـاختی
س ۱۱ ـ ش ٤٠ ـ پاییز ۹٤ (از صفحه ۱٦٥ تا ۲۰۷)

نمادهای اسطوره‌ای در سایه نور عرفانی در هفت‌پیکر نظامی

دکتر عباس خائفی*- بهاره هوشیار کلویر**
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه گیلان ° دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده
هفت‌پیکر متنی سرشار از آموزه‌ها، اسطوره‌ها، آیین‌ها و حکمت‌های کهن است؛ حکمت‌هایی که در پوشش رمز و نماد، معنایی روحانی برای عروج انسان و ناشناختگی مرگ در خود دارند. در این جستار، نمادهای این اثر به لحاظ اسطوره‌ای یا عرفانی بودن بررسی می‌شوند. این نمادها نشانه‌هایی از دوران تکامل اسطوره و حضور آن در حماسه‌های عرفانی هستند؛ همچنین شخصیت بهرام از این منظر تحلیل می‌شود. این شخصیت پیش از هفت داستان میانی، از چند راهنمای بیرونی و درونی یاری می‌گیرد تا پذیرای آزمون خودشناسی (غار نخست) شود و پس از گذر از پوشش نور نادیدنی (گنبدهای میانی) با عروج به گنبد هشتم (غار پایانی) با طیف نوری "نورٌ علی نور" به جاودانگی روحی برسد.

کلیدواژه‌ها: هفت‌پیکر، اسطوره، عرفان، نماد، نورالانوار.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹٤/۰۳/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹٤/۰٦/۲۰

*Email: khaefi@guilan.ac.ir
**Email: baharhoushyar@yahoo.com (نویسنده مسئول)

مقدمه

نقد سمبلیک از وابستگی ادبیات و هنر با عمیق‌ترین لایه‌های سرشت انسان سخن می‌گوید. منتقدان آثار سمبلیک در پی یافتن نقطه‌های مرموز گذشته بشر هستند. بخشی از واقعیت‌ها در بافت آثار هنری و ادبی، به تصویر کشیده شده است و هر خواننده‌ای به‌گونه‌ای، به امواجِ برخاسته از این آثار پاسخ می‌دهد. اسطوره‌ها بیشترین و بهترین بستر را برای بیان مفاهیم سمبلیک فراهم می‌آورند؛ به بیانی دیگر، پیوندی عمیق بین آن دو برقرار است و بدون دست یافتن به هر کدام از این دانش‌ها، مفهوم دیگری نارسا و متزلزل است. نقد اسطوره‌ای نیز یکی از عمیق‌ترین و گسترده‌ترین نقدهای شناخته‌شده برای شناخت و تفسیر آثار ادبی و هنری است.

در شکل‌گیری نقد اسطوره‌ای، رویکرد روان‌شناختی و به‌ویژه آثار و نظریه‌های کارل گوستاو یونگ تأثیر بسیار داشته است.

> «یونگ انقلابی را که روان‌کاوی در دانش اساطیر به پا کرده بود، از راه تقابل این بینش نوین با اسطوره‌شناسی ناظر بر افلاک، نیک نمایان ساخت. اسطوره‌شناسی بر مبنای احوال کواکب و اختران، چیزی جز تابیدن روان‌شناسی ناخودآگاهی بر آسمان نیست. اساطیر هرگز هوشیارانه آفریده نشده‌اند و نخواهند شد...آنها بیش از هر چیز، تجلی حواس‌های ناخودآگاهند که بر اثر پس‌رفت لیبیدو جان گرفته‌اند و می‌توان آنها را با رؤیا قیاس کرد.» (باستید ۱۳۷۰: ۳٤)

اگر اسطوره‌ها برخاسته از ناخودآگاه اقوام گذشته است و فرهنگ و زبان خاصی آن را در پوشش خود جلوه‌گر می‌سازد و اگر اسطوره را تجلی رؤیاهای دست‌نیافته روح بشر بدانیم که خاطره مشترکی با خود به دوش می‌کشد، آن را باید چون رؤیا در قالب زبانی دیگر ترجمه کرد؛ قالبی که ورای بُعد زبانِ اشاره و مستقیم این جهان است؛ زیرا اسطوره از نادیده‌های این جهانی می‌گوید. «زبان ناخودآگاه، زبان نمادها است. ناخودآگاه بی‌پرده و برهنه با ما سخن نمی‌گوید،

بلکه همواره در جامه‌ای از رمز و راز و در پوششی از نماد پنهان می‌گردد. ناخودآگاه به زبان رؤیا و اسطوره با ما سخن می‌گوید.» (موسوی گیلانی و مولوی۱۳۹۰: ۱٤۷) اسطوره‌ها زاییده جهانِ درونی انسان‌ها هستند. آنها حکایت زندگی معنوی انسان هستند، درحالی‌که بخش عمده‌ای از این معنویت را عرفان در برمی‌گیرد؛ به همین دلیل، اسطوره و عرفان ارتباط نزدیکی با هم برقرار کرده‌اند. اسطوره‌های شرق در دوران انزوایش در جریان دگرگونی‌های اجتماعی و دینی، با یاری از اندیشه‌های زایا، مبنای بسیاری از مناسک اهل باطن و سالکان دنیای درون قرار گرفت و به سرچشمه پرباری برای رمزهای عرفانی تبدیل شد. متون باز یا سمبلیک این ظرفیت را دارند که خواننده با خوانش آنها خویشتن را در اجزای کلام و اندیشه پنهان باز بیند. این مقاله بازخوانیِ وجهی دیگر از نمودهای سمبلیک و عرفانی ° اسطوره‌ای *هفت‌پیکر* را به نمایش می‌گذارد.

چند انگاره این پژوهش به صورت جداگانه، به وسیله دیگر پژوهندگان دنبال شده است؛ همچنین در چند جستار دیگر، به *هفت‌پیکر* و اسطوره‌های دیگر آن، سوای مطالب پرداخته‌شده در این مقاله، نظر افکنده شده است؛ برای نمونه، مقاله‌های موسوی (۱۳۸۸)، حسینی (۱۳۸۸)، افراسیاب‌پور (۱۳۸۸)، و نورایی (۱۳۹۲) که به صورتی زیبا و بایسته، پیرامون مباحث عرفانی و اسطوره‌شناختی و نمادگرایی به رشته نگارش درآمده‌اند، ولی نمادها و اسطوره‌ها در این جستارها به‌گونه‌ای مشخص و اختصاصی، در متن *هفت‌پیکر* دنبال نشده است. جستار پیش رو، جویای پیوند و بازرسی برخی از نمادهای اسطوره‌ای ° عرفانی در متن *هفت‌پیکر* است؛ زیرا رمزها با پیچیدن در متن‌های گوناگون، رنگ و نقش تازه‌ای به خود می‌گیرند و در آمیزش با درون‌مایه داستان‌ها طرحی نو می‌افکنند.

در دو مقاله آذرمکان (۱۳۸۲) و عباسی (۱۳۸٤) در کنار بررسی نمادها و اسطوره‌های داستان‌های دو گنبد *هفت‌پیکر*، به درون‌مایه‌ها و روساخت داستان،

شخصیت‌پردازی و مباحث دیگر به صورت کوتاه اشاره شده است. مقاله رنگ و عدد در *هفت‌پیکر* به قلم جورج کروتکف (۱۳۸٤)، استاد دانشگاه جان هاپکینز، که با رویکردی تحلیلی و سمبلیک به ساختار پنهان *هفت‌پیکر* پرداخته است، یکی از مقاله‌هایی است که در آن نگاهی تازه به این منظومه افکنده شده است. هدف این مقاله آشکار ساختن ساختار پنهان *هفت‌پیکر* نظامی، با توجه ویژه به رنگ و عدد در آن است. نویسنده کوشیده است عناصر متفاوت *هفت‌پیکر* به‌خصوص، عناصر عددی را تا ریشه‌های آنها در ادیان و اسطوره‌ها و کیهان‌شناسی خاور نزدیک در دوران باستان بکاود. مایکل بری (۱۳۸۵) نیز تفسیری بر *هفت‌پیکر* دارد. از نقاط قوّت کتاب بری، فهم بهتر زیربنای عرفان ایرانی است؛ نه تنها عرفان ایرانی، که عرفان جهانی در این کتاب دنبال شده است و از این رو، این اثر می‌تواند کلید فهم و درک ملموس‌تر کتاب‌های عرفانی ایران باشد. یکی از بهترین تحلیل‌های کتاب در بخش «هفت شاهدخت آسمانی»، تحلیل عرفانی- اسطوره‌ای «نورسیاه: غار بهرام‌شاه» است که نگرشی بسیار تازه و ناگفته در پژوهش‌های ایران است. تعبیر نورٌ علی نور در جستار حاضر، برگرفته از آن کتاب است. یادآوری این نکته ضروری است که مایکل بری این تعبیر را در *هفت‌پیکر* شرح نمی‌دهد و این جستار با گسترش این مفهوم، تلاش کرده است تا عوامل شکل‌گیری این اندیشه را شرح دهد. علی‌اکبری و حجازی (۱۳۹۰) با آمیزش ادبیات و معماری، به تحلیل گنبدها، مکان و زمان، عدد، نور، رنگ، فلز، شخصیت بهرام و دو تن از معماران *هفت‌پیکر*، پرداخته‌اند و درباره هنر معماری گنبدهای هفت‌گانه، بنابر منشأ اسطوره‌ای و عرفانی و هنری آنها مطالب مناسبی بیان کرده‌اند. یاحقی و بامشکی (۱۳۸۸) نیز بر آن بوده‌اند تا معنای نمادین ایماژ غار را در *هفت‌پیکر* روشن کنند. غار به این دلیل از نمادهای مهم و پُررنگ

هفت‌پیکر است که نه تنها داستان بهرام، یعنی بستری که قرار است هیجان‌ها، گره‌ها و رمزها و رنگ‌ها در آن جریان یابد با آن آغاز می‌شود، بلکه بن‌مایه داستان چند تن از انبیا و انسان‌های اسطوره‌ای نیز بوده است و بهرام با این سرگذشت، به آنان پیوسته و در گروه انسان‌های افسانه‌ای و اسطوره‌ای و مذهبی قرار گرفته است. غار یکی از کلیدهای ورود به دنیای نمادین و رمزگونه *هفت‌پیکر* است و از دیدگاه‌های مختلف در آن مقاله به آن پرداخته شده است، اما آنچه کمبود آن در پژوهش احساس می‌شود، تحلیل شخصیت متفاوت بهرام هنگام خروج از غار در ابتدایِ منظومه و انتهای آن است. در جستار حاضر این نکته نیز تحلیل می‌شود. نمادشناسی عرفانی و اسطوره‌ای داستان فتنه، شخصیت و دنیای بهرام پیش و پس از هفت‌گنبد، نمادهای کاخ سه‌دیر، اندام‌وارگی گنبدها، نمادیابی شخصیت چوپان، وزیر خائن و خاقان و ورود به گنبد هشتم- غار- با تعبیر نورٌ علی نور از جمله دیگر مطالب این جستار است. تاکنون هیچ‌یک از نویسندگان به شرح و توضیح نمادهای پژوهش‌شده در این مقاله نپرداخته‌اند؛ در نتیجه، این نوشتار از تازگی درون‌مایه و پرداخت برخوردار است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اسطوره؛ بستر نماد و رمز

عنصری که دوشادوش رخدادهای تاریخی، به اسطوره تبدیل شده است، روان پیچیده و اندیشه‌های انسان‌های اعصار مختلف است؛ پس اسطوره در هر دوره‌ای، اندیشه و زندگی مردمان خود را بازگو می‌کند.

«اسطوره تاریخی است که راه به ژرفاها برده است؛درونی و سرشتین شده است... . اگر تاریخ برآمده از اندیشه‌ها و پژوهیده‌های برونی باشد، اسطوره یافته‌های روانی و آزمون‌های ژرف درونی است؛ هم از آن است که تاریخ، منطقی و خِردپسند

می‌نماید. یک اسطوره باورناپذیر و خردآشوب به‌نظر می‌رسد و مایه شگفتی و سرگشتگی می‌گردد.» (کزّازی ۱۳۷۲: ۵۷-۵۸)

این دوگانگی محصول زبان رمزی و سمبلیک اسطوره‌ای است. خاطرات قومی که بن‌مایه‌های اسطوره‌ای دارد و ره‌آوردی از ناخودآگاه آنان است، از زمان ناپیدای گذشته می‌گوید. این زمان نادیده بی‌گمان، زبان خاص خود را به‌وجود می‌آورد.

نمادها واژگان چندبُعدی و منشورواری هستند که برای منظورهای ویژه‌ای به‌کار برده می‌شوند. نمادها به کمک دیگر واژگان و بافت اثر، خود را معنی می‌کنند و به خاطر این توانایی، به رمز بسیار نزدیک می‌شوند. در مقابلِ پدیده‌هایی که خردپذیر و تجربی‌اند، برخی پدیده‌ها فراتر از تجربه‌های انسانی هستند.

