پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال یازدهم، شمارهٔ بیستم، پاییز و زمستان ۱۳۹۴، صص۷۳-۹۰

تخیّل شیر در رزم فردوسی و بزم نظامی

(داستان بهرام‌گور در شاهنامه و هفت‌پیکر)

مریم سعیدی *

دانش‌جوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد رودهن، ایران.

امیرحسین ماحوزی **

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانش‌گاه پیام نور. ایران.

شهین اوجاق علی‌زاده ***

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد رودهن. ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۷/۱۹

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۰/۲۰

چکیده

داستان «برداشتن تاج از میان دو شیر» یکی از روایت‌های نمادین است که در اثر جاوید حکیم فردوسی و حکیم نظامی با شباهت‌های فراوان و تفاوتی اندک نقش بسته است. در این مقاله با بهره‌گیری از نظریهٔ «ژیلبر دوران» به بررسی کارکرد تخیّل شیر در دو منظومهٔ شاهنامهٔ فردوسی و هفت‌پیکر نظامی پرداخته شده است. نگاه ژیلبر دوران به اسطوره نگاهی ویژه است و کارکردی متفاوت دارد. از نظر او اسطوره‌ها مهم‌ترین تجلّی تخیّل است و تخیّل نیز از تصاویر نمادین تشکیل شده است. در این جستار با استفاده از منظومه‌ها و ساختارهایی که ژیلبر دوران، نظریه‌پرداز بزرگ معاصر، ترتیب داده، تصاویر نمادین داستان «برداشتن تاج از میان دو شیر» و هم‌چنین چگونگی تخیّلی که موجب بوجود آمدن این تصاویر در ذهن سرایندگان شده، شرح شده است.

کلیدواژه‌ها

بهرام گور، شیر، تصاویر نمادین، اسطوره، تخیّل.

* Maryamsaidi_85@yahoo.com

** Ahmmahoozi@yahoo.com

***alizade@riau.ac.ir

مقدّمه

کار شاعر کیمیاگری است، زیرا «زبان در دست شاعر حقیقی نوعی کیمیاست و از کیمیا به همه چیز می‌توان رسید» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۴۶) و مهم‌ترین آن بیان شاعرانه است که اثری روح‌بخش بر زندگی ما دارد. شعر، زبان را رشد می‌دهد و برهمین اساس جهان تصویرسازی و خیال‌پردازی فضایی بی‌کران در ذهن شاعر ایجاد می‌کند که موجب خلاقیّت، تجلّی هنری و کشف و شهود می‌شود. هستهٔ تفکّر انسان ریشه در تخیّل دارد و تخیّل سرچشمهٔ تصاویر شاعرانه می‌شود و شاعر با بکارگیری تصاویری هنرمندانه کلامش را شورآفرین می‌کند. «خیال شاعرانه برآمده از زبانی است که همیشه از زبان معنایی، اندکی بالاتر است» (باشلار، ۱۳۹۲: ۲۷) و به همین دلیل «تصویر هم فرزند نگرش و عاطفه است و هم وظیفهٔ مجسّم ساختن محتوای عاطفی و احساسی و فکری تجربهٔ شاعران را بر دوش می‌کشد» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۸۰) و هر روز در حال نو شدن پیش می‌رود، شاعران خلّاق در چشمه‌های نو، خیال صیدهایی تازه دارند و از حسّ به سمت دنیای انتزاعی پیش می‌روند و چون تخیّل ریشه در تمامی نگرش‌ها، باورها، فرهنگ و اسطوره‌های هر شاعر دارد، این گستره، پایان‌ناپذیر خواهد ماند. در قدیم تصاویر در مقولهٔ علم بیان به انواع تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه محدود می‌شد، امّا امروزه تصاویری دیگر هم در علم بیان مطرح است «از قبیل اسطوره، سمبل، آرکی تایپ»[۱] (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۱). هم‌چنین می‌توان اغراق و حسّ‌آمیزی را به آن افزود.

بهره‌گیری از آرای نظریّه‌پردازان یکی از روش‌هایی است که در نقد جدید برای تحلیل متون بکار می‌رود. ژیلبر دوران[۲] یکی از کسانی است که در زمینهٔ نقد ادبی بویژه تخیّلات ادبی پیشروست. امروزه در حوزهٔ علم تخیّل‌شناسی همگان بر نقش ماندگار ژیلبر دوران در انسان‌شناسی تخیّل و معنای آن «مجموعه تصاویر و ارتباط تصویری که اصل تفکّر انسان خردمند را می‌سازد» (عبّاسی، ۱۳۹۱: ۱۹۸) اقرار دارند. وی مبانی و ساختارهایی را به‌صورت مشخّص ارائه داده است. پژوهش‌گرانی برجسته چون گاستون باشلار،[۳] هانری کربن[۴] و کارل گوستاو یونگ[۵] از جمله کسانی بوده‌اند که هر یک در زمینهٔ تخیّل فعالیّت‌هایی جالب توجّه داشته‌اند؛ باشلار توانست ماهیّت تخیّل را

[۱] Arche type
[۲] Gilbert Durand
[۳] Gaston Bashlar
[۴] Henry Corbin
[۵] Carl Gustav Jung

شناسایی کند، هانری کربن نیز جای‌گاه تخیّل را متحوّل کرد و بر این باور بود که تخیّل دارای هستی است. ژیلبر دوران پس از آشنایی با تفکّرات این دو پـژوهش‌گـر در عرصـهٔ تخیّل، توانست نشان دهد که تولیدات تخیّل دارای معانیی ذاتی است که بازنمایی مـا را از جهان تعیین می‌کنند. وی با طبقه‌بنـدی تخـیّلات بـه «منظومـهٔ روزانـهٔ تخـیّلات» و «منظومهٔ شبانهٔ تخیّلات» به تحلیل کارکردهای تصویری و تخیّلـی هنرمنـدان پرداختـه است و تمام کوشش وی این بود که «تصاویر را در مجموعه فعالیّت‌های انسـانی ببینـد» (عبّاسی، ۱۳۹۱: ۲۰۱).

فردوسی و نظامی از برجسته‌ترین شاعران در حوزهٔ کاری خود هسـتند. تـاکنون پژوهش‌گرانی بسیار به بیان آرا و افکار این بزرگان پرداخته‌اند و صدها کتـاب و مقالـه در این زمینه تألیف شده و این خود نشان‌دهندهٔ وسعت اندیشهٔ این دو شاعر برجسته است. هم‌چنین بر پایهٔ نظریهٔ ژیلبر دوران نیز مقاله‌هایی نوشته شده است؛ از جملـه؛ «تحلیـل داستان ساداکو و هزار درنای کاغذی» از مصطفی صدّیقی، «تحلیل صـورت‌هـای خیـالی در شعر پای‌داری بر اساس نقد ادبی جدید» از شریفی ولدانی و شمعی، «تـرس از زمـان نزد شخصیّت‌های روایتی محمود دولت آبادی» از علی عبّاسی و عبد الرسـول شـاکری و «نمادهای منظومهٔ روزانه و شبانه در شعر حافظ» از امیرحسین ماحوزی، امّا تاکنـون بـه بررسی تطبیقی تخیّـل شـیر در داسـتانی مشـترک از دو شـاعر برجسـته از ایـن منظـر پرداخته نشده است و این می‌تواند تازگی این پژوهش باشد. منبع اصلی کار این جسـتار، ساختارهای نظام تخیّل از منظر ژیلبر دوران، اثر علی عبّاسی است.

