

بررسی کارکرد نمادین اعداد و اشکال در ساختار خسرو و شیرین نظامی

۱- سمانه جمفری ۲- محمد عالی زاده مرشت

چکیده

کشف ساختار یک اثر، نقشی برجسته در دستیابی به مضمون و محتوا و لایه‌های پنهان معنایی آن دارد. بسیاری از اساطیر، افسانه‌ها، قصه‌های پریان و روایاتی با درونمایه نمادین، دارای ساختارهایی نظام‌مند و نمادین هستند که اعداد و اشکال و نگاره‌ها در آنها کاربردی برجسته دارند. از جمله این متون، منظومه خسرو و شیرین نظامی است که روایتگر داستانی تاریخی است که به افسانه‌ها پیوسته و از این روی دارای مضامین و مفاهیم نمادین و کهن‌الگویی است و باید به دنبال ساختاری نمادین در آن بود؛ ساختاری که اشکالی چون: ماندالا، مربع و مثلث که ارتباطی برجسته با اعداد دو و سه و چهار دارد، زیربنای اصلی حرکت و چینش و گزینش اشخاص و عناصر داستانی را معین می‌کند. در این مقاله به چگونگی ارتباط و نقش اعداد و معانی نمادین منظومه، به روش تحلیل و توصیف متن پاسخ داده می‌شود. نتیجه بررسی نشان می‌دهد که در این اثر، حرکت قهرمان روایت، حرکتی ماندالایی است که آغاز و پایان آن در جغرافیای داستان یکی است و در پایان این ماندالای چهارتو، چهارگوشه‌ای وعده داده شده، جایگزین مربع آشفته آغاز داستان می‌شود و به تعبیری روانشناختی، خسرو پرویز به فرایند فردیت روانی دست می‌یابد.

کلیدواژه: نظامی گنجوی، خسرو و شیرین، ماندالا، مربع، اعداد.

۱- مقدمه

منظومه خسرو و شیرین نظامی از جمله آثار برجسته در حوزه ادبیات غنایی است که از همان زمان سرایش، مورد استقبال بسیاری از نظیره‌گویان قرار گرفته و در دوره‌های بعد نیز نظامی‌پژوهان را بر آن داشته تا از دیدگاه‌های مختلف زبانی و محتوایی و بر مبنای نظریات متعدد، آن را مورد نقد

Email: S.jafari@cfu.ac.ir

۱- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان تهران (نویسنده مسئول)

۲- کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۰/۲۹

تاریخ دریافت: ۹۸/۱/۲۸

و تحلیل و بررسی قرار دهند. این منظومه چنان‌که در ادامه گفته خواهد شد، به گفته نظامی، اثری نمادین و سمبلیک است که در این صورت باید به دنبال ساختاری نمادین نیز در آن بود. این پژوهش در پی بررسی همین ساختار سمبلیک است.

۱-۱- بیان مساله و سوالات تحقیق

هر اثر نوشتاری، همچون یک بنا دارای طرح و نقشه‌ای است که حوادث و اشخاص و عناصر داستانی بر مبنای آن طرح، در جای مورد نظر مؤلف قرار می‌گیرند؛ از این روی کشف طرح و یافتن خط سیر حوادث یک اثر می‌تواند عامل مهمی در فهم و دریافت درونمایه آن باشد. اهمیت این امر سبب شده تا نظریه‌پردازان بسیاری از جمله: تزوتان تودوروف، رولان بارت، ژرار ژنت، آلجیر گریما، ولادیمیر پراپ و بسیاری دیگر به بررسی روایت بپردازند و الگوهایی را جهت تحلیل ساختار آن به دست دهند (رک اخوت، ۱۳۷۱ و احمدی، ۱۳۷۰). اهمیت طرح و ساختار داستان چنان است که می‌توان گفت هر اثر با توجه به نوع خود، نیاز به طرحی متناسب دارد و راز ماندگاری آن نیز در همین تناسب ساختار و محتوا است؛ بر مبنای این دیدگاه در یک اثر نمادین باید به دنبال طرحی نمادین باشیم که اشکال و اعداد سمبلیک در آن برجستگی ویژه داشته باشد. اهمیت اعداد در جریان یک روایت نمادین به این دلیل است که «به واسطه اعداد، پرده از بسیاری از رمزهای جاودانه برداشته می‌شود» (زمردی، ۱۳۷۹: ۲۷۲). علاوه بر اعداد، اشکال هندسی چون مربع و مثلث که ارتباطی برجسته با اعداد چهار و سه دارند و نگاره‌های نمادینی چون دایره و ماندالا نیز نقشی برجسته و کلیدی در پی‌ریزی داستان‌ها و روایات نمادین دارند و حرکت قهرمان و چینش و گزینش عناصر و سایر اشخاص داستانی را نظم و سامان می‌دهند. با توجه به تکرار برخی از اعداد نمادین در منظومه خسرو و شیرین که به اشکال و در بخش‌های مختلف آن نمود یافته و ارتباط آنها با اشکال سمبلیک هندسی، در این پژوهش به بررسی ساختار منظومه و ارتباط آن با محتوا پرداخته شده و نویسندگان در پی یافتن پاسخ پرسش‌های زیر هستند:

۱- با توجه به گفته نظامی، مبنی بر نمادین بودن منظومه خسرو و شیرین، این اثر دارای ساختاری نمادین است؟ ۲- مهمترین اعداد و اشکال به کار رفته در ساختار منظومه مورد بررسی چیست؟ ۳- آیا اعداد تکرارشونده در منظومه خسرو و شیرین، با محتوای اثر مرتبط هستند؟ ۴- آیا می‌توان ارتباطی میان مفاهیم نمادین اعداد با شخصیت‌های منظومه یافت؟

۲-۱- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف از این پژوهش، بررسی ساختار نمادین منظومه خسرو و شیرین و ارتباط آن با محتوای داستان است. از آنجا که شناخت ساختار یک اثر، نقشی برجسته در دریافت لایه‌های مختلف معنایی آن دارد و توجیه‌گر ترتیب حوادث و چگونگی آنها است، شناخت ساختار و طرح یک اثر و از جمله منظومه غنایی خسرو و شیرین امری ضروری است که در این مقاله بدان پرداخته خواهد شد.