از ویژگی‌های متون سمبلیک، استفاده از تمثیل و استعاره است؛ به همین دلیل، اسطوره حتی اگر تاریخ را درنوردیده باشد، مسیری بین آسمان و زمین و بازگشتِ دوباره به آسمان را می‌پیماید؛ از این رو، شارحان این‌گونه متون خواستار در نظر گرفتن تأویل هم‌زمان این‌جهانی و فرازمینی برای آن هستند. «اصل بنیادین تأویل سهروردی را می‌توان در پایان رساله *کلمةالتصوف* مشاهده کرد. در آنجا سهروردی چنین می‌گوید: «إقرا القرانَ کأنهُ ماأنزلَ الاّ فی شأنِکَ فقط.» (سهروردی۱۳۸۰: ۱۳۹، حاشیه) این اصل بنیادین نه تنها در مورد *قرآن*، که در مورد سایر متن‌ها نیز کاربرد دارد.

«خواندن متن، چونان چیزی که در پرتو تجربه زیسته خواننده و تنها با توجه به آن، معنا می‌یابد، نوعی هرمونتیک و نظریه تأویلی رادیکالی به‌شمار می‌آید که در آن، خواننده متن و قصد و نیّت او یا همان intento lectoris ملاک کشف و درک معنای متن است و ساختارها و قراردادهای زبانی و تاریخیّت متن تعیین‌کننده نهایی متن نیستند.» (همدانی ۱۳۸۸: ۱۴۲)

اگر تمثیل را که بیان نسبت برابر است، مرتبه‌ای افقی بنامیم، رمز استعاره‌ای عمودی است. ذات رمز بر تناقض و تضاد استوار است و دو معنای بالارونده و فروکاهنده را به تصویر می‌کشد؛ از همین روی، فهم و پذیرش آن به وسیله زبان همگانی دیریاب و دشوار است. معنای رمز چون به زمان بی‌آغاز و مکان نادیده پیوند خورده است، به دایره پندارهای قدسی و اسطوره‌ای می‌پیوندد و این امور چون از دایره خرد جزئی و پای‌بسته در زمان فراتر است، جز به زمان رمز جولانگاه دیگری نمی‌یابد. شاید هرکس بتواند با اسطوره‌های درونیِ بی‌پایانش (همچون نظامی) به‌گونه‌ای تفسیرگر رمزِ حیاتِ جاویدِ روح باشد. یکی از سرچشمه‌های پررمز و راز شعر نمادگرا، روح‌گرایی یا مذهب اصالت روح است. روح بُعد الهی انسان است. روح به دو دلیل فناناپذیر است: اول آنکه سرچشمه آن جاودانه است و دوم آنکه محصور به زمان و مکان نیست و جوهری لطیف است که در کالبد مادی، در حصار زمان و مکان قرار دارد. اگر آدمی به شناخت کاملی از روح و روان خویش دست یابد، می‌تواند جاودانه و فناناپذیر باشد، ولی جهان مادی تنها نسخه در دسترس انسان است؛ درنتیجه، انسان برای شناخت این بُعد ناشناخته و گذر از آن، مجبور به همانندسازی با جهان خاکی است. برای این منظور، نمادها کاراترین ساخته ذهن بشر هستند.

پیوستگی اسطوره و عرفان

همان‌گونه که گفته شد، تنها تاریخ با اسطوره هم‌دوش و هم‌راه نیست. شناخت هستی و هستی‌ساز نیز به قهرمانان رویین‌تن و دادگر نیازمند است. پیوستگی آیین‌های نمادین اسطوره‌ای و عرفانی، زمینه‌ای را فراهم می‌آورد که گاه عارفان و سرایندگان، پاره‌ای از تصویرها و نمادهای ریشه‌های کهن خویش را از اسطوره‌ها

و رویدادهای آن برگیرند و به یاری آنها، برخی از آزمون‌ها و آموزه‌های خویش را بازسازند و بازنمایند. شاید اسطوره کیخسرو را بتوان اولین نشانه تغییر مسیر و تفکر تازه اسطوره عرفانی دانست؛ زیرا

«پذیرفتن مرگ انتخابی در اوج قله‌ای سپید و برف‌آمیز، می‌تواند نماد و تعبیری از اوج بهشت مطلوب و محبوب عارفان و موضوع فناء فی‌الله آنان باشد که نمودار جهت‌یابی‌های تازه فکر و اندیشه حق‌شناس انسان و به عبارت دیگر، حضور دورانی تازه و ظهور اسطوره‌هایی نو است.» (رستگار فسایی ۱۳۸۸: ۲۰)

اینها اسطوره‌هایی هستند که از جهان برون، برای ساختن و پیروزی بر دنیای بی‌منتهای درون کوچ کرده‌اند و این انتقال، بازتاب شرایط اجتماعی دوران خود است. رسیدن به آزادی و آزادگی که منظور نظر هر اسطوره‌سازی است، در شرایط ناگوار و از هم‌گسیختگی اجتماعی به خودسازی و درون‌نگری متمایل می‌شود و زبان اهل خرد که رمزساز و سِترنشین است، به خلق دنیایی نو در پوششی تازه می‌پردازد. *هفت‌پیکر* دستاورد دوران درون است؛ دورانی که سمت و سوی هنری خود را با سکوت و ژرف‌اندیشی ویژه اندیشمندانش، به ناخودآگاه قوم خود با زبانی دیگر معطوف می‌کند.

امور محسوس و خیالی در دستان روحی که قلمرو عرفان را درنوردیده است، به سمبل و نماد تبدیل می‌شود و سپس این نمادها به مرزی که این امور از آن سرچشمه گرفته است، بازگردانده می‌شود؛ بنابراین، دور هرمونتیکی با دگرگونی امور پایدار به مجموعه‌ای از رمزها و نمادها آغاز می‌شود و با بازگشت این نمادها به نتایج به‌دست آمده از حقایق سرنمونی در سلسله‌مراتب بالاتر هستی، یعنی در مسیر تداوم این معانی در نقطه آغازش، پایان می‌پذیرد.

درباره *هفت‌پیکر*

هفت‌پیکر داستان هفت‌اقلیم و هفت‌رنگ است که مسیر پرپیچ و خم سفر ناشناخته انسان را از زمان آفرینش تا مرگ، روایت می‌کند. جورج کروتکف[1] *هفت‌پیکر* را یکی از پیچیده‌ترین آثار ادبی جهان خوانده است که نه تنها با نمونه‌ای فوق‌العاده از زبانی ماهرانه شکل گرفته است، که با نظامی بسیار پیچیده و چندلایه از معانی و روابط کیهانی نیز سر و کار دارد. «به نظر سی. ای. ویلسون،[2] *هفت‌پیکر* گذر صوفی را از هفت مرحله نشان می‌دهد. به زعم ویلسون، جریان پنهانی مکتبی عرفانی در کل اشعار نظامی وجود دارد.» (کروتکف ۱۳۸٤: ٤٠) از ویژگی‌های *هفت‌پیکر*، وجود عرفان جهانی است، اندیشه‌ای که با بیانیه مانی بر پایه خدای نور و ظلمت «گنوسی» شکل می‌گیرد و در اندیشه افلاطون تلطیف می‌شود و در عرفان ایرانی به زبان حلاج و دیگران بروز می‌یابد.

هفت‌پیکر داستان آرزوی جاودانگی و بی‌مرگی است. اسطوره رویین‌تنی این‌بار در شکلی عرفانی، یعنی جاودانگی روح در این داستان دنبال می‌شود. این آرزو نخستین‌بار، در شکل ساخت هفت‌گنبد و خنثی کردن چشم بد و سرنوشت و تقدیری که آسمان رقم می‌زند، خودنمایی می‌کند و بار دوم، در شکل ورود به غار و تولد دوباره که یادآور این سخن مسیحا است: به ملکوت خدا نمی‌رسد، مگر آن‌کس که دوبار زاده شود. *هفت‌پیکر* از پیوند ناگسستنی انسان و الله می‌گوید و «مهم‌ترین پیام رمزی این رابطه، مکاشفه، جاودانگی و تعالی است.» (علی‌اکبری و حجازی ۱۳۹۰: ۱۳)

1. George Krotkov
2. C. E. Willson

اندیشه نظامی در *هفت‌پیکر*

هفت‌پیکر (در *پنج‌گنج* نظامی) چهارمین مرحله از سیر دگرگونی تفکر شاعری است که از ریاضت‌های شبانه‌روزی‌اش در آزمون نخست (*مخزن‌الاسرار*)، تا هجران و جدایی‌اش از هرچه او را در خود فرومی‌کشد، در آن اثر می‌بینیم. تجربه‌ها و اندیشه‌های آرمانیِ انسانی که از شادی و نشاط می‌سراید، این بار در دستگاه دیگری نواخته می‌شود. هرچند راوی آن‌گاه از مرز اخلاق می‌گذرد و خواننده‌اش را با خود به پرتگاه وسوسه می‌کشاند، در انتها دست او را به دست نیروی برتر جهان می‌سپارد تا در تنگناهای تاریک زندگی بی‌پناه نماند. این منظومه هرچند از وهم و هذیان اذهان ناآرام تصاویری با خود دارد، درون‌مایه تفکر آن ژرف و گسترده است. پرده‌های هفت‌رنگ داستان‌های میانه نیز در چهارچوب تنگ داستان، خواننده را در خود محصور نمی‌کند و او را خارج از متن به کشاکش با خود و دنیای پیرامون خود فرامی‌خواند.

نظامی تنها داستان‌سرای قصه‌های رنگین بهرام‌شاه نیست، بلکه سخنگوی بزرگ و کامل‌کننده عرفانی است که از هند و سومر آغاز می‌شود، به دست زرتشت و مانی و مزدک شکل می‌گیرد و با افکار افلاطون و پیروان آن، به دین‌های دیگری چون یهودی، مسیحی و اسلامی رسوخ می‌کند و پس از آن، با اندیشمندان بزرگی چون ابن رشد اندلسی، ابن سینا و شیخ‌اشراق در قالب‌های مختلف بروز و ظهوری دیگرگون می‌یابد.

نظامی از جمله شاعران بزرگ ایران و جهان است که با هنرمندی‌اش، کلام و تصویر و آوا را در یک مجموعه داستانی درهم آمیخته است و با متن سمبلیک و تمثیل‌های ظریف و روان‌شناختی‌اش، از ویژگی‌ها و تجربه‌های انسان سخن به میان می‌آورد. در این میان نباید از روان‌شناسی رنگ‌ها نیز غافل بود؛ زیرا «طرز حرکت بهرام گور و دیدار او با هر شاهزاده خانم مسیری است سمبلیک بین

سیاهی، یا جلال مخفی خدایی و سپیدی، به معنی پاکی و وحدت.» (چلکوفسکی ۱۳۷۰: ۷۱٦)

«پیر گنجه جان آدمی را گنجی می‌داند که تن خاکی او طلسم آن است و دست‌یابی به این روح علوی، بدون شکستن طلسم تن و رفع انانیّت امکان‌پذیر نیست و زمانی، روشنی جان فرا راه زندگی را روشن می‌سازد و زمینه صعود به کمال را فراهم می‌کند که علایق مادی به‌کلی محو شود.» (الهام‌بخش و مژگانیه ۱۳۸۷: ۱٦)

عقل تو جانیست که جسمش تویی جان تو گنجی که طلسمش تویی
کی دهد این گنج تو را روشنی تا تو طلسم در او نشکنی
(نظامی گنجوی ۱۳۸۵: ۱۵۸)

نمادشناسی دنیای بهرام پیش از ساخت هفت‌گنبد

اگر انگیزه ساخت هفت‌گنبد را فرار از چشم بد روزگار و طالع ناخجسته بدانیم، چرا بهرام که ستاره‌شناسان او را دارنده طالع نیک و فرخنده دانسته‌اند، به فکر ساختن این بنای هفت‌رنگ می‌افتد؟ همین آغاز ما را به معنای نمادین برخی از اندیشه‌های پنهان در این متن می‌کشاند. بهرام از سرزمین و خاک مادری و قدرت پدری خارج می‌شود و به جایگاهی بیگانه گام می‌گذارد. می‌توان این حادثه را در دو معنای تولد و هبوط در نظر گرفت. حیره سرزمینی است که بهرام (انسان) دوران کودکی تا جوانی را در آن سپری می‌کند، اما او تنها نیست و چند راهنما او را در این راه پشتیبانی می‌کنند. وقتی او به چهارسالگی می‌رسد (یعنی زمانی که انسان به بنای چهارپایه مادی خود پی می‌برد)، حامیانش به فکر ساختن کاخ خورنق برای او می‌افتند؛ کاخی که سر به آسمان دارد:

پرورشگاه او چنان باید کز زمین سر به آسمان ساید
(نظامی گنجوی ۱۳۸۸: ۵۸)

