پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۴ (پی‌درپی ۳۴) زمستان ۱۳۹۷، صص ۱۱۴-۹۱

عناصر کهن‌الگویی سفر قهرمان در داستانِ گنبد اولِ هفت‌پیکر

محمد ریحانی[۱]، راحله عبدالله‌زاده برزو[۲]

چکیده

این مقاله به تحلیل نمادهای داستان گنبدِ سیاه در هفت‌پیکر نظامی بر اساس نظریهٔ فرآیند فردیت یونگ و نظریهٔ تک‌اسطورهٔ ژوزف کمپبل می‌پردازد. کمپبل برای سفر قهرمانان اساطیری برای دست یافتن به فردیت، الگویی در نظر گرفته است که از سه مرحلهٔ اصلی عزیمت، تشرف و بازگشت تشکیل شده است. در این مقاله، سفر قهرمان گنبدِ سیاه در هفت‌پیکر نظامی با این الگو و مراحل خردتر آن سنجیده و نشان داده شده است که این داستان نسبت به دیگر داستان‌های هفت-پیکر تطابق کامل‌تری با مراحل سفر قهرمان دارد.

کلیدواژه‌ها: کهن الگو، سفر ، هفت‌پیکر، گنبدِ سیاه.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شیروان، دانشگاه آزاد اسلامی، شیروان، ایران.
reihani.mohammad@yahoo.com
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شیروان، دانشگاه آزاد اسلامی، شیروان، ایران.
Abdolahzadeh۱۳۹۱@chmail.ir
تاریخ وصول: ۹۷/۳/۳۱ تاریخ پذیرش: ۹۷/۹/۲۳

مقدمه

سفر روحانی و تمثیلی، یکی از واکنش‌های بشر برای رهایی از محدودیت‌های زندگی مادی است؛ ولی از آنجا که ذهن او قادر نیست رخدادهای درونی را چنان‌که باید، گزارش کند، ناگزیر می‌شود آن را درقالب حکایت و تمثیل که بیانگر رخدادی واقعی و بیرونی هم می‌تواند باشد، به نمایش بگذارد. امروزه علم روان‌شناسی، گسترهٔ پهناوری از نادانسته-های بشری را در قلمرو روان آدمی کشف کرده است. این امر سبب شده تا بسیاری از داستان‌ها و روایت‌های تمثیلی، از پردهٔ ابهام بیرون شود و لایه‌های توبرتوی آن بر ما روشن گردد. سفرهای تمثیلی، ساختاری پیازینه‌وار دارند. لایهٔ بیرونی آن را می‌توان در تفسیر حرکت‌های اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و... به خدمت گرفت و لایهٔ درونی آن را به کمک نظریه‌های روان‌شناسانی چون یونگ، فروید، الیاده، کمپبل و دیگر روان‌کاوان و نظریه پردازان اسطوره، بازیابی و تفسیر کرد. لایهٔ بیرونی آن، بیانی است تمثیلی برای رسیدن به یک نگاه، باور تازه و حرکت برای تحقق بخشیدن آن. این سفر با گذر از موانع و آزمون‌ها، و رسیدن به قدرت برای رهایی از بود و بند دنیای مادّی ممکن می‌شود.

کارل گوستاو یونگ، چهار کهن‌الگوی اصلی را در قالب پرسونا، سایه، آنیما/ آنیموس و خود معرفی کرد. پس از او، ژوزف کمپبل کوشید تا نشان دهد که سفر همهٔ قهرمانان اساطیری از الگوی ثابتی پیروی می‌کند: جدایی، تشرف و بازگشت. قهرمان باید پس از جدایی از زندگی مألوف، در سرزمینی ناآشنا تحت تعلیم نیروهایی آیینی قرار گیرد و به یاری رنج‌ها و آزمون‌هایی روح خود را جلا بخشد، آیین تشرف را بیاموزد و سپس با دید و دانش به دست آورده که ره‌آورد این سفر است و می‌تواند سرزمین او را متحول کند، به سوی جامعه بازگردد و حکمران سرزمین خود باشد.

داستان گنبد اول از هفت‌پیکر نظامی رنگ و رویی مثالی و اسطوره‌ای دارد و بیشتر ناظر به سیری درونی است که در جامهٔ نماد ظاهر شده است. برای تحلیل این سیر نمادین، از نظریهٔ تک اسطورهٔ ژوزف کمپبل، بهره گرفته‌ایم.

پرسش‌های پژوهش

۱. در نظریهٔ کمپبل، الگوی سفر قهرمان از سه مرحلهٔ عزیمت، تشرف و بازگشت تشکیل شده است. اینک می‌خواهیم ببینیم در داستان گنبد اول، کدام یک از مراحل سفر قهرمان، قابلیت انطباق با داستان را دارند و کدام یک در متن روایت نیامده است؟

۲. کهن‌الگوها در هر یک از مراحل سفر قهرمان، در هیأت چه کسانی در داستان نمودار شده‌اند و کدامیک از مراحل سفر قهرمان از گردونهٔ روایت فروافتاده‌اند؟

پیشینهٔ پژوهش

محمود طاووسی و نسیم محمودزاده در مقالهٔ «تحلیل ساختاری داستان گنبد سیاه از منظومه هفت پیکر نظامی» (۱۳۹۲)، بتول واعظ و رقیهٔ کاردل ایلواری در مقالهٔ «نقد اسطوره‌شناختی گنبد سیاه» (۱۳۹۴) و مسعود سپه‌وندی در مقالهٔ «جنبه‌های تأویلی و تمثیلی داستان روز شنبه در گنبدِ سیاه» (۱۳۹۰) به تحلیل داستان گنبد اول از هفت‌پیکر نظامی پرداخته‌اند. اما نوشتاری مجزا که به تحلیل عناصر کهن‌الگویی داستان از دیدگاه نظریهٔ کمپبل و یونگ پرداخته باشد، تا کنون منتشر نشده است.

روش تحقیق

در پژوهش حاضر، با روش توصیفی-تحلیلی، نخست مراحل سه‌گانهٔ سفر قهرمان معرفی می‌شود؛ سپس، داستان گنبد اول، با آن‌ها سنجیده می‌شود. نویسندگان بر این باورند که این داستان، علاوه بر این که می‌تواند روایتِ سفری بیرونی باشد، سفری درونی هم هست. سفری که در آن، خودآگاهِ وجود به دعوت ناخودآگاه، دنیای ناشناختهٔ درون را درمی‌نوردد و پس از شناخت خویشتن، بازمی‌گردد تا طرحی نو درافکند. در این راه از نقد و نظرهای آگاهان به این نظریه مدد گرفته‌ایم و داوری خود را به یاری آن دید و دریافت-ها، استوار کرده‌ایم.

الگوی سفر قهرمان از دیدگاه ژوزف کمپبل

ژوزف کمپبل، سفر درونی انسان را در قالب قهرمانان اساطیری طرح می‌کند و نشان

می‌دهد که کهن‌الگوی سفر در قصه‌ها و افسانه‌های جهان، در زمان‌ها و مکان‌های مختلف، خود را در قالبی نو تکرار می‌کند تا انسان را به سوی سیر و سلوک درونی و شناخت نفس، رهنمون شود. او نشان می‌دهد که اسطوره‌ها و روایت‌های عامیانهٔ ملل گوناگون، پیرنگی واحد دارند و سیر تحول و سفر قهرمان را در گذر از حجاب دانسته‌ها به سوی جهان ناشناخته، به سه مرحله تقسیم می‌کند و آن را هستهٔ اسطورهٔ یگانه می‌نامد. از دیدگاه او قهرمان کسی است که «بتواند بر محوریت‌های شخصی یا بومیش فایق آید و از آن‌ها عبور کند و به اشکال عموماً مفید و معمولاً انسانی برسد. قهرمان به عنوان انسانی مدرن [رها از قید و بند اسطوره] می‌میرد؛ ولی چون انسانی کامل و متعلق به تمام جهان، دوباره متولد می‌شود. دومین وظیفهٔ خطیر او بازگشت به سوی ماست، با هیأتی جدید و آموزش درسی که از این حیات جدید آموخته است» *(کمپبل، ۱۳۹۲: ۳۰-۳۱)*. ضمن این سفر، قهرمان به تحولی درونی و عرفانی می‌رسد و با رهایی از جهل، به بلوغ جسمی و روحی دست می‌یابد تا از این راه به عنوان عضوی از گروه و جامعهٔ خاص خود پذیرفته شود. این روند حرکتی قهرمان طی سه مرحله انجام می‌پذیرد:

«مرحلهٔ نخست، جداشدن و پا نهادن به مرحلهٔ کشفِ خود که با سفر همراه است. مرحلهٔ دوم، تغییر و تحول است که در قالب تحقق دو امر مهم شکل می‌گیرد. یکی را بروز صداقت و راستی می‌نامند که قهرمان باید این ویژگی را در خود متجلی سازد و دومی بروز شجاعت است که در این‌جا لازم است تا قهرمان با نشان دادن این ویژگی، مرحلهٔ تحول را تکامل بخشد و سرانجام در مرحلهٔ سوم، بازگشت انجام می‌گیرد و طی آن قهرمان پس از رسیدن به شرایط لازم به سوی جامعه و گروه مورد نظر خویش بازمی‌گردد» *(گورین، ۱۳۷۶: ۱۶۶)*. کمپبل برای سفر قهرمان مراحل خردتری نیز قایل شده است:

الف- عزیمت:

۱. دعوت به آغاز سفر ۲. رد دعوت ۳. امداد غیبی ۴. عبور از نخستین آستان ۵. شکم نهنگ.

ب- آیین تشرف:

۱.جادهٔ آزمون‌ها ۲. ملاقات با خدابانو ۳. زن در نقش وسوسه‌گر ۴. آشتی با پدر ۵. خدایگان ۶. برکت نهایی

پ- بازگشت:

۱. ارباب دو جهان ۲. رها و آزاد در زندگی

الف. عزیمت

انزوا، گوشه‌نشینی و خلوت‌گزینی مشخصهٔ همهٔ آیین‌های تشرف، است. آشنایی و ورود نوآموز به مسیر تشرف، محصول تجربهٔ شخصی خود او و «تحت تأثیر خواب‌ها و رؤیاها و الهامات شهودی که به واسطهٔ مجموعه‌ای از اعمال و روش‌های ریاضتی در کنج خلوت و انزوای فردی برانگیخته می‌شود... خلوت‌گزینی و انزوای نوآموز در طبیعت وحشی (کوه و دشت و جنگل)، برابر است با نوعی شناخت و مکاشفهٔ شخصی از تقدس کیهان و کاینات و حیات جانوری. کل طبیعت هم‌چون یک تجلی قدسی ظاهر شده است» *(الیاده، ۱۳۹۲: ۱۴۷-۱۴۸)*. گاه قهرمان اغوا شده به سوی آستان سیر و سلوک حرکت می‌کند و گاه داوطلبانه پای در این راه می‌گذارد.

شاه برای رسیدن به راز سیاه‌پوشی، فردی از خویشاوندان را به پادشاهی می‌گمارد، مملکت را ترک می‌گوید و پرس و جوکُنان، راه به شهر سیاه‌پوشان می‌برد. هر چه بر رازپوشی اهل سرّ افزوده می‌شود، اشتیاق شاه به رازگشایی از آن بیش‌تر می‌شود. قهرمان اسطوره‌ای در خارج از محل زندگی خویش «با سایه‌ای روبه‌رو می‌شود که از گذار نگهبانی می‌کند. قهرمان ممکن است این نیرو را شکست دهد و یا با آن به آشتی برسد و زنده قدم به قلمرو تاریکی گذارد. (نبرد با برادر، نبرد با اژدها، تقدیم پیشکشی، طلسم) یا این که نیروی مخالف او را می‌کشد تا به قلمرو مرگ فرو رود (مثله‌شدن، بر صلیب رفتن)» *(کمپبل، ۱۳۹۲: ۲۵۲)*. سرانجام قصابی از ساکنان شهر مدهوشان، به واسطهٔ دریافت گنج و زر، به یاری شاه راضی می‌شود:

گفت پرسیدی آنچه نیست صواب دهمت آن‌چنان که هست، جواب

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۵۴)

«در اغلب نحله‌های باطنی عهد باستان، رهرو برای سرسپردن، می‌باید برخی آزمون‌ها را در شب می‌گذرانْد» *(شوالیه و گربران، ج ۳، ۱۳۸۸: ۶۹۴)*. قصاب هم شب هنگام و در تنهایی شاه را برای رسیدن به خواستهٔ خویش، به سوی ویرانه‌ای رهنمون می‌گردد. یونگ

نیز «سفر انسان را به دنیای درون سفر از سیاهی به سپیدی می‌داند. سفری که از دیدار با لایه‌های فردی سایه (shadow) آغاز می‌شود و رفته‌رفته به لایه‌های عمقی‌تر روان می‌رسد و فرد را به هم روزگارانش و کسانی که بسیار پیش از او زیسته‌اند پیوند می‌دهد. پیش از شناختن سایه، رو به رو شدن با آنیما که نزدیک‌ترین چهرهٔ پنهان در پس سایه و برخوردار از نیروهای جادویی افسون و تسخیر است، ممکن نیست» *(یاوری، ۱۳۸۶: ۱۴۴)*. آغاز سفر شاه در شب، ذهن را برای رویارویی با عناصر مرموز و نمادین آماده می‌کند. سایه، بخش تاریک، سامان نیافته و سرکوب شده یا به تعبیر یونگ هر چیزی است که فرد از تأیید آن در مورد خودش سرباز می‌زند و همیشه از سوی آن تحت فشار است *(پالمر، ۱۳۸۵: ۱۷۲-۱۷۳)* که در ادبیات عرفانی از آن به شیطان یاد شده است. در مردان بزرگ این همت هست که برای شناخت سایهٔ خود، خویشتن شناسی، حرکت کنند.

سایه «از آرکی‌تایپ‌های مهم ناخودآگاه قومی در روان‌شناسی یونگ است و عبارتست از بخش درونی و لایهٔ پنهان شخصیت که مجموعه‌ای از همهٔ عناصر روح شخصی و جمعی است. یونگ می‌گوید سایه پنهان و سرکوفته است؛ زیرا داخلی‌ترین و گناه‌کارترین بخش شخصیت است و ریشه‌اش حتی به قلمرو حیات اجدادی و حیوانی ما می‌رسد و از این رو شامل همهٔ جنبه‌های تاریخی ناخودآگاه است... پس سایه، آن سوی چهره و سوی دیگر انسان در ناخودآگاه است. او کسی است که ما نیستیم» *(شمیسا، ۱۳۷۴: ۷۳-۷۶)*. مرحلهٔ دیدار با سایه، مرحلهٔ رویارویی فرد با ویژگی‌های منفی روان است. برای گذر از این مرحلهٔ دشوار، او باید دیوهای درون خود را بشناسد و رذیلت‌های اخلاقی خود را اصلاح کند و بکوشد تا با پرورش فضایل اخلاقی، دیو نفس خود را تسلیم نماید. قصاب نمادی از سایهٔ شاه است و فریفته شدن به مال، صفت او است. به نیروی همین صفت، سایه صید شاه (خودآگاه) می‌شود.

روز تا روز، قدرش افزودم آهنی را به زر براندودم

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۵۲)

شاه با سیراب‌کردن این حس، از ویژگی منفی سایه، یعنی آز، می‌رهد و آن را در این سفر درونی با خود همراه می‌کند. شاه، با بخشش به سایه، او را که هم‌چون آهن است به زر می‌گیرد. آهن «نماد نیروی سخت، تیره، ناخالص و شیطانی» *(شوالیه و گربران، ج ۱،*

۱۳۸۸: ۳۰۲-۳۰۴) و هم‌چنین مظهر توانمندی، سختی، استقامت، شدت و حدّت و در ضمن آن انعطاف‌پذیری است. شاه گاه از دیبا، و گهی از دیباروی برای نرم کردن آهنِ سایه مدد می‌جوید.