۳-۱- روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله توصیفی-تحلیلی است و با بهره‌گیری از ابزار کتابخانه‌ای انجام می‌شود، بدین ترتیب که ابتدا اعداد و اشکال برجسته و حوادث تکرارشونده در منظومه خسرو و شیرین استخراج و پس از بررسی، معانی نمادین آنها با توجه به اشخاص داستانی و معنا و درونمایه کلی اثر و حوادث مختلف آن تبیین و تشریح و در صورت لزوم، نمونه‌هایی از سایر متون به منظور استناد و استشهاد آورده خواهد شد. جامعه آماری پژوهش نیز کل ابیات منظومه خسرو و شیرین است که به تمامی مورد بررسی قرار گرفته است.

۴-۱- پیشینه تحقیق

درباره منظومه خسرو و شیرین، آثار پژوهشی بسیاری با رویکردهای مختلف زبان‌شناسی، محتوایی، ساختارشناسی، بلاغی، تطبیقی و... نوشته شده است. از جمله آثاری که رویکردی نمادین و تأویلی به این اثر دارند عبارتند از: مقاله «تحلیل عناصر نمادین و کهن‌الگویی در معراج‌نامه‌های نظامی» که در آن نویسنده تنها بخش مربوط به توصیف معراج در خسرو و شیرین را با سایر آثار وی به صورت تطبیقی تحلیل و نمادپردازی کرده است (ر.ک جعفری، ۱۳۹۰). «تحلیل وضعیت آغازین در منظومه خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت پیکر نظامی» از دیگر مقالاتی است که نویسنده در آن تولد نمادین کودک به دعاخواسته شده را که بنابر دریافت‌های پراپ، از جمله وضعیت‌های مشترک بسیاری از قصه‌ها و افسانه‌ها است بررسی و تحلیل کرده است (ر.ک جعفری، ۱۳۹۵). مقاله‌ای دیگر با عنوان «رویکردی اساطیری و روان‌شناختی به تولد نمادین شب‌دیز در خسرو و شیرین نظامی»، این بخش از منظومه را تحلیل و نمادشناسی کرده است (ر.ک طغیانی، ۱۳۸۸). از دیگر مقالاتی که رویکردی تأویلی و نمادشناختی به منظومه خسرو و شیرین نظامی داشته، «تحلیل نمادها و کهن‌الگوها در بخشی از خسرو و شیرین نظامی» است که نویسندگان در آن بخش پایانی

منظومه را که شامل ارسال نامه پیامبر(ص) به خسرو پرویز و خواب دیدن وی و رفتنش به گنج‌خانه است را تحلیل و نمادشناسی کرده‌اند (رک هاشمی، ۱۳۹۰). «شیرین در چشمه» از دیگر مقالات پژوهشی است که نویسنده در آن بخشی از منظومه را که نظامی در آن به توصیف حضور شیرین در چشمه‌سار پرداخته، نمادشناسی کرده است (رک پورجوادی، ۱۳۷۰). مطالعه مقالات مذکور نشان می‌دهد که در هیچ‌یک از آنها ساختار منظومه با رویکرد پژوهش حاضر بررسی نشده است.

۲- تبیین ساختار نمادین منظومه خسرو و شیرین

پیش از پرداختن به ساختار نمادین منظومه خسرو و شیرین، ضروری است بخش نخستین منظومه که شاعر در آن به نمادین بودن اثرش اشاره کرده و متناسب با رویکرد این پژوهش است، در اینجا آورده شود. منظومه خسرو و شیرین نظامی از جمله آثاری است که در ورای الفاظ و معانی ظاهری آن می‌توان به زیرساختی دست یافت که همان «فرایند فردیت روانی» است. علت چنین رویکردی به منظومه مورد نظر، ابیاتی است که خود نظامی در آغاز خسرو و شیرین آورده است. وی در آغاز منظومه خسرو و شیرین در علت نظم کتاب چنین می‌گوید:

«مرا چون هاتف دل دید دمساز
برآورد از رواق هممت آواز

که بشتاب ای نظامی زود دیر است
فلک بدعهد و عالم زودسیر است

بهاری نو برآر از چشمه نوش
سخن را دستبافی تازه درپوش...