اگر این کاخ را نمادی از جسم بدانیم، آیا هدف حامیان پرورش انسانی عارف نبوده است؟ بهرام کودکی‌اش را در صحرا سپری می‌کند. صحرایی که او چهار سال را در آن می‌گذراند، لایه‌ای نمادین را در بردارد. «صحرا، جهان جسمانی یا عالم ماده و یا عالم ظلمت است؛ همان‌که مرقیون گنوسی آن را «"قفس و زندان پست آفریدگار" می‌خوانند، یا از آن با تعبیر "این عناصر حقیر" یاد می‌کنند»؛ (همدانی ۱۳۸۸: ۱۵۲) «صحرا را هم می‌توان به پیروی از کُربن، نمادی از تنهایی این جهان به‌شمار آورد. آدمی در این تنهایی است که به فردیت حقیقی خویش پی می‌برد و به‌سوی اودیسه روحانی خود حرکت می‌کند.» (همانجا) با این تفسیر، می‌توان ساختن خورنق را یادآوریِ نقش جهانی دیگر نیز دانست؛ یعنی آرزوی زیستن در جهانی غیر از این دنیای خاکی و مکانی که برای ساخت آن در نظر گرفته می‌شود، چون بهشتِ نادیده سرسبز است؛ خورنق کاخی است:

چون بهشتش درون پرآسایش چون سپهرش برون پرآرایش

(نظامی گنجوی ۱۳۸۸: ٦۰)

جلال ستّاری در *حالات عشق مجنون*، از حضور عاشق در مکانی خلوت چون بیابان و خانقاه به «غریب شدن» تعبیر می‌کند و می‌نویسد که در این جایگاه انسانِ غریب منیّت خویش را از دست می‌دهد. (ستّاری ۱۳۸۵: ۳۱۸-۳۱۹)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نمادپردازی خورنق

نظامی در بیان صفت سمنار از معنای داننده رازهای آسمان استفاده می‌کند:

آگه از روی‌بستگان سپهر از شبیخون ماه و کینه مهر

(نظامی گنجوی ۱۳۸۸: ۵۹)

روی‌بستگان تداعی‌کننده جنس زن است، ولی مفهوم مصراع دوم را که بر جنگاوری دلالت می‌کند، می‌توان کار مردان دانست. آیا معنی دوسویه و متناقض این بیت را می‌توان رمز دانست؟ رمزی که معانی متفاوتی از لطف و قهر خداوند،

نیکی و بدی، اهورا و اهریمن، جان و جسم و بسیاری از تقابل‌های دیگر را می‌تواند داشته باشد. به‌راستی چرا نظامی برای توصیف یک معمار از این تعریف استفاده می‌کند؛ آیا ساخت بنای بلند را نشانه ورود به عرصه آسمان می‌داند؟ یا این سازه، برخلاف آنچه می‌نماید، در اندیشه نظامی از سنگ و آجر نیست؟ اگر سمنار از تدبیر سپهر آگاه است، چرا پایان کار خویش را نمی‌داند؟ سمنار از بهشتی که برای بهرام می‌سازد، به زیر افکنده می‌شود و دلیل این سقوط، طمع او است. این هبوط را باید نمایش نمادینی دانست که به دستور نعمان انجام می‌گیرد؛ یعنی بازسازی هبوط آدم از سازه باشکوهی چون بهشت. این هبوط و سقوطِ ناخواسته، آغاز داستان بازگشت انسان خاکی به اوج دنیای مینوی خویش است. آیا این راه را می‌توان به‌تنهایی پیمود؟ یا به گفته حافظ، قطع این مرحله بی‌همرهی خضر ممکن نیست؟ اگر مرگ سمنار و ناپدید شدن نعمان را از جمله رویدادهای رمزی و نمادین این منظومه بدانیم، نعمان را که آغازگر حرکت داستان در پله نخست است، می‌توان ازجمله راهنمایان بیرونی بهرام و اولین راهنمای او برای ورود به دنیای درونش دانست، اما اینکه پس از تنبیه سمنار چه چیزی بهرام را به تکاپو برای شناخت دنیای درون وامی‌دارد، پرسشی است که وزیر مسیحی نعمان به آن پاسخ می‌دهد. مسیحی بودن این وزیر می‌تواند دلایل گوناگون تاریخی و نمادین داشته باشد که معنای سمبلیک آن بیشتر مدّنظر است؛ از جمله: ۱- دین مسیح همواره با تصویر صلیب همراه است؛

۲- با دیر و دیرنشینی عجین شده است؛

۳- قداست مریم و عیسی(ع) را تداعی می‌کند.

صلیب یا چلیپا نماد خورشید و پاکی مسیح(ع) است. دیر و دیرنشینی نیز با واژه سدیر کامل می‌شود.

سه دِیر (سدیر)

سه دیر، سه پرستشگاه تودرتو است که گویی به پاکی آب روان است و در خورنق ساخته شده است. سه دیر می‌تواند نمادی از تن، روح و خرد باشد. عدد سه از نظر روان‌شناسی نیز معنای متفاوتی دارد. به نظر یونگ، روان دارای سه سطح و سه لایه است:

«لایه نخستین آگاهی است و استعدادی است برای مشاهده جهان روزمره پیرامونی. لایه دوم که در تنش و رویارویی مستقیم با آگاهی است، ناخودآگاه فردی و معادل یونگ برای مفهوم ناخودآگاه در مکتب فروید است و لایه سوم ناخودآگاهی جمعی است که در آن، تجربیات تمامی بشریت انباشته شده است و نوعی میراث مشترک روانی است که درواقع، "ماقبل تاریخ روان" است.» (طغیانی و جعفری ۱۳۸۷: ۲۹۹)

قداست مریم نیز یادآور اندیشه دورانی است که انسان خود را فرزندِ خدا می‌دانست. بهرام نیز تفکر پدر نادیده خویش را همیشه در ذهن خود حمل می‌کند.

خورنق تنها برای نشان دادن سرانجام سمنار، نماد بهشت و هبوط است و پس از آن، از این کارکرد خارج می‌شود و در کنار شخصیت بهرام، نماد جسم را ایفا می‌کند؛ از این پس، به خورنق به دیده جسم بهرام نگریسته می‌شود که نقش شکار موفق شیر و گور در آن کشیده شده است و آن نمادِ اولین تفکر انسان درباره مرگ است. نظامی با طرح این پرسش که چه چیز از بنای این کاخ (جسم) بهتر خواهد بود، مسیر داستان را با پاسخ وزیر مسیحی که «ایزد شناختن» است، روشن‌تر می‌کند. تمایل برای پرستش یک نیروی برتر همیشه – از زمان غارنشینی تاکنون – با انسان همراه بوده است. این نیرو را می‌توان قوی‌ترین نیروی محرکه بشر دانست.

«میل و اشتیاق درونی برای امری حاصل می‌شود که انسان نسبت به آن سابقه ذهنی و شناخت قبلی داشته، یا حداقل، امکان دسترسی به آن برای او قابل تصور باشد؛

لذا اگر چیزی اصلاً وجود خارجی نداشته باشد، میل و اشتیاق به آن در درون انسان ایجاد نمی‌شود؛ پس انسان میل به امری دارد که به وجود آن به نوعی ایمان، آگاهی و یا یقین دارد.» (محرمی ۱۳۸۸: ۱۱۵)

پس از دریافت این پاسخ، گویی کار نعمان به پایان رسیده است. او از گنج و کشور، دل می‌کند و با پایین آمدن از کاخ، دیگر به آن بازنمی‌گردد و جست‌وجوی منذر، فرزندش، نیز بی‌سرانجام می‌ماند. نظامی برای نشان دادن عاقبت سمنار و نعمان و مرگ و گم‌گشتگی آن دو، از واژه «دود» استفاده می‌کند. این واژه برای توصیف مرگ بهرام نیز در غارِ پایانی دوباره به‌کار می‌رود؛ هرچند دود در این دو بیت، در معنای استعاری به‌کار رفته است:

آتش انگیخت خود به دود افتاد دیر بر بام رفت و زود افتاد
(نظامی گنجوی ۱۳۸۸: ٦۳)

غم بسی خورد و جای غم بودش که سیه گشت خانه زان دودش
(همان: ٦۵)

در اینجا واژه دود جانشین معنای صعود می‌شود؛ زیرا نمادهای فراوانی برای صعود به کار رفته است؛ «نمادهایی از قبیل آتش، دود، درخت تاک، اشعه خورشید و... .» (الیاده ۱۳۸۷: ۷۱۰) تاکنون سمنار، نعمان و وزیر مسیحی در زمره راهنمایان بیرونی بهرام بودند. از این پس، منذر نیز به این گروه افزوده می‌شود؛ زیرا او نیز همپای رازدانان خورنق، از نهان‌خانه‌های دوراندیش خود، از رازهای سربسته سپهر با بهرام می‌گوید و نقاب از روی غیب می‌گشاید.

«انسان در درون خود، حقیقت غیب و وجود آن را احساس و ادراک می‌کند. میل به جاودانگی و کشش فطری انسان برای پرستش موجود برتر، نشانه اعتقاد فطری و درونی انسان‌ها به وجود عالمی جاودانه و موجودی برتر است. همین که جان و عقل انسان میل به کمال یافتن و جاودانه شدن دارد، این امر وجدانی از ایمان درونی و ناخودآگاه انسان به وجود عالم غیب حکایت دارد.» (محرمی ۱۳۸۸: ۱۱٤)

روند دگرگونی بهرام از زمانی آغاز می‌شود که او مستانه به دنبال شکار گورخر می‌رود و پس از شکار بسیار، مادیان گوری در «جهانِ نیستِ هست‌نمایِ» بهرام آتش می‌افکند. گور در این بخش از داستان، معانی گوناگونی را بازمی‌تاباند: ۱- نفس، ۲- راهنمای درونی، ۳- روح رعیت، ٤- طباع تام (سرشت کامل یا راهنمای نور فرزانه)، ۵- مرگ.

نمادها؛ گور، اژدها، غار، گنج

نقش نمادین گور: «شکار برای شاه به شکار ذات وجودش بدل می‌شود...گور- پری‌گریزپا، نفس خود بهرام را به نمایش می‌گذارد»؛ (بری ۱۳۸۵: ۲۳۲)

«بهرام جوان اژدهایی را درون غاری به هلاکت می‌رساند، کره گورخری را که نماینده نفس او است، از شکمش بیرون می‌آورد و در تاریکی، گنجی را کشف می‌کند که گنج خود او است. چنین گنجی را بهرام در پایان حماسه، با ورود به غار به آنجا بازمی‌گرداند؛ زیرا گنج، سرشت شاهانه، گوهر ویژه کی‌خسرو، پادشاه مقدس است که به بهرام گور رسیده است؛ گنجی است که به این ترتیب، به زهدان مادر خاک بازمی‌گردد.» (همان: ۲۳٤)

اگر گور را هم روح رعیت بنامیم و هم طباع تام، می‌توان بین آن دو پیوندی برقرار کرد؛ زیرا به گفته عارفان، راه خدا از میان خلق می‌گذرد و به دست آوردن دل دردمندان، خوش‌آهنگ‌ترین راه برای رسیدن به نِیستان نفخه الهی است.

«طباع تام همان حقیقت ملکوتی و انانیّت آسمانی هر فرد است که نفس پس از هبوط به عالم جسمانی، از آن جدا شده است؛ به همین دلیل، همیشه در جست‌وجوی به دست آوردن آن است. عقیده به اینکه روح انسان قبل از حلول به بدن، در عالم ملکوتی منزل داشته و پس از هبوط، به دو قسمت شده است. یک قسمت وارد بدن گردیده و قسمت دیگر به صورت فرشته آن روح در عالم بالا

باقی مانده است و همواره متوجه نیمه زمینی خود بوده است و به هدایت او، به منزلگه اصلیش می‌کوشد.» (علی‌اکبری و حجازی ۱۳۹۰: ۲۳)

گور در معنی مرگ در این برهه از داستان، نشان‌دهنده بریدن از حیات نباتی است؛ زیرا ورود بهرام به داستان فتنه، ورود به زندگی حیوانی و پایان هفت‌گنبد، خروج از عالم حیوانی برشمرده می‌شود.