با توجّه به این‌که تخیّل فردوسی در سرودن و تصویرسازی داستان‌های رزمـی و تخیّل نظامی نیز در سرودن و تصویرپردازی داستان‌هـای بزمـی بـی‌نظیـر اسـت؛ ضـمن تحلیل تصاویر بکار رفته، سعی شده به این دو پرسش اساسـی پاسـخ داده شـود. ۱- آیـا شاخصه‌های هر دو منظومهٔ روزانه و شبانه در این داستان بررسی‌پذیر اسـت؟ ۲- تخیّـل این دو شاعر در به تصویر کشیدن این داستان بیش‌تر با چه تصاویری نمود یافته است؟

نگاهی به نظریهٔ ژیلبر دوران

نظریهٔ ژیلبردوران بر مثلّث اسطوره‌شناسی، مردم‌شناسی و تخیّـل اسـتوار اسـت. «اسطوره‌ها در اندیشهٔ ژیلبر دوران نقشی مهم ایفا می‌کند، زیرا مهم‌ترین تجلی تخیّل در زبان اسطوره‌هاست ... اسطوره با حضور زبـان روایـی، متجسّـم‌تـرین شـکل تخیّلـی نیـز محسوب می‌شـود» (نـامورمطلق، ۱۳۹۲: ۳۲-۳۳). از نظـر وی اسـطوره، تخیّـل و نمـاد قلمروییست که می‌تواند با زمان و مرگ بـه مبـارزه برخیـزد. اسـطوره بـا تبـدیل زمـان

تاریخی به زمان تخیّلی، راه را برای غلبه بر زمان و مرگ هموار می‌سازد. رابطهٔ انسان با پدیدهٔ زمان و گذر آن رابطه‌ای ظریف و حسّاس است و به مرور تغییر می‌یابد، هرچه به پیری نزدیک‌تر می‌شود این رابطه بیش‌تر خصمانه وکینه‌جویانه می‌شود هم‌راه با نوعی حسّ مغلوبیّت، امّا همین زمان برای شاعران سرچشمهٔ الهام و تخیّل می‌شود. ژیلبر دوران با تأکید بر نظر اسطوره‌شناسان اثبات می‌کند که زمان در نزد انسان‌های نخستین چهره‌ای منفی دارد. انسان همواره برای مبارزه با گذشت زمان که موجب درد و رنج و در پایان مرگ و نیستی می‌شود، آثاری علیه مرگ و زوال آفریده است. «گورهای انسان نئاندرتال، نکاتی مهم را نشان می‌دهد که یکی از آن‌ها در تجربهٔ مرگ و ترس از نابودی ریشه دارد» (آرمسترانگ، ۱۳۹۰: ۲). در ایران این تفکّر می‌تواند ریشه در زروانیسمی عمیق که برتار و پود این فرهنگ تنیده است و تاکنون ادامه دارد، بررسی‌پذیر باشد. برهمین اساس ژیلبر دوران از دو منظومهٔ ساختاری سخن بمیان آورده است؛ منظومهٔ روزانهٔ تخیّلات و منظومهٔ شبانهٔ تخیّلات. در حقیقت در هر یک از این دو خوشه، گروهی از تصاویر وجود دارد که از یک تخیّل مشترک و همانند بهره برده است. منظومهٔ روزانهٔ تخیّلات خود به دو بخش تقسیم می‌شود؛ نمادها با ارزش‌گذاری منفی و نمادها با ارزش‌گذاری مثبت. «هر دو نماد (منفی و مثبت) صورت‌های زمان را نشان می‌دهند، بدین معنا که انسان بطور ناخودآگاه گذر زمان را حسّ می‌کند. با گذر زمان او خود را به مرگ نزدیک‌تر می‌بیند. پس به نوعی تصاویر و نمادها با ارزش‌گذاری منفی در ذهن او ظاهر می‌شود که در پشت این نمادها ترس پنهان شده است. این ترس، ترس از مرگ و یا به عبارتی دیگر ترس از گذر زمان است» (عبّاسی، ۱۳۹۰: ۸۳). تصاویر نمادها با ارزش‌گذاری منفی به سه صورت نمادهای ریخت حیوانی، نمادهای ریخت تاریکی و نمادهای ریخت سقوطی[۱] نمایان می‌شود. به نظر وی ذهن به‌صورت خودکار برای مقابله با مرگ و فرار از زمان تصاویری دیگر خلق می‌کند: نمادها با ارزش‌گذاری مثبت که به سه صورت نمادهای ریخت جدا کننده، نمادهای ریخت روشنایی و نمادهای ریخت عروجی،[۲] بروز می‌یابد. بر همین اساس منظومهٔ روزانهٔ تخیّلات، منظومه‌ای است دیالکتیکی، دارای قطب‌های متضاد که شامل تصاویر ترسناک (ارزش‌گذاری منفی) و غیرترسناک (ارزش‌گذاری مثبت) است. در منظومهٔ شبانهٔ تخیّلات تمامی شکل‌های زمان بار دیگر تکرار می‌شود، امّا به‌صورت تلطیف شده و تولید ترس نمی‌کنند. منظومهٔ شبانه برعکس منظومهٔ روزانه عملی قهرمانانه نیست.

بحث و بررسی

از مجموعه الگوی پیش‌نهادی ژیلبر دوران مبنی بر ساختارهای تخیّلات می‌توان منظومهٔ روزانهٔ تخیّلات را بر روی داستان بهرام گور در شاهنامهٔ فردوسی و هفت پیکر نظامی در بخش «برداشتن تاج از میان دو شیر» بررسی کرد. در این بخش از داستان بهرام گور به دلیل ماهیّت ذاتی و قطب‌های متضادّ نهفته در شعر فارسی و بنیان شاهنامه و دو قطبی بودن نبرد خیر و شر، نور و ظلمت و پیروزی و شکست که ماهیّت این بخش داستان نیز هست، براحتی می‌توان انواع ریخت‌های این بخش را در تصویرسازی‌های دو شاعر بررسی کرد. این تصاویر در بیش‌تر صورت‌های بیانی و آرایه‌های ادبی و کارکردهای زبانی دیگر و واژگان هر شاعر نشان‌دهندهٔ تصاویر روشن و یا بسیار پیچیده خواهد بود و سبب تفاوت‌های شاعرانهٔ هر یک می‌شود. زیرا «مجموعهٔ این تصویرهای حاصل از انواع خیال در دیوان هر شاعری کم و بیش گزارش‌گر لحظه‌هایی است که با درون و جهان درونی او سروکار دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۵۰).

