DOI: 10.22067/jls.v50i1.62268

تحلیل سیر تخیل نظامی در اسطورهٔ بهرام گور
(با توجه به نظریهٔ ژیلبر دوران)

دکتر مریم سعیدی[۱]

چکیده

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

کلیدواژه‌ها: نظامی، داستان بهرام گور، ژیلبر دوران، اسطوره، ساختارهای منظومهٔ روزانه و منظومهٔ شبانهٔ تخیلات.

۱- دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن maryamsaidi_85@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۱/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۲/۱۳

مقدمه

اسطوره از آن گونه واژه‌هایی است که معناهایی مختلف از آن برداشت می‌شود. نامور مطلق در کتاب *درآمدی بر اسطوره‌شناسی* به طور مفصل واژهٔ اسطوره را از منظر لغت‌شناسی بررسی کرده است. ایشان عنوان می‌کند که امروزه اسطوره معادل میت[1] قرار گرفته است. واژهٔ میت خود از واژهٔ کهن یونانی یعنی میتوس[2] برگرفته شده است و میتوس به معنای روایت و گاهی افسانه به کار رفته است. بنا بر نظر ایشان و بیشتر محققان، اساطیر از واژهٔ یونانی هیستوری برگرفته شده است و نه میت. «بنابراین اسطوره معادل هیستوری به معنای تاریخ و داستان است. متأسّفانه در ترجمه‌هایی که در دوران متأخر صورت گرفته است به جای این که اساطیر را معادل هیستوری در نظر بگیرند معادل میت در نظر گرفته‌اند که شاید علّت اصلی توجّه به مضامین این واژه در دوره‌ای بوده که این معادل‌یابی انجام گرفته است» (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۱۸). اسطوره از دیدگاه اندیشمندان تعاریفی متفاوت دارد. برخی از متفکّران غربی با گرایش به اصالت تاریخ و اسطوره‌زدایی از آن‌ها، اسطوره را متّهم به بی‌معنایی می‌کنند؛ امّا «ژیلبر دوران»[3] به اسطوره ارزش دوباره می‌بخشد، البته بدون این که بخواهد اصالت تاریخی را نادیده بگیرد. از نظر ژیلبر دوران رابطه‌ای میان تخیّل و اسطوره وجود دارد. «اسطوره و تخیّل همچون چهارراهی هستند که در آن مسایل تاریخی، اجتماعی و فلسفی با انگیزه‌های روان‌شناسی با هم برخورد می‌کنند... . به همین دلیل اسطوره نمونه‌ای بسیار خوب از ساختارهای تخیّل است» (عباسی، ۱۳۹۰: ٦۱). از طرفی دیگر، دوران در کتاب *ساختارهای انسان‌شناسی تخیّل، مقدّمه بر کهن‌الگوشناسی عمومی*، اهمیّت زمان را در تخیّل انسان نشان می‌دهد. بنا بر باور او، انسان با تخیّل درمی‌یابد که زندگی‌اش به زمان محدود می‌شود و متوجّه این حقیقت می‌شود که «قادر نیست زمان وجود خود را برای همیشه کنترل کند... . ژیلبر دوران با این فرض که زمان در تار و پود انسان نفوذ دارد، سعی کرد تا تأثیر زمان را بر ذهن انسان پیدا کند. ... به اعتقاد اسطوره‌شناسان، زمان برای انسان‌های نخستین، همچون واقعیّتی گزنده در نظر گرفته شده است، زیرا گذر زمان با درد و رنج وجودی و در نهایت با مرگ مرتبط است» (همان: ۷۳). ژیلبر دوران برای گذر از این رنج، به نقش مهمّ اسطوره می‌پردازد. وی اسطوره را همچون دارویی علیه زمان و مرگ می‌داند و در حقیقت زمان

1- mythe
2- mythus
3- Gilbert Durand

کشـنده را با داروی شفابخش اسطوره درمان می‌کند. به اعتقاد دوران، «شورش علیه مرگ، از یک طرف و کنترل زمان از طرف دیگر هر دو پشـت و روی یک سـکه هسـتند. درحقیقت این دو عمل نیروهای تخیّل و عکس‌العملی دفاعی از طرف انسـان علیه زمان و مرگ هسـتند» (همان: ۷۵). «اسـطوره‌ها در اندیشـهٔ ژیلبر دوران نقشی مهم ایفا می‌کنند چرا که مهم‌ترین تجلّی تخیّل در زبان، اسطوره‌ها هستند... . اسـطوره‌ها با حضـور زبان روایی، متجسّـم‌ترین شـکل تخیّلی نیز محسـوب می‌شـوند» (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۳۲). «حضـور اسطوره در نوشتار کاملاً تحت فرمان خواست‌های نویسنده نیست. بافت فرهنگی در سطحی گسترده روی انتخاب الگوهای اسطوره‌ای تأثیر می‌گذارد» (عبّاسی، ۱۳۹۰: ٦٥).

بنا بر نظر ژیلبر دوران، رابطه‌ای میان تخیّل و اسـطوره وجود دارد و اسـطوره نمونه‌ای بسیار خوب از سـاختارهای تخیّل اسـت. با توجه به این که حکیم نظامی یکی از خیال‌انگیزترین شـاعران اسـت و بهرام گور در ادب پارسـی شـخصیتی اسطوره‌ای یافته، به نظر می‌رسد بتوان با بهره‌گیری از ساختارهای نظام تخیل و بررسـی عناصـر تشکیل‌دهندهٔ اسطوره از منظر ژیلبر دوران، داستان بهرام گور نظامی را بر طبق این نظریـه تحلیـل کرد. در رابطـه بـا پیشـینـهٔ پژوهش بر پـایهٔ نظریهٔ ژیلبر دوران کارهایی اندک صـورت گرفته اسـت، از جمله «تحلیل داسـتان سـاداکو و هزار درنای کاغذی» از مصـطفی صـدیقی، «تحلیل صـورت‌های خیالی در شـعر پایداری بر اسـاس نقد ادبی جدید» از شـریفی ولدانی و شـمعی، «ترس از زمان نزد شـخصـیت‌های روایتی محمود دولت‌آبادی» از علی عباسی و عبدالرسول شاکری و «نمادهای منظومهٔ روزانه و شبانه در شعر حافظ» از امیرحسین ماحوزی.

بحث و بررسی

پیش از تحلیل داسـتان ضـروری است نگاهی گذرا به نظریهٔ ژیلبر دوران دربارهٔ تعریف وی از اسطوره و تخیل داشـته باشـیم. اسـطوره از نگاه ژیلبر دوران از سـه عنصـر اصـلی تشـکیل شده است: محرکه، کهن‌الگو و نماد [(۱)]. تخیّل در نظریهٔ ژیلبر دوران از واژگان کلیدی اسـت. متفکّرانی بزرگ و بنام از جمله گاسـتون باشـلار[1] و هانری کربن[2] به مبحث تخیّل پرداخته‌اند، ژیلبر دوران تحت تأثیر مسـتقیم و غیرمسـتقیم این اندیشـمندان تخیّل را سرچشمهٔ تمام تفکّر تعریف می‌کند. «او ثابت می‌کند که تولیدات تخیّل دارای معنایی ذاتی هسـتند که بازنمایی ما را از جهان تعیین می‌کنند. به اعتقاد او هسـتهٔ تفکّر

1- Gaston Bashlar
2- Henry Corbin

انسـانی از تخیّل شکل گرفته است. روش ژیلبر دوران در شناخت تخیّل یک نویسنده، مبتنی بر بازیابی قطب‌های تخیّلی و پیدا کردن رابطهٔ میان قطب‌ها و در انتها طبقه‌بندی آن‌هاسـت» (عبّاسـی، ۱۳۹۰: ۳۹–٤۰). با روش علمی ژیلبر دوران، خواننده قادر خواهد بود «بفهمد که چگونه می‌توان از دیدگاه تخیّل به شبکه‌ای از صور قیاسی، موضوعی و سبک نوشتاری محاوره‌ای دست یافت» (همان: ۳).