دعوت به آغاز سفر

وجه مشترک زندگی همهٔ قهرمانان، کوشش برای جستن معنا و ارزشی در زندگی است که به جای تعادل، هیجانی در زندگی آنان ایجاد می‌کند. این هیجان یکی از لوازم غیرقابل انکار بهداشت روان است؛ زیرا، به گفتهٔ نیچه: «اگر آدمی برای "چرا؟"ی زندگانی خود پاسخی داشته باشد، کم و بیش با هر "چگونه؟"ای می‌سازد» *(نیچه، ۱۳۸۷: ۲۳)* و بدین ترتیب، هم تحمل دشواری و رنج زندگی برای او دارای معنا خواهد بود و هم درد و رنج، او را به سوی معنای زندگی سوق خواهد داد. به نظر می‌رسد، «هر فرد باید معنا و رسالت زندگی خود را در هر لحظهٔ معین و معلوم دریابد... [گویی،] هر فرد وظیفه و رسالتی دارد که باید انجام دهد. او در این وظیفه و رسالت جانشینی ندارد و زندگی نیز قابل برگشت نیست. وظیفهٔ هر فرد یکتاست و فرصت وی نیز برای انجام آن یکتاست» *(فرانکل، ۱۳۶۷: ۷۱)*. «در بحران‌های روحی و روانی، تنهایی و انزوای همراه با یأس و نومیدی که هر انسانی باید آن را از سر بگذراند، تا بتواند به حیاتی مسؤولانه، اصیل و صادقانه و خلاق و سازنده دست یابد. حتی اگر سرشت آیینی تشرف و رازآموزی در این آزمون‌های دشوار، به معنای دقیق کلمه درک نشود، به هر حال این حقیقت وجود دارد که انسان فقط پس از حل و رفع یک رشته از شرایط و موقعیت‌های شدیداً دشوار و حتی خطرناک است که خودش می‌شود (به فردیت و خودآگاهی واقعی می‌رسد؛) یعنی پس از تحمل «شکنجه‌ها و عذاب‌ها» که بیدارشدن در زندگی دیگری را در پی دارد که به لحاظ کیفیت با زندگی قبلی تفاوت دارد؛ چون اصلاح شده و با نیروی تازه‌ای از نو به وجود آمده است» *(الیاده، ۱۳۹۲: ۲۶۸)* عزیمت قهرمان در گذر از زندگی امن به سوی کشف دنیای ناشناختهٔ درون، در پی دعوت نیرویی است که «به گونه‌ای معجزه‌آسا وارد داستان می‌شود، نمادی مقدماتی از نیروهایی است که وارد بازی خواهند شد و می‌توان آن را پیک نامید و بحرانی که با حضور او به وجود می‌آید، مرحله‌ای است که آن‌را "دعوت به آغاز سفر" می‌نامیم» *(کمپبل، ۱۳۹۲:*

.(۶۰-۶۱

قهرمان در نخستین گنبد از هفت‌پیکر، ملکی کامکار، عادل، بزرگ و میهمان‌نواز است که شبی، گله‌مند از ترک‌تازی تقدیر، کدبانوی زاهد قصر را محرم خویش می‌یابد و راز سیاه‌پوشی خویش را بر او می‌گشاید که روزی از میهمانی غریب، رازِ سیاه‌پوشی‌اش را می‌پرسد و او از شهری در ولایت چین سخن به میان می‌آورد که شهر مدهوشان و تعزیت خانهٔ سیاه‌پوشان است. پیک سیاه‌پوش، فقط در شش بیت دربارهٔ این شهر سخن می‌گوید و رخت برمی‌بندد و شاه را ترک می‌گوید. او آگاهانه شاه را به سفر، تحریض می‌کند و با حضور نمادین خود، شوق عزیمت را در او بیدار می‌کند. او از شهری سخن می‌گوید که مردمان زیباروی آن به دو صفت خاموشی و سیاه‌پوشی شهره‌اند و همین انگیزهٔ رفتن شاه به شهر مدهوشان می‌شود. می‌توان شهر مدهوشان را دنیای ناخودآگاه وجود پادشاه دانست؛ زیرا همیشه ندا، پیام و یا دعوت‌کننده‌ای برای آغاز سفر، از عالمِ ناخودآگاه، به سوی عالم خودآگاه، که در اینجا وجود شاه است، می‌آید.

از آن‌جا که این سفر رویایی و تمثیلی، ساخت و صورتی واقعی دارد، می‌توان سفر را هم از منظر بیرونی، مادی و واقعی، و هم در جنبهٔ درونی نگریست. از زاویهٔ وقایع بیرونی، فردی از بیرون شهر به نزد پادشاه می‌آید و او را به رفتن، دیدن و فهمیدن‌هایی نو فرامی‌خواند و از منظر درونی، ندایی از درون (ناخودآگاه)، عنصر بیرونی وجود را که می‌تواند عقل باشد، دعوت می‌کند تا برای تماشای کُنه قلمرو وجود سفر کند و از راه شناخت "بود" و "باید"های درون، پس از آشتی با قلمرو درون، با اشراف، کلّیت وجود را مدیریت کند. بنابراین در این‌جا شاه می‌تواند نماد عقل باشد و اگر قرار باشد عقل به وجود خود مراجعه کند و با درون خود یکی شود، غالباً ندایی از درون به بیرون می‌آید و نفس یا ناخودآگاه، عقل را به درون می‌خواند. عقل پس از بازگشت از شناخت دنیای درون، حاکم بلامنازع بیرون می‌شود و با اشراف و آگاهی، قلمرو وجود را سامان می‌دهد. مقدمهٔ عصیان و خروج آدم و حوا نیز از بهشت، با گوش سپردن به ندای وسوسه‌آمیز ابلیس فراهم می‌شود. گویی شیطان از عالم ناخودآگاه می‌آید و شوق سفر را در فرد را برمی‌انگیزد. آدم و حوا (بشریت) پس از هبوط به زمین و زندگی در آن که معادل با مرحلهٔ تشرف است. در نهایت به سوی عالم بالا و بهشت باز خواهند گشت.

ردِّ دعوت

گاهی در زندگی واقعی دعوت به سفر بی‌پاسخ می‌ماند؛ چون همیشه می‌توان گوش‌ها را بست و حواس را متوجه چیز دیگری کرد. «رد دعوت، سفر را برعکس کرده، به حالتی منفی بدل می‌سازد. در این حالت، فرد که پشت دیواری از کسالت روزمره، کار سخت و یا "فرهنگ" زندانی شده است، قدر انجام عمل مثبت را از دست می‌دهد و بدل به یک قربانی می‌شود که نیاز به ناجی دارد» *(کمپبل، ۱۳۹۲: ۶۷)*. علت رد دعوت این است که فرد نمی-خواهد از تعلقات خویش دست بردارد. در رد دعوت کسی یا کسانی انگیزهٔ قهرمان را برای شروع سفر کم می‌کنند. ممکن است رد دعوت از درون ما برآید و ممکن است نمود بیرونی داشته باشد. «قهرمان بی‌میلی که مدام باید فراخوانده شود، زیرا سعی می‌کند از زیر بار مسؤولیت شانه خالی می‌کند– قهرمان نیست. قهرمانِ مشتاق، به دعوت درونی با اشتیاق بیشتری پاسخ مثبت می‌دهد و نیازی به فشار بیرونی ندارد. او و خود را برای ماجراجویی برگزیده است» *(وگلر، ۱۳۹۰: ۱۴۰)*. در این داستان نیز ممانعت و یا سد راهی برای شروع سفر شاه وجود ندارد و او مشتاقانه قدم در راه می‌گذارد. سرباز زدنِ غریبهٔ سیاه‌پوش و قصاب از افشای رازِ سیاه‌پوشی، اشتیاق شاه را برای کشف راز دوچندان می‌کند.