اژدها: «اژدهایی که بر سر غار است و بچه گورخر را بلعیده نیز رمزی دوسویه دارد: اژدها در جنبه منفی، رمزی است از نفس امّاره در اوج قدرت و سرکشی.» (متحدین ۱۳۷۱: ۷۱۷) از پای درآوردن اژدها یا کور کردن آن، نماد «رهایی از قیود خودآگاهی و اقدام به کشف ناخودآگاهی است.» (دلاشو ۱۳٦٦: ۲۳۳) راز نهان هستی انسان و گنج وجود او در تعبیری متفاوت، پاسداری چون اژدها یا موجودی اسطوره‌ای می‌طلبد و تنها قهرمان یا همان مرد واقعی است که می‌تواند این اژدها را شکست دهد. کور شدن اژدها یا مار در برابر نور سبز زمرد در باورهای عرفانی را می‌توان ناشی از نفوذ دم پیر یا تربیت او دانست که نفس طغیانگر وجود سالک به‌واسطه آن کور می‌شود و این کوری موجب رام شدن این بخش سرکش وجود می‌شود نه از بین رفتن کامل آن؛ زیرا نفس انسان نیروی حیات او است و مرگ آن، مرگ انسان را به دنبال دارد؛ پس وظیفه پیر لگام زدن بر این نیروی سرکش است. به نظر کارل گوستاو یونگ، اژدها همان نیروی حیاتی روان است. یونگ اژدها را زاییده تخیل و وهم انسانی می‌داند که با ناملایمات روبه‌رو شده است؛ به همین دلیل، به خاطرات دوران کودکی و آرزوی حمایت مادر باز می‌گردد. اگرچه در کودکی وجود مادر نشانه مهر است؛ هنگامی که جسم به بلوغ خود رسید و از مادر جدا شد، بازگشت دوباره آن، دیگر صورت نخستین را ندارد. این وهم، فرورفتن در کام اژدها است، ولی پیروزی بر آن نشان زایش دوباره است. پاداش به‌دست‌آمده از این پیروزی، گنج زندگی،

آگاهی، معرفت، و نفس مطمئنه است. سفر قهرمانی بهرام نیز پس از خروج از غار و بخشش گنج به مردم آغاز می‌شود.

غار: «غار همچنین نماد قلب و دل و روح و مرکز است؛ مرکز هستی، مرکز وجود انسان. رسیدن به غار و وارد شدن به آن نمایشی از بازگشت به خویشتن خویش است»؛ (حسینی ۱۳۸۸: ۵۱) «ورود به غار هم به منزله بازگشتی نمادین به مبدأ است که صعود به آسمان و خروج از کیهان از آنجا صورت می‌گیرد.» (شوالیه و گربران ۱۳۸۲: ٤۲۰) خروج از غار نیز که با به‌دست آوردن گنج همراه است، ورود به عالم شناسایی است.

گنج: زندگی، آگاهی، معرفت، و نفس مطمئنه است. «تصویر گنج پنهان در غار به دو لحاظ، عرفانی شناخته می‌شود: گنجی که باید در این غار کشف کرد، در درام‌شناسی گنوس، همانا نفس است و برای صوفیان همان الوهیت.» (بری ۱۳۸۵: ۲۳۲) اگر گور، روح مردم ستمدیده است، نجات بچه‌گور، احیای نیروی زندگی است و بخشش گنج، تزریق روح زندگی به این نیروی حیات‌بخش و به نوعی، حرکت از منِ فردی به منِ جمعی. این بخشش و حرکت که آغازگر عشق برتر است، به «گذر از عشق انسانی به عشق الهی، نقل عشق از برون ذات به برون ذات دیگری» (ستّاری ۱۳۸۵: ٤۲۲) تعبیر می‌شود.

کشتن اژدها: کشتن اژدها در اسطوره، رنگ دیگری دارد. در اسطوره، اژدها بندآورنده آب و برکت است. برکت گاهی با معنای گاو، زمین، و زن همسو می‌شود. وجه مشترک آب و اژدها در فروروندگی هر دو در زمین است. خروج از صحرا و ورود به سرزمین حاصلخیز یکی از پیامدهای کشتن اژدها است.

«پهلوان‌ها با اژدها می‌جنگند. اژدها مظهر خشکی است و پهلوان مظهر آوردن آب و برکت است... . اژدها زندانی‌کننده آب‌ها و آورنده آب‌های ویرانگر است. اژدها خود آب است، ولی آبی که با آشوب نخستین مربوط است... در آغاز، آشوب نخستین یا آشوب ازلی بود. خدایان می‌آیند این آشوب ازلی را تبدیل به نظم

می‌کنند، تبدیل به برکتش می‌کنند،... آن بیابان آشوب و آشفتگی ازلی است.» (بهار ۱۳۸۷: ۳۰۹)

«رودخانه‌ها مثل مار هستند و مانند اژدها نابودگرند. انسان آب را رام می‌کند. انعکاسش در اسطوره به این صورت است که خدایان آشوب را به نظم تبدیل می‌کنند. انعکاسش در حماسه‌سرایی به این صورت است که پهلوانی اژدها را می‌کشد» (همان:۳۱۰) و نمودش در عرفان پیروزی بر نفس است.

«اژی و اژدهای ما در وداها، اَهی خوانده می‌شود. این اَهی در کوهی دوردست ساکن است و گاوهای شیرده را دزدیده و ایندره، خدای جنگاور، هر ساله به این کوهستان می‌رود، اَهی را می‌کشد و این گاوهای شیرده را آزاد می‌کند. گاوهای شیرده در اینجا نماد ابرهای باران‌آور هستند. درواقع، ایندره این گاوهای ماده را که در کوه‌ها هستند و این ابرهای باران‌زا را آزاد می‌کند تا ببارند. گاهی از این گاوهای ماده به عنوان زنانی که دزدیده شده‌اند، نام برده می‌شود.» (همان: ۳۱۱)

با خواندن این گونه برداشت‌ها از اسطوره و حماسه، داستان بهرام را می‌توان به شکل تازه‌ای دنبال کرد. با کشتن اژدها و بخشش گنج که رمز بازگردانی برکت زندگی است، داستان فتنه و گاوی که به دوش می‌کشد، رنگی اسطوره‌ای-حماسه‌ای و عرفانی می‌یابد. گاو در متون زرتشتی رمز روح جهان و کلیت انسان است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نمادشناسی داستان فتنه

هفت‌پیکر ترکیبی از اسطوره و عرفان است و با این فرضیه که نظامی دوران تحول اسطوره را در شکلی عرفانی همراه و پیش رو داشته است، پس از خروج بهرام از غار، از رمزپردازی‌های اژدها در داستان فتنه استفاده می‌کند. متن فراخ‌میدانی چون *هفت‌پیکر* که اجازه تازش اندیشه‌های تازه را می‌دهد، یا به گفته‌ای، درون خواننده را بازمی‌تاباند، این امکان را فراهم ساخته است تا به فتنه

و ماجرای به دوش‌کشیدن گاو از نمایی دیگر، نظر افکنده شود. فتنه با توجه به معنی واژگانی‌اش معشوق است، ولی کلّیّت این ماجرا در حکم گهواره دیدی[۱] (براعت استهلال) است که نماینده عروج قهرمان در برج ثور است. برج ثور (گاو) بر اردیبهشت‌ماه منطبق است. در ایران باستان، دومین امشاسپند با این نام خوانده می‌شود و در داستان‌های هفت‌گنبد، منطبق بر گنبد زرد، یعنی گنبد خورشید است. اردیبهشت یکی از امشاسپندان آیین زرتشتی و دارای دو جنبه مینوی و زمینی است و معنی آن، بهترین راستی و درستی است. اردیبهشت در عالم روحانی و مینوی، نماینده راستی، پاکی، تقدس، نظم و قانون اهورایی است و در عالم مادی نگهبانی تمامی آتش‌های روی زمین به او سپرده شده است. ابوریحان بیرونی درباره اردیبهشت می‌گوید: «معنای این نام آن است که راستی بهتر است و برخی گفته‌اند که منتهای خیر است و اردیبهشت ایزد یا ملک آتش و نور است و این دو با او مناسبت دارد.» (رضی ۱۳۷۱: ٦۳) یکشنبه روز مسیح، روز گنبد خورشید، و راستی، درونمایه داستان گنبد زرد، این نظریه را تقویت می‌کند. «گرمایی و گیرایی آتشِ سپند را می‌بایست به نزد و نزدیک نمود اهورامزدا، یعنی اردیبهشت، آن جاودان‌سپند، جست و یافت.» (اتونی ۱۳۸۹: ۵۷) فتنه (زن، برکت)، نجات‌یافته از دست اژدها، از برج ثور (گاو) بالا می‌رود؛ برجی که در نمادپردازی‌های گنبد زرد، جایگاه خورشید و آتش است. در عرفان، آتش معنای تازه‌ای می‌یابد که این معنا در اشعار تغزلی و به‌ویژه اشعار حافظ جایگاه درخشانی دارد. با این تفسیر، از کشتن اژدها گنج زن گاو ثور اردیبهشت خورشید آتش، به معنای عرفانی پنهان در آن پرداخته می‌شود.

نمادشناسی گنبد خورشید

اردیبهشت فرشته نگهبان آتش است و آتش نماد خورشید کیهانی است.

«در رموز میتراپرستی، نردبان آیینی هفت پله داشت و هر پله از فلزی خاص ساخته شده بود... هفتمین پله: زرّین مرتبط با خورشید. رازآموز با بالارفتن از این نردبان، هفت‌آسمان را درمی‌نوردید و به جایگاه رفیع می‌رسید.» (الیاده ۱۳۷٦: ٤۳٤)

«خورشید غالباً در مرکز کیهان تصویر شده و نشانه عقل عالم به شمار رفته است. هم‌چنان‌که قلب آدمی، مفّر بعضی قوای وی محسوب می‌شود، خورشید به عنوان "قلب جهان" و "چشم عالم" گاه در مرکز چرخ فلک‌البروج می‌درخشد.» (دوبوکور ۱۳۷۳: ۸٦) در اسطوره‌ها، هفت پرتو به خورشید نسبت داده شده است که نمادی از کل گستره عالم است و هفتمین پرتو نماد مرکز است. آتش اولین نمود خورشید است. «بسیاری از مفاهیم الهیات در آیین‌های مختلف با آتش ممثل می‌شوند. در *کتاب مقدس* و نیز در *قرآن کریم* آتش (إنّی‌أنا ربِک (طه/۱۲)) رمز الله است.» (علی‌اکبری و حجازی ۱۳۹۰: ۲۵)

در متون عرفانی، آتش پس از خروج از پندارهای مقدسش در آتشکده‌های زرتشتی، به رمز عشقِ الهی مبدّل شد. جایگاه این آتش دل (روح) عارف است. حضور آتش در آتشکده، نماد مرئی وجود اهورامزدا است.

«به اعتقاد زرتشتیان، آتش مظهر فروغ ایزدی و پسر اهورامزد است و از این رو، از الوهیّت برخوردار است و به همین دلیل، شعله آتش را یادآور فروغ رحمانی خوانده‌اند و آتشدان در پرستشگاه را به منزله محراب قرار داده‌اند... بر اساس متون زرتشتی، خداوند نور کل است؛ از این رو، آتش یا هر فروغی را می‌توان پرتوی از نور الهی به حساب آورد.» (صرفی ۱۳۸۰: ۳۲)

شیخ اشراق یکی از اندیشمندانی بود که به تفسیر رمزهای عرفانی نور پرداخت و از این رهگذر، بین فلسفه و عرفان شرق و غرب به‌ویژه حکمت ایران باستان، پیوندی استوار برقرار کرد. شرق‌گرایی یا تمثیل انوار خداوندی به خورشید و آتش، زیربنای افکار او است.

«سهروردی در عالم طبیعت، به وجود آتش توجه مخصوص مبذول داشته و آن را از نظر حرکت و حرارت و نزدیک بودن به طبیعت حیات، به مبادیه نوریّه، از هر عنصر دیگر شبیه‌تر دانسته است. وی بر این عقیده است که شرافت نار به واسطه نور است؛ چنان‌که حکمای ایران باستان نیز آتش را به واسطه روشن بودنش طلسم اردیبهشت دانسته و اردیبهشت را نور قاهر فیاض به‌شمار آورده‌اند.» (ابراهیمی دینانی ۱۳٦٤: ٤۷۲)

بی‌گمان اندیشه تمثیلیِ جاری در داستان گنبد زرد به‌جامانده از همین تفکرات ایران باستان است که در گذر از انوار برخاسته از اندیشه‌های الهی در دوره اسلامی، هنوز پابرجا است.

«زرد، رنگی مخصوص خدایان است. در ادیان باستانی ایرانی، مصری، یونانی و رومی، زرد و به طریق اولی، طلا، فلز این رنگ، مخصوص میترا، هوروس و آپولون است. آپولون، خدای خورشید، منبع معرفت قلبی بی‌واسطه است. در کنار آن زرد طلایی که به پلاس آتنا منسوب است، از زئوس زاده شده و متناظر با «خرد الهی» است.» (علی‌اکبری و حجازی ۱۳۹۰: ۲٦)

میان خِرد تا دل، از دوران خردگرایی تا دلدادگی، راهی بس طولانی است، ولی از خرد انسان تا دل او راهی به اندازه یک نگاه است؛ نگاهی که از برون‌نگری آفاقی به درون‌نگری انفسی تغییر مسیر داد. روح، آخرین آفرینش خدا، رمزِ نام الله شد تا با کلید اسما به دنبال «خانه خدا» باشد.

اگر گنبدهای هفتگانه را بر اندام انسان منطبق کنیم و گنبد سیاه را نشانه سَر سودایی انسان بدانیم، بی‌گمان گنبد زرد، خانه خورشید، نمادی از دل انسان است؛ دلی که با اکسیر عشق به طلای ناب بدل می‌شود.