نصیحتت ای هاتف چون شنیدم
جو هاتف روی در خلوت کشیدم

در آن خلوت که دل دریاست آنجا
همه سرچشمه‌ها آنجاست، آنجا

نهادم تکیه‌گاه افسانه‌ای را
بهشتی کردم آتشیخانه‌ای را»

(نظامی، ۱۳۸۵: ۳۱-۳۰)

نظامی، پس از خلوت با دل، به حکم آن که گفتن سر دلبرانه در حدیث دیگران خوشتر است، افسانه خسرو و شیرین را که به توصیف وی آتشیخانه‌ای است، تکیه‌گاه و زیرساخت سخن خود قرار می‌دهد و آن را تبدیل به بهشتی افسانه‌ای می‌کند؛ تا این افسانه کهن ایرانی، آینه‌ای تمام‌نما

برای به تصویر کشیدن احوال درونی شاعر شود. در ادامه ابیات، نظامی از دوستی سخن می‌گوید که به خاطر به نظم درآوردن خسرو و شیرین بر او خرده می‌گیرد. تغییر عقیده این دوست صاحب‌سنگ پس از شنیدن استدلال‌های نظامی، موضوعی قابل تأمل است:

«ز شورش کـــردن آن تلخ گفـــتـــار
ترشـــرویی نکـــردم هیمـــچ در کار

ز شیـــرین کاری شیـــرین دلبنـــد
فرو خواندم به گوشش نکتـــه‌های چند

وزان دیبا کـــه می‌بستم طـــرازش
نمـــودم نقشه‌ای دلنـــوازش

چو صاحب‌سنگ دید آن نقش ارژنگ
فرو ماند از سخن، چـــو نقش بر سنگ

بدو گفتم: ز خـــاموشی چه جـــویی؟
زبان کـــه و کـــه احستـــی بگویی؟

به صد تسلیم گفتم: ای مـــن غلامت
زبـــانم وقف بـــر تسبیح نامت

چو بشنیدم ز شیرینـــان داستان را
ز شیرینی فـــرو بـــردم زبـــان را

چنین سحری تو دانی یـــاد کـــردن
بتی را کعبه‌ای بنیـــاد کـــردن»

(همان: ۳۶)

آنچه دوست متعصب و خرده‌گیر نظامی را این‌گونه به تسلیم و تحسین و تمجید واداشته است، بی‌شک باید چیزی فراتر از یک داستان عاشقانه و هوسنامه صرف باشد؛ زیرا شاعر زاهد و اهل خلوت و پرورش دل‌گنجه، طی یک خلوت درونی و به راهنمایی هاتف دل، آن را از میان تمامی داستان‌های معروف زمان خویش برگزیده است. این دلایل برگرفته از کلام شاعر، سبب شد تا این مقاله، رویکردی تأویلی و نمادشناختی به منظومه خسرو و شیرین داشته باشد و در نتیجه به دنبال دستیابی به ساختار نمادین آن باشد. ساختار منظومه خسرو و شیرین از جمله ساختارهای نمادین و ماندالایی است که نقطه آغاز و پایان آن شهر مداین است و بدین ترتیب ساختاری دایره‌ای دارد. در طول داستان، اشکالی چون مربع و مثلث، چندین بار نمود یافته است که متناسب

با درونمایه داستان، کارکردی نمادین دارد. علاوه بر این اعداد دو، سه و چهار نیز کارکردهایی برجسته و نمادین در این اثر دارند که در ادامه به بررسی آنها پرداخته خواهد شد.

۲-۱- مربع و عدد چهار

عدد چهار و نگاره مربع/چهارگوشه، یکی از مهمترین اعداد و اشکالی است که اهمیت و کاربردی قابل توجه در منظومه خسروو شیرین یافته کهدر نگرش تحلیلی یونگ که اساس تحلیل در این پژوهش است، اهمیتی برجسته دارد. به عقیده وی خودآگاه به چهار روش، خود را با تجربه هم سو می کند که عبارتند از: «شعور»، «تفکر»، «احساس» و «مکاشفه» (ر.ک یونگ، ۱۳۸۳: ۸۱). از نظر وی عدد چهار در ساحت ناخودآگاهی روان نیز اهمیتی برجسته دارد؛ مراحل چهارگانه آنیما و آنیموس^۱ از نمونه های برجسته چهارگانگی و اهمیت آن در ساحت ناخودآگاهی روان است. یونگ چهار مرحله اساسی برای آنیما برمی شمارد. به عقیده وی نخستین مرحله می تواند به وسیله «حوا» که روابطی کاملاً زیستی و غریزی داشت، نمادین شود. دومین مرحله را می توان در «هلن» فاوست مشاهده کرد؛ او گرچه شخصیتی افسانه ای و زیبا داشت اما عناصر جنسی همچنان مشخصه اش بود. سومین مرحله می تواند به وسیله «مریم باکره» نشان داده شود؛ مرحله ای که در آن عشق (اروس) خود را تا به مقام پارسایی روح بالا می برد. چهارمین مرحله، خرد است که حتی از پارسایی و خلوص که به وسیله «سرود سولامیت»، سرآمد سرودهای نمادین شده است نیز فراتر می رود (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۸۱). یونگ برای آنیموس نیز همچون آنیما چهار مرحله انکشاف برمی شمارد. این عنصر که علاوه بر هیأت انسانی می تواند در قالب اشیا و حیواناتی چون: عقاب، سگ بزرگ، نیزه یا برج نیز ظاهر شود (پالمر، ۱۳۸۵: ۱۷۴)، در مرحله نخست به صورت نیرویی جسمانی ظاهر می شود؛ مثلاً در قالب یک ورزشکار. در مرحله بعد، دارای روحی مبتکر و قابل برنامه ریزی است. در مرحله سوم در قالب گفتار بروز می کند و به صورت استاد و کشیش و... ظاهر می شود و سرانجام در چهارمین و والاترین مرحله با تجسم اندیشه نمودار می شود. در این مرحله، عنصر نرینه هم به مانند عنصر مادینه، نقش میانجی تجربه مذهبی را ایفا می کند و به زندگی مفهومی تازه می بخشد. (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۹۳). به عقیده یونگ، «چهارگانگی و ارزشی که به عدد چهار داده می شود، فی النفسه انگاره ای غریب است که در بسیاری از ادیان و فلسفه ها نقشی مهم ایفا می کند» (همان: ۱۰۳). یونگ در تحلیل های خود، عدد چهار را عددی مؤنث، کامل و مادینه می داند. «بنابر نگرش کهن الگویی یونگ، عدد سه عدد مذکر، ناکامل و نرینه و عدد چهار، عدد مؤنث، مادینه و کامل است. اجتماع این دو، عدد هفت را