ژیلبر دوران، برای تصـاویر هنری ارزشـی بسیار قائل بود؛ پس از تحقیقات گسترده بر روی تصاویر هنری به این نتیجه رسـیده بود که «تصـویر– هر اندازه تنزّل یافته که بتوان تصـوّر کرد — در درون خود حامل معنایی اسـت که آن معنا خارج از مفهوم تخیّلی یافت نمی‌شـود. در نهایت تنها معنای مجازی اسـت که گویاسـت، از نگاه او معنای حقیقی تنها یک مورد خاص و جزیی از جریان وسـیع معنایی‌شـناختی است که واژه‌ها (ریشه‌ها) را جذب می‌کند» (Durand, 1992: 19). «...تمامی تفکّر به روی تصـویرهای کلی اسـتوار اسـت، نمونه‌های آرمانی نماهای کلی یا امکان‌های عملی که ناخودآگاه، تفکّر را می‌پرورد...». بنا بر نظریهٔ ژیلبر دوران، «فوران انبوه تصـویرها، حتّی در مواردی با بیشـترین ابهام و آشـفتگی، همیشـه با منطقی با هم مرتبط هسـتند، هر چند که آن منطق ضعیف، منطقی کم‌مایه باشد» (Ibid: 20).

بر اسـاس این تعریف، ژیلبر دوران تمام تخیّلات انسـانی را در دو منظومهٔ بسـیار بزرگ تقسیم‌بندی می‌کنـد: منظومـهٔ روزانهٔ تخیّلات و منظومهٔ شـبانهٔ تخیّلات. ژیلبر دوران یک سـری از تصـاویر را زیرمجموعهٔ منظومهٔ روزانه و یک سـری تصـاویر را زیرمجموعهٔ منظومهٔ شـبانه قرار می‌دهد. رویکرد وی در مورد تصـاویر، الهام گرفته از کارکردهای عکس‌العمل‌شـناسـی اسـت. روش ژیلبر دوران برای طبقه‌بندی تصـاویر به این شـکل اسـت که وی عکس‌العمل‌های غالب را دسـته‌بندی می‌کند؛ وی با شـناسـایی «گروه‌های نمادینی که با حرکت‌ها یا ژسـت‌های اصـلی در ارتباط هسـتند و همچنین جسـت‌وجوی اشـیای برگزیده‌ای که به دور آن‌ها یک سـری از نمادها سعی می‌کنند به صورت طبیعی متجلّی شـوند» (عباسـی، ۱۳۹۰: ۷۸) خوشـه‌های تخیّلی را به دسـت می‌آورد. او بدین روش، مجموعه‌هایی از نمادها که یک درون‌مایهٔ کهن‌الگویی مشـترک را گسـترش می‌دهند و نیز هم شکلی‌ها یا دو قطبی‌ها را از میان تصاویر تعریف می‌کند.

منظومهٔ روزانه دو گروه از تصـاویر را در مقابل هم قرار می‌دهد؛ تصـاویر گروه نخسـت، تصاویری اسـت که ترس زیاد از زمان را نشـان می‌دهد و تصـاویر گروه دوم، تصاویری است که آرزوی پیروزی

و غلبه بر اضـطراب از زمان و میل بالا رفتن و گذر کردن از شـرایط انسـانی را نشان می‌دهد. تصاویری که ترس از گذر زمان را نشـان می‌دهد، در حقیقت به این دلیل اسـت که انسـان به صـورت ناخودآگاه گذر زمان را حس می‌کند، در نتیجه خود را به مرگ نزدیک‌تر می‌بیند، این تصـاویر خود را به صـورت سـه نماد نشان می‌دهند: نمادهای ریخت حیوانی، نمادهای ریخت تاریکی، نمادهای ریخت سقوطی[۲] (نمادهایی با ارزش‌گذاری منفی). انسـان برای گذر از این ترس عکس‌العمل موقعیّتی را انتخاب کند که این عکس‌العمل‌ها خود را به سـه صـورت نمادهای جداکننده، نمادهای روشـنایی و نمادهای عروجی[۳] نشـان می‌دهند (نمادهایی با ارزش‌گذاری مثبت). در حقیقت این واکنش، گونه‌ای عمل جبرانیِ انسـان به این موقعیّت اسـت. طبق نظر ژیلبر دوران، در منظومهٔ روزانه، دو قطب مثبت و منفی به هیچ عنوان با یکدیگر تعامل برقرار نمی‌کنند.

در منظومهٔ شـبانهٔ تخیّلات نیز تمامی تصـاویری که تولید ترس می‌کنند بار دیگر تکرار می‌شـوند، با این تفاوت که همه چیز به گونه‌ای تلطیف و تقریباً تهی از ترس می‌شـود. به عنوان نمونه، حیوان‌های اهلی و رام جای حیوان‌های درنده و وحشـی را می‌گیرند و یا تصـویر دریده شدن با پوزهٔ حیوان درنده به صـورت بلعیده شـدن تغییر شـکل می‌یابد، تصـویر دهشتناک سقوط تبدیل به تصویر حرکتی رو به پایین منتها آرام و قابل کنترل می‌شـود. نویسـنده برای نشـان دادن اینکه همه چیز تحت کنترل اسـت از کلمات تکراری اسـتفاده می‌کند. تخیّل شـب، تاریکی و ظلمت در منظومهٔ روزانه همیشـه با ترسی زیاد همراه اسـت، امّا همین تصویر شب در منظومهٔ شبانه تلطیف می‌شود و حالت شهوانی به خود می‌گیرد. بنا بر آنچه ژیلبر دوران می‌گوید، با ظاهر شـدن این تصـاویر در تخیّل، تخیّل‌کننده خود را به شـکل ناخودآگاه از گذر زمان حفظ می‌کند و به شـکل تخیّلی زمان را به کنترل خود درمی‌آورد. ژیلبر دوران برای نشـان دادن بهتر این دو منظومه و موشـکافی بیشـتر تصـاویر تخیّل، در درون منظومهٔ روزانه سـاختاری به نام «سـاختارهای ریخت‌پریشـی یا قهرمانی[٤]» و در دل منظومهٔ شـبانه دو سـاختار به نام «سـاختارهای ترکیبی یا دراماتیک[٥]» و «سـاختارهای اسرارآمیز یا آنتی فرازتیک[٦]» را قرار می‌دهد. وی هر کدام از این ساختارها را نیز به چهار ساختار دیگر تقسیم می‌کند[۷].