«نظامی، ارزش واقعی مقام آدمی را مرهون وجود دل می‌داند، وگرنه به تعبیر او، حواس، رهزنانی بیش نیستند که توجه انسان را به ظواهر زندگی معطوف می‌دارند. او رمز زیستن از حصار تن و ترک انانیّت را برخورداری از موهبت پاکدلی می‌داند.» (الهام‌بخش ۱۳۸۷: ۱٦)

آتش پاک زردشت، سال‌های بسیاری را در سرزمین ایران سپری کرد و از زیر فشارهای تنگ و تاریک اندیشه‌های گوناگون گذر کرد تا در پوشش رمز و نماد، به معنای «دل پاک عاشق» حلول کرد؛ همان آتشی که حافظ شیراز آن را دوباره به دیر مغان بازگرداند.

از آن به دیـــر مغـــانم عزیز می‌دارنـــد که آتشی که نمیـرد همیـشه در ***دل*** ماست
(حافظ شیرازی ۱۳۷۵: ۳۱)

زین آتـــش نهفته که در سیـنه منست خورشید شعله‌ایست که در آسمان گرفت
(همان: ۸۰)

«دل تجلی‌گاه پروردگار و محل اسرار او است و اسراری که زمین و آسمان ظرفیت گنجایش [گنجاندن] آن را نداشتند، در دل انسان به امانت گذاشته شده است: «لایسعنی ارضی و لاسمائی ولکن یسعنی قلب عبدی المؤمن.» (فروزانفر ۱۳۷۳: ۱۱۱٦) بی‌گمان آنچه راه به سوی کمال می‌گشاید و روح انسان دربند را از قیدهای این جهانی می‌گشاید، دل او است که بر اثر مجاهدات و کشش الهی، توان شنیدن نجوای تمام مخلوقات، چه جماد و چه نبات را می‌یابد. «دل مانند جان، روزنی است به سوی غیب؛ چنان‌که عاشق می‌تواند از آن روزن، به سخنانی که معشوق ناپیدا ادا می‌کند، گوش فرادهد.» (شیمل ۱۳۸۲: ۳۹۰)

چرایی و چگونگی روند گفته‌شده، ریشه در نام جمشید، پادشاه خورشیدوش ایران دارد. «نام جمشید از دو پاره «جم» و «شید» ساخته شده است. پاره دوم آن، شید – در اوستایی خشئته (xshaeta) – همان است که در خورشید نیز به‌کار می‌رود و به معنی درخشان است.» (کزّازی ۱۳۷۹: ۲٦۲) جمشید علاوه بر اینکه فرزند خورشید است، جامی دارد که پس از گذشت سالیان، رمزگونگی خود را حفظ کرده است. جام جم که یکی از هفت گنج اسرارآمیز شاهان ایران باستان است، به دست سرایندگان ایران در پوشش نماد، حیاتی تازه یافت؛ جامی که به زبان حافظ، این‌گونه توصیف می‌شود:

سال‌ها دل طلب جـام جـم از ما می‌کرد آنچه خـود داشت ز بیـگانه تمنـا می‌کرد
(حافظ شیرازی ۱۳۷۵: ۱۲۱)

«نقشی که جام را در مرکز اعتقادات به فر جاودانه می‌کند، دایره است. دایره در روان‌شناسی تحلیلی، نماد روح است. (افلاطون روح خود را به شکل کره می‌دید.) جام با شکل دایره‌ای خود، بازتاب محتوای روانی انسان و وحدت تمامیت ناخودآگاه جمعی است که تابش قدرت مسحورکننده فره را در نگهبان آن – صاحب فرّه – متجلی می‌کند.» (یاحقی و قائمی ۱۳۸٦: ۲۹۰)

نظامی با نمادسازی خورنق و هفت‌گنبد به پوشالی بودن خانه‌های دنیای مادی اشاره می‌کند و بهرام را به یافتن خانه‌ای دیگر سوق می‌دهد. با این اندیشه، غار پایانی، ***گنبد هشتم*** این منظومه است که با نور ویژه‌اش، معنای تازه‌ای به تجلی انوار حق می‌بخشد. قهرمان این داستان (انسان کامل) با شناخت دل و درک ممتاز این نیروی درونی که او را در رتبه نخست آفریدگان قرار می‌دهد، به عروج دست می‌یابد. انسان از یک روح واحد و نفخه الهی جان گرفته است و در عین حال، از اجزای نامتناهی ماده تشکیل شده است که شکلی اندام‌وار به این وحدت یگانه و کثرت بی‌شمار بخشیده است. انسان جوهر هستی است و به اعتبار روح خود که نفخهٔ الهی است، اهمیتی الهی دارد و کلّ جهان یا هر آنچه هست، اَعراضی قائم بر این جوهرند. انسان به اعتبار دل خویش که همان روح یا نفخهٔ الهی است، جامع تمام قوت‌های الهی است؛ پس حقیقت همهٔ اشیای جهان که تجلّی اسما و صفات خدا است، تجلی دل و جان انسانی است.

در این منظومه، خواننده با اندیشه‌ای مرکزگرا روبه‌رو است، این اندیشه چون دَوَران پرگار به نقطه‌ای ختم می‌شود که در مرکز واقع شده است؛ در مباحث عرفانی‌اش به دل انسان می‌رسد، در شکل داستانی‌اش به مرکز غار، در معنای سمبلیکش به مرکز کهکشان (خورشید) و در جهان‌شناسی جغرافی به ایران، در حکم قلب زمین می‌رسد که با رنگ سپید که همان رنگ قلب پاک است، نشان

داده شده است. «سپیدیِ سمبولیسم عرفانی نشان از پیوند با عالم انوار و جان روح است.» (همدانی ۱۳۸۸: ۱۵۱) در داستان معراج پیامبر در ابتدای *هفت‌پیکر*، گنبد خورشید در مرکز عروج واقع شده است و این مرکزگرایی منطبق با رمزسازی متون عرفانی از مرکزیت قلب انسان در مقام پایگاه عشق الهی است که به گنج مخفی نمادپردازی شده است.

نمادشناسی دنیای بهرام پس از خروج از هفت‌گنبد

در مباحث بالا سخن از اندام‌وارگی هفت‌گنبد به میان آمد؛ دلیل این ادعا، انطباقی سمبلیک بین رنگ‌های هفت‌گنبد با برخی استعاره‌های ساخته‌شده بدن انسان است؛ برای مثال، رنگ سیاهِ گنبد نخست با سَر در پیکره انسان مطابق است. از ترکیب سَرِ سودایی و خیال‌زده در متون ادبی استفاده شده است. سیاه، رنگ سودا است. سیاهی گنبد اول را هم می‌توان نشانی از این ویژگی دانست و هم با جوانی بهرام همسو ساخت. گنبد دوم نیز منطبق بر قلب انسان است که با اکسیر عشق، توان تبدیل شدن به طلا را دارد. رنگ صندلی یا خاکی نماد اندام پا در این پیکره‌سازی است؛ عضوی که بیشتر با دنیای خاکی ما در ارتباط است. رنگ آبی و سبز که رنگ سرخ را در میان دارد، به نیروی زایایی و جسمانی انسان تعادل می‌بخشند؛ زیرا سرخ نماد قدرت، شهوت و نیروی زیستن است؛ اما گنبد سپید رمز هیچ عضو مادی انسان نیست، بلکه نمادی از روح است؛ روحی که با تعامل و تعادل با جسم خاکی توان شناخت نورالانوار را می‌یابد. «رنگ سپید در بیشتر اسطوره‌ها و از آن جمله اساطیر ایرانی، رمز برتری، معنویت و فضیلت است و هرگاه با زرّین همراه می‌شود، تقدسِ بیشتری می‌یابد.» (حسن‌لی و احمدیان ۱۳۸٦: ۱۵۵) با این توصیفات دو گنبد زرد و سپید از راز و رمزهای ویژه‌ای برخوردارند؛

زیرا حامل رمزهایی از دوران تکامل اسطوره به حماسه‌های عرفانی‌اند؛ عرفانی که با رنگ اسلام، چیزی از رمزهای دوران باستانی‌اش در ایران را از دست نداده است.

شاید این معانی در ظاهر دگرگون شده باشند، ولی در مفهوم الهی خود پابرجا و استوارند. سفر هفت‌گنبدی بهرام در فصل بهار آغاز می‌شود و اگر سیر او با سفر خودشناسی سی‌مرغ همسان باشد، به این تأویل سهروردی می‌رسیم، که: «هر آن هدهدی که در فصل بهار به ترک آشیان خود بگوید و به منقار خود پر و بال خود برکند و قصد کوه قاف کند، سایه کوه قاف بر او افتد به مقدار هزار سال این زمان... در این مدت، سیمرغی شود که صفیر او خفتگان را بیدارکند.» (۱۳۸۰: ۳۱٤-۳۱۵) خوانش کُربن از این رساله چنین است که: «هدهدی که به سیمرغ بدل می‌شود، همان روحی است که به خودآگاهی کامل رسیده و یا از منِ فرودین خود رها شده و به ساحت منِ آسمانی گام نهاده است.» (همدانی ۱۳۸۸: ۱۵۰)

حال این پرسش مطرح می‌شود که چرا نظامی، بهرام را که به سپیدی و خودسازی و شناخت منِ آسمانی خود رسیده است به پایان راه نمی‌رساند و او را به آزمونی دوباره می‌کشاند؟ اگر او جایگزین ورجاوندی چون کیخسرو (در نگاه نظامی) است، چرا در سپیدی گنبد هفتم با او بدرود نمی‌کند؟ نظامی با الگو گرفتن از این پادشاه عارف‌مسلک که در پایان، به جاودانان می‌پیوندد، بهرام را با قلم و اندیشه خود از شاهی شادی‌آفرین به ورجاوندی حق‌بین سوق می‌دهد، ولی یک پایه دیگر بر رازها و رمزهای این سیروسلوک می‌افزاید و آن گام دیگری است که در تاریکی غار پایانی برداشته می‌شود. نظامی برداشت و نسخه عارفانه دوران تاریخی خود را به آن می‌افزاید و آن، جست‌وجوی نور ذات حق در تاریکی نامرئی است. فردوسی با توجه به تفکر معتزلیان که باور به دیدن خدا ندارند، کیخسرو را در مرتبه جاویدانان و فرشتگی نگه می‌دارد، ولی نظامی که به

دیدن خداوند به چشم سر باور دارد، یک گام از فردوسی پیشی می‌گیرد و با آفرینش گنبد سیاه پایانی، بهرام را از گنبدهای رنگارنگ مرئی برای دیدن دنیای نادیدنی راهنمایی می‌کند؛ اما دنیای رمزآلود غار محصول این دوره نیست و مربوط به دوره میترائیسم است. نظامی با در دست داشتن مجموعه‌ای پربار از اندیشه‌های مهری، زردشتی، گنوسی، فلسفی، و یونانی بهترین راه را برای جاودانگی روح و میرایی جسم برمی‌گزیند. سیاهی غار پایان درواقع، سیاهی و ظلمت نیست، بلکه از شدت نور، نادیدنی و تاریک است؛ زیرا نورالانوار که گنبد هشتم بهرام را ملوّن کرده است، نوری است که همه نورها با آن پدیدار می‌شوند؛ هم نور است و هم تاریکی. این نور، بینایی را پدید می‌آورد، اما خود نادیدنی است.

هفت‌پیکر؛ نسخه‌ای دیگر از داستان ترانه مروارید

اصل داستان *ترانه مروارید* ایرانی است، اما در دهه سوم میلادی، از متنی عربی به زبان‌های یونانی و سریانی ترجمه شده است. در این داستان، گوهر روح انسانی، مروارید، در مصر، جهان خاکی، گرفتار آمده و به کام اژدهایی فرورفته است. امپراتور پارت‌ها، خدای روشنایی، برای رهانیدن مروارید، پسرش، شاهزاده وارث تاج و تخت ایران، را به سوی مصر روانه می‌کند. در مصر، شاهزاده برای تغییر چهره، خرقه مصری‌ها را می‌پوشد، اما رسالتش را از یاد می‌برد. (این داستان نمادی از فراموشی مکان مینوی و خاستگاه روح است) پدرش به‌وسیله عقابی به او پیام می‌دهد. شاهزاده با بر زبان آوردن نام پدرش، اژدها را می‌خواباند و مروارید را به چنگ می‌آورد. آن‌گاه با درآوردن جامه مصری، با مروارید به شرق بازمی‌گردد و در آنجا جامه شاهانه‌اش را، که از نور خالص بافته شده است، از

دست پدرش دریافت می‌کند. این جامه نورانی همزاد آسمانی، همزاد معنوی، و نفس راستین او است. «هفت جامه هفت‌رنگی که بهرام پی‌درپی و به نسبت پیشرفت معنوی خود بر تن می‌کند، با مفهوم عرفانی کلی جامه روح، از خرقه زمینی گرفته تا جامه بافته از نور- برای نمونه در ترانه مروارید- همخوانی دارد.» (بری ۱۳۸۵: ۲۱۱) نظامی از این داستان، هم در کل اثر و هم در داستان گنبد پیروزه، استفاده کرده است. بیشتر نمادهای این داستان را می‌توان بر *هفت‌پیکر* منطبق کرد. شاهزاده نیز چون بهرام، به جامه نورین دست می‌یابد. نگاه اشراقی و اندیشه‌های ایران باستان را می‌توان در ذهن و زبان خودآگاه و ناخودآگاه نظامی دید و شناخت. مروارید و گنجی که شاهزاده و بهرام از کام اژدها بیرون می‌کشند، دوباره به موطن خود بازمی‌گردد. در داستان *ترانه مروارید*، پدر، راهنما و رمزگشای طلسم اژدها است و در مورد بهرام، بی‌گمان اندیشه خداجویی جایگزین نام پدر شده است؛ البته تفکر داستان *ترانه مروارید* به اندیشه "خدافرزندی" دوران اسطوره‌ای برمی‌گردد. حال باید به جست‌وجوی جامه نورانی بهرام در سیاهی غار پایانی بود.