به دست می‌دهد که از کاملترین اعداد است؛ زیرا نرینه و مادینه، مذکر و مؤنث و کامل و ناکامل را درون خود دارد و اجتماع ضدین است» (یاوری، ۱۳۸۶: ۱۲۱-۱۲۰). در منظومه خسرو و شیرین، عدد چهار، کارکردی برجسته و نمادین دارد و زیربنای اصلی داستان به شمار می‌رود. در این اثر، خسرو پرویز باید تا پایان منظومه، چهارگانگی ویران‌شده آغاز داستان را بازسازی کند و با دستیابی به آن چهار چیزی که به وی بشارت داده شده است، نخستین بخش از فرایند فردیت خود را محقق کند.

فرایند فردیت: در تعریف فرایند فردیت روانی باید گفت که «یونگ با مطالعه تعداد زیادی از مردم و تحلیل خواب‌های ایشان دریافت که خواب نه تنها به چگونگی زندگی خواب بیننده بستگی دارد؛ بلکه خود بخشی از بافت عوامل روانی آن است. او همچنین دریافت که خواب در مجموع از یک ترکیب و شکل باطنی تبعیت می‌کند و نام آن را «فرایند فردیت» نهاد. به عقیده وی از آنجایی که صحنه‌ها و نمایه‌های خواب هر شب تغییر می‌کند، بنابراین هر کسی نمی‌تواند تداوم آنها را با یکدیگر دریابد؛ اما اگر کسی توالی خواب‌های خود را طی سالیان دراز مورد مطالعه قرار دهد، متوجه خواهد شد که پاره‌ای از محتویات آنها به تناوب آشکار و ناپدید می‌شوند. بسیاری از مردم همواره خواب یک شخصیت، منظره یا یک موقعیت را می‌بینند؛ که اگر چنانچه آنها را به‌طور پیوسته مورد مطالعه قرار دهیم، خواهیم دید که نمایه‌های آنها آرام اما محسوس تغییر می‌کنند؛ بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که زندگی رؤیایی ما تحت تأثیر پاره‌ای از مضامین و گرایش‌های دوره‌ای، تصویری پیچیده به‌وجود می‌آورند و اگر کسی تصویر پیچیده یک دوران طولانی را مورد مطالعه قرار دهد، در آن گونه‌ای گرایش یا جهت پنهان اما منظم مشاهده می‌کند که همانا فرایند رشد روانی تقریباً نامحسوس فردیت است؛ فرایندی که موجب می‌شود شخصیت فرد به مرور غنی‌تر و پخته‌تر شود؛ آن‌چنان که دیگران نیز متوجه آن بشوند» (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۴۱-۲۴۰). به بیان دیگر به موجب عقیده یونگ «زمانی که نقطه اوجی از زندگی فرد فرا می‌رسد، شخصیت برتر ناپیدای فرد به واسطه نیروی الهام بر شخصیت حقیرتر متجلی می‌شود. این امر سبب می‌شود تا حیات فردی به سمت و سویی برتر و عالی‌تر جهت یابد و گونه‌ای از دگرگونی درونی شخصیت را پدید می‌آورد. این فرایند، تحت عنوان «فرایند فردیت روانی» مطرح می‌شود» (یونگ، ۱۳۶۸: ۷۳). به عقیده یونگ، فرایند فردیت روانی در نهایت منجر به یگانگی و اتحاد و یکپارچگی دو ساحت خودآگاه و ناخودآگاه روان فرد می‌شود و در جریان آن بُعد بالقوه