حکیم نظـامی در میان روایت زندگی بهرام گور هفت افسـانه گنجانده اسـت. اگرچه در ظاهر با برداشـتن این هفت افسـانه خللی در داسـتان وارد نمی‌شود، با تأمّل و نگاهی دقیق درخواهیم یافت که شـاکلهٔ اصـلی و واسـطة العقد این گردنبند زیبای بهرام‌نامه همین هفت افسـانه اسـت؛ با مقایسهٔ ابتدا و

انتهـای روایت بهرام، خواننده تحوّلی بزرگ در درون بهرام مشـــاهده می‌کند. پرداختن به تحلیل هفت افســـانه بنا بر نظریهٔ ژیلبر دوران در این مقال نمی‌گنجد[۸]، بنابراین در این مقاله تنها به تحلیل داســـتان بهرام گور پرداخته می‌شـود. منظومهٔ هفت‌پیکر را می‌توان در سه بخش سازمان‌دهی کرد: بخش نخست که شـامل علاقهٔ شـدید بهرام به شکار گور و نیز کارهای برجستهٔ قهرمان در ارتباط با شکار است؛ و نیز نشـان دادن دلاوری و شـجاعت بهرام که جنگ با خاقان چین و برداشـتن تاج از میان دو شـیر شرزه از نمونه‌های آن اســـت. بخش دوم رفتن بهرام به هفت گنبد و شـــنیدن داســـتان‌های عبرت‌انگیز از زبان شـاه‌دخت‌هاست. بخش سوّم به آگاهی رسیدن بهرام و رسیدگی به مظلومان و در انتها محو شدن بهرام در غار اسـت. در بخش نخسـت روایت، عمل قهرمان به دور دو میتم (ویژگی) می‌گردد: میتم شکار و میتم جنـگ. بهرام مجهز بـه انواعی گونـاگون از نمـادهای جداکننده اســـت که نشـــان‌دهندهٔ قدرت و جنگنـدگی اوســـت. این نمـادها عبارتند از: کمان تیراندازی، شـــمشـــیر و ناچخ. حرفهٔ قهرمانی بهرام همچون مبارزه‌ای دائمی علیه «صـورت‌های گوناگون زمان» سـازمان‌دهی شـده اسـت. صـورت‌های گوناگون زمان در این روایت به کمک نمادهای با ارزش‌گذاری منفی و مثبت نشـان داده شـده اسـت. اینک به عنوان شاهد مثال ابیاتی ذکر می‌شود.

روزی بهرام برای شـکار گور به صـحرا می‌رود و گورانی بسـیار شـکار می‌کند. در این میان مادیان گوری نظر او را جلب می‌کند. شـاعر در ابیاتی چند به توصـیف این مادیان گور می‌پردازد. بهرام که از دیدن این گور به وجد آمده است به دنبال آن می‌رود تا این که:

تـا بـه غـاری رســـید دور از دشـــت کـه بـر او پـای آدمـی نـگـذشـــت (۹۰۲)
چـون درآمـد شـــکـارزن بـه شـــکـار اژدهـا خـفـتـه دیـد بـر در غـار (۹۰۳)
کـوهـی از قـیـر پـیـچ پـیـچ شـــده بـر شـــکـار افـگـنـی دلـیـر شـــده (۹۰٤)
آتشـــی چـون ســـیاه دود بـه رنـگ کـاورد ســـر بـرون ز دود آهـنـگ (۹۰۵)
چـون درخـتی در او نـه بـار و نـه برگ مـالـک دوزخ و مـیـانـجـی مـرگ (۹۰٦)
دهـــنـــی چـــون دهـــانـــهٔ غـــاری جـز هـلـاکـش نـه در جهـان کـاری (۹۰۷)
بـچـهٔ گـور خـورده ســـیـر شـــده بـه شـــکـارافـگـنـی دلـیـر شـــده (۹۰۹)
شـــه چـو بـر رهـگـذر بـلـا را دیـد اژدهـا شـــد کـه اژدهـا را دیـد (۹۱۰)
از مـیـان دو شـــاخ‌هـای خـدنـگ جســـت مـقـراضـــه‌ای فراخ آهـنـگ (۹۱٦)

در کمان سپید توز نهاد		بر سیاه اژدها کمین بگشاد (۹۱۷)
اژدها دیده باز کرد فراخ		کآمد از شست شاه تیر دوشاخ (۹۱۸)
هر دو چشمه در آن دو چشم نشست		راه بینش بر آفرینش بست (۹۱۹)
به دو نوک سنان سفتهٔ شاه		سفته شد چشم اژدهای سیاه (۹۲۰)
چون که میدان بر اژدها شد تنگ		شه درآمد به اژدها چو نهنگ (۹۲۱)
ناچخی راند بر گلوش دلیر		چون بر اندام گور پنجهٔ شیر (۹۲۲)
اژدها را درید کام و گلو		ناچخ هشت‌مشت شش‌پهلو (۹۲۳)
بانگی از اژدها برآمد سخت		در سر افتاد چون ستون درخت (۹۲٤)
سر به آهن برید از اهریمن		کشته و سر بریده به دشمن (۹۲٦)
از دُمش برشکافت تا به دَمش		بچهٔ گور یافت در شکمش (۹۲۷)
چنبری کرد پیش یزدان پشت		کاژدها کشت و اژدهاش نکشت (۹۲۹)

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

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

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

دادن و نابود کردن اژدها یزدان را سپاس می‌گوید. از دیدگاه روان‌شناسی و از نظر یونگ «غاری که هم دایره‌وار است و هم تاریک و رازآمیز، نمادی است شناخته شده از قلمرو ناخودآگاهی و دنیای ناشناختهٔ درون... . در هفت پیکر بر دهانهٔ این غار اژدهایی نشسته و بهرام برای رسیدن به غار، یعنی برای شناخت دنیای تاریک درون، راهی جز درگیری با اژدها ندارد. آگاهی، رهایی و آزادگی او در بند این اژدهاست. نبرد با اژدها، درگیر شدن با ارزش‌های درونی‌شدهٔ جامعه و در بازپسین تحلیل شکست دادن مادر، بریدن از بند ناف کودکی و رهیدن از همهٔ بندها و زنجیرهایی است که کودکی بر پای آدمی می‌نهد و راه را بر بزرگ شدن و استقلال از دیگران می‌بندد» (یاوری، ۱۳۸٦: ۱۳۵). امّا اگر بخواهیم بر طبق نظریهٔ ژیلبر دوران به این تصاویر بنگریم، اژدها حیوانی تخیّلی است «و از بعد روانی می‌توان گفت حضور این حیوان تخیّلی در تخیّل راوی، نشان از ترس انسان از گذر زمان دارد» (عبّاسی، ۱۳۹۰: ۱٤۷). در نتیجه قهرمان داستان با از میان بردن این حیوان تخیّلی می‌خواهد بر ترس خود غلبه کند و در ادامه می‌بینیم که بهرام به درون غار می‌رود؛ تصویر غار یکی از نمادهای عینی‌سازی تصویر پناهگاه است که این تصویر مربوط به تخیّل خلوتگاه است. به عقیدهٔ ژیلبر دوران، «تجلّی این تصاویر وفاداری محکم به آرامش اوّلیه، زنانه (یعنی رحم مادر) و هضمی را نشان می‌دهد» (همان: ۱۱۳). بهرام برای رسیدن به آرامش و در امان بودن به غار پناه می‌برد تا برای مدّتی خود را از گذر زمان محفوظ بدارد. تنگ و کوچک بودن غار نیز یادآور نمادهای خلوتگاه درونی است:

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

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

چون قدر مایه شد به سختی و رنج یافت گنجی و برفروخت چو گنج (۹۳۳)
خسروانی نهاده چندین خم چون پری روی بسته از مردم (۹۳٤)
گورخان را چو گور در خم کرد رفت از آن گورخانه، پی گم کرد (۹۳۵)
شه چو بر قفل گنج یافت کلید و اژدها را ز گنجخانه برید، (۹۳٦)
آمد از تنگنای غار برون گشت جویای راه و راهنمون (۹۳۷)

این ابیات نشان‌دهندهٔ حرکت تخیّلی شاعر از منظومهٔ روزانه به منظومهٔ شبانه است. در منظومهٔ شبانه به تصاویر ظرف و مظروف ها با تصاویر تداخل‌شونده می‌رسیم؛ در این ابیات، غار به خُمی تشبیه شده که گویی قهرمان درون آن جای گرفته و در آنجاست که به گنج می‌رسد. درحقیقت این

«گنج خود اوست. چنین گنجی را بهرام در پایان حماسه با ورود به غار به آنجا بازمی‌گرداند. زیرا گنج، سرشت شاهانه، گوهر ویژهٔ کی‌خسرو، پادشاه مقدّس است که به بهرام گور رسیده است. گنجی است که به این ترتیب به زهدان مادر خاک بر می‌گردد» (بری، ۱۳۸۵: ۲۳٤).

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

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

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

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

تـاج زر در مـیـان دو شـــیـر ســـیـاه چون بـه کـام دو اژدهـا یـک مـاه (۱۲٦۵)
مـی‌زدنـد آن دو شـیـر کـینـه ســگـال بـر زمـیـن چـون دو اژدهـا دنبـال (۱۲٦۷)
فـتـوی آن شـــد کـه شـیـردل بـهـرام ســوی شـیـران کند نخســت خرام (۱۲۷۱)
ســر صـــد شـیـر کـنـده بـود ز یـال بود عمرش هنوز بیسـت و دو سـال (۱۲۷٦)
در کـمـر چســـت کـرد عـطـف قـبـا در دم شـیـر شـــد چو بـاد صـبـا (۱۲۷۸)
بـانـگ بـرزد بـه تـنـدشـــیـران زود وز مـیـان دو شـــیـر تـاج ربـود (۱۲۷۹)
چـون کـه شـــیـران دلـیـری‌اش دیـدنـد شـــیـرگیری و شـــیـری‌اش دیـدنـد (۱۲۸۰)
حـمـلـه بـردنـد چـون تـنـومـنـدان دشـــنـه در دســت و تیغ در دنـدان (۱۲۸۱)
شـــه بـه تـأدیـبشـــان چو رأی افگنـد ســر هـر دو بـه زیر پـای افگنـد (۱۲۸۳)
پـنـجـه‌شـــان پـاره کـرد و دنـدان خرد ســر و تـاج از میـان شـیـران برد (۱۲۸٤)

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

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

همان طور که پیش‌تر گفته شد، عمل قهرمانی بهرام به دور دو میتم (ویژگی) می‌گردد: میتم شکار و میتم جنگ. راجع به میتم شکار به‌تفصیل صحبت شد و امّا میتم جنگ؛ هنگامی که شاه بهرام خبر لشکرکشی خاقان چین را می‌شنود، با تدبیری که به کار می‌گیرد وی را می‌فریبد:

شاه با خصم حقه‌سازی کرد		مهره پنهان و مهره‌بازی کرد (۱۶۷۲)
آتشی خواست خصم، دودش داد		خواب خرگوش داد و زودش داد (۱۶۷۳)
بر سرش ناگهان شبیخون برد		گرد بالای هفت گردون برد (۱۶۷۵)
در شبی تیره کز سیه‌کاری		کرد با چشم‌ها سیه‌ماری (۱۶۷۶)
شبی از پیش برگرفته چراغ		کوه و صحرا سیه‌تر از پر زاغ (۱۶۷۷)
گفتیی صد هزار زنگی مست		سو به سو می‌دوید تیغ به دست (۱۶۷۸)
در شبی عنبرین بدین خامی		کرد بهرام جنگ بهرامی (۱۶۸۱)
بر دلیران چین گشاد عنان		حمله‌بر گه به تیغ و گه به سنان (۱۶۸۲)
از خدنگش که خاره را می‌سفت		چشم پرهیز دشمنان می‌خفت (۱۶۸٤)
کشت چندان از آن سپاه به تیر		که زمین نرم شد ز خون چو خمیر (۱۶۸۹)
صبح چون تیغ آفتاب کشید		طشت خون آمد از سپهر پدید (۱۶۹۱)
از بسی خون که خون خدایش مرد		جوی خون رفت و گوی سر می‌برد (۱۶۹۳)
وز بسی تن که تیغ پی می‌کرد		زُهره صفرا و زَهره قی می‌کرد (۱۶۹٤)
تیر مار جهنده در پیکار		بد بود چون جهنده باشد مار (۱۶۹۵)
در هم افگندشان به صدمهٔ تیغ		گفتی او باد بود و ایشان میغ (۱۷۰٤)

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

جاری شـدن خون. تمام تصـاویر ترسـناک و تلخ است، حتّی آمدن صبح؛ تعبیر شاعر از آمدن صبح نیز منفی است. صبح به جنگ‌جویی تشبیه شده که تیغ کشیده و آسمان را خونین کرده است.

بر اسـاس نظریهٔ ژیلبر دوران «منظومهٔ روزانه اسـاسـاً منظومه‌ای تضـادی اسـت. منظومهٔ روزانه دو گروه بزرگ از تصـاویر را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد: تصـاویر گروه اوّل که به معنای ترس زیاد از زمان اسـت؛ و تصاویر گروه دوم که آرزوی پیروزی و غلبه بر اضطراب از زمان و میل بالا رفتن و گذر کردن از شـرایط انسـانی است» (همان: ۸۲). در تخیّل شاعر تنها راه رهایی از دشمن نبرد قهرآمیز است. به باور او در جریان این رویارویی بهرام با شـبیخون زدن و با اسـتفاده از جنگ‌افزارهای برنده و کنشـی قهرآمیز می‌تواند پیروز شـود. در صـورتی که در نیمهٔ دوم داسـتان بهرام، از آن جایی که تخیّل شاعر در منظومهٔ شـبانه در جریان اسـت، بهرام بدون درگیری و جنگ به پیروزی می‌رسـد. با بررسـی و تحلیل بخش نخسـت منظومهٔ بهرام نامه مشـخص شـد که سـاختار نظام تخیّلی شاعر بیشتر متمایل به منظومهٔ روزانه اسـت: علاقهٔ شـدید بهرام به شـکار گور خر؛ کشتن بهرام به یک تیر شیر و گور را؛ کشتن بهرام اژدها را و گنج یافتن؛ برگرفتن بهرام تاج را از میان دو شـیر؛ شـکار گورخر و دوختن گوش و سـم گورخر با یک تیر؛ نبرد بهرام با خاقان چین.