امداد غیبی

قهرمانی که به دعوت پاسخ مثبت داده است، در اولین مرحلهٔ سفر با موجودی حمایت-گر روبه‌رو می‌شود و او «طلسمی به رهرو می‌دهد که در برابر نیروهای هیولاوشی که در راه هستند از او محافظت می‌کند» *(کمپبل، ۱۳۹۲: ۷۵)*. امدادهای غیبی، نیروهایی هستند که به یاری قهرمان می‌آیند تا او را در مسیر تشرف یاری رسانند. مردم شهر، خاموش و مدهوش و به زیبایی و پاکی آراسته‌اند. یعنی هم در صورت و هم در سیرت آراسته‌اند. خامُشی رمزی از رسیدن، پر شدن و در خود غورکردن است؛ چنان‌که آورده‌اند: «مَن عَرَفَ الله کَلّ لسانه» *(المنهج القوی، ج۲، ص۱۵۸۰، نقل از بدیع الزمان فروزانفر، ۱۳۶۱: ۶۷)*. همان‌طور که مولوی فرمود:

هرکــه را اســرار عشــق آموختنــد مُهــر کردنــد و دهــانش دوختنــد

(مولوی، ج۵، ۱۳۶۳: ۲۲۴۰)

با دیدن مردم شهر، بر اشتیاق شاه برای شناخت سبب رمزآمیزی آنان افزوده می‌شود. این خود مددی پنهانی است که او را مجاب می‌کند تا به اصرار، از قصاب، که خود جزئی از یاری‌رسان‌هاست، بخواهد تا او را به سرچشمهٔ راز نزدیک‌تر کند. از نظر یونگ خودآگاه در مسیر ورود به ناخودآگاه و سپس نمود در ناخودآگاه، هر قدر بیشتر پیش برود، با شگفتی‌های بیشتری مواجه خواهد شد.

خرابه رمزی دیگر از ورود خودآگاه به ناخودآگاه است جایی که دیگر از دست‌کاری-های خودآگاه و آبادگری‌های آن نشانی نیست. سبد، طناب و پرندهٔ شگفت، از یاری رسان‌های دیگر این مرحله‌اند. چنان‌که به گفتهٔ مولانا، پیامبر به نیروی عشق از خاک به افلاک بالا رفت:

جسم خاک از عشق بر افلاک شد　　کوه در رقص آمد و چالاک شد

(مولوی، ج۱، ۱۳۶۳: ۲۵)

سبد، طناب، باد و پرنده از منظر نمادشناسی می‌توانند رمزی از الهام، فیض، لطف و رحمت خداوندگار باشند که سالک را به سرچشمهٔ لطف و رحمت نزدیک می‌کند. در ویرانه سبدی در رسن بسته، هست. قصاب از مرد می‌خواهد در سبد بنشیند. سبد چون مرغی راهِ آسمان در پیش می‌گیرد. «ریسمان و طناب در ارتباط با نمادگرایی عروج است... ریسمان وسیلهٔ صعود و میل به عروج است» *(شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۴۱۶)*. خداوند می‌فرماید: «آنان سلطنت آسمان‌ها و زمین را و آنچه میان این دو است، در اختیار دارند و با ریسمان به آسمان می‌روند» *(قرآن کریم، ۳۴/۴۰)*. سبد، در حقیقت وظیفهٔ ارتباط میان زمین و آسمان را برعهده دارد و از این نظر به نماد نردبان نزدیک می‌شود. نردبان، «وسیله‌ای برای صعود تدریجی و برای برقراری ارتباط از دو جهت میان سطوح مختلف» *(شوالیه و گربران، ج ۵، ۱۳۸۷: ۴۰۲)* است و از این دیدگاه، با مرکز جهان یکی می‌شود. صبح هنگام سبد در جایی متوقف می‌شود. زین پس مرغی هدایت او را برعهده می‌گیرد:

پر و بالی چو شاخه‌های درخت　　پای‌ها بر مثال پایهٔ تخت

چون ستونی کشیده منقاری　　بیستونی و در میان غاری

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۵۶-۱۵۷)

پرنده، «نماد عالم ملکوتی، در برابر عالم خاکی لحاظ می‌گردد... حتی به‌طور جامع‌تر

پرندگان، نماد مراحل معنوی، نماد فرشتگان و نماد مرحلهٔ برتر وجود هستند» *(شوالیه و گربران، ج ۲، ۱۳۸۸: ۱۹۷)*. مرغ نماد جان یا نفس است، بدین معنی که نفس، خود را به صورت ذاتی بال‌دار می‌بیند که به سوی عالم افلاک که موطن اوست پرواز می‌کند و این رمزی بسیار کهن است *(ستاری، ۱۳۸۶: ۱۱۹)*. او به شاه کمک می‌کند تا به باغ آسمانی بانوی زیبارو برسد. مرغِ شبه سیمرغ این داستان «روشن‌دل و رازآشناست و دست‌گیر و چاره‌ساز و نجات‌بخش است» *(ستاری، ۱۳۸۶: ۱۳۳)*.

هر بار که پرنده تنش را می‌خاراند، از بال‌هایش، نافهٔ مشک، صدف و مروارید می‌ریزد. «در عرفان، مروارید نقشی مرکزی ایفا می‌کند و نماد متعالی شدن غرایز، معنوی شدن ماده، تغییر صورت و استحالهٔ عناصر درخشندگی نهایی پس از تکامل و صیرورت است» *(شوالیه و گربران، ج ۵، ۱۳۸۷: ۲۳۱)*. مرواریدِ سختی که پشت صدفِ سخت پنهان شده است، هم‌چون کلماتی است که نباید با بی‌احتیاطی آن را به نامحرمان سپرد. هم‌چنین «مروارید در طول تاریخ، به عنوان نشانهٔ قدرت و حسن، زینت بخش تاج و دیهیم و آرامش و زیب و زیور جامهٔ شاه است» *(دو بورکور، ۱۳۷۶: ۱۳۳)*.

پرنده‌ای که از بال‌هایش الماس و مروارید می‌ریزد ما را به یاد داستانی از سندباد نامه می‌اندازد که «سندبادِ کشتی شکسته، به جزیره‌ای خالی از سکنه پناه می‌برد به چنگال پرنده‌ای به نام رُخ می‌آویزد و همراهش به کشوری کوهستانی می‌رود. در اینجا پرنده [نمادی از عالم ملکوت،] او را رها می‌کند تا به ماری عظیم [نمادی از عالم خاکی،] حمله‌ور شود که یکی از بی‌شمار خزندگانی است که از درهٔ الماس پاس‌داری می‌کنند» *(بری، ۱۳۸۵: ۲۴۶)*. نظامی گوشهٔ چشمی به این داستان داشته است. او داستان درهٔ الماس را در این‌جا نادیده می‌گیرد (ولی آن را در در اسکندرنامه گزارش می‌دهد) و شاهزادهٔ هندی را آویخته به چنگال پرنده به سوی گنجی دیگر پرواز می‌دهد: باغ آسمانی بانوی زیبا *(همان: ۲۴۸)*. مرد به اعتماد خدای در پای مرغ چنگ می‌زند و دوباره در آسمان اوج می‌گیرد و تا میانهٔ روز به سفر آسمانی خویش ادامه می‌دهد.

چون به گرمی رسید تابش مهر — بر سر ما روانه گشت سپهر
مرغ باسایه همنشینی کرد — اندک اندک نشاط پستی کرد
تا بدان جای کز چنان جایی — تا زمین بود نیزه بالایی

بـر زمـین سـبزه‌ای بـه رنـگ حریـر لخلخـــه کـــرده از گـــلاب و حریـــز
(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۵۸)

همین که پای مرغ را رها می‌کند خود را در بهشت می‌یابد و زیر درختی سرو، تا شب آرام می‌یابد.