بهرام گور و ماجرای شیر در شاهنامه و هفت پیکر

داستان بهرام گور هم‌چون بیش‌تر داستان‌های تاریخی هم جنبهٔ تاریخی و هم جنبهٔ اسطوره‌ای و حماسی دارد. بهرام پنجم ساسانی، یکی از پادشاهان برجستهٔ سلسلهٔ ساسانی است که شخصیّتش در هاله‌ای از افسانه‌ها پیچیده شده است. «کارها و رخدادهایی را به او نسبت داده‌اند که به لحاظ تاریخی محلّ شبهه است. در طول تاریخ گروهی در جای‌گاه تاریخ نویس به زندگی و شخصیّت او نگریسته‌اند وگروهی نیز داستان او را دست‌مایهٔ شعری و هنری خود قرار داده‌اند» (حسن‌زاده دستجردی، ۱۳۹۱: ۱۲۸).

داستان بهرام گور در شاهنامه، داستان شخصیّتی کاملاً پرداخته شده است که در برگیرندهٔ تمامِ صفات بخشندگی، خوش‌باشی، دادگری در مملکت‌داری و جوان‌مردی نسبت به رعایا و رفتار پسندیده با اسیران است، هم‌راه با تهور و زورمندی و زیرکی در کارزار و شکار، و حتّا کشورگشایی. از آن‌جا که جز حُسن، صفتی دیگر به او نسبت داده نشده و تمام زندگیش سرمشق مردمان و راه‌نمای ایشان بوده، او را می‌توانیم اَبَرمردی آرمانی در شاهنامه بدانیم. فردوسی دورانِ پادشاهیِ بهرام را بسیار مفصّل بیان کرده است و علاوه بر بخش مربوط به پادشاهیِ پدر بهرام، یزدگرد اوّل، که در آن از تولّد، کودکی و نوجوانی پسر یاد می‌شود، در داستان‌های شروع پادشاهیِ بهرام (چو بر تخت بنشست بهرام گور/ به شاهی بر او آفرین خواند هور) تا زمانِ مرگ وی در حدود ۲۵۹۰ بیت را به این شخصیّت اختصاص داده است، امّا همهٔ این بیت‌ها از زمان

کودکی بهرام که در بخش پادشاهی یزدگرد اوّل هم آمده در حدود ۳۲۷۰ بیت است که در مقایسه با حدود پنجاه هزار بیت شاهنامه چیزی حدود ۵ درصد آن را می‌توان مربوط به داستان بهرام در این اثر عظیم دانست. داستان‌ها و حکایت‌های کوتاه و نیمه بلند بهرام همه در یک روال خطّی چیده شده است و به ترتیب از تولّد، کودکی، جوانی تا پادشاهیِ طولانی مدّت و در نهایت مرگ وی را شامل می‌شود. فردوسی تمامی صفات نیکِ مورد نظر خود را یک‌جا در بهرام، در جای‌گاه پادشاهی تاریخی و نه اساطیری، جمع کرده است و می‌توان گفت بهرام از برجسته‌ترین شخصیّت‌های مورد التفاتِ این حکیمِ اندیش‌مند است؛ هرچند از فریدون و جمشید هم تا حدّی زیاد ستایش شده است. بهرام هویّتی تاریخی در شاهنامه دارد که برتری او را دوچندان می‌کند. حتّا ضعف‌هایی را که شاعر برای رستم یا اسفندیار، بزرگ قهرمان شاهنامه و همتای او، قائل شده است، در این شخصیّت آرمانی خود نمی‌گنجاند. از طرفی دیگر بهرام گور، این چهرهٔ تاریخی – اسطوره‌ای برای برجسته‌ترین شاعر داستان‌سرا، یعنی نظامی آن قدر اهمّیّت داشته که یکی از پنج گنج خویش را به وی اختصاص داده است. هفت پیکر حکیم نظامی، در برگیرندهٔ داستان بهرام گور از زمان تولّد بهرام تا ناپدید شدن او در غار است. شاه بهرامی که نظامی وصف می‌کند، چهره‌ای کاملاً مقدّس است. یکی از دلایلی که بهرام «در خاطرهٔ ایرانیان از آن‌چنان هاله‌ای مقدّس برخوردار است که هفت سده پس از آن به شخص اوّل سرودهٔ نظامی بدل می‌شود، بی‌گمان به دلیل پیروزیش بر هون‌ها در سال ۴۲۷ در مرزهای شرقی امپراتوری در مرز ایران، ترکمنستان و افغانستان کنونی است. این پیروزی اثری پای‌دار بر خاطره‌ها گذاشت، زیرا آخرین پیروزی سپاهیان ایران در رویارویی با یورش‌های دشمنان هولناکشان بود» (بری، ۱۳۸۵: ۷۲).

با بررسی شخصیّت بهرام گور در این دو اثر ارزش‌مند رزمی و بزمی می‌توان گفت وی از پادشاهانی است که اگرچه در تاریخ بیش‌تر به خوش‌باشی و خوش‌نوشی معروف است، در ادبیّات فارسی نمادی از پادشاهی مقتدر است. اقتداری که در بهرام گور کاملاً مشهود است و می‌دانیم که «از نیرومندترین انگیزه‌های بشری که کم و بیش در وجود هر انسانی یافت می‌شود، قدرت و عشق به آن است» (راسل، ۱۳۷۶: ۳۰).

پس از درگذشت یزدگرد، بنابر قانون جانشینی، نشستن بر تخت شاهی حقّ بهرام بود، امّا بزرگان کشور به دلیل رفتارهای ظاهراً نادرستِ پدر بهرام – یزدگرد بزه‌گر- سوگند یاد کردندکه:

نخواهیم بر تخت از این تخمه کس ز خاکش به یزدان بنالیم و بس

(فردوسی، ۱۳۸۸: ۳۸۱/۶)

و به جای او خسرو نامی را بر تخت نشاندند. هنگامی که بهرام از این ماجرا باخبر می‌شود، دچار نوعی ضعف از «ترس تهاجمی» می‌شود. «انسانی که گرفتار ترس تهاجمی است یک‌سره طالب قدرت است، آن هم قدرت تام، زیرا در قاموس او قدرت تقسیم شده معنی ندارد» (اشپریر، ۱۳۶۳: ۶۸). در حقیقت بهرام سه ویژگی اصلی شاهی را داراست:

شهنشاه بهرام گور ایدرست که با فرّه و برز و با لشکرست
(همان: ۳۹۶)