قهرمان منظومهٔ روزانه «هرگز سـرنوشـت محتوم را نمی‌پذیرد و به عکس به مقابلهٔ با آن بر می‌خیزد و سـعی می‌کند این سـرنوشت را مغلوب کند» (عبّاسی، ۱۳۹۰: ۱۵۲). قهرمان همواره در جست‌وجوی فتح و پیروزی اسـت و واکنشـی قهرمانانه و قهرآمیز دارد. در حقیقت قهرمان با صـورت‌های مختلف زمان به نبرد می‌پردازد. از بُعد روان‌کاوی و طبق نظر یونگ نیز «زیرسـاخت هفت پیکر در نیمهٔ نخست، داسـتان نبرد بهرام اسـت با نیروهای سـرکش و ناشـناخته‌ای که هر یک بر پاره‌ای از روان او فرمان می‌رانند» (یاوری، ۱۳۸٦: ۱۳۳).

بخش دوم داسـتان مربوط به زمانی اسـت که بهرام دختر پادشـاهان هفت اقلیم را خواسـته و هفت گنبد که هر یک به رنگ سـیاره‌ای که خاص آن روز هفته و آن اقلیم اسـت برای بهرام شاه ساخته شده و شـاه‌دخت‌ها را در آن جای داده و هر روز هفته را نزد یکی از این شـاه‌زاده خانم‌ها می‌رود و از صبح تا شـب با او به نشـاط و عیش می‌گذراند و شـب‌هنگام داستانی از شاه‌دخت می‌شنود و پس از شنیدن داسـتان، عروس شـبستانش را در آغوش می‌گیرد و می‌خسپد. از بُعد روان‌کاوی، «گوش فرا دادن بهرام به قصّـه‌های فرشـته‌هایی دگرگون‌سـاز که راه به در شدن از این آوردگاه را بر او آشکار می‌کنند آزمون

خود شـدن بهرام اسـت و دست یابی‌اش به کمال و تمامیّتی که از شناخت دنیای درون سر بر می‌کشد» (همان)، امّا اگر بخواهیم بر طبق نظریهٔ ژیلبر دوران تحلیل کنیم، می‌توانیم بگوییم سـفر بهرام به گنبدها، که شـروع آن از گنبد سـیاه اسـت و پایان آن به گنبد سـپید ختم می‌شـود، سفری عروجی است. ژیلبر دوران در عمق منظومـهٔ روزانـه «نمـادهـای عروجی را معرفی می‌کنـد که به وسـیلهٔ آن‌ها انسـان به حکمرانی‌ای اورانی[۹] می‌رسـد، ترجیحاً می‌توان گفت به حکمرانی آسـمانی می‌رسـد؛ وانگهی این نمادهای عروجی نیز، پیروزی و فتح قدرت اولیهٔ انسـان را در آسـمان نشان می‌دهد. قدرتی که با پیروز شـدن از بهشت از دست داده بود» (عبّاسی، ۱۳۹۰: ۸۵). در نتیجه قهرمانی (بهرام) که در بخش نخست داسـتان با نمادهای با ارزش‌گذاری منفی دست به گریبان بود حال با نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت در ارتباط اسـت. در بخش نخسـت (منظومهٔ روزانه) که ترس از زمان صـورت‌هایی تهدیدکننده به خود گرفتـه بود (نمادهای با ارزش‌گذاری منفی) حال برای جبران این اضـطراب درونی‌ای که با تصـاویر حیوانی، تاریکی و سـقوطی ملموس شـده بودند، صورت‌های تهدیدکننده جای خود را به صورت‌های دیگر زمان یعنی نمادهای عروجی و تماشایی می‌دهند.

همان طور که می‌دانیم، بهرام در روز آدینه به گنبد سـپید (نماد روشـنایی) می‌رود و با نور پیوند برقرار می‌کند. «بعد از نمادهای عروجی نوبت به نمادهای تماشـایی می‌رسـد که از انسـان تماشـاچی درست می‌کنند؛ این نمادها، نمادهای مربوط به نور و اندام‌های نور را طبقه‌بندی می‌کنند» (همان).

گفـت: اصـل تو چیسـت؟ گفتـا: نور گفـت: چشـم بـد از تو؟ گفتـا: دور (٤٢٦٠)

از طرفی دیگر، هر یـک از این سـراهـا و گنبـدهـا نماد خلوتگاه درونی را در ذهن زنده می‌کنند. قهرمان داسـتان (بهرام) که در بخش نخسـت داسـتان میان نمادهای با ارزش‌گذاری منفی گرفتار شـده بود برای رسـیـدن به آرامش نیاز به پناه‌گاه دارد. بهرام با رفتن به این خلوتگاه‌ها در حقیقت خود را از چنگال زمان حفظ می‌کند. نکتهٔ برجسـته این که درون هر یک از این خلوتگاه‌ها یک شاه‌دخت (عنصر مـادینه، زن) وجود دارد و در پایان هر داسـتان، بهرام با در آغوش گرفتن (پیوند با) آن شـاه‌دخت به خواب می‌رود (منظومهٔ شبانه).

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

می‌نوشی می‌گذراند؛ رنگ ها، شادی و نشاط، عکس‌العمل تغذیه‌ای و حالت شهوانی همگی از خصوصیّت منظومهٔ شبانه است.

نکتهٔ قابل توجّه دیگر این که بهرام با شروع فصل زمستان به سوی گنبدها می‌رود:

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

تاب سرما که برد از آتش تاب آب را تیغ و تیغ را کرد آب (۱۸٤٥)

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

چون به تثلیث مشتری و زحل شاه انجم ز حوت شد به حمل (٤٤۳۱)

سبزهٔ خضروش جوانی یافت چشمهٔ آب زندگانی یافت (٤٤۳۲)