روضـــه‌ای دیـــدم آســـمان، زمـــی‌اش نارســـــــیده غبـــــار آدمـــــی‌اش
(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۵۸)

عبور از نخستین آستانه

«در آن سوی آستان، قهرمان در جهانی سفر را آغاز می‌کند که سرشار از نیروهایی است که غریبانه ناآشنایند. بعضی از این نیروها به شدت او را تهدید می‌کنند (آزمون)؛ بعضی دیگر با امدادهای جادویی به یاری او می‌آیند (امدادها). وقتی به حضیض چرخهٔ اسطوره-ای رسید مشقتی عظیم را تحمل می‌کند و در عوض پاداشی می‌گیرد. پیروزی ممکن است به صورت وصلت با خدابانو- مادر جهان نمایان شود (ازدواج مقدس) یا به صورت قبول-شدن در درگاه پدر-خالق (آشتی با پدر) و یا به صورت خدایگون‌شدن خود قهرمان (خدایگان) و یا اگر نیروها با او از در آشتی درنیایند، آن‌گاه پیروزی به صورت ربودن برکتی نمایان می‌شود که قهرمان به دنبال آن آمده است (ربودن عروس، ربودن آتش، طبعا این سیر گسترش آگاهی است و بنابراین به بیداری رسیدن، تغییر هیأت و آزادی است) *(کمپبل، ۱۳۹۲: ۲۵۲)*.

شاه برای عبور از آستان اولیه باید از دو نگهبان نمادین عبور کند در این داستان این دو نگهبان می‌تواند ثروت و شهرت پادشاه باشند، زیرا شاه برای سفر کردن باید از این دو دست بشوید. همچنان‌که در متن می بینیم شاه از تخت (پادشاهی) چشم می‌پوشد و از ثروت، تنها به قدر نیاز با خود برمی‌دارد.

عاقبـــت مملکـــت رهـــا کـــردم خویشـــی از خانـــه پادشـــاه کـــردم
بـــردم از جامـــه و جـــواهر و گـــنج آنچـــه زاندیشـــه بـــازدارد رنـــج
(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۵۲)

شاه با گذر از این دو که نگهبانان جسم و حضور مادی ما هستند، پا در راه رسیدن به اسرار، نگاه‌های تازه، صفات و فراق حقیقی خویش می‌گذارد و با حقیقت سیاه‌پوشی آشنا

می‌شود.

شکم نهنگ (درون غار)

«گذر از آستان جادویی مرحلهٔ انتقال انسان به سپهری دیگر است که در آن دوباره متولد می‌شود و این عقیده به صورت شکم نهنگ، به عنوان رحم جهان، نمادین شده است. در این نماد، قهرمان به جای آن که بر نیروهای آستانه پیروز شود و یا رضایت آن‌ها را جلب کند، توسط ناشناخته بلعیده می‌شود و به ظاهر می‌میرد» *(کمپبل، ۱۳۹۲: ۹۶)*. در حقیقت، «عبور از آستان، نوعی فنای خویشتن است. این درون‌مایه شباهتی آشکار به ماجرای صخره‌های لرزان دارد؛ ولی در این داستان، به‌جای حرکت به سوی خارج مرزهای ناشناختهٔ دنیای عینی، قهرمان به درون سفر می‌کند تا دوباره متولد شود. این غیبت معدل گذر یک عابد به درون معبد است. جایی که با به یادآوردن این که کیست و چیست، به ظاهر خاک و خاکستر و در باطن، جاودانه، جان می‌گیرد. معبدِ درون، شکم نهنگ و قلمرو ملکوتیی که بالا، پایین یا آن‌سوی دنیای عینی قرار دارد، یکی هستند. به همین دلیل است که ورودی‌ها و راه‌های معابد از دو سو، توسط ناودان‌هایی که به صورت شخصیت‌ها و جانوران غریب ساخته شده‌اند، محافظت می‌شود؛ موجوداتی چون اژدها، شیر، قهرمانان دیوکش با شمشیرهای آخته....» *(همان: ۹۸)*.

در این داستان شاه با نشستن درون سبد و رفتن به دل تاریکی آسمان گویی وارد شکم نهنگ شده است شاه با ورود به تاریکی آسمان وارد دنیای جدید می‌شود.

چون دمی دیدم از خلل خالی — در نشستم در آن سبد خالی
چون تنم در سبد نوا بگرفت — سبدم مرغ شد، هوا بگرفت

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۵۵)

قهرمان بعد از بیرون‌آمدن از شکم نهنگ باید با خود گنجی بیاورد و این‌جا گنج معرفت است چون با کمک صفات به نزدیکترین حد ممکن به ذات نزدیک شده است؛ همان‌طور که در معراج، پیامبر هم از همراهی با صفات به نزدیک‌ترین فاصله تا خدا رسید. شاه هم بعد از آشنا شدن با کنیزها که نمایندهٔ صفات هستند و نزدیک‌شدن به بانوی زیبارو که نمایندهٔ ذات است در بازگشت گنج معرفت به حقیقت را با خود می‌آورد.

ب. تشرف

قهرمان با گذر از آستان، باید یک سلسله آزمون را پشت سر گذارد. «این مرحله، مرحله‌ای محبوب در سفرهای اسطوره‌ای است که مایهٔ به وجود آمدن بخش عظیمی از ادبیات جهان، دربارهٔ آزمون‌ها و سختی‌های معجزه‌آسا شده است. همان امداد رسان غیبی که قبل از ورود به این حیطه با قهرمان ملاقات کرده بود، اکنون با نصایح طلسم‌ها و مأموران مخفی، به طور ناگهانی به او یاری می‌رساند و یا ممکن است قهرمان اولین بار، همین جا نیروی مهربانی را که در عبور از گذارهای فرابشری حامی اوست، ملاقات کند» *(کمپبل، ۱۳۹۲: ۱۰۵)*.

پس از این، حوریانی شمع در دست از راه می‌رسند و بانوی ایشان هم‌چون آفتابی بر تخت می‌نشیند.

آفتابی پدید گشت از دور که آسمان ناپدید گشت از نور

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۶۱)

زیبارو می‌داند که نامحرمی در باغ هست:

چون زمانی گذشت، سر برداشت گفت با محرمی که در بر داشت:

«که ز نامحرمانِ خاک پرست، می‌نماید که شخصی این جا هست»

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۶۱)

کنیزکان، مرد را دستگیر کرده به نزد بانوی بانوان می‌برند. مرد که آرزومند رفتن به سوی او بوده است، نه مقاومتی می‌کند و نه بر خواستهٔ پیک، چیزی می‌افزاید. پادشاه با شنیدن نامِ ترک‌تاز از هم‌آهنگی نام زیبارو با لقب خود در شگفت می‌شود. اگر شاه با زن زیبا، به یک نام خوانده می‌شوند، دلیل دیگری است بر این‌که آن دو یکی هستند در دو جامه و البته ناخودآگاه، یعنی ترک‌تاز، بوی خودآگاه را خوب می‌شناسد و به هنگام دیدار، او را آشنانظر خطاب می‌کند.

بانو از آن‌جا که مرد، میهمان است و بویژه آن که رایضِ هنر است، پایهٔ بندگی را سزاوارِ او نمی‌بیند؛ پس او را بر سریر خویش دعوت می‌کند:

پیش چون من حریف مهمان دوست جای مهمان ز مغز به که ز پوست

خاصه خوبی و آشنانظری دست پرورد رایضِ هنری

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۶۲)

از آن‌جا که شاه شیطان نفس خویش را رام ساخته است، بانو او را رایضِ هنر خطاب می‌کند. مرد که خود را شایستهٔ هم‌نشینی و هم‌صحبتی بانو نمی‌بیند به زبان و نه به دل، بهانه‌ای می‌آورد:

گفتمش همسر تو، سایهٔ توست. تاجِ من خاک تخت پایهٔ توست.
گفت سوگندها به جان و برم که برآیی یکی زمان به برم.