> «می‌توان گفت نظامی با گردش انسان در میان نور و چرخش آن در وجود او، انسان را تبلور نور می‌داند. نور نماد ناخودآگاهی خلاق است که وجود انسان را در هفت‌رنگ متجلی می‌سازد. حرکت بهرام از قطب سیاه به سوی قطب سپید یک چرخش نورانی است که با کاستن از تاریکی بر روشنایی وجود می‌افزاید و با این غلبه، به فراست باطن و دل‌آگاهی می‌رسد.» (علی‌اکبری و حجازی ۱۳۹۰: ۲۸)

ورود به گنبد هشتم

پس از گذر از هفت وادی عشق به کمک هفت امشاسپند (در داستان: هفت بانو)، که در دین زرتشتی هفت فرشته یاری‌گر انسان هستند، خواننده با بهرامی روبه‌رو

می‌شود که حضور راهنما و پیری دیگر را تجربه می‌کند؛ زیرا در راه شناخت دشوارتری گام برمی‌دارد. بهرام در این مرحله، هنوز از کالبد جسمانی خود یا همان منِ جسمانی جدا نشده است، ولی به مرحله‌ای رسیده است که توان عروج را داشته باشد؛ زیرا در این مرحله، درمی‌یابد که هستی حقیقی او، یعنی هستی روحانی او منشأ و ماهیتی خدایی دارد؛ گرچه او در جهان جسم پایبند است. او زندگی در قلمرو مکانی متعالی را برای خویش تصور می‌کند و می‌پندارد که اکنون به جهان فنا و نیستی پرتاب شده است؛ درنتیجه، باید به سوی رهایی و نجات از این جایگاه ناپایدار بشتابد و این تنها با آزادی و رهایی از جهان جسمانی و یا به تعبیری گنوسی، زندان تن و جسم ممکن است؛ زیرا جاودانگی خود را در این سرای نیستی نمی‌بیند. سرانجام وی به درک این نکته می‌رسد که گرچه تولد و زادن او با هبوط به جهان محسوس همراه بوده است، تولد دوباره او از نوع کاملاً روحانی است. بهرام در مسیر این تولد روحانی، با یک راهنما و دو شخصیّت پلید برخورد می‌کند: چوپان، وزیر و خاقان. اگر این سه شخصیت داستانی نمادهای درونی بهرام در نظر گرفته شوند، چوپان راهنما و نفس ناطقه او است که در گذر از هفت وادی به نیروی روانی بهرام قدرت می‌بخشد و وزیرِ خائن و خاقان در دو نماد سگ نر و گرگِ ماده، آخرین نشانه از حیاتِ انسانی بهرام هستند که با به بند کشیدن آنها، بهرام از مرحله آدمی خارج می‌شود و می‌تواند از ملایک بال و پر بگیرد و این ملک در نماد گور راهنما دوباره بر بهرام ظاهر می‌شود.

«گرگ ماده مترادف با هرزگی است. نمادگرایی این وحشی درنده، تصویر نخستین و نمونه ازلی مرتبط با پدیده تناوب روز و شب و نیز مرگ و زندگی است. گرگ جهنمی است و به‌خصوص ماده‌گرگ، تجسم میل جنسی است و به‌ویژه در مسیر به سوی کعبه، مانع راه است.» (شوالیه و گربران ۱۳۸۲: ۷۱٤)

بهرام با راهنمایی چوپان، سدّ رسیدن به مقصود (کعبه، غار، نورالانوار) را از راه برمی‌دارد و به حال هفت ستمدیده رسیدگی می‌کند. آیا این هفت زندانی و هفت‌بانو نمادهای یکسانی دارند؟ جواب این پرسش می‌تواند دوسویه باشد، ولی می‌توان هر دوی آنها را دو نماد مختلف در نظر گرفت. «روح بشر در جریان عروج فردی خود، آن‌گاه توسط هر یک از خردهای سلسله‌مراتب هفتگانه، که به نوبه خود به همسری‌اش درخواهند آمد، روشن خواهد شد.» (بری ۱۳۸۵: ۲۱۷) در این مقاله، هفت‌بانو، امشاسپندان عالم الهی، و این هفت ستمدیده که به کمک بهرام، از ظلمت خارج شده‌اند، پوشش نور نامرئی یا غبار جسمانی او نامیده شده‌اند؛ درنتیجه

> «ابهام خدا عبارت است از همین «پوشش» یا التباس تجلی مرئی او. دنیا «پوشش» خدا است: مفهومی که در عرفان اسلامی، به مفهوم مایا، پارچه توهم کیهانی در اندیشه هندو، بسیار نزدیک است. حال آنکه پارچه این پوشش چیزی جز ابلیس نیست. از دید فرزانه، این پوشش که در چندگانگی خود، حضور خدا را آشکار می‌سازد، تجلی ضروری خدا است؛ هرچند که این پوشش به خودی خود، موجودیتی ندارد.» (همان: ۲۰۲)

این پوشش ابلیسی همان است که با خیانت وزیر و خاقان آشکار شده است. این جهان مرئی است؛ چون دو قطب سیاه و سپید، نیکی و بدی، اهورا و اهریمن را در خود جای داده است. در غیر این صورت، دنیا به تمامی رنگ خدا است و این رنگ نادیدنی است. تبدیل نور به رنگ درواقع، مستوری حقیقت نور است. این مستوری عین دیدار است؛ زیرا بدون این پوشش، درک حقیقت نور غیرممکن است؛ درنتیجه، رنگ‌ها حجاب بی‌رنگی ذات خداوند است که نظامی تعبیر «فراتر از خود شدن» را برای آن به‌کار می‌برد:

چون حجاب هزار نور درید — دیده در نور بی‌حجاب رسید
گامی از بود خود فراتر شد — تا خدا دیدنش میسر شد

(نظامی گنجوی ۱۳۸۸: ۱۳)

«رنگ، تلألوی نور است و غنای درونی نور را آشکار می‌سازد. مشاهده مستقیم نور خیره‌کننده است، اما به واسطه همآیی[1] رنگ‌ها نور قابل رؤیت می‌شود. نور که ماهیت حقیقی هر پدیدار بصری از آن سرچشمه می‌گیرد، به وسیله رنگ دریافت می‌شود. درواقع، رنگ تبدل آگاهی روحانی به جسمانی- تجسم نور یا به عبارتی دیگر، تجسد روح ° است.» (علی اکبری و حجازی ۱۳۹۰: ۱۰)

بنابر همه سنت‌ها، عالم چیزی جز تاریکی نیست وآنچه به نمود یافتن عالم کمک می‌کند، نور خداوند است.

«رمز همه چیز عالم از اصل نور ذات باری مشتق می‌شود. در نظام فکری ابن عربی، گویاترین رمز برای تبیین وحدت وجود است. او نور واحد بی‌رنگ را که به شیشه بی‌رنگی می‌تابد و دارای طیفی از نورهای رنگی متعدد می‌گردد، نمادی از متناقض‌نمای وحدت و کثرت و حق واحد و خلق کثیر می‌داند.» (کاکایی ۱۳۸۲: ٤۹۹)

این نور نادیدنی که مادیّت جهان به آن رنگ می‌بخشد، یا به صورتی واژگون، جهان مادی را مرئی می‌سازد، چون جمیع همه رنگ‌ها است، با رنگ سیاه نمادسازی می‌شود؛ به همین دلیل، نظامی از غار و تاریکی آن به دنیای نادیده و ناآشنا تعبیر می‌کند. رنگ سیاه در گنبد نخست، از جنس سیاهی غار نیست، بلکه به معنای تاریکی و ظلمت روح غریب انسان است. این سیاهی «که سرآغاز حرکت بهرام است، نوعی سیاهی است که می‌توان آن را به بند درآورد و در پیوند با کسی است که درونش دچار انشقاق شده، اما در عین حال، جست‌وجوگر است و می‌خواهد قطب نورانی وجودش را جست‌وجو کند و به دست آورد»؛ (علی‌اکبری و حجازی ۱۳۹۰: ۲۱) ولی در پایان، آنچه در انتظار بهرام است، **نورٌ علی نور** است.

1. Harmony

«فوق این عوالم، نورالانوار، یعنی خداوند متعال، است. او نوری است که دیگر ورای او نوری نیست و با اوصاف نور محیط، قیوم، مقدس، اعظم، اعلی، قهار و غنی مطلق توصیف می‌شود. نورالانوار نور مجردی است که همه انوار به او قائم‌اند و او قائم به ذات (قیوم) است.» (دیباجی ۱۳۹۰: ۸)

این نور به علت شدت داشتن، تاریک است. هم نور است و هم تاریکی و از همین روی، رنگ سیاه که در غار نخست و گنبد سیاه و غار پایان رخ می‌نماید، با دو معنای متضاد خود در داستان جلوه‌گر است. نور سیاه در متون عرفانی دوگانه است؛ هم نمودار جسم و کالبد ظلمانی است و هم تجلی حق.

«این نورِ شگرف است که بهرام‌شاهِ نظامی، دور از چشم دیگران، برای همیشه و همراه پهلوانان معنوی همتراز خود به تماشایش می‌رود و می‌گذارد هفت‌رنگِ گوهرآذینِ هفت‌شاهدخت، پشت سرش در پس دهانه غار، همچنان بدرخشند.» (بری ۱۳۸۵: ۲٤۰)

ادیبان و عارفان ایرانی گاهی غار را به خاطر پرستشگاه بودنش در گذشته که باعث تنهایی و بازگشت به خویشتن انسان می‌شد، در معنای دل نیز نمادسازی کرده‌اند. دل به خاطر وجود معشوق ارزشمند شده است؛ پس به گفته مولوی، عاشق، یار غار است، ولی آن که صاحب غار است، دیدنی نیست. نظامی نیز ازد این معشوق غیبی سخن می‌راند و در حق او، تعبیر «یار غار» را به‌کار می‌برد؛ئ چراکه آن یاری است که در سینه چون غار او محبوس است و در درون دل که مرکز وجود او است، جای دارد:

شـــاه را غـــار پـــرده‌دار شـــده و او هم آغوش یار غار شده

(نظامی گنجوی ۱۳۸۸: ۳۵۱)

خروج از هفت‌گنبد و درک پیام گوری که بهرام را به غار پایان راهنمایی می‌کند، خروج او از مرحله حیوانی و رسیدن به مقام فرشتگی است و پس از آن، بهرام یا همان انسان کامل باید از این مرحله نیز بگذرد؛ زیرا انسانِ کامل به درجه‌ای می‌رسد که حتی بال ملائک، از پرواز در آن ناتوان است. بالی که توان

پرش به آن جایگاه را ندارد، قابل سوختن است و این معنا، بسط و گسترش داستان معراج رسول(ص) است که نظامی پیش از شروع *هفت‌پیکر* به آن پرداخته بود. این تجربه رسیدن به منِ برتر است.