هم دارای فرّ است، هم نشان پهلوانی و هم ثروت. به همین دلیل پادشاهی را حقّ خود می‌داند، برای باز پس‌گیری آن به کمک نعمان بن منذر به مبارزه می‌پردازد، امّا بزرگان دربار که تنظیم‌کنندهٔ افکار و هنجارهای اجتماعی هستند در برابر بهرام گور پایه‌های قدرت خود را متزلزل می‌بینند، زیرا طبقهٔ حاکم «تصمیم می‌گیرد که کدام گونه فکر و احساس به سطح آگاهی اجتماعی برسد و کدام یک به‌صورت ناهشیار باقی بماند» (فروم، ۱۳۷۹: ۱۱۹). این عقیده در حقیقت بخشی از ناخودآگاه اجتماعی[۳] است که سرکوب و پس رانده شده و در میان افراد جامعه مشترک است. به همین دلیل سعی دارند تاج را بر سر شخصی دیگر بگذارند، امّا بهرام با آگاهی از این‌که بزرگان کشور مشروعیت حکومت وی را نخواهند پذیرفت، دست به اقدامی نمادین می‌زند و پیش‌نهاد برداشتن تاج را از میان دو شیر می‌دهد. این داستان در شاهنامهٔ چاپ خالقی‌مطلق در جلد ۶ و از ابیات ۶۵۱ تا ۶۸۰ و در هفت پیکر نظامی به تصحیح وحید دستگردی از ابیات ۱۲۵۹ تا۱۲۸۶ بیان شده است.

پرسش این است که چرا در تخیّل سرایندگان این داستان، بهرام باید با شیر بجنگد و چرا بهرام نباید بطور مستقیم با کسی که جای او را گرفته است (خسرو) به مبارزه برخیزد و چرا در تخیّل شاعران بدست آوردن تاج محتاج مبارزه با شیران است. از منظر منظومهٔ روزانه، قهرمانان «هرگز سرنوشت محتوم را نمی‌پذیرند و به عکس به مقابلهٔ با آن برمی‌خیزند و سعی می‌کنند این سرنوشت را مغلوب کنند. آن‌ها قهرمانانی از پیش باخته نیستند» (عبّاسی، ۱۳۹۰: ۱۵۲).

در نتیجه بهرام برای رسیدن به پیروزی به میدان می‌رود. به نظر ژیلبر دوران «تخیّل در کلیّتش شامل کوشش انسان برای ایجاد کردن امیدی پای‌دار، نسبت به جهان عینی مرگ و بر ضدّ جهان عینی مرگ است و این انگیزهٔ ژرف همهٔ نمادهاست» (همان: ۸۱) و نیز گفته شد که ترس از زمان و ترس از مرگ خود را به سه صورت نشان می‌دهد. در این داستان آن‌چه برجسته است ریخت حیوانی است. بهرام می‌داند برای

بقایش باید به حقّ مسلّم خود یعنی پادشاهی برسد؛ در نتیجه او باید با شیر کـه نمـادی از گذر زمان و مرگ است به مبارزه برخیزد و بر آن غلبه کند. تمام حیـوان‌هـایی کـه در انسان ایجاد ترس می‌کنند، نشان از ترس انسان از گـذر زمـان دارنـد. در حقیقـت نبـرد بهرام با شیران، نبردی با زمان و مرگ است. در جدول پیش‌رو بیت‌هایی آمده اسـت کـه مختص نمادهایی با ارزش‌گذاری منفی و نمادهایی با ارزش‌گذاری مثبت است:

نمادهای با ارزش‌گذاری منفی

نمادهای ریخت حیوانی و تصاویر آشوب‌ناک (کائوتیک)[1]	شاهنامه	همی‌رفت با گرزهٔ گاوروی/ چو دیدند شیران پرخاش‌جوی (فردوسی، ۱۳۸۸، ۴۱۱/۶)
	هفت پیکر	تاج زر در میان شیر سیاه / چون به کام دو اژدها یک ماه (نظامی، ۱۳۸۸: ۹۷) می‌زدند آن دو شیر کینه سگال / بر زمین چون دو اژدها دنبال (همان) در کمر چست کرد عطف قبا / در دم شیر شد چو باد صبا (همان: ۹۸) بانگ برزد به تند شیران زود/ وز میان دو شیر تاج ربود (همان) حمله بردند چون تنومندان / دشنه در دست و تیغ در دندان (همان)
نمادهای ریخت تاریکی	شاهنامه	بزد بر سرش گرز بهرام گرد/ ز چشمش همی روشنایی ببرد (همان:۴۱۱) بر دیگر آمد بزد بر سرش / فرو ریخت از دیده خون از برش (همان)
	هفت پیکر	تاج زر در میان شیر سیاه / چون به کام دو اژدها یک ماه (همان:۹۷)
نمادهای ریخت سقوطی	شاهنامه	ببردند شیران جنگی کشان / کشنده شد از بیم چون بی‌هشان (فردوسی، ۱۳۸۸، ۴۱۰/۶) بر دیگرآمد بزد برسرش / فرو ریخت با دیده خون از برش (همان: ۴۱۱)
	هفت پیکر	شه به تأدیبشان چو رای افگند / سر هر دو به زیر پای افکند (همان: ۹۸)

[1] Chaotique

نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت

نمادهای جدا کننده	شاهنامه	همی رفت باگرزهٔ‌گاوروی / چو دیدند شیران پرخاش‌جوی (فردوسی، ۱۳۸۸، ۴۱۱/۶) یکی گرزهٔ‌گاو سر برگرفت / جهانی بدو مانده اندر شگفت (همان)
	هفت پیکر	-
نمادهای روشنایی	شاهنامه	بزرگان بر او گوهر افشاندند / برآن تاج نو آفرین خواندند (همان: ۴۱۱) چو بر تخت بنشست بهرام گور / بر او آفرین کرد بهرام و هور (همان: ۴۱۶)
	هفت پیکر	طالع تخت و پادشاهی او / فرخ آمد ز نیک خواهی او (نظامی، ۱۳۸۸: ۹۸) آفتابی در اوج خویش بلند / در قران با عطاردش پیوند (همان: ۹۹) زهره در ثور و مشتری در قوس / خانه از هر دو گشته چون فردوس (همان) از بسی لعل ریختن با دُر / کشتی بخت شد چو دریا پر (همان)
نمادهای عروج	شاهنامه	جهان‌دار بنشست برتخت عاج / به سر بر نهاد آن دل‌افروز تاج (فردوسی، ۱۳۸۸، ۶/ ۴۱۶) نشست تو بر گاه فرخنده باد / یلان جهان پیش تو بنده باد (همان: ۴۱۶)
	هفت پیکر	تاج بر سر نهاد و شد بر تخت / بختیاری چنین نماید بخت (نظامی، ۱۳۸۸: ۹۸) شاه چون سربلند عالم گشت / سربلندیش از آسمان بگذشت (همان: ۹۹)