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۶۳)

بانو او را بر سریر می‌نشاند و این شبهه برای مرد پیش می‌آید که ماه را گرفتار کرده است. غافل از آن که خود، صید شده است. خوان می‌نهند و از پس خورد به طرب می‌پردازند و سپس به باده دست می‌برند. قبل از مای‌توانا[۱] (= ازدواج جادویی) شراب نوشیده می‌شود *(شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۲۴)*. با تأثیر شراب، اندک اندک شرم از میان برمی‌خیزد. مرد به نیروی عشق و عذر شراب، به وصل می‌اندیشد. بانو هم که از این شکربازی گله‌ای ندارد همراه می‌شود و با بوسه و می، نردِ عشق می‌بازند. سرانجام وقتی مرد مست، گرم می‌شود و عنان کار را کف می‌دهد، ترک‌تاز او را به قناعت و خرسندی دعوت می‌کند:

گفت امشب به بوسه قانع باش. بیش از این، رنگِ آسمان نتراش.

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۶۵)

ترک‌ناز، پادشاه را در زلف کشیدن و بوسه ربودن و گاز گرفتن آزاد می‌گذارد. ولی اگر کار به جایی رسید که دیگر نتوانست از نیاز طبیعیش روی گرداند، یکی از کنیزکان می‌تواند آتش هوس او را فرو بنشاند و او را هر شب به کنیزی مژده می‌دهد. نظامی تا سه شب داستان از عشق باختن مرد با کنیزی در تمام طول شب سخن می‌گوید. زن با رسیدن پگاه، قصد غسل و گرمابه می‌کند و زان پس ناپدید می‌شود و مرد مخمور از کام‌جویی و عشرت دوشینه، و به امید عشرت آینده، بر لب مَرغزار پژمرده می‌ماند.

ترک‌ناز در شب دوم، نواخت بیش‌تری در حق مرد دارد و به نگاه غمزه‌آلودی، پرستاران را از بر خویش دور می‌کند، خلوتی دست می‌دهد. مرد دست در کمر ترک‌ناز حلقه می‌کند که از او کام بر گیرد؛ ولی بازهم به قناعت فراخوانده می‌شود:

---

[۱] Maithuna

به قناعت کسی که شاد بود، تا بود، محتشم نهاد بود؛
وان که با آرزو کند خویشی اوفتد عاقبت به درویشی
(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۶۹)

آرزومندی مرد از آغاز داستان با اشتیاق به کشف راز و سپس با آرزوی کام‌جویی تقریبا در تمامی صحنه‌ها دیده می‌شود. آسیب جای پادشاه، آرزومندی اوست که با قناعت-ورزی و خرسندی پاسخ داده می‌شود. سی شب، مرد بر خواستهٔ خویش پای می‌افشرد و ترک‌ناز هم‌چنان بر صبوری اصرار می‌ورزد که: اگر تنها یک بار بتواند بر خواستن غلبه کند، و نخواهد، نوری از جاودانگی بر او خواهد تابید و جاودانه خواهد شد:

گر شبی زین خیال گردی دور، یابی از شمع جاودانی، نور
چشمه‌ای را به قطره‌ای مفروش کاین همه نیش دارد، آن همه نوش
درِ یک آرزو به خود دربند؛ همه ساله به خرمی می‌خند؛
(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۷۰)

در شبِ آخر، مرد قادر نیست بر خواستهٔ خویش فایق آید، لابه‌های ترک‌ناز نیز اثر بخش نیست. لیک بدان دعوت می‌شود که دمی دیده بربندد تا ترک‌ناز خویشتن را آماده کند. وقتی چشم می‌گشاید خود را درون سبدی می‌بیند که او را بدان باغِ بهشتی رهنمون شده بود و بی‌درنگ مرد قصاب رسن می‌گشاید:

مانده چون سایه‌ای ز تابشِ نور ترک‌تازی ز ترک‌تازی دور.
(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۷۹)

شاه به نشانهٔ حسرت پرند سیاه برمی‌پوشد.

جادهٔ آزمون‌ها

زنانِ زیبارویِ شمع به دست، هم پیش برنده‌اند و هم بازدارنده. هر یک از آنان در هر شب، مأمور است تا شاه را از زیر درختی که نماد شناخت و معرفت است و آبی روان، از کنارش می‌گذرد، فرابخواند و به نزد شاه بانو ببرد. بازدارندگی زیبارویان از رسیدن به شاه، زمانی است که شاه، ناگزیر می‌شود در این مستی، به اشارهٔ خدابانو، او را رها کند و شب را با یکی از زیبارویان بگذراند. از نظر عرفانی سالک تنها می‌تواند با صفات خداوند همراه

شود، آن‌ها را بشناسد و از شناخت و همراهی با آن‌ها ذات را دریابد. در این داستان هم شاه تنها مجاز است با صفات سر کند. همراهی با زیبارویان شمع در دست، خود آزمونی است برای کمال و تحولات روحی. هم چنین قهرمان با هم‌آغوشی با بانوی زیبارو و نرسیدن به او بارها امتحان می‌شود.

شاه روزها را در سایهٔ درخت می‌خوابید و شب هنگام به هدایت یکی از زیبارویان، به نزد خدابانو می‌رفت، به خواب رفتنِ شاه در روز و بیداری او در شب، نمادی از فعالیت ناخودآگاه و خاموشی خودآگاه است. شب در تدبیر دینی سفری از فراهم شدن شرایط برای تابش اسرار الهی است چنان‌که در حدیث رشّ آمده است که «ان الله خلق الخلق فی ظلمهٍ ثم رشّ علیهم من نوره فمن اصاب من ذلک النور اهتدی و قد اخطاهُ فقد ضل» *(رسالهٔ عشق و عقل، نجم‌الدین دایه، ۵۶؛ نقل در عطار، ۱۳۸۴: ۵۳۵)*. «خداوند خلق را در ظلمت آفرید و سپس نور خود را بر آنان پاشید، هرکه از آن نور نصیب یافت، هدایت یافت و هرکه بی نصیب ماند گمراه شد» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۵۳۵)*.

زنانی که پادشاه با آن‌ها نرد عشق می‌بازد و مانع از یکی‌شدن او با زیبارو می‌شوند، در حکم زنِ وسوسه‌گر ظاهر شده‌اند.

ملاقات با خدابانو

معمولاً در مرحلهٔ پایانی، ازدواج جادویی صورت می‌گیرد. تنها کسانی که قدرت درک بسیار بالایی دارند، می‌توانند این مکاشفه را کاملاً درک کنند و علو مقام این خدابانو را دریابند. این خدابانو تنها برای تعداد بسیار اندکی از خواص، چنین از شکوه و درخشندگی خود می‌کاهد و به خودش اجازه می‌دهد با هیأت و صورتی هماهنگ با قدرت‌های تکامل نیافتهٔ بشر بر او ظاهر شود. درک کامل او برای کسی که از لحاظ روحی آمادگی ندارد، حادثه‌ای بس خوف‌ناک خواهد بود... زن در تصاویر اسطوره‌ای نمایانگر تمامیت آن چیزی است که می‌توان شناخت، و قهرمان کسی است که به قصد شناخت، پای پیش می‌گذارد. هم گام با حرکت کند او در معرفتی که همان زندگی است، شکل و هیأت خدابانو هم برایش دچار تحول می‌شود. البته خدابانو هرگز نمی‌تواند بزرگ‌تر از رهرو شود؛ *(کمپبل، ۱۳۹۲: ۱۲۳)* اگر چه همیشه نوید می‌دهد که بیشتر و بزرگ‌تر از قدرت درک فعلی اوست.

او می‌فریبد، راهنمایی می‌کند و رهرو را از پاره کردن زنجیرها منع می‌کند. اگر او بتواند با مفاهیم خدابانو هماهنگ شود، هر دو عارف و معرفه از محدودیتی رها خواهند شد. زن راهنمای بشر به سوی اوج لذات جسمانی است. اگر با چشمان ناقص به او بنگرند، به مرحله‌ای پست‌تر هبوط می‌کند و اگر با چشمان شرور جهل به او نگاه کند، محکوم به ابتذال و زشتی است. ولی با نگاه کسی که او را درک می‌کند، آزاد می‌شود. قهرمانی که بتواند او را هم‌چنان که هست، بدون هیاهوی بسیار و اطمینانی که محتاج آن است بپذیرد، بالقوه پادشاه و تجلی خدای جهانی است که به دست آن زن خلق شده است» *(همان: ۱۲۴)*.