«فرامن در حقیقت، منِ ملکوتی یا بعد روحانی هر انسانی در عالم روحانی و فرشتگان است. فراق و جدایی میان منِ تجربی و منِ ملکوتی ناشی از اسارت و استغراق منِ تجربی در جهان مادی و متعلقات آن است. دیدار و پیوستن به این منِ ملکوتی و شاهد و معشوق آسمانی، منتهای آرزوی عارفان و نهایت مقصد سالکان است. تجربهٔ چنین وصل و دیداری که حضور من در برابر من است، تحقق تولدی دیگر و گسترش و توسّع شخصیت به فراسوی ناپیدای منِ تجربی و دست یافتن به منبع عظیم قدرت و معرفت و حکمت غیرکسبی و ارتقا به مقام فرشتگی است.» (پورنامداریان ۱۳۸۰: ۱۲۹)

این کاخ‌های هفت‌گانه که نمادی از بنای چهارخشتی جسم انسان است، هم از لوازم عروج انسان و هم مانعی برای عروج به عالم روح است؛ زیرا عارفان بزرگ‌ترین مانع را برای رسیدن به شهود قلبی، حواس ظاهری می‌دانند. هرچه تعلق آدمی به این حواس کمتر شود، ادراک روحانی در وی نیرو می‌گیرد. «جای این نیروها "دل" است که به کشف و شهود می‌انجامد. برای آنکه این دریافت در دل حاصل شود، باید کوشید تا دل را از آلایش‌ها زدود تا هرچه بیشتر به درک وجود حضرت حق نایل گردد.» (پشت‌دار و عباس‌پور خرمالو ۱۳۸۸: ٦۰) پیش از جدا شدن از جهان مادی، نظامی جسم بهرام را در نمایشی باستانی به پاکی می‌رساند. بهرام هفت‌پاره رنگینش (گنبدها) را با نار، نورانی می‌سازد. آتشی که بهرام در هفت‌گنبد می‌افروزد، «نماد پاکی و روحانیت آدمی است. این آتش، این نور، این لهیب و زبانه، فرّ است. فرّ دانش بزرگی، سعادت، شکوه و عظمتی است که از سوی خداوند بخشیده می‌شود به آنان که شایسته آنند.» (رضی ۱۳۸٤: ۳٤) بهرام این آتش پاک و خجسته را می‌افروزد که نمادی از پاکی جسم و روح است و نشانه

پیروزی بر دیو دروغ، خیانت، طمع و... . بهرام اکنون به وجود چشمه نور آگاه شده است؛ پس جامه او لباسی از نور است و این انسان نورانی، انسان مینوی پنهان و قطب ناهمساز انسان جسمانی است. «هرگاه که تو خود را از نار پاک کنی، نور خود می‌آید. حاجت نیاید که گویی نور از کجا حاصل کنم و چگونه حاصل شود. هرآینه آدمی بی یکی از این دو نباشد: نور یا نار. چون نار رفت، معیّن شود نور.» (بهاءولد ۱۳۵۲: ۲۴۳) بهرام در پایان سفر هفت‌ساله‌اش، به گنجی دیگر دست می‌یابد که تنها با برداشتن حجابِ «خود» به آن می‌رسد و این پوشش همانا هفت ستمدیده محبوس است. بهرام با آزاد ساختن آنها، گنج نهان خویش را از چنگ اژدهایی دیگر می‌رهاند و به گفته دیگر، خیزی بلند به آن‌سوی توی سایه‌سان برمی‌دارد؛ به قول حافظ:

میان عاشق و معشوق هیچ حائل نیست تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز
(حافظ شیرازی ۱۳۷۵: ۲۱۹)

«تو پنهانِ تو، همان گنجِ پنهانِ درون است. آنچه سبب می شود این "تو" تو، در تو و این عالم مقدس و پهناور و این گنج بی‌پایان از تو پنهان بماند، توِ تجربی و وابسته به جهان تعلقات مادی است که حضور آن توِ مقدس در شرایطِ غربت و اسارت در زندان جسم و جهان، خود پدیدآورندهٔ آن است.» (پورنامداریان ۱۳۸۸: ۵۸-۵۹)

چیست اندر خم که اندر نهر نیست چیست اندر خانه کاندر شهر نیست
این جهان خُم است و دل چون جوی آب این جهان حجره‌ست و دل شهر عجاب
(مولوی بلخی ۱۳۹۱/٤/۸۱۰-۸۱۱)

نتیجه

هفت‌پیکر داستان آرزوی جاودانگی و بی‌مرگی است. اسطوره رویین‌تنی این‌بار در شکلی عرفانی، یعنی جاودانگی روح در این داستان دنبال می‌شود. آرزوی

زندگی جاوید در مکانی دور از این عالم ماده، به اصل آسمانی انسان مربوط است و این میل و خواست دیرینه که در ناخودآگاه همه اقوام وجود دارد، منشأ کمال‌جویی و حقیقت‌طلبی است. انسان از زمانی که پا بر این دنیای پرنقش و نگار گذاشت، رویاروی آسیب‌های بسیار بود و ناشناخته‌ترین و بزرگ‌ترین مانع خود را مرگ می‌دانست که آرزوی زندگی جاوید در دنیای بی‌آسیب را از او می‌گرفت. این آرزوی دست‌نیافتنی، انسان را در حالت مبارزه همیشگی با ناخواسته‌ها و ناامیدی‌ها نگه داشته است. نظامی گنجوی با به تصویر نکشیدن مرگ بهرام، در پی کشف دنیای روح و بیان جاودانگی ارواح پاک و بی‌آلایش نزد خداوند است و تاریکی غار را پنداری از ذات ناشناخته خداوند می‌داند. تمام مراحل گذر از هفت‌گنبدان و راهنماهای بهرام همگی منطبق بر عرفان و اسطوره‌های ایران باستان دارد و بهرام با گذشتن از آنها به نامیرایان می‌رسد. اگر جهان را تنها عرصه بازی زندگی انسان بدانیم، تنها فرصت ما یافتن راه پایان آن است؛ راهی که به گنج شناخت خود و خالق خود ختم می‌شود. در این مسیر تنها کلید و راهنما دل انسان است و آنچه در بیرون و در این عالَم است، ظهور و تجلی توانایی‌ها و دانایی‌های بالقوه دل است؛ پس هر انسانی به اعتبار حقیقت خود، خدا است. راهنمای فرزانه این راه، نیرویی درون دل ما است؛ راهنمایی که خداوند برای شناخت خود، در دل ما نهاده است. این روحِ نامیرا همان باقی‌ای است که با رسیدن به او، به لحظه دم نخستین می‌رسیم. ما همان جمشید اسطوره‌ای هستیم که با همزادی ازلی به دنیا می‌آییم. ما انسانی دو چهره هستیم که یکی فانی و دیگری فناناپذیر است؛ هرچند همیشه باهم‌ایم، هرگز کاملاً یکی نمی‌شویم.

پی‌نوشت

(۱) در این مقاله، گهواره دید جایگزین براعت استهلال شده است. گهواره دید نام جایگاه (کوه) بلندی است در نزدیکی دروازه قرآن شیراز که در گذشته، آتشگاه و پایگاه دیدبانی بوده است.

کتابنامه

قرآن مجید.

آذرمکان، حشمت‌الله. ۱۳۸۲. «تحلیلی نو از متنی کهن». *فرهنگ و هنر ادبیات داستانی*. ش۷۲.

ابراهیمی دینانی، غلامحسین. ۱۳٦٤. *شعاع اندیشه و شهود در فلسفه سهروردی*. تهران: حکمت.

اتونی، بهروز. ۱۳۸۹. «رمزگشایی اسطوره‌شناختی از ناسوزندگی سیاوش بر بنیاد اسطوره‌شناسی»، *ادب‌پژوهی*. ش۱۲.

افراسیاب‌پور، علی‌اکبر. ۱۳۸۸. «ریشه‌های عرفانی در اساطیر»، *فصلنامه تخصصی عرفان*. س٦. ش۲٤.

الهام‌بخش، سیّدمحمود و نازگل مژگانیه. ۱۳۸۷. «تأملی در اندیشه‌های زاهدانه و دینی نظامی گنجوی»، *فصلنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهرکرد*. ش۹- ۸.

الیاده، میرچا. ۱۳۷٦. *رساله در تاریخ ادیان. ترجمهٔ جلال ستّاری*. تهران: سروش.

ـــــــــــ ۱۳۸۷. *شمنیسم: فنون کهن خلسه*. ترجمهٔ محمدکاظم مهاجری. قم: ادیان.

باستید، روژه. ۱۳۷۰. *دانش اساطیر*. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.

بری، مایکل.۱۳۸۵. *تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی*. ترجمهٔ جلال علوی‌نیا. تهران: نی.

بهاءولد، محمدبن حسین خطیبی بلخی. ۱۳۵۲. *معارف*. به اهتمام بدیع‌الزمان فروزانفر. ج۱. تهران: طهوری.

بهار، مهرداد. ۱۳۸۷. *از اسطوره تا تاریخ*. چ٦. تهران: چشمه.

پشت‌دار، علی‌محمد و محمدرضا عباس‌پور خرمالو. ۱۳۸۸. «کرامت از دیدگاه عرفان اسلامی و نظریه روان‌شناختی یونگ»، *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۱٦.

پورنامداریان، تقی.۱۳۸۰. *در سایه آفتاب*. تهران: سخن.

ـــــــــــ ۱۳۸۸. «عالم مثل افلاطون، ناخودآگاهی جمعی یونگ و عالم دل مولوی»، *همایش بین‌المللی اندیشه جهانی مولا جلال‌الدین بلخی*.

چلکوفسکی، پیتر.۱۳۷۰. «آیا اپرای توراندوت پوچینی براساس کوشک سرخ‌پیکر نظامی است؟»، *ایران‌شناسی*. ش۱۲.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد.۱۳۷۵. *دیوان*. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: عرفان.

حسن‌لی، کاووس و لیلا احمدیان. ۱۳۸٦. «کارکرد رنگ در شاهنامه فردوسی»، *مجله ادب‌پژوهی*. ش۲.

حسینی، مریم. ۱۳۸۸. «رمزپردازی غار در فرهنگ ملل و یار غار در غزل‌های مولوی»، *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۱۵.

دلاشو، م. لوفر. ۱۳٦٦. *زبان رمزی قصه‌های پریوار*. ترجمهٔ جلال ستّاری. تهران: توس.

دوبوکور، مونیک. ۱۳۷۳. *رمزهای زنده جان*. جلال ستّاری، تهران: مرکز.

دیباجی، سیّدمحمدعلی. ۱۳۹۰. «جایگاه نور در حکمت اشراق»، *فصلنامه اندیشه دینی دانشکدهٔ شیراز*. ش۳۹.

رستگار فسایی، منصور. ۱۳۸۸. *پیکرگردانی در اساطیر*. چ۲. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

رضی، هاشم. ۱۳۷۱. *گاه‌شماری و جشن‌های ایران باستان*. تهران: بهجت.

ـــــــــــ ۱۳۸٤. حکمت *خسروانی*. چ۳. تهران: بهجت.

ستّاری، جلال. ۱۳۸۵. *حالات عشق مجنون*. چ۲. تهران: توس.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی‌بن حبش.۱۳۸۰. *مجموعهٔ آثار فارسی شیخ‌اشراق*، تصحیح و تحشیه و مقدمهٔ سیّدحسین نصر با مقدمه و تحلیل فرانسوی هانری کربن. ج۳ . چ۳. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

شوالیه، ژان و آلن گربران. ۱۳۸۲. *فرهنگ نمادها*. ج۳و٤. ترجمهٔ سودابه فاضلی. تهران: جیحون.

شیمل، آن‌ماری. ۱۳۸۲. *شکوه شمس*. ترجمهٔ حسن لاهوتی. تهران: علمی و فرهنگی.

صرفی، محمدرضا. ۱۳۸۰. «آزمون آتش»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*. ش۹ و۸.

عباسی، سکینه. ۱۳۸٤. «بررسی قصه‌های ماهان از هفت‌پیکر نظامی»، *نامه پارسی*. س۱۰. ش٤.

ـــــــــــــ ۱۳۸۹. «نقد و بررسی قصه‌های گنبد سپید»، *فصلنامه کاوش‌نامه*. س۱۱. ش۲.

علی‌اکبری، نسرین و سیّدامیرمهرداد حجازی. ۱۳۹۰. «رنگ و تحلیل زمینه‌های تأویل رمزی آن در هفت‌پیکر»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*. ش۲.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. ۱۳۷۳. *شرح مثنوی شریف*. تهران: علمی و فرهنگی.

کاکایی، قاسم. ۱۳۸۲. *وحدت وجود به روایت ابن عربی و مایستر اکهارت*. چ۲. تهران: هرمس.

کروتکف، جورج. ۱۳۸٤. «رنگ و عدد در هفت‌پیکر»، ترجمهٔ هاشم بناءپور. *خیال*. ش۱٦.

کزّازی، میرجلال‌الدین. ۱۳۷۲. *رؤیا، حماسه و اسطوره*. تهران: مرکز.

ـــــــــــــ ۱۳۷۹. *نامه باستان*. ج۱. تهران: سمت.

متحدین، ژاله. ۱۳۷۱. «اژدها در شعر فارسی»، *مجله ایران‌شناسی*. ش۱٦.

محرمی، رامین. ۱۳۸۸. «غیب‌اندیشی مولوی در مثنوی معنوی»، *مجله ادب‌پژوهی*. ش۹.

موسوی، سیّدرسول. ۱۳۸۸. «تصاویر بلاغی خورشید در شاهنامه و بازتاب اسطوره مهر»، *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شاختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س۵. ش۱٤.

موسوی گیلانی، سیدرضی و مریم مولوی. ۱۳۹۰. «اعتقاد به منجی براساس ضمیر ناخودآگاه یونگ با بررسی اسطوره کهن سیمرغ و تبیین اسطوره مدرن بشقاب‌پرنده»، *شرق موعود*. ش۱۷.