جانوران به سبب کاربرد تخیّلی و تمثیلی که دارند، همواره در ادبیات فارسی نقشی پررنگ داشته‌اند. یکی از قدیمی‌ترین و کهن‌ترین روش‌های بکار رفته در ادبیات فارسی، استفادهٔ تمثیلی از حیوانات است. آن‌چه نقش جانوران را در ادبیات بوجود می‌آورد، قوّهٔ تخیّل انسان و نوعی رفتار خاصّ است که آن جانور به آن منتسب می‌شود. شیر و اژدها نه تنها در فرهنگ و ادبیات و باورهای ایرانی که در تمام کشورهای دیگر نقشی اساسی در تصویرسازی‌های انسانی مثبت یا منفی ایفا کرده است. «شیر مقتدر، سلطان، نمادی خورشیدی و به غایت درخشان هر چند مظهر قدرت، عقل و عدالت است، امّا در عین حال نشانهٔ غایت غرور و خودپرستی است. این همه از او نماد پدر، معلّم یا شاهی را می‌سازد که از شدّت قدرت می‌درخشد و از نور این درخشش کور شده است. شیر چون خود را حمایت‌گر می‌داند تبدیل به جبّاری مستبد می‌شود و همین امر نماد شیر را در نوسان دو قطب قرار می‌دهد» (شوالیه، ۱۳۸۵: ۱۱۱/۴). در شاهنامه، فردوسی از شیر هم به شکل مثبت یعنی شجاعت و هم به شکل منفی بهره برده است:

در معنای استعاری دشمن (ضحّاک) در داستان ضحّاک و اسارت آبتین در دام وی:

گریزان و از خویشتن گشته سیر　　برآویخت ناگاه در دام شیر

(فردوسی، ۱۳۸۸: ۶۲/۱)

در مفهوم پرخاش و خشم صفتی که به رخش می‌دهد:

چو آمد جهان جوی را خفته دید　　همان رخش چون شیر آشفته دید

(همان: ۲۶/۲)

فردوسی در این ابیات از وجه منفی شیر استفاده کرده است. این در حالی است که در بیت‌هایی دیگر بخصوص آن‌جایی که از پهلوانان به عنوان نرّه شیران نام می‌برد به‌صورت مثبت از شیر بهره می‌برد:

گزین کرد از آن مهتران هفت مرد دلیران و شیران روز نبرد
(همان: ۱۸۳/۶)

بدو گفت کای خسرو شیرفش به مردی مگردان سر خویش گش
(همان: ۶۳)

نمادهای شیر

نماد شیر از جمله نشانه‌های کهن سرزمین ایران است. «سابقهٔ تصویرگری شیر در هنر ایران به عنوان نماد خاص، به پیش از تاریخ عیلام می‌رسد» (بیکرمن، ۱۳۸۴: ۵۷). شیر همواره از مهم‌ترین کهن‌الگوها در میان ایرانیان بشمار آمده است. در ایران شیر که همیشه در کنار پادشاهان بوده است، به‌صورت نمادی سلطنتی درآمد و نشانه‌ای از شجاعت و قدرت شد. «نیرومندی و ارج‌مندی شیر در سرزمین‌های دیگر نیز او را هم‌سان شهریاران نشانده، از این‌رو شاهانی بسیار نام لئو، لوون، اسد، شیر یا ارسلان برخود نهاده‌اند» (کسروی، ۲۵۳۶: ۶). هم‌چنین «شیر مظهر قدرت، توان و نیروست. شیر و اسب هر دو مظهر و نمایندهٔ خورشید هستند. صورت گاوی که بر دو شیر فایق آمده و بالای سر او مثلّثی است ماه‌نشان، معرّف زمستان با روزهای سرد و کوتاه و خورشیدنشان معرّف تابستان با روزهای گرم. در آیین میترا گاو مظهر ماه و زمستان، به دست مهر، مظهر خورشید و تابستان کشته می‌شود و در نتیجه نباتات متعدّد می‌شوند. خورشید مظهر خداوند و شیر نشانهٔ قدرت و اقتدار هر دو به نوعی با شاهان مربوط بوده‌اند» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۸۰). این نشانه در ایران به شکل الگوهایی متفاوت ظاهر شده و ارتباطی پیوسته با مفهوم طلسم‌گونهٔ این حیوان در حفاظت از عناصر شر دارد. با توجّه به این تعاریف از معانی نمادین این حیوان می‌توان تابستان، سلطنت، قدرت و نیروی الاهی، محافظ و دورکنندهٔ ارواح و شیاطین، صورت فلکی و باروری را نام برد. از طرفی دیگر «جانوران درندهٔ بیابان نشانه‌ای دیگر از نیروهای بدی هستند که قهرمان شاهانه بنابر کهن‌ترین تصویرهای بازمانده از تمدّن‌های خاور نزدیک آن‌ها را از پای در می‌آورد. گیل گمش نیز گلوی شیران را در هم می‌فشرد» (بری، ۱۳۸۵: ۷۸).

از سوی دیگر «اهریمن در آیین مانی شاه‌زادهٔ تاریکی نامیده می‌شود که این نام و صفت بی‌شباهت به وضعیّت زروان[۴] در پیش از آفرینش اورمزد و اهریمن نیست. در

سروده‌های مانوی، اهریمن (جهان/تن) در شکل شیر و مار تجسّم می‌یابد کـه بـر روح آدمـی چیرگی دارد و موجب آلایش آن می‌شود» (اردستانی رسـتمی، ۱۳۹۳: ۶۶). بنـابراین انسـان می‌کوشد که شیر عظیم‌الجثّه را ازکیهان برون افکند و از غلبه بـر او بـه زمـان رهـایی دسـت یابد. نبرد رستم و اسفندیار با شیر در هفت‌خانِ آن دو بیان‌گـر چهـرهٔ اهریمنـی شـیر اسـت (همان: ۶۷). در نگاره‌های ایرانیِ دورهٔ هخامنشی و بخشی از دورهٔ ساسانی نیـز نبـرد شـاه بـا شیر می‌تواند نشان‌دهندهٔ مبارزهٔ دینی این دوره با شیر باشد که نمادی از نقش شیر – انسـان زروان است (اکبری مفاخر، ۱۳۸۹: ۲۳۳-۲۳۵).

با توجّه به جدول می‌توان دریافـت، کـاربرد ایـن نمادهـا در نظـامی و فردوسـی متفاوت است. داستان بهرام گور از داستان‌های بخش تاریخی است و مربـوط بـه دوره‌ای است که راه را بر هر گونه باور غیر زرتشتی بسته اسـت و بـه نـوعی کشـته شـدن شـیر می‌تواند نمادی از باورهای زروانی آغاز دورهٔ ساسانی باشد. فردوسی در دورهٔ جـای‌گیـری دین جدید، یعنی دین اسلام است، به همین دلیل به گونه‌ای از بهرام و آیین‌هـایش نـام می‌برد که برای نودینان باور پذیر است و تضادی ایجاد نمی‌کند و از طرفی شاه- پهلـوان خود را چنان برجسته می‌کند که روح زمان او به آن نیاز داشـته باشـد. نظـامی در دورهٔ گسترهٔ دین اسلام و حتّا پدید آمدن فرقه‌هـای مختلـف اسـت و دیـن در تمـام باورهـا و فرهنگ مردم رسوب کرده است: چنان که حتّا برای فرستادن بهـرام بـه میـدان نبـرد از کاربرد فتوا استفاده می‌کند که کاملاً منطبق با دین اسلام است:

فتـــوی آن شـــد کـــه شـــیر دل بهـــرام　　ســـوی شـــیران کنـــد نخســـت خـــرام

(نظامی، ۱۳۸۸: ۹۷)

بهرام از دید نظامی پهلوانی است اسطوره‌ای، پهلوانی کـه در برابـر تیـغ و خنجـر شیران با زور بازو دهان آنان را می‌درد و آنان را از پا می‌اندازد.