قهرمان با خدابانو (بانوی زیبارو) ملاقات می‌کند اما با او یکی نمی‌شود و به یگانگی نمی‌رسد؛ زیرا، قهرمان هفت‌داستان هنوز در مرحلهٔ اولیهٔ سلوک قرار دارد؛ تا رسیدن به یگانگی هنوز شِش وادی دیگر مانده است. پادشاه هر شب تلاش می‌کرد تا با ذات یگانه شود، اما زیبارو امتناع می‌کرد. پس فرایند فردیت آن‌چنان که یونگ بیان می‌کند حاصل نمی‌شود؛ یعنی، خودآگاه با ناخودآگاه یکی نمی‌شود. در این‌جا فرایند فردیت چنان‌که عطار می گوید:

محـــو او گشـــتند آخـــر بـــردوام　　ســایه در خورشـید گـم شـد و السّـلام

(عطار، ۱۳۸۴: ۴۷۲)

صورت نمی‌گیرد و زیبارو اجازهٔ یکی‌شدن را به شاه نمی‌دهد و به او می‌گوید با کنیزکان (صفات) باش و از من (ذات) دور باش. فردیت در این‌جا نزدیک شدن صفات به ذات است، نزدیک شدن خودآگاه به ناخودآگاه و نه یکی شدن آن‌ها با هم؛ به قول سهراب:

نه وصل ممکن نیست؛
همیشه فاصله‌ای هست.

(سپهری، ۱۳۶۶: ۳۰۸)

برکت نهایی

در پایان سفر، قهرمان باید گنجی را تصاحب کند. این گنج ممکن است فناناپذیری جسم باشد. «برکت اعلی که انسان برای جسم فناناپذیر خویش می‌خواهد، سکونت دایمی در بهشتی است که هرگز مخدوش نشود» *(کمپبل، ۱۳۹۲: ۱۸۴)*. «شناخت جاودانگی به

انسان قدرت درک بسیار بالایی عطا می‌کند؛ قدرت درک، ذهن او را وسعت می‌بخشد، وسعتِ دید صداقت به همراه می‌آورد و صداقت هم‌چون بهشت است» *(همان: ۱۹۶)*. در اینجا آنچه پادشاه از مراوده با خدای‌بانو به دست می‌آورد پاداش و برکت نهایی اوست. گرچه در اینجا پادشاه مجبور به بازگشت می‌شود اما نزدیک شدن او به خدابانو همان پاداش اوست.

پ) بازگشت

قهرمان پیروز، باید با برکتی که به دست آورده است، برای احیای جامعه‌اش بازگردد. رسالتی که در بازگشت بر دوش قهرمان قرار می‌گیرد، ایجاد تحول در زندگی است. در موارد بسیاری قهرمانان از بازگشت و انجام رسالت خویش، سرباز زده‌اند و سکونت گزیدن در سرزمین خدابانو را ترجیح داده‌اند. شاید علت مقاومت قهرمان از بازگشت، تردیدی است که در قابل انتقال بودن پیام به دیگران در دل او راه می‌یابد *(همان: ۱۹۶)*. سیاه‌پوشی مردم شهر مدهوشان، نشان غم و اندوه است و نشان می‌دهد آن‌ها نمی‌خواستند از آن سفر و هم جواری، با معشوق و محبوب بازگردند. این را می‌توان به نوعی امتناع از بازگشت در مراحل سفر دید. همین که پادشاه از علاقهٔ خویش به بازگشت به سرزمین خویش نمی‌گوید، نشان دهندهٔ تمایل او به اقامت در نزد خدابانو است.

«اگر قهرمان بر خلاف میل نگهبان، گنج غنیمتی را به چنگ آورد، و یا اگر خدایان و دیوها راضی به بازگشت قهرمان نباشند، آن‌گاه آخرین مرحلهٔ چرخهٔ اسطوره‌ای تبدیل به تعقیب و گریزی نشاط‌آور و اغلب خنده‌دار می‌شود» *(همان: ۲۰۶)*. این مرحله از مراحل الگوی سفر قهرمان در این داستان مشهود نیست ولی امکان دارد چشم بر هم زدن شاه را که موجب شدن از سفر برگردد فرار جادویی او از عالم ناخودآگاه دانست. ممکن است قهرمان برای بازگشت قهرمان از این سفر ماورایی، نیازمند به یاری فرد یا نیرویی از خارج باشد؛ یعنی کسی یا چیزی به دنبال او بیاید و او را با خود ببرد؛ زیرا «ترکِ سعادت آن مسکن عمیق و ماورایی، برای بازگشت به حالت بیداری که خویشتن را آشفته می‌کند، چندان ساده نیست» *(همان: ۲۱۵)*. در این داستان خدابانو می‌تواند کارکردی دوگانه داشته باشد. او می‌خواهد کمک کند تا شاه برگردد. پس آگاهانه، به او می‌گوید چشمانش را ببندد؛

چنان‌که در داستان معراج خداوند به پیامبر می‌گوید حالا که از نصیب بهره‌مند شدی بازگرد و رسالتت را به انجام برسان. شاه پس از بازکردن چشم خود، خود را در همان خرابهٔ اول می بیند.

ارباب دو جهان

قهرمانی که برای تکمیل سلوک خویش باز می‌گردد، ارباب دو جهان خواهد شد. هنر او «آزادی عبور و مرور در دو بخش آن است. حرکت از سوی تجلیات زمان، به سوی اعماقِ سبب ساز و بازگشت از آن؛ آن هم به طوری که قواعد هیچ یک از این دو سو، به دیگری آلوده نشود؛ ولی در عین حال ذهن بتواند یکی را از دریچهٔ دیگری بنگرد» *(همان: ۲۳۷)*.

حال این پرسش پیش می‌آید که اگر شاه ارباب دو جهان است پس چرا سیاه می‌پوشد؟ ارباب دوجهان یعنی، شخص به مرتبه‌ای برسد که بتواند بین دو عالم، بین خودآگاه و ناخودآگاه به آسانی تردد کند؛ در حالی که سیاه‌پوشی شاه از آن سبب است که پس از بازگشت به عالم خودآگاه، نمی‌تواند دوباره به عالم ناخودآگاه بازگردد. پس، در این داستان قهرمان به مرتبهٔ ارباب دوجهان نمی‌رسد. مگر آن که تک تکِ سیاه‌پوشان شهر را تکرار یک شخصیت بدانیم؛ به عبارت دیگر، همهٔ مردم جلوه‌هایی از "من" نخستین هستند که توانسته به نزد ناخودآگاه (خدابانو) برود و چون از این سفر درونی بازمی‌گردد، بار دیگر، در هیأت "من" دیگری به آنجا سفر می‌کند. اگر این را بپذیریم، مرحلهٔ ارباب دو جهان، در این داستان قابل توجیه خواهد بود.

با اینکه در داستان شاه سیاپوشان، بیشترین انطباق با نظریهٔ کمپبل دیده می‌شود، ولی چون پیش روی بهرام، قهرمان اصلی هفت‌پیکر، هنوز شش مرحلهٔ دیگر قرار دارد و نظامی می‌خواهد همهٔ این داستان‌ها را در قالبی واحد بیان کند، این داستان را به نوعی دیگر در شش‌داستانِ دیگر ادامه می‌دهد تا عاقبت یکی از قهرمانان، به مقام ارباب دوجهان برسد. به محض اینکه قهرمان یکی از داستان‌ها به این مرحله رسید، گوئی این اتفاق در تمام داستان-ها رخ داده است.