مولوی بلخی، جلال‌الدین محمد. ۱۳۹۱. *مثنوی معنوی*. به سعی و اهتمام رینولد الین نیکلسون. چ۱۸. تهران: امیرکبیر.

نصر اصفهانی، محمدرضا و حافظ حاتمی. ۱۳۸۸. «رمز و رمزگرایی با تکیه بر ادبیات منظوم عرفانی»، فصلنامه *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شاختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س۵. ش۱٦.

نظامی گنجوی، الیاس‌بن یوسف. ۱۳۸۸. *هفت‌پیکر*. به کوشش وحید دستگردی. چ٦. تهران: قطره.

ـــــــــــ ۱۳۸۵. *مخزن‌الاسرار*. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

نورایی، الیاس.۱۳۹۲. «پیوند اسطوره و عرفان؛ برداشت‌های عرفانی سهروردی از شاهنامه فردوسی»، فصلنامه *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شاختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س٤. ش۳۲.

همدانی، امید. ۱۳۸۸. «حماسه، اسطوره و تجربه عرفانی خوانش سهروردی از شاهنامه»، *فصلنامه نقد ادبی*. دوره ۲. ش۷.

یاحقی، محمدجعفر و سمیرا بامشکی. ۱۳۸۸. «تحلیل نماد غار در *هفت‌پیکر*». *پژوهش‌های زبان و ادب فارسی*. ش٤.

یاحقی، محمدجعفر و فرزاد قائمی. ۱۳۸٦. «نقد اساطیری شخصیت جمشید از منظر اوستا و شاهنامه»، نشریه *دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهیدباهنر کرمان*. ش۲۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

References

The Holy Quran

Ali Akbari, Nasrin and Seyyed Amir Mehrd dHej iz (2011/1390SH). amg va tahlil-e zamineh-h -ye ta vil-e ramzi-ye ndar haft peykar . *Pazhouhehs-hā-ye zabān va adabiyāt-e fārsi-ye dāneshkadeh-ye adabiyāt va 'oloum-e ensāni-ye Esfahān*. Pp. 9-30.

Afr isy lpour, Ali Akbar. (2009/1388SH). risheh-h -ye Erf in dar as tir *Fasl-nāmeh takhassosi-ye 'Erf ān*. Year 6. No. 24. Pp. 14-32.

Atouni, Behrouz. (2010/1389SH). amz-gosh ei-ye ostoureh-shen kti az n -souzandegi-ye Siy vash bar bony de ostoureh-shen is *Adab Pazhouhi*. pp. 53-68.

zarmak n, Heshmat-ollah. (2003/1382SH). Tahlili now az matni kohan , adabiy t-e d st ni Journal, No. 72.

Bah r, Mehrd d.(2008/1387SH). *Az ostoureh tā tārikh*. 6th ed. Tehran: Cheshmeh.

Barry, Michael (2006/1385SH). *Tafsir-e Michael barry bar Haft-peykar-e Nezāmi (Le pavillon des sept princesses)*.Tr. by Jal l Alaviniy .Tehran: Ney.

Bastide, Roger. (1999/1370SH). *Dānesh Asātir (La Mythologie)*. Tr. by Jal l Satt ir Tehran: tous.

Chevalier Jean & Alain Guerbrant. (2003/1382SH). *Farhang-e Nemād-hā (Dictionary of symbols)*. Tr. by Soud beFaz eli. Tehran: Jeyhoun.

De Beaucorps, Monique. (1997/1376SH). *Ramz-hā-ye zendeh-ye jān (Les symboles vivants)*. Tr. by Jal Satt ri. Tehran: Markaz.

Delachaux, M. Loeffer. (1987/1366SH). *Zabān-e ramzi-ye ghesse-hā-ye parivār (Le Symbolisme des Legendes)*. Tr. by Jal l Satt ir 1st ed. Tehran: Tous.

Dib ji, Seyyed Mohammad Ali. (2011/1390SH). j syg he nour dar hekmat-e eshr lg . *Faslnāmeh-ye andisheh-ye dini-ye dāneshkadeh-ye Shirāz*. Pp. 1-20.

Ebr himi Din ni Ghol mhossein. (2001/1379SH). *Sho'ā'-e andisheh va shohoud dar falsafeh-ye Sohravardi*. Tehran: Hekmat.

Elh m-bakhsh, Seyyed Mahmoud And N zgol Mozhg nieh. (2008/1387SH). at ammoli dar andisheh-h -ye z hed neh va dini-ye Nez mi Ganjavi .*Fasl-nāmeh-ye dāneshkadeh-ye adabiyāt va 'oloum-e ensāni*. No. 8-9. Pp. 11-31.

Eliad, Mircea. (1997/1376SH). *Resāleh dar tārikh-e adyān (Traited'histoire des religions)*. Tr. by Jal l Satt ir Tehran: Soroush.

----------. (2008/1387SH). *Shamanism, Fonoun-e kohan-e khalseh (shamanism:archaic technigues of ecstasy).* Tr. by Mohammad K zm Moh jeri. Qom: Ady n.

Forouz mfr, Badi -ozzam n.(2005/1384SH). *Sharh-e masnavi-ye sharif*. Tehran: Entesh t-e Elmi va Farhangi.

Hadd di, Elh m and Mohsen Zolfagh ir (2010/1389SH). Tasvir-e este ir-ye kohan-olgou-ye khorshid dar n kod g -e ghowmi-e Kh g ni o Nez mi *Āzād University Quarterly Journal of Mytho-mystic Literature*. Year 6. No. 20. Pp. 66-83.

H fz, Shams-oddin Mohammad. (1996/1375SH). *Divān-e Hāfez-e Shirāzi*. Ed. by Mohammad Qazvini. Erf n.

Hamed ni, Omid. (2009/1388SH). hkm sh, ostoureh va tajrobeh-ye erf n-iye kh nsh-e Sohravardi az sh hn rch . *Faslnāmeh-ye naghd-e adabi*.

Hasanli, K vous and Leil Ahmadiy n(2007/1386SH). k krard-e rang dar Sh hn eh-ye Ferdowsi *Adab-pazhouhi*. No. 2. Pp. 143-156.

Hosseini, Maryam. (2009/1388SH). amz-pard iz-ye q rdar farhang-e melal va y -e q rdar qazal-h -ye Mowlavi *Āzād University Quarterly Journal of Mytho-mystic Literature*. No. 15. Pp. 35-53.

K k i, Gh sm. (2003/1382SH). *Vahdat-e vojoud be revāyat-e Ebn-e'Arabi & Ekhārt.* 2nd ed. Tehran: Hermes.

Kazz iz, Mir-jalal-oddin. (1993/1372SH). *Ro'yā, Hamaseh, Ostoureh*. Tehran: Nashr-e Markaz.

----------. (2000/1379SH). *Nāmeh-ye bāstān*. 1st ed. Vol. 1. Tehran: SAMT.

Khatibi, Mohammad ibn Hasan. (1973/1352SH). *Ma'āref Bahā'e Valad*. With the effort of Badi'-ozzam n Forouz mfr. Vol. 1. Tehran: Tahouri.

Krotkoff, George. (2005/1384SH). Rango adad dar Haft-peykar Tr. by H sem Ban -pour. *Quarterly Journal of Khiyāl*. Winter. No. 16. Pp. 38-71.

Moharrami, R m n. (2009/1388SH). qeib-andishi-ye Mowlavi dar masnavi-ye ma navi *Adab-pazhouhi*. Autumn. Pp. 107-127.

Mottahedin, Zh dh. (1992/1371SH). zhdah dar she r-e F si *Majaleh-ye Irān-shenāsi.* No. 16. Pp. 713-733.

Mousavi, Seyyed Rasoul. (2009/1388SH). ats ir-e bal iqye khorshid dar Sh hn eh va b tz he ostoureh mehr *Āzād University Quarterly Journal of Mytho-mystic Literature*. Year 5. No. 14.

Mousavi-e Guilani, S. Razi and Maryam Mowlavi. (2011/1392SH). Ereq d be monji bar as s-e zamir-e n khod g h-e Young b barrasi-e ostoure-ye kohan-e Simorgh o tabyin-e ostoure-ye modern-e boshghab-parandeh , Shraq-e mow oud Mag. No. 17.

Mowlavi, Jal -bddin Mohammad. (1993/1372SH). *Masnavi-ye Ma'navi*. Narm-afz -e tahghigh -e k mpioteri-ye oloum-e esl mye nour.

Nasr Esfah ni, Mohammad Rez and H ez H atmi. (2009/1388SH). Rmz o ramzger ieb tekyeh bar adabiy -e manzoum-e erf ni *Azad University Quarterly Journal of Mytho-Mystic Literature*. Year 5. No. 16. Pp. 166-196.

Nez mi Ganjavi, Ely sbn Yousef. (2006/1385SH). *Makhzan-ol-asrār*. With the effort of Sa eid Hamidiy n. 9th ed.Tehran: Ghatreh.

----------. (2009/1388SH). *Haft peykar*. With the effort of Hasan vahid dastgerdi.8th ed. Tehran: Qatreh.

Nour ie, Ely .s(2013/1392SH). pevand-e ostoureh va erf nbard lst-h - ye erf inye Sohravardi az sh hn neh Ferdowsi . *Azad University Quarterly Journal of Mytho-Mystic Literature*. Year 4. No. 32. Pp. 234-259.

Poshtd r, Mohammad Ali & Mohammad Reza Abbas-pour Khorm -lou. (2009/1388H). Kemmat az didg he erf ine esl mva nazariyeh-ye rav n shenakhti-ye Young *Azad University Quarterly Journal of Mytho-mystic Literature*. No. 16. Pp. 60-84.

Pour-n md iry n, Taghi. (2001/1380SH). *Dar Sāyeh Āftāb*. Tehran: Sokhan.

Pour-n md iry n, Taghi. (2009/1388SH). lam masal-e afl dun, n kod- g h-ye jam i-ye Young va alm-e del-e Mowlavi . *Hamāyesh-e beinolmelali-ye andisheh-ye jabāni-ye Mowlānā Halāl-oddin Balkhi*. Pp. 52-68.

Rastg rFas ei, Mansour. (2009/1388SH). *Peykargardāni dar asātir*. 2nd ed. Tehran: Pazhouheshg he Olum-e Ens ni va Mot le t-e Farhangi.

Razi Mousavi Gil nand Maryam Mowlavi. (2011/1390SH). ctegh dbe monji bar as -e zamir-e n -khod g he Young b Barresi-ye ostoureh-ye kohan-e simorq va tabyin-e ostoureh-ye modern-e boshgh bparandeh . *Shargh-e Mo'oud*. No. 17. Pp. 143-171.

Razi, H lsem. (1992/1371SH). *Gāh-shomāri va jashn-hā-ye Iran-e bāstān*. Tehran: Bahjat.

----------. (2001/1380SH). *Hekmat-e khosrowāni.* 3rd ed. Tehran: Bahjat.

Sarfi, Mohammad Rez . (2001/1380SH). zmoun-e atsh . *Nashriyeh-ye dāneshkadeh-ye adabiyāt va 'oloum-e ensāni-ye shahid Bāhonar-e Kermān.* No. 8 & 9. Pp. 31-57.

Satt ir, Jal .l (2006/1385SH). *Hālāt-e eshgh-e Majnoun.* 2nd ed. Tehran: Tous.

Schimmel, Anne-Marie. (2003/1382SH). *Shokouh-e Shams (The Triumphal Sun: A Study of the Works of Jalaluddin Rumi).* Tr. by Hassan L hoti. Tehran: Entesh t-e Elmi va Farhangi.

Sohravardi, Shah b oddin yahy . (2001/1380GH). *Majmou'eh-ye mosnnafāt-e Sheikh-e Eshrāgh.* Ed. by Henri Corbin & Seyyed Hossein-e Nasr. 3rd ed. vol. 3. Pazhouheshg h-e Oloum-e Ens ni va Mot le -e Farhangi.

Tchaikovsky, Pyotr Ilyich. (1991/1370SH). y oper -ye tour ndut-e Pouchini bar as s-e koushl-e sorkh-peykar-e Nez mi ast? (If Turandot opera of Puccini is based on Nezami s Kushk-i Sorkh Peykar. *Irān-shenāsi.* Winter. No. 12. Pp. 714-722.

Toqy ni, Esh lg and Tayyebeh Ja fari. (2008/1387SH). sod -ye soud; rouykardi rav nshen kti be gonbad-e panjom-e haft peykar-e Nez mi . *Literature and Humanities Faculty.* Pp. 213-230.

Y hgh hi, Mohammad Ja far and Farz dQ emi. (2007/1386SH). Nghd-e as iti-ye shakhsiyat-e Jamshid az manzar-e Avest va Sh hnmeh . *Literature and Humanities Fuculty of Kerman University.* Pp. 273-305.

Y hgh hi, Mohammad Ja far and Samir B meshki. (2009/1388SH). Tahlil-e nam d-e dar Haft-peykar , Pazhouhesh-h -ye zab n o adab-e Farsi. No. 4.