در تخیّل شاعر شیر درّنده با صفت سیاه همراه شده و نکتهٔ برجسته این‌که شاعر بارها شیر را به اژدها تشبیه می‌کند. «شیر گاه در قرابت با اژدها و گاه هـم‌ذات بـا اژدهـا پنداشته می‌شود» (شوالیه، ۱۳۸۵: ۱۱۵/۴). در حقیقت نبرد بهرام بـا شـیر همـان نبـرد بهرام با اژدهاست و این دو شیر جلوه‌ای تازه از اژدهاست؛ زیرا «در فرهنـگ ایرانـی اهـریمن در شکل مار تجسّم می‌یابد، شیر هم نقش اهریمنی می‌گیرد و نبرد با آن نـوعی غلبـه بـر زمـان است» (اردستانی رستمی، ۱۳۹۳: ۶۷). باید دانست شـیر و اژدهـا جزیـی از پیکـرهٔ ایـزد زمـان است. «تصویر حیوانات تخیّلی دو جنبـهٔ اصـلی از زمـان را معرّفـی مـی‌کننـد: ۱. گـذر و حرکت زمان؛ ۲. نابود کردن همه چیز از طریق زمـان و تصـویر حیـوان تخیّلـی ایـن دو ویژگی را در خود دارد: ۱. حیوان چیـزی اسـت کـه دارای جنـب و جـوش اسـت، فـرار

می‌کند و نمی‌توان او را گرفت؛ ۲. از طرفی حیوان همان چیزی است که مـی‌درد و پـاره می‌کند و در نتیجه می‌کشد» (عبّاسی، ۱۳۹۰: ۸۳).

از طرفی دیگر، قهرمان برای از پای درآوردن شیران باید مجهّز به همـان دلیـری و شجاعت شیر شود، به همین دلیل نظامی از تعبیر (شیر دل بهرام) اسـتفاده مـی‌کنـد. «یکی از ویژگی‌های منظومهٔ روزانهٔ تخیّلات این است که قهرمان داستان برای غلبـه بـر رقیب، غالباً به همان سلاح‌های قطب مخالف مجهّز می‌شود. به نوعی می‌توان گفت خـود را از هر گزندی مصون [واکسینه] می‌کند و پادزهر آن را بدست می‌آورد» (همان: ۱۵۰).

«مهارت فردوسی در شخصیّت‌پـردازی بـا نمـایش حـالات درونـی شخصـیّت‌هـا بی‌نظیر است. در روایت فردوسی منطق داستانی حکم‌فرماست و میان حوادث داستانی و حتّا بیت‌های داستان با توجّه به ساختار روایی داستان‌ها ارتباط منطقـی و زمـانی وجـود دارد» (حسن‌زاده دستجردی، ۱۳۹۱: ۱۳۹). از همین روی منطق گفت‌وگـویی فردوسـی بر اساس تداوم حماسه و هم‌راه با ریشه‌های اسطوره‌ای است. بـه طـور مثـال در همـین داستان درگفت‌وگوهای بهرام با بزرگان در مورد نژاد خود که از نسل جمشید و فریـدون است سبب می‌شود تا در این نبرد گرزهٔ گاوسـر رو نمایـد، از طـرف دیگـر بـا توجّـه بـه ریشه‌های اساطیری، این نبرد، نبرد خرد بر خشم است. «گاوهای نر کهن‌ترین نماد خرد هستندکه با خرد سوشیانت‌ها برابرند. بنابراین خرد نیز می‌تواند در پیکر گـاو کـه رمـز و نمادی از خرد انسانی است جلوه‌گر شود» (اکبری مفاخر، ۱۳۹۲: ۱۲۱). نمونهٔ آن، مرگ گاو برمایه و چیرگی اهریمنی ضحاک است و در نهایت ایـن گـرزهٔ گاوسـر اسـت کـه بـا کوبیده شدن بر سر ضحاک دوباره حاکمیّت خرد را اعلام می‌کند. «گاو برمایه عـلاوه بـر انتقال فرّه جمشید به فریدون خـویش‌کـاری انتقـال خـرد جمشـید بـه فریـدون را نیـز عهده‌دار است» (همان: ۱۲۷). که از طریق شیرِگاو به فریـدون منتقـل مـی‌شـود. بهـرام نمونهٔ پادشاهان آرمانی بخش شبه تاریخی در شاهنامه است، وی با داشتن گرزهٔ گاوسـر که نمادی از خرد است، همان نقشی را برعهده دارد که نیایَش فریدون دارد. همـان‌طـور که فریدون با گرزگاوسر نابودکنندهٔ بدی و تباهی و بی‌خردی است، وی نیز بـا زدن گـرز بر سر شیر که نمادی از شاهی گذشته است و برداشتن تاج که از نمادهای قدرت اسـت، برتخت می‌نشیند تا بدین‌سان بتواند دوران خرد فریـدونی را آشـکار کنـد. بنـابر تفسـیر مایکل بری، «سلاح بهرام همانند سلاح ایندراست: گرز که سانسکریت آن را واجره، زبان اوستا در ایران وازره و فارسی جدید گرز می‌نامد. چماقی گاو سر می‌شود که خود تجسّم خداست، زیرا دشمن را هلاک می‌کند» (بری، ۱۳۸۵: ۹۲-۹۳).

در نگاره‌های ایرانی می‌توان نبرد شیر را با شاه در جای‌گاه نماد اهریمن مشاهده کـرد. «در یکی از مهرهای داریوش یکم هخامنشی (۵۲۱-۴۸۶ ق. م) اهورامزدا و داریوش هم‌راه بـا دو شیر بزرگ وکوچک به تصویر کشیده شده‌اند. شـیر کوچـک در زیـر دسـت و پـای اسـب داریوش افتاده و شیر بزرگ همانند انسانی بر روی دو پـا مـورد حملـۀ داریـوش قـرار گرفتـه است. با حضور اهورامزدا در این تصویر، شیر بزرگ نماد اهریمن و شیر کوچـک نمـاد شـاهی است که داریوش آن را کشته اسـت. در نگـاره‌ای دیگـر شـاپور دوم ساسـانی (۳۰۹-۳۷۹ م) سوار بر اسب نشان داده شده، در حالی که شیری در زیر دست و پای او افتـاده و شـاپور نیـز سوار بر اسب با تیر و کمان بر شیری ایستاده حمله کرده است. در ایـن دو نگـاره، پادشـاه بـه یاری اسب خود دو شیر را که می‌توانند نماد اهـریمن و پادشـاه روزگـار باشـند، نـابود کـرده است» (اکبری‌مفاخر، ۱۳۹۲: ۲۳۳-۲۳۵).