کهن‌الگوی «خود» به فعلیت درمی‌آید. نمود برجسته چهارگانگی کهن‌الگوی «خود» را به‌ویژه در «ماندالا» می‌توان یافت. «نگاره ماندالا که خاستگاه آن سرزمین‌های خاور دور است، نمودار ساختار نمادین جهان است، به صورت مختلف در ترسیمات خطی و نقاشی و پیکرتراشی و رقص ظاهر می‌شود. واژه سانسکریت ماندالا به معنی دایره-مرکز است؛ اما درواقع این ساختار پیچیده دوایر هم‌مرکز که همه دقیقاً ناظر به کانونی مرکزی‌اند، غالباً در یک یا چند مربع، محاطند» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ۱۰۶). نگاره ماندالا اهمیتی برجسته در روان‌شناسی یونگ دارد چنان‌که «وی در نامگذاری گرایش ساختاری روان به سوی کمال و فردیت، این اصطلاح را به کار می‌برد که در شرق و به ویژه آیین بودای تانتری، به عنوان تمثیلی از عالم و کالبد انسان، پیشینه و کاربرد دیرینه دارد... وی برای نخستین بار در سال ۱۹۳۶ در مقاله «نمادهای خواب در فرایند خویشستن‌یابی» که بر پایه بررسی چهار صد رؤیا از یکی از بیمارانش نوشته شده بود، از ماندالا به عنوان «خود به تمامیت رسیده» سخن گفت و بروز آن را در خواب و آفرینش‌های هنری، بازتابی از فعال شدن کهن‌الگوی تمامیت و سرآغاز یک فرایند دگرگون‌ساز روانی دانست... بدین ترتیب ماندالا در روان‌شناسی یونگ، یعنی مرکز یک تمامیت روانی؛ یعنی خود به فردیت رسیده و بخش‌ناپذیر» (یاوری، ۱۳۸۶: ۱۰۶-۱۰۷). از آنجا که منظومه خسرو و شیرین نظامی، روایت به فعلیت رسیدن ابعاد بالقوه کهن‌الگوی خود در ساحت ناخودآگاهی روان قهرمان آن است، می‌توان حرکتی ماندالایی و ماریچ را در ساختار روایت آن دید که دربرگیرنده سه‌گوشه‌ها و چهارگوشه‌های نمادین و تکرار شونده هستند و کاربرد اعداد نمادین نیز این درونمایه را تقویت می‌کند. به لحاظ نمادشناسی، عدد چهار با مربع در ارتباط است. مربع، یکی از اشکال مهم هندسی است که غالباً در سراسر جهان مورد توجه است. مربع، یکی از چهار نماد اصلی است و سه نماد دیگر عبارتند از: مرکز، دایره و صلیب. مربع، نماد زمین در مقابل آسمان و در سطحی دیگر، نماد زمین و آسمان در مقابل خلق‌نا شده و خالق است. بسیاری از مکان‌های مقدس به شکل چهارگوشه است؛ از جمله: مذابح، محراب‌ها، معابد، شهرها و چادر نظامیان. اغلب این مربع‌ها در دایره‌ای جای می‌گیرند. نماد مربع و نماد عدد چهار با یکدیگر مرتبط هستند. شکل مربع در سنت اسلام نیز جایی بس مهم دارد و برجسته‌ترین نمود آن، خانه چهارگوش کعبه است که حجاج بر گرد آن می‌چرخند. نمونه دیگر، ضریح‌های چهارگوشه‌ای است که بر روی مزار امامان ساخته می‌شود (شوالیه، ۱۳۸۷، ج ۵: ۱۸۰-۱۷۹ و ۱۹۱). به عقیده یونگ، چهارگوش که نشانه تمامیت در خودآگاه است، در نقطه مقابل

گردی (ماندالا) که معمولاً نشانهٔ تمامیت طبیعی است، قرار دارد (یونگ، ۱۳۸۳: ۳۲۴). در منظومهٔ خسرو و شیرین، نظام حوادث، بر مبنای چهارگانگی پی‌ریزی شده است؛ بدین ترتیب که هرمز شاه برای حفظ مملکت و دفع بلا و چشم‌زخم از خسرو پرویز، قوانینی چهارگانه وضع می‌کند. این قوانین چهارگانه در واقع حد و حدودی است که شاه ایران‌زمین برای «کهن‌الگوی نقاب» ترسیم می‌کند؛ بدین مفهوم که این قوانین چهارگانه، تعیین‌کنندهٔ حدود رفتار و شخصیت اجتماعی افراد است. نقاب یا پرسونا صورتک، نقاب یا ماسکی است که ما از خود به دنیا نشان می‌دهیم. پرسونا در واقع شخصیت اجتماعی ما است؛ شخصیتی که گاهی کاملاً از خویشتن واقعی ما جدا است (رستگار فسایی، ۱۳۸۸: ۲۱۳). به عقیدهٔ یونگ، کهن‌الگوی نقاب یا پرسونا به نوعی بیانگر تمایل روانی فرد به پنهان ساختن حقیقت وجودی‌اش است. بر این اساس نقاب، نمودار نمونه‌ای از «فردیت کاذب» است که در آن، انتظار اجتماعی، کنترل را در دست دارد. در این شرایط، هنگامی که شخصیت کاذب به گونه‌ای مسلط شود که تمام یا بیشتر ویژگی‌های دیگر را سرکوب کند، کهن‌الگوی نقاب، جایگاه مناسبی برای رشد روان‌آزردگی می‌شود؛ زیرا تسلط نقاب، عدم توازن را به دنبال دارد که این امر هستهٔ روان‌آزردگی به شمار می‌رود. فرد تحت نفوذ نقاب به طور ضمنی مملو از تصاویر اجتماعی از خودش است. این تصاویر به هرگونه‌ای که باشند، اعم از خشک یا منعطف، بزرگ‌پنداری یا احساس حقارت و... در کل موجب ناتوانی فرد در برقراری ارتباط میان جنبه‌های تکمیلی شخصیتش می‌شود و روان‌آزردگی و افسردگی وی را در پی دارد (پالمر، ۱۳۸۵: ۱۷۲). خسرو با شکستن چارچوب نمادین، به تعبیر نظامی، چهار مولای عزیزش را که عبارتند از: اسب، کنیزک چنگ‌نواز، غلام غوری و تخت شاهانه از دست می‌دهد و پس از آن در پی پذیرش تنبیه پدر، خواب جد خود، انوشیروان را می‌بیند که بشارتی چهارگانه به او می‌دهد و ادامهٔ منظومه، تحقق همین رؤیا و دستیابی خسرو به چهار چیز در مقابل چهار عزیز از دست‌رفته است.