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

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

اشـتراک دارند و آن به چاه افتادن و یا در باتلاق فرو رفتن بهرام اسـت. تنها فردوسـی به مرگ طبیعی بهرام اشـاره دارد و مورخانی از جمله عبدالعظیم رضـایی، آرتور کریستن‌سن و همچنین زرّین‌کوب در این مورد به نظر فردوسـی استناد می‌کنند. مهم‌ترین منبع فردوسی در قسمت مربوط به تاریخ ساسانیان، کتاب معروف خدای‌نامه اسـت و از آن جایی که «خدای‌نامه سـندی رسـمی و متقن بوده، از دوران پادشـاهی بهرام گور تا زمان تألیف آن بیش از دو قرن نمی‌گذشـته است و با توجّه به امانت فردوسی و اعتبار و اصـالت منبع وی تا دلیلی محکم در دسـت نباشـد، ردّ گفته‌های او بسـیار دشـوار اسـت» (محجوب، ۱۳٦۱: ۱٥٦). با توجّه به این که «رمز عبارت از هر علامت، اشـاره به کلمه، ترکیب و عبارتی اسـت که بر معنی و مفهومی ورای آنچه ظاهر آن می‌نماید دلالت دارد» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ٤). غار نیز در ادب فارسـی واژه‌ای رمزگونه اسـت. بنا بر آنچه در تاریخ ادیان نوشته شده، غار همچون کوه نماد محور و مرکز پرسـتش اسـت. مطابق اسـاطیر آشـور در برخی از دوره‌های تمدّن، بسـیاری از غارها، محراب به شـمار می‌رفته و در سـنّت شـعری، خلوت زاهدانه که برای پرسـتش و تمرکز در عبادت انجام می‌گیرد با غار تقارن یافته اسـت. پیامبر(ص) نیز برای عبادت به غار حراء می‌رفتند و «بنا بر شـاهنامهٔ فردوسـی، کی‌خسـرو شاه افسانه‌ای پس از یک دوره پادشاهی شکوهمند و طولانی، تاج و تخت را رها می‌کند و سـوار بر اسـب در دل توفانی از برف که برای همیشـه از چشم دیگران پنهانش می‌کند، به کوه‌ها پناه می‌برد» (بری، ۱۳۸٥: ۲۳۲).

اسـب در غـار ژرف رانـد سـوار		گنج کیخسـروی رسـانـد بـه غـار (٤٨٩٥)

در *جسـتاری چند در فرهنگ ایران* تحوّل اسـاطیر بر چند پایه اسـتوار اسـت: الف) دگرگونی ب) شـکسـتگی پ) ادغام ت) ورود عناصـر بیگانه. بر طبق این تقسـیم‌بندی، در واقع داسـتان ناپدید شدن بهرام در غار و چاه با داستان ناپدید شدن کی‌خسرو ادغام شده است.

بنا بر آنچه گفته شـد، غار جایگاهی مقدّس است و بهرام گور نیز از دید نظامی پادشاهی معمولی نیسـت، بلکه پادشـاهی افسـانه‌ای و مقدّس اسـت؛ در نتیجه، او نیز همچون کی‌خسرو و قدّیسان به درون غار می‌رود. محجوب با توجّه به آنچه نظامی روایت می‌کند «ناپدید شـدن بهرام را به عاملی ماوراء طبیعی نسـبت می‌دهد و مرگ او را نه مرگ که ورود به عالمی دیگر قلمداد می‌کند» (محجوب، ۱۳٦۱: ۱٥۳).

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

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

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

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

وعدهٔ بعث بعد از موت درمی‌آید. آن اساطیر، انسان جاوید و بی‌مرگ را نمایش می‌دهند که این اذن را یافته که در مجد و شوکت خدایان (اساطیری و ارباب انواع) تا ابد انباز باشد» (دلاشو، ۱۳۸٦: ۸۸).

با توجّه به این مضمون، به نظر می‌رسد نظامی نیز در تخیّل خویش به منظور غلبه بر ترس از مرگ و گذر از شرایط انسانی، قهرمان اسطوره‌ای داستانش را این گونه جاوید ساخته است. شاعر در شرح رفتن بهرام به غار گویی به دو نوع تصویرپردازی می‌پردازد: واژگان و عباراتی که به دور محور شخص شاه می‌چرخد همراه با نوعی رمزگونگی و قداست بیان می‌شود و به هیچ وجه منفی نیست:

عاقبت گوری از کنارهٔ دشت		آمد و سوی گورخان بگذشت (٤٨٨٧)
شاه دانست کان فرشته پناه		سوی مینوش می‌نماید راه (٤٨٨٨)
بود غاری در آن خرابستان		خوشتر از چاه یخ به تابستان (٤٨٩٣)
شاه را غار پرده‌دار شده		و او هم آغوش یار غار شده (٤٨٩٦)
بانگی آمد که: شاه در غار است		بازگردید، شاه را کار است (٤٩١١)
آن که او را بر آسمان رخت است		در زمین بازجستنش سخت است (٤٩٢٦)
در زمین جرم و استخوان باشد		و آسمانی بر آسمان باشد (٤٩٢٧)

امّا تصاویری که در خصوص نشان دادن حال و فکر سپاه و اطرافیان شاه است همگی منفی است. چرا که اطرافیان و حتّی مادر شاه گمان می‌برند شاه مرده است و یا اتّفاقی ناگوار برایش رخ داده به همین جهت تصاویر ترس از زمان (مرگ) در اشعار طنین‌انداز می‌شود:

خاصگانی که اهل کار شدند		شاه‌جویان درون غار شدند (٤٩١٢)
غار بن بسته بود و کس نه پدید		عنکبوتان بسی، مگس نه پدید (٤٩١٣)
صد ره از آب دیده شستندش		بلکه صد باره باز جستندش (٤٩١٤)
چون ندیدند شاه را در غار		بر در غار صف زدند چو مار (٤٩١٥)
دیده‌ها را به آب‌تر کردند		مادر شاه را خبر کردند (٤٩١٦)
مادر آمد چو سوخته جگری		وز میان گمشده چنان پسری (٤٩١٧)
مادر خون ز جور مادر خاک		کرد خود را به درد و رنج هلاک (٤٩٣٢)
چون تبش برزد از دماغش جوش		آمد آواز هاتفیش به گوش (٤٩٣٣)
کای به غفلت چو دام و دد پویان		شیر مرغان غیب را جویان (٤٩٣٤)

نمـادهای ریخت حیوانی: عنکبوت، مگس، مار، دام و دد. تصـــویر کائوتیک: جوش برزدن، پویان. نمادهای ریخت سـقوطی: آب دیده ریختن. تصاویر منفی: سوخته جگر بودن، جور، درد، رنج و هلاک. در تخیّل شـاعر بهرام آن قدر مقدّس اسـت که نباید در خاک به دنبال او گشـت، بلکه او همچون دیگر قدّیسان آسمانی است و جایگاه او آسمان است (نماد عروجی):

آن کـه او را بر آســمـان رخـت اســـت در زمین بازجسـتنش سـخت اسـت (٤٩٢٦)
در زمـیـن جـرم و اســتـخـوان بـاشـــد واســمـانی بر آســمـان بـاشـــد (٤٩٢٧)

یکی از سـاختارهای منظومهٔ شـبانه سـاختارهای اسـرارآمیز اسـت. ساختارهای اسرارآمیز نیز چهار سـاختار را پوشـش می‌دهد؛ یکی از این ساختارها، وابستگی فرد به جهان و پیوند و ذوب شدگی کامل با دنیا را نشـــان می‌دهد. تغییر و تحوّل بهرام به یک وارونگی یا برعکس‌شـــدگی قبلی که در ارتباط با اعمال قهرمانی‌اش اسـت بسـتگی دارد؛ یعنی این که اگر قبلاً عمل‌کننده بود، الان پذیرنده است. بهرام در ابتدای داســتان به شــکار گورخر می‌پرداخت، امّا در انتهای داســتان با واگذار کردن خود به گورخر پذیرنده شده است. او این بار به دنبال گورخر می‌رود امّا نه برای شکار:

عـاقـبـت گـوری از کـنـارهٔ دشـــت آمـد و ســوی گورخـان بگذشـــت (٤٨٨٧)
شـــاه دانســـت آن فـرشـــتـه پـنـاه ســوی مـیـنـوش مـی‌نـمـایـد راه (٤٨٨٨)
گـور در غـار شـــد روان و دلـیـر شـــاه دنبـال او گرفتـه چو شـیر (٤٨٩٤)

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

شـــاه را غـار پـرده‌دار شـــده و او هـم‌آغوش یـار غـار شـــده (٤٨٩٦)

یکی دیگر از تصـاویر تداخل شـونده در منظومهٔ شـبانه، تصاویری است که به دور صورتی از مادهٔ مادرانه متمرکز شـده اسـت. «تجلّی این تصـاویر وفاداری محکم به آرامش اوّلیهٔ زنانه (یعنی رحم مادر) را نشـان می‌دهد» (عبّاسـی، ۱۱۳: ۱۳۹۰). در این داسـتان نیز ما با کنش داخل شـدن بهرام درون غار مواجه هستیم و شاعر تصویر مادر را بروشنی در ابیات آورده است:

هـر جسـد را کـه زیر گردون اسـت مـادری خـاک و مـادری خون اسـت (٤٩٢٨)
مـادر خـون بـپـرورد در نـاز مـادر خـاک ازو سـتـانـد بـاز (٤٩٢٩)

گـرچـه بـهـرام را دو مـادر بـود		مـادر خـاک مـهـربـانتـر بـود (٤٩٣٠)

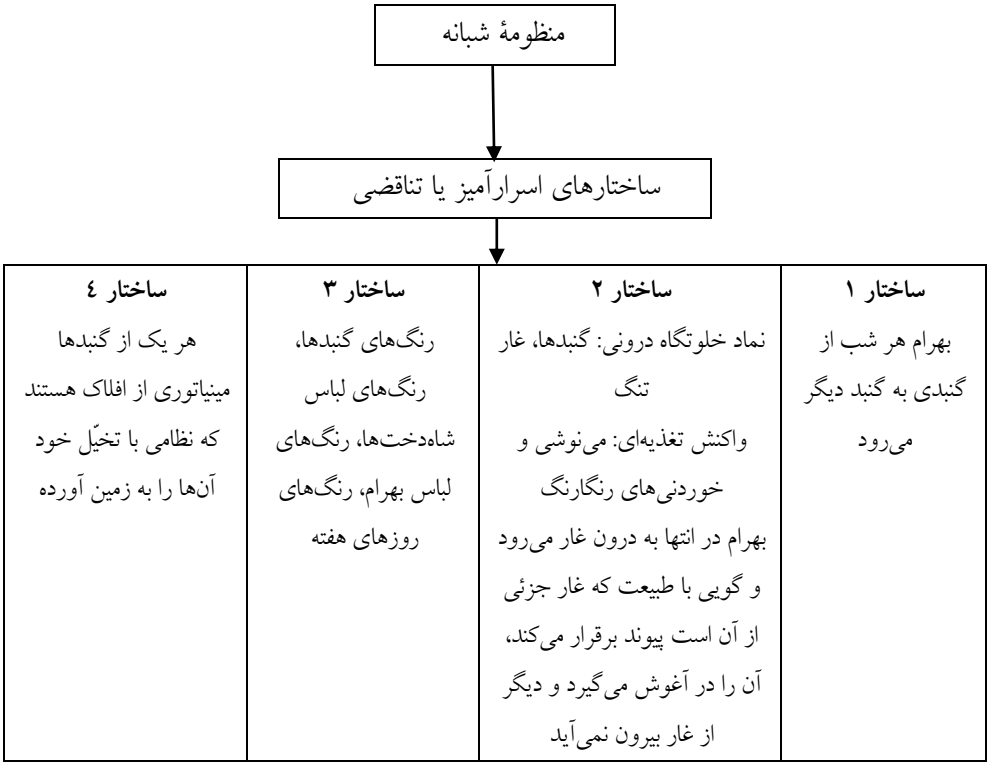
مـادر بهرام پس از این کـه آواز هاتف غیبی را می‌شـنود مهر از فرزند برمی‌گیرد و او را به آغوش مادر زمینی می‌سـپارد. به نظر نگارنده، شـاعر در نشـان دادن تصـاویر پایانی از شخصیّت اسطوره‌ای‌اش شاهکار آفریده است و این شاهکار نتیجهٔ تخیّل قوی حکیم نظامی است.

تحلیل داسـتان بهرام از بُعد روان‌کاوی نیز صـحّتی بر این ادعاسـت: «سـیر زندگی بهرام گور در هفت‌پیکر با مراحل سـه‌گانهٔ خودشـناسـی و تفرد در روان‌شـناسـی یونگ، یعنی سـازگاری با خود، پیوسـتگی با جهان و یگانگی با کیهان، منطبق است» (یاوری، ١٣٨٦: ٧٩) تصاویر مربوط به ساختارهای اسـرارآمیز نمـادهـای خلوتگـاه را در ذهن زنـده می‌کننـد. بر طبق نظریـهٔ دوران، نمـادهای خلوتگاه دربرگیرنده هسـتند. فضـاهای بسته و مقدّس یکی از نمادهای این گروه به حساب می‌آید؛ بنا بر آنچه در سطور پیشین ذکر شد، غار در ادب فارسی جایگاهی مقدّس به شمار می‌آید. در حقیقت رفتن بهرام درون غار نشـانگر این مطلب است که بهرام شاهی مقدّس است و باید به جایگاهی مقدّس نیز بازگردد. دلیلی دیگر که نظامی را بر آن داشـته تا داسـتان قهرمان اسـطوره‌ای‌اش را با رفتن وی در غار به اتمام برسـاند می‌تواند نظر به این مسـأله باشـد که «رستاخیز که از بطن مرگ، حیات می‌آفریند بسیاری از اقوام را بر آن داشت تا زادگاه افسـانه‌ای خدایان خویش را، پناهگاهی شـبیه دخمه و مغاک و مدفن یعنی غار یا شـکاف صـخره و کوه بدانند، به سـان زادگاه میترا. به علاوه در زبان و آیین رموز، غار و شکاف (و از راه قیاس همـهٔ محـل‌هـای تاریک) مترادف و هم‌معنی اندام زنانگی شـده‌اند که انعقاد اسـرارآمیز نطفه در آنجا صـورت می‌گیرد... . در اینجا مرگی واقعی که دو هسـتی را از هم جدا می‌کند، غرض نیسـت، بلکه منظور مرگی رمزی اسـت که میان دو مرحله از یک حیات، فاصـله می‌اندازد» (دلاشـو، ١٣٨٦: ١٠٤). بهرام در درون گنبدها با آنیمای خود به سـازگاری می‌رسـد و نابهنجاری و گسـسـتگی جایش را به وحدت و هماهنگی می‌دهد. در پارهٔ دوم داسـتان شـاهد آرامش و یگانگی هسـتیم؛ بهرام از درون به بیرون می‌آید و این بار با جهان پیوند می‌یابد. بهرام پارهٔ دوم فردی به مراتب فهیم‌تر و هشـیارتر اسـت و در انتهای داسـتان بار دیگر شـاهد پیوند هسـتیم، امّا این بار پیوند با نیروهای کیهانی. بهرام به درون غاری بی‌انتها می‌رود. قهرمان داستان نظامی با پیوستن به نیروهای کیهانی جاوید می‌ماند.