بهرام باید با گاو که نمادی از خرد است بر شیر کـه نمـادی از شـاهی، قـدرت و خشم است و در اختیار پدر بوده به مبارزه برخیزد و بدین‌سان ثابت کند کـه شایسـتگی جانشینی فریدون را دارد؛ فریدونی‌که او نیز با گرز خـرد، ضـحاک خشـم را نـابود کـرد. نمونۀ بارز پیوند گاو با خرد ذاتی در داستان بهرام گور و زن پالیزبـان اسـت کـه در ایـن داستان، گاو رمز خرد پادشاه و خشک شدن شیرگاو، نمـادی از دور شـدن خـرد از شـاه است و برگشتن شیر به گاو بازگشت دادگری وی است.

«نمادهای اسطوره عناصری خودگردان نیست، بلکه راوی در دمیدن جان به این نمادها نقش اصلی برعهده دارد. راوی بـه اقتضـای شـرایط اجتمـاعی خـویش گـاه ایـن نشانه‌ها و نمادها را به گونه‌ای بکار می‌گیرد تا بر مردم روزگار پذیرفتنی بنماید، امّا او تـا جایی قادر است نشانه‌ای را به جای نشانه‌ای دیگر بنشاند که این نشانۀ جدید در ترکیب عناصـر آن اسـطوره قابـل جانشـینی باشـد و بـا سـاختار آن در تضـاد قـرار نگیـرد» (مختاریان، ۱۳۸۹: ۲۱۷). همین است که نظامی در تعبیر نابودی دو شیر اصـطلاح پـاره کردن دهان را می‌آورد، امّا در شاهنامه که بیش‌تر متکی بر خرد است با گرز بـر سـر آن می‌کوبد تا اندیشۀ نابخردی را از میان بردارد. این نیـز از تفـاوت‌هـای اندیشـۀ فردوسـی خردمدار و نظامی خرداندیش عارف مسلک است.

در شـاهنامه گـرزۀ گاوسـر در دو نقـش ظـاهر مـی‌شـود: هـم‌راه بـا فریـدون و اژدهاکشی او- اژی‌دهاکَ- و نفی بی‌خردی و ظلم با کشتن شیر در داستان بهرام. در این داستان نیز گرز هم‌چون نمادی از گذشته بکار رفته و گویی با هم‌سانی نام بهـرام و ایـزد بهرام یک بار دیگر این بهرام است که جای‌گاه خود را می‌یابد و بر مهر پیروز مـی‌شـود و نام اژدهاکش را از آن خود می‌کند.

نتیجه‌گیری

برداشتن تاج از میان دو شیر یکی از بخش‌های معروف و نمادین داستان بهرامِ گور است که در شاهنامهٔ فردوسی و هفت پیکر نظامی آمده است. داستان بهرام گور به واسطهٔ اهمّیّتش بارها تحلیل و نقد شده و از زاویه‌های گوناگون به آن نگریسته شده است، امّا نگاه تازهٔ ژیلبر دوران به مفهوم تخیّل، این امکان را فراهم آورد تا این داستان مشهور با توجّه به نظریّهٔ وی واکاوی شود.

با توجّه به این‌که از منظر منظومهٔ روزانه، قهرمانان، هرگز سرنوشت محتوم را نمی‌پذیرند و به عکس به مقابلهٔ با آن برمی‌خیزند و می کوشند این سرنوشت را مغلوب کنند، بهرام نیز پس از درگذشت یزدگرد، بنابر قانون جانشینی پادشاهی، نشستن بر تخت پادشاهی را حقّ خود می‌داند، امّا هنگامی که خبر می‌یابد شخصی دیگر قرار است به جای وی به پادشاهی برسد، دچار نوعی ترس می‌شود (ترس تهاجمی)؛ وی برای غلبه بر این ترس و برای باز پس‌گیری حقّ خود به مبارزه می‌پردازد.

نکتهٔ جالب توجّه در این داستان این است که در تخیّل سراینده، قهرمان برای بدست آوردن حقّ خود باید با دو شیر شرزه بجنگد. با توجّه به نظریّهٔ ژیلبر دوران نمادهای ریخت حیوانی صورت‌های زمان را نشان می‌دهد. بهرام خواهان بدست آوردن تاج پادشاهی است. رسیدن به پادشاهی برابر است با رسیدن به قدرت و جاودانگی. همان‌طور که مطرح شد یکی از شکل‌های گوناگون از تصاویر زمان که نشانه‌ای از ترس و در نتیجه مرگ است خود را به‌صورت تصاویر حیوانات وحشی و نابودکننده نشان می‌دهد. نبرد بهرام با شیران در حقیقت نبرد بهرام با زمان است. ترس از مرگ به‌صورت دو شیر شرزه تصویر شده است. در مقابل ترس از زمانی که انسان را به طرف مرگ می‌کشاند، سه واکنش وجود دارد که یکی از آن واکنش‌ها، واکنش وضعیّتی است. قهرمان این داستان برای شورش علیه مرگ واکنشی وضعیّتی از خود نشان می‌دهد. بهرامِ قهرمان با جدا کردن سر شیرها (نمادهای جدا کننده) و کشتن شیرها (نماد ریخت سقوطی) تاج زرّین را برداشته (نماد ریخت روشنایی) بر سر می‌گذارد و بر تخت پادشاهی تکیه می‌زند (نماد ریخت عروجی).

پی‌نوشت‌ها

۱.ریخت‌های حیوانی: تصویر حیوانی واقعی و یا حیوانی تخیّلی، یکی از اجزای حیوان مانند چنگ زدن و یا صدای حیوان مانند غریدن و یا هر تصویری که در حال جنب و جوش باشد (تصویر آشوب‌ناک یا کائوتیک)، جزو تصاویر ریخت حیوانی قرار می‌گیرد.

ژیلبر دوران تصاویری هم‌چون شب تاریک و بی‌ستاره، خون، ناپاکی، آب سیاه (سیل)، تصاویر مربوط به کور شدگی و به‌طور کلّی تصاویری از این دست را از نمادهای ریخت تاریکی می‌داند. مراد از تصاویر سقوطی نیز تصاویری است که افتادن از بلندی، یا نقطهٔ عروج به حضیض را نشان دهد. «تخیّل سقوط نه به این معنی است که حتماً کسی از بلندی به زیر آید، بلکه حسّ سرگیجه یا سردرد نیز حسّ سقوط را ایجاد می‌کند» (عبّاسی، ۱۳۸۰: ۸۳). در برخی موارد کلّ شعر چگونگی این سقوط را به تصویر می‌کشد.