گفته شد که چهارگوشه، نماد تمامیت در خودآگاهی است. بنابر این نگرش، خسرو پرویز، چهار چیز را که نمایندهٔ چهارگوشهٔ نقاب (شخصیت اجتماعی) وی است، در پی نقض نهی پدر، به یکباره از دست می‌دهد و از آن پس با دریافت سه فراخوانی، پای در مسیر «فرایند فردیت روانی» می‌گذارد و محصول این کنش، تشکیل چهارگوشه‌ای کامل‌تر و بسط‌یافته است که اضلاع آن به‌طور کامل، منطبق بر چهارگوشهٔ نخستین است. خسرو پرویز، نمایندهٔ بُعد بالقوهٔ کهن‌الگوی خود (در دوران کودکی) در منظومه است. بنابر دریافت‌های یونگ، خود به عنوان یک مفهوم

تجربی، طیف و سعی از پدیده‌های روانی را معین می‌کند که این امر بیان‌کننده وحدت شخصیت به عنوان یک کُل است. کهن‌الگوی خود دارای دو بُعد بالقوه و بالفعل است که بُعد بالقوه آن طی فرایند فردیت روانی به فعلیت می‌رسد. به عقیده وی خود، دو مفهوم قابل تجربه و غیرقابل تجربه را دربرمی‌گیرد؛ به عبارت دیگر خود هم جنبه خودآگاه شده و هم جنبه ناخودآگاه‌مانده دارد (۷۹۱-۷۸۹: Jung، ۱۹۸۳). در منظومه مورد بررسی، خسرو پرویز، طی پانزده سال (سن بلوغ و ورود به اجتماع و لزوم رعایت موازین و قوانین اجتماعی (پرسونا))، جنبه‌های خودآگاه شخصیتش را به انکشاف کامل می‌درآورد. پانزده سالگی از سنین مهم و کلیدی برای فرد است. در ادبیات پهلوی، مرد جوان پانزده ساله مظهر کمال، زیبایی و نیرو است. به احتمال، این اعتقاد به دورانی بازمی‌گردد که در میان قبایل بدوی، پسران جوان با رسیدن به سن بلوغ، وارد جرگه مردان می‌شدند و با در نظر داشتن شرایط زندگی در آن زمان، جوانی پانزده ساله، مظهر کمال می‌شود و ظاهراً می‌تواند مظهر نفخه آسمانی باشد که معمولاً نیروبخش و یاری‌دهنده است و اورمزد در هر کسی که بخواند و به هر منظور که بداند، بدهد. نقطه اشتراک همه این جوانان پانزده ساله، بلندبالایی، نورانی بودن، سپیدی، توانایی و زیبایی است (قلی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۴۸-۱۴۷). بعد از پانزده سال، خسرو پرویز، همچون دیگران، ملزم به پذیرش نقاب (شخصیت اجتماعی) می‌شود و قوانین چهارگانه پدر، تعیین‌کننده حدود این نقاب است. خسرو پرویز، این چهارگانگی را دارد. غلام غوری، اسب، چنگ‌نواز و اسباب و اثاثش نماینده این چهارگوشه هستند؛ اما سرنوشت، خط دیگری در دفتر زندگی او نگاشته است. او باید به چهارگانگی‌ای فراتر از این دست یابد؛ پس با انجام یک اشتباه گریزناپذیر، این نقاب را که حدودی چهارگانه دارد، می‌شکند و پا از هنجارهای جامعه فراتر می‌نهد و مستحق تنبیه می‌شود. او با پشیمانی از عمل خود، تن به تنبیه پدر می‌دهد و چهارگانه‌اش را از دست می‌دهد؛ تا در ادامه ماجرا با تلاشی بسیار، آن را در شکلی کامل‌تر بازسازی کند. او جهت گسترش و دستیابی به تمامیت روانی، در جریان فرایند فردیت روانی قرار می‌گیرد و طی چهار مرحله به چهار چیزی دست می‌یابد که در آغاز داستان، آنها را از دست داده بود، با این تفاوت که چهارگانه دوم، بسیار کامل‌تر از چهارگانه نخست، اما کاملاً منطبق با آن است. این انطباق به این ترتیب است: شب‌دیز در برابر اسب معمولی پی‌شده، شیرین در مقابل غلام غوری از دست‌رفته، تاج و تخت پادشاهی در قبال اسباب داده شده به صاحبخانه و باربد در عوض چنگی ناخن شکسته و ابریشم چنگ گسسته. این کمال، نتیجه پشیمانی از کرده ناپسند

گذشته و پذیرفتن تنبیه پدر است. نگاره مربع/چهارگوشه که اهمیتی قابل توجه در نظام اندیشه یونگ و روانکاوی وی دارد و نماینده کمال و تمامیت در ساحت خودآگاهی روان است، کاربردی بنیادین در منظومه خسرو و شیرین یافته و اساس حوادث بر مبنای آن پی‌ریزی شده است. نخستین چهارگوشه، نهی چهارگانه‌ای است که هرمزشاه فرمان آن را می‌دهد و در تأویلی کهن‌الگویی، نقاب یا پرسونا را می‌نمایاند:

«منادی را ندا فرمود در شهر	که وای آن کس که او بر کس کند قهر
اگر اسی چرد در کشت‌زاری	وگر غصبی رود بر میوه‌داری
وگر کس روی نامحرم ببیند	همان در خانه ترکی نشیند
سیاست را ز من گردد سزاوار	بر این سوگندهایی خورد بسیار» (نظامی، ۱۳۸۵: ۴۲)

دومین نمود این نگاره، چهار کرده خسرو و اطرافیان‌ش است که نقض فرامین چهارگانه مذکور محسوب می‌شود و در واقع به مفهوم شکستن نقاب است:

«ملکزاده در آن ده خانه‌ای خواست	ز سرمستی درو مجلس بی‌است
نشست آن شب به نوشانوش یاران	صبوحی کرد با شب‌زنده‌داران
سماع ارغنون‌ی گوش می‌کرد	شراب ارغنون‌ی نوش می‌کرد
صراحی را ز می پر خنده می‌داشت	به می جان و جهان را زنده می‌داشت
مگر کز توسنانش بدلگامی	دهن بر کشته‌ای زد صبح‌بامی
وزین غوری غلامی نیز چون قند	ز غوره کرد غارت خوشه‌ای چند» (همان: ۴۴)

بنابر ساختار نمادین داستان، نهی چهارگانه نخستین، مقدمه نقض نهی چهارگانه دوم است؛ تا در پی آن تنبیهی چهارگانه بر خسرو روا شود؛ بدین ترتیب که:

«ملک فرمود تا خنجر کشیدند تکاور مرکبش را پی بریدند

غلامش را به صاحب غوره دادند گلابی را به آبی شوره دادند

گلابی را به آبی شوره دادند به صاحبخانه بخشیدند تختش

پس آنگه ناخن چنگی شکستند ز روی چنگش ابریشم گسستند»

(همان: ۴۵)

نهی، نقض نهی و تنبیه که اساس هر سه آنها بر مبنای چهارگانگی است و حدود چهارگانه نقاب را ترسیم می‌نمایاند، خسرو پرویز را در مسیر فردیت یافتن قرار می‌دهد تا بتواند با برقراری اتحاد میان دو ساحت ناخودآگاهی ناشناخته و خودآگاهی و جذب و انکشاف نیروهای ناخودآگاهی در جهت گسترش خودآگاهی، به کمال مقدر خویش دست یابد. خسرو با پذیرش تنبیه پدر، مستحق دریافت فراخوانی می‌شود و در پی آن رؤیایی بشارت‌بار می‌بیند که موتیفی برجسته در داستان‌ها و اساطیر و افسانه‌هایی است که درونمایه آنها فرایند فردیت روانی است. در رؤیای مذکور، بشارت دستیابی به چهار چیز در مقابل چهار چیز از دست‌رفته به خسرو داده می‌شود:

«نیای خویشت را دید در خواب که گفت: ای تازه خورشید جهانتاب

اگر شد چار مولای عزیزت بشارت می‌دهم بر چار چیزت

یکی چون ترشی آن غوره خوردی چو غوره زان ترش‌روی نکردی

دلارامی تو را در بر نشیند کزو شیرین‌تری دوران نبیند

دوم چون مرکب را پی بریدند وزان بر خاطرت گوردی ندیدند

به شبرنگی رسی شب‌دیز نامش که صرصر درنیابد گورد گامش

سیم چون شه به دهقان داد تختت وزان تن‌دی نشد شوریده بختت

به دست آری چنان شاهانه تختی که باشد راست چون زرین درختی
 چهارم چون صبوری کردی آغاز دران پرده که مطرب گشت بی‌ساز
 نواسازی دهندت باری‌دنام که بر یادش گوارد زهر در جام
 به جای سنگ خـواهی یافتن زر به جای چـار مهره، چار گوهر»
 (همان: ۴۷)

تناسب چهارگوشه از دست رفته با چهارگوشه‌ای که قرار است در طول داستان شکل گیرد، در ابیات مذکور به خوبی تبیین شده است. از دیگر چهارگوشه‌های برجسته در منظومه خسرو و شیرین، سفرهای چهارگانه خسرو از مداین (دوبار به ارمن و دوبار به اصفهان) است. دیگر چهارگوشه، مربع تمامیت روانی خسرو (شیرین، شب‌دیز، پادشاهی و باربد) است که مربع قالب در ماندالای چهارتوی داستان به شمار می‌رود. چهار ازدواجی که بعد از ازدواج خسرو و شیرین اتفاق می‌افتد، دیگر چهارگوشه مهم منظومه است. ازدواج شیرین با خسرو نیز پس از چهار مرحله دیدار اتفاق می‌افتد که در چهارمین دیدار، سرانجام شیرین به خواسته خود دست می‌یابد و به کابین خسرو درمی‌آید. در بخشی از داستان، باربد از جانب شیرین و نکیسا از جانب خسرو پرویز، هر یک طی چهار مرتبه و در جواب یکدیگر به غزلخوانی می‌پردازند.

۲-۲- ماندالا

نگاره نمادین دیگری که کاربردی قابل توجه در منظومه خسرو و شیرین یافته، «ماندالا» است. نگاره ماندالا (واژه سانسکریت) که خاستگاه آن سرزمین‌های خاور دور است، نمودار ساختار نمادین جهان است و به صورت مختلف در ترسیمات خطی و نقاشی و پیکرتراشی و رقص ظاهر می‌شود. واژه سانسکریت ماندالا به معنی دایره- مرکز است؛ اما در واقع این ساختار پیچیده دایره هم‌مرکز که همه دقیقاً ناظر به کانونی مرکزی هستند، غالباً در یک یا چند مربع محاط هستند (دوبوکور، ۱۳۷۶: ۱۰۶). این نگاره، اهمیتی برجسته در روان‌شناسی یونگ دارد؛ چنان‌که «وی در نامگذاری گرایش ساختاری روان به سوی کمال و فردیت، این اصطلاح را به کار برد که در شرق و به ویژه آیین بودای تانتری، به عنوان تمثیلی از عالم و کالبد انسان، پیشینه و کاربردی دیرینه دارد. یونگ برای نخستین بار در سال ۱۹۳۶ در مقاله «نمادهای خواب در فرایند خویشتن‌یابی» که بر پایه بررسی