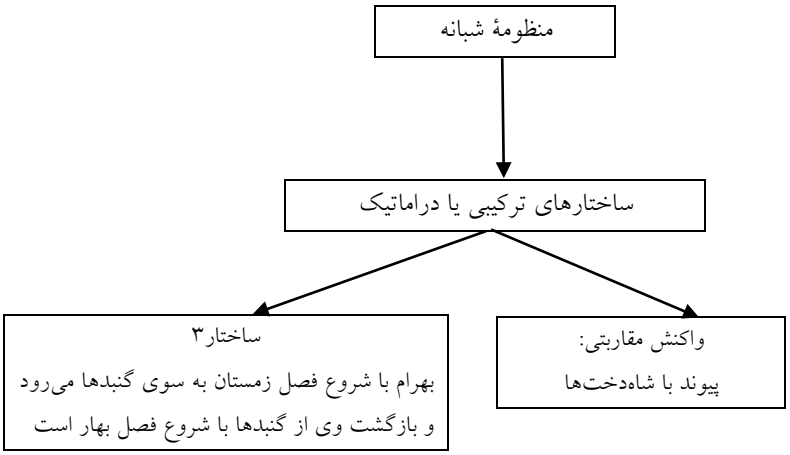
نمادهای منظومهٔ روزانه در داستان بهرام گور

منظومهٔ روزانهٔ تخیّلات

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



نمودار شمارهٔ ۱- ساختارهای منظومهٔ روزانه در داستان بهرام گور



نمودار شمارهٔ ۲- ساختارهای منظومهٔ شبانه در داستان بهرام گور

نتیجه‌گیری

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

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

پی‌نوشت

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

ماندگاری و جهانی بودنش را تضـــمین کنیم؛ در حالی که نمادها شـــکل تغییر یافتهٔ کهن‌الگوها هســتند. کهن‌الگوها و نمادها با تحریک محرکه‌ها به شکل روایت سازمان‌دهی می‌شوند که به این شکل روایتی، اسطوره می‌گویند (عبّاسی، ۱۳۹۰: خلاصه‌ای از مطالب صص ٦٧ تا ٧١).

۲. ریخت‌های حیوانی: تصـــویر حیوان واقعی و یا حیوان تخیلی، یکی از اجزای حیوان مانند چنگ زدن و یا صـدای حیوان مانند غریدن و یا هر تصـویری که در حال جنب و جوش باشد (تصویر آشـوبناک یا کائوتیک)، جزو تصاویر ریخت حیوانی قرار می‌گیرد. ژیلبر دوران تصاویری همچون شـب تاریک و بی‌سـتاره، خون، ناپاکی، آب سیاه (سیل)، تصاویر مربوط به کورشدگی و به طور کلی تصـاویری از این دسـت را از نمادهای ریخت تاریکی می‌داند. مراد از تصـاویر سقوطی نیز تصـاویری اسـت که افتادن از بلندی، یا نقطهٔ عروج به حضیض را نشان دهد. «تخیل سقوط نه به این معنی اســت که حتماً کســی از بلندی به زیر آید، بلکه حس ســرگیجه یا ســردرد نیز حس سقوط را ایجاد می‌کند» (عباسی، ۱۳۸۰: ۸۳).

۳. نمادهای جداکننده: وسـایلی اسـت که به نوعی باعث محافظت در برابر خطرات اسـت. واژگانی چون خنجر، شـــمشـــیر و گرز که ماهیتی متلاشـــی‌کننده دارد، در این گروه قرار می‌گیرد. با این نمادها بدی از خوبی و ناپاکی از پاکی جدا می‌شـود. نمادهای روشـنایی با نماهای مربوط به نور و روشـنایی اسـت. واژگانی همانند خورشـید، فلق، نور، آسـمان، مهتاب و ترکیباتی چون صـبح پیروزی، کشـتی فتح و غیره زیرمجموعهٔ این نماد اسـت. نمادهای عروجی نوعی صـعود کردن اسـت؛ خواه روحانی باشد خواه جسمانی؛ مانند بهرام که پس از نابودی شیرها بر تخت می‌نشیند و با بر سر گذاشتن تاج به اوج رسیدن خود را نشان می‌دهد.

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

۵. سـاختارهای ترکیبی یا دراماتیک می‌کوشـد به کمک طبیعت چرخه‌ای زمان با او یکی شـود و آن را بپذیرد.

٦. «نمادهای ســاختار اســرارآمیز و تناقضـــی، خطرها و تهدیدهای زمان را کم می‌کنند و آن‌ها را کم‌رنگ و تلطیف می‌کنند، تا جایی که گاهی آن‌ها را به کمک فن تناقض‌ســازی، انکار و وارونه می‌کنند» (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۰۷).

۷. دکتر عباسی در کتاب *ساختارهای تخیل از منظر ژیلبر دوران* به طور مفصل به شرح ساختارها پرداخته است.

۸. نک: «تخیل در هفت‌پیکر نظامی و هشت‌بهشت امیرخسرو دهلوی».

۹. «ouranienne صفت ouranien از اسم ouranos گرفته شده است که نماد تجلی آسمان در اسطوره‌شناسی یونان است. این صفت آنچه را که مخصوص الوهیت آسمانی است نشان می‌دهد. Ouranos خدای یونانی است که آسمان را متجلی می‌سازد» (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۵).

کتابنامه

بری، مایکل. (۱۳۸۵). *تفسیر مایکل بری بر هفت‌پیکر نظامی*. ترجمهٔ جلال علوی‌نیا. تهران: نی.

بهار، مهرداد. (۱۳۷٦). *جستاری چند در فرهنگ ایران*. چاپ سوم. تهران: فکر روز.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۳). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. چاپ پنجم. تهران: علمی و فرهنگی.

سعیدی، مریم. (۱۳۹٤). پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. *تخیل در هفت‌پیکر نظامی و هشت‌بهشت امیرخسرو دهلوی با توجه به نظریهٔ ژیلبر دوران*.

عباسی، علی. (۱۳۸۰). «طبقه‌بندی تخیلات ادبی بر اساس نقد ادبی جدید (روش ژیلبر دوران)». *پژوهشنامهٔ علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی*. شمارهٔ ۲۹. صص ۱-۲۲.

عباسی، علی. (۱۳۹۰). *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران*. تهران: علمی و فرهنگی.

لوفر دلاشو. مارگریت. (۱۳۸٦). *زبان رمزی افسانه‌ها*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس. چاپ دوم.

محجوب، محمدجعفر. (۱۳٦۱). «گور بهرام گور». *ایران نامه*. سال اول. شمارهٔ ۲. صص ۱٤۷-۱٦۳.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۲). *درآمدی بر اسطوره‌شناسی*. تهران: سخن.

نظامی. (۱۳۸۸). *هفت‌پیکر*. تصحیح وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

یاوری، حورا. (۱۳۸٦). *روانکاوی و ادبیات*. تهران: سخن.

Durand, Gilbert. (1992). *Les structures anthropologiques du l'imaginare: introduction a l'archetypologie*; puf.