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

۳.«مراد آن، حوزه‌های سرکوب شده یا پس راندن نیازهاست که در میان اکثریّت جامعه مشترک است» (فروم، ۱۳۷۹: ۱۱۹)، «امّا مفهوم ناهشیار اجتماعی با طرح خصلت سرکوب‌گر جامعه آغاز می‌شود و به آن بخش ویژه تجربهٔ انسانی ارجاع می‌دهد که به دلایل اجتماعی امکان ورود به ساحت آگاهی را ندارد، بخشی از موجودیّت بشری انسان که به دلایل اجتماعی با انسان بیگانه شده است. ناهشیار اجتماعی، ساحتی از روان است که جامعه آن را سرکوب کرده است» (همان: ۱۴۵).

۴. «زروان، Zrvan در اوستا از ریشهٔ Zar به معنی پیری و پیر شدن و Zurwān در فارسی میانه به معنای زمان، ایزدی قدیم و ازلی است که چون هیچ‌کس نمی‌زیست او زندگی داشت. زروان کبیر نه‌صد و نود و نه سال به دعا و قربانی پرداخت تا او را پسری هرمزد نام زاده شود و از او آسمان و زمین و هر آن‌چه باید در آن دو باشد آفریده شود. زروان پس از آن همه قربانی و نیایش نشست تا بیندیشد. او با خود گفت: آن قربانی که من پیش‌کش کردم، آیا سودمند خواهد افتاد؟ براستی فرزندی به نام هرمزد خواهم یافت؟ او در همین اندیشه بود که در وجودش هرمزد و اهریمن پدیدار شد. هرمزد در پی قربانی‌های او و اهریمن به واسطهٔ تردیدهایش. زروان از این موضوع آگاهی یافت و با خویش گفت: از این دو، هر کدام زودتر از درون من بیرون آید او را

پادشاه جهان خواهم کرد. آن‌گاه که اهرمزد از این اندیشهٔ پدر آگاهی یافت، راز را نـزد اهریمن آشکار کرد. چون اهریمن این سخن شنید، زهدان زروان را شکافت و رفت کـه نزد پدر درآید. پس از آن‌که اهریمن نزد پدر رفت زروان او را نشـناخت، از ایـن روی از او پرسید که تو که هستی؟ اهریمن پاسخ گفـت: مـن فرزنـد تـو هسـتم. زروان گفـت: فرزند من دارای بوی خوش و چهره‌ای روشن است، امّا تـو بـدبو و تـاریکی. در همـین هنگام هرمزد به وقت درست زاده شد، در حالی که روشن و خوش‌بو مـی‌نمـود. او نـزد پدر آمد و زروان دانست که آن فرزندش هرمزد اسـت کـه سـالیان سـال بـرای هسـت شدن او نیایش کرده و قربانی داده بود» (اردسـتانی رسـتمی، ۱۳۹۴: ۲۸). پـس از آن زروان از اهورامزدا می‌خواهد تا پس از این او بـرایش قربـانی کنـد. اهـریمن بـه زروان اعتراض می‌کند که تو پیمان کـردی هـرکس زودتـر زاده شـود پادشـاهی جهـان از او خواهد بود «زروان اندیشید و برای آن‌که پیمان نشکند خطاب به اهریمن گفـت: تـو را ای مینوی پلید شهریاری نه هزار ساله خواهم داد، امّا باید پس از آن هرمزد حاکمیـت یابد» (همان: ۲۹).

فهرست منابع

– آرمسترانگ، کارن. (۱۳۹۰). **تاریخ مختصر اسطوره**، ترجمهٔ عبّاس مخبر، تهران: مرکز.
– اشپریر، مانس. (۱۳۶۳). **نقد و تحلیل جباریّت**، برگردان کریم قصیم، تهران: دماوند.
– اردستانی‌رستمی، حمیدرضا. (۱۳۹۳). **روزگار نخست (جستارهایی پیرامون دیباچهٔ شاهنامه)**، تهران: شیرازه.
– اردستانی‌رستمی، حمیدرضا. (۱۳۹۴). **زروان در حماسهٔ ملّی ایران**، تهران: شیرازه.
– اکبری‌مفاخر، آرش. (۱۳۹۲). **درآمدی بر اهریمن‌شناسی ایران**، تهران: ترفند.
– باشلار، گاستون. (۱۳۹۲). **بوطیقای فضا**، ترجمهٔ مریم کمالی و محمّد شیر بچّه، تهران: روشن‌گران و مطالعات زنان.
– بری، مایکل. (۱۳۸۵). **تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی**، ترجمهٔ جلال علوی‌نیا، تهران: نی.
– بیکرمن، هنینگ و دیگران. (۱۳۸۴). **علم در ایران و شرق باستان**، ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده، تهران: قطره.
– حسن‌زادهٔ دستجردی، افسانه. (۱۳۹۱). «**نقد و تحلیل مقایسه‌ای داستان بهرام گور در شاهنامه و متون تاریخی قدیم**»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی، دورهٔ اوّل، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان، صص ۱۲۷-۱۴۶.
– راسل، برتراند. (۱۳۶۷). **قدرت**، ترجمهٔ نجف دریا بندری، تهران: خوارزمی.
– رضایی، عبد العظیم. (۱۳۷۱). **تاریخ ده هزار سالهٔ ایران**، ویراستهٔ زین‌العابدین آذرخش، تهران: اقبال.
– سرکاراتی، بهمن. (۱۳۸۵). **سایه‌های شکار شده**، تهران: طهوری.
– شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۷۸). **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: آگاه.
– شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). **بیان**، تهران: فردوسی.
– شوالیه، ژان، گرابران، آلن. (۱۳۸۵). **فرهنگ نمادها، ج۴**، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
– عبّاسی، علی. (۱۳۸۰). «**طبقه‌بندی تخیّلات ادبی بر اساس نقد ادبی جدید (روش ژیلبر دوران)**»، پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی دانش‌گاه شهید بهشتی، شمارهٔ ۲۹، صص۱-۲۲.
– عبّاسی، علی. (۱۳۹۰). **ساختارهای نظام تخیّل از منظر ژیلبر دوران**، تهران: علمی و فرهنگی.
– عبّاسی، علی. (۱۳۹۱). **تخیّل و مرگ در ادبیات و هنر**، تهران: سخن.
– کسروی تبریزی، احمد. (۲۵۳۶). **تاریخچهٔ شیر و خورشید**، چاپ رشدیّه.

– فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۸). **شاهنامه**، ج۱، ج۲، ج۳، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
– فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.
– فروم، اریک. (۱۳۷۹). **فراسوی زنجیرهای پندار**، ترجمهٔ بهزاد برکت، تهران: مروارید.
– مختاریان، بهار. (۱۳۸۹). **درآمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه**، تهران: آگه.
– نامور مطلق. (۱۳۹۲). **درآمدی بر اسطوره‌شناسی**، تهران: سخن.
– نظامی‌گنجوی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۸). **هفت‌پیکر**، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
– یاحقّی، محمّدجعفر. (۱۳۷۵). **فرهنگ اساطیر**، تهران: سروش.