رها و آزاد در زندگی

این مرحله نتیجهٔ نهایی گذار قهرمان از آستان و بازگشت اوست. «درست مانند شخصی که لباس‌های کهنه را به دور اندازد و لباس نو بر تن کند، خویشتن (self) تجسم یافته هم، جسدهای فرسوده را به دور اندازد و واردِ جسدهای نو شود، اسلحهٔ برنده آن را نمی‌برند، آتش آن را نمی‌سوزاند، آب آن را خیس نمی‌کند، باد آن را نمی‌فرساید. این خویشتن (self) را نمی‌توان برید، سوزاند، خیس کرد و یا فرسود. جاودان، حاضر در هر کجا، بدون تغییر و بدون حرکت، خویشتن همیشه همان است که بود» *(همان: ۲۴۵)*.

رها بودن در زندگی، در پایان داستان بهرام گور دیده می‌شود. بهرام هم مانند قهرمانان داستان‌های هفت‌گنبد، این مراحل را از سر می‌گذراند. نکتهٔ قابل توجه این است که نظامی ابتدا شرح سفر پیامبر، سپس شرح زندگی و سفر بهرام را و سپس داستان‌هایی که هر کدام خود یک سفر تمثیلی هستند، می‌آورد. گویی نظامی در همهٔ این منزل‌ها شریک قهرمانان است. رفتار عادلانهٔ بهرام با نمایندگان هفت قشر از مردم سبب خواهد شد تا او از آن پس رها و آزاد زندگی خواهد کرد.

در پایان باید گفت رنگ سیاه نشان معرفت است؛ چنان‌که بنا بر حدیث رش[۱]، خداوند در شب سیاه، معرفت را بر انسان‌ها و هستی می‌گستراند و این که پادشاه لباس معرفت به تن می‌کند همان خلعت خاصی است که خداوند بر بشر ارزانی می کند. اما نظامی تأکید می‌کند سیاه‌پوشی او نشانهٔ مصیبت‌زدگی نیست؛ بلکه او از سر تیزهوشی جامهٔ سیاه را برگزیده است.

تا جهان داشت تیزهوشی کرد　　بی‌مصیبت سیاه‌پوشی کرد

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۴۹)

این رنگ علاوه بر نماد غم در بعضی اساطیر، نیز نماد پلیدی‌ها و نیروهای شر است، شایان ذکر است که تاریکی نورانی یا نور سیاه در مقایسه با تیرگیِ سادهٔ نیستی، متفاوت است این نور سیاه همانَ ناخودآگاه و از میان رفتن موانعی که میان این دو فاصله انداخته بود.

---

۱. «ان الله خلق الخلق فی ظلمهٍ ثم رشّ علیهم من نوره فمن اصاب من ذلک النور اهتدی و قد اخطاهُ فقد ضل» (رسالهٔ عشق و عقل، نجم الدین دایه، ۵۶؛ نقل در عطار، ۱۳۸۴: ۵۳۵).

نتیجه‌گیری

در این داستان، نظامی عزیمت شبانهٔ شاه را که نمادی از خودآگاهِ روان است، به سوی ناخودآگاه روان، وصف می‌کند. شاه در قدم اول به قصاب، که نمودی از سایه است، برمی‌خورد و او را به تسلیم خویش وامی‌دارد تا به یاری او به سوی کشف راز رهنمون شود. سبد، رسن و پرنده از عناصر یاری‌گر هستند. در مسیر تشرف، در آخرین لایهٔ ذهن خودآگاه باید با آنیما روبه‌رو شود. آنیما همان خدابانوی زیبایی است که پیوسته مرد را به قناعت دعوت می‌کند؛ بانویی که مرد سی‌شب با او نرد عشق می‌بازد، نمادی از آنیما، و کنیزکان که سی شب به جای خدابانو با مرد به وصل می‌رسند، نمادی از صفات او هستند. سرانجام شاه، پس از پشت سر گذاشتن مسیر تشرف، به اجبار و در چشم بر هم زدنی، به زمین بازمی‌گردد و سیاه‌پوشی پیشه می‌کند. سفر قهرمان در این داستان نسبت به دیگر داستان‌های هفت‌پیکر تطابق بیشتری با سفر قهرمان از نظر کمپبل دارد.

منابع

الف. کتاب‌ها

۱. الیاده، میرچا. (۱۳۹۲). آیین‌ها و نمادهای تشرف. ترجمهٔ مانی صالحی علامه. تهران: نیلوفر.

۲. بری، مایکل. (۱۳۸۵). تفسیر مایکل بری بر هفت‌پیکر نظامی. ترجمهٔ جلال علوی نیا. تهران: نی.

۳. پالمر، مایکل. (۱۳۸۵). فروید، یونگ و دین. ترجمهٔ محمد دهگانپور و غلامرضا محمدی. تهران رشد.

۴. دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۶). رمزهای زنده‌جان. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران مرکز.

۵. سپهری، سهراب. (۱۳۸۹). هشت‌کتاب. تهران: طهوری.

۶. ستاری، جلال. (۱۳۷۲). مدخلی بر رمزشناسی عرفانی. چاپ سوم. تهران: مرکز.

۷. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). داستان یک روح. تهران: فردوس.

۸. شوالیه، ژان؛ گربران، آلن. (۱۳۸۸/ج۱،۲و۳؛ ۱۳۸۵/ج۴؛ ۱۳۸۷/ج۵). فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابهٔ فضایلی. تهران: جیحون.

۹. عطار، فرید الدین. (۱۳۸۴). منطق الطیر. مقدمه و تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

۱۰. فرانکل، ویکتور. (۱۳۶۷). انسان در جست و جوی معنی. ترجمهٔ اکبر معارفی. تهران: دانشگاه تهران.

۱۱. فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۶۱). احادیث مثنوی. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.

۱۲. کمپبل، ژوزف. (۱۳۹۲). قهرمان هزار چهره. ترجمهٔ شادی خسروپناه. مشهد: گل آفتاب‌گردان.

۱۳. گورین، ویلفرد.ال و دیگران. (۱۳۷۰). راهنمای رویکردهای نقد ادبی. ترجمهٔ زهرامیهن‌خواه. تهران: انتشارات اطلاعات.

۱۴. مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۶۳). مثنوی معنوی. به تصحیح نیلکسون و به اهتمام نصرالله پورجوادی. جلد ۵. تهران: امیر کبیر.

۱۵. نظامی، الیاس. (۱۳۸۹). هفت‌پیکر. به کوشش سعید حمیدیان. تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. چاپ نهم. تهران: قطره.

۱۶. نیچه، فردریش. (۱۳۸۷). غروب بت‌ها، ترجمه داریوش آشوری. چاپ پنجم. تهران: مؤسسهٔ انتشارات آگاه.

۱۷. وگلر، کریستفر. (۱۳۹۰). ساختار اسطوره‌ای در فیلم‌نامه. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: نیلوفر.

۱۸. یاوری، حورا. (۱۳۸۶). روان‌کاوی در ادبیات (دو متن، دو انسان، دو جهان). تهران: تاریخ ایران.

ب. مقاله‌ها

۱۹. سپه‌وندی، مسعود. (۱۳۹۰). جنبه‌های تأویلی و تمثیلی داستان روز شنبه در گنبد سیاه. فصل‌نامهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی. شمارهٔ ۱۰. زمستان ۹۰. ۱۰۵-۱۲۸

۲۰. طاووسی، محمود؛ محمودزاده، نسیم. (۱۳۹۲). تحلیل ساختاری داستان گنبد سیاه از منظومه هفت پیکر نظامی. فصل‌نامهٔ زیبایی‌شناسی ادبی. سال ۵. شماره ۱۵. بهار ۹۲. ۱۰۳-۱۲۴.

۲۱. واعظ، بتول؛ کاردل ایلواری، رقیه. (۱۳۹۴). نقد اسطوره‌شناختی گنبد سیاه. دو فصل‌نامهٔ علوم ادبی. سال ۴. شمارهٔ ۷. بهار و تابستان ۹۴. ۲۳۳-۲۵۰.