چهارصد رؤیا از یکی از بیمارانش نوشته شده بود، از ماندالا به عنوان «خود به تمامیت رسیده» سخن گفت و بروز آن را در خواب و آفرینش‌های هنری، بازتابی از فعال شدن کهن الگوی تمامیت و سرآغاز یک فرایند دگرگون‌ساز روانی دانست. بدین ترتیب ماندالا در روان‌شناسی یونگ، یعنی مرکز یک تمامیت روانی؛ یعنی خود به فردیت رسیده و بخش ناپذیر (یاوری، ۱۳۸۶: ۱۰۷-۱۰۶). به عقیده یونگ، تأکید ماندالا بر حصر توجه به مرکز، یعنی «خود» است که این امر به منظور تسلط بر نفس، جهت جلوگیری از تورم و انحطاط آن ضرورت دارد (یونگ، ۱۳۷۰/۲: ۱۸۷).

در منظومه خسرو و شیرین، دستیابی به بلوغ شخصیت و کمال روانی، طی چهار مرحله رفت و بازگشت از کانون مرکزی داستان (مداین) که نماینده مرکز ساحت خودآگاهی روان روایت است، انجام می‌شود؛ به بیانی دیگر قهرمان داستان، طی چهار حرکت دوری که نقطه شروع و پایان هر حرکت، «مداین» (مرکز خودآگاهی) است، به فردیت روانی و اتحاد و یگانگی میان دو ساحت خودآگاهی و ناخودآگاهی روان خود دست می‌یابد و این همان نگاره ماندالا و حرکت نمادین ماندالایی است که «خود تمامیت‌یافته» را می‌نمایاند. در منظومه خسرو و شیرین، مداین به عنوان پایتخت ایران‌زمین که نماینده ساحت خودآگاهی روان است، کانون مرکزی داستان است و چهار حرکت نمادین خسرو از آن‌جا آغاز و بدان ختم می‌شود. در پایان نیز شیرین به همین کانون مرکزی آورده می‌شود و وصلت نمادین خسرو با وی انجام می‌شود. مرکزیت قرار گرفتن ایران‌زمین در این منظومه، ریشه در تفکری بسیار قدیمی و بنیادین دارد؛ به این ترتیب که «مرکز در نظم کیهانی خود هم نقطه عزیمت است و هم نقطه بازگشت. همه چیز از آن به ظهور می‌رسد، گردش می‌گردد و به آن باز می‌گردد که با دو حرکت گریز از مرکز و گرایش به مرکز و نیز دم و بازدم و گردش خون از قلب به سایر قسمت‌های بدن و بازگشت خون از اعضای بدن به قلب قابل بیان است. حرکت از مرکز به محیط دایره، مظهر سفر در عالم تعین و تنوع است؛ در حالی که حرکت عکس آن، مرکز روحانی، وحدت و واحد مطلق است. نقطه‌ای است که از آن فضا به وجود می‌آید، حرکت نشأت می‌گیرد و شکل حاصل می‌شود. نقطه‌ای که در آن واحد می‌گسترده و در هم می‌پیچد. کثرت موجود را به وحدت، به هماهنگی، معرفت و تنویر باز می‌گرداند» (علی‌اکبری، ۱۳۸۸: ۴۴-۴۳).

۲-۳- عدد سه

از دیگر اعداد برجسته در منظومه خسرو و شیرین، عدد ۳ است که ارتباطی برجسته با سه گوشه یا مثلث دارد و نمایانگر اهمیت عدد سه و ارتباط آن با کمال نزد ایرانیان از کهن‌ترین زمان‌ها دارد.

در اندیشه ایرانیان باستان، عدد سه، عددی کامل است و در پایان سومین مرحله، دوره، روز و... کاری که در حال انجام بوده است، کامل می‌شود. این اندیشه، نمونه‌های فراوانی در اساطیر و آثار بازمانده از ایرانیان باستان دارد (برای نمونه رک جاماسب جی دستور منوچهر جی جاماسب-آسانا، ۱۳۷۱: ۶۱-۶۲ و ۸۷-۸۹ و ۱۵۴-۱۵۲، عقیقی، ۱۳۷۴: ۵۵۶ و قلی‌زاده، ۱۳۸۷: ۹۹-۹۸). برجسته‌ترین نمونه‌های این کاربرد در این منظومه عبارتند از:

الف) فراخوان‌های سه‌گانه برای خسرو: در جریان دستیابی به فرایند فردیت روانی، پس از مرحله پرسونا، نخستین و مهمترین مرحله، دریافت فراخوانی است که چگونگی پاسخ فرد به آن، سایر مراحل را شکل می‌دهد. به عقیده یونگ «فرایند فردیت و در واقع سازش من خودآگاه با مرکز درونی خود (هسته روانی) یا «خود» معمولاً با جریحه‌دار شدن شخصیت و رنج ناشی از آن آغاز می‌شود. این تکان اولیه اگر چه اغلب تشخیص داده نمی‌شود، اما نوعی «فراخوان» است» (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۵۳). دریافت فراخوانی برای خسرو پرویزی که در خودآگاهی راکد و آرام به سر می‌برد، مشروط بر به هم زدن این حالت مرداب‌گون است و این امر با برهم زدن قوانین چهارگانه هرمز شاه اتفاق می‌افتد. این ناهنجاری، خسرو را مستحق تنبیهی چهارگانه می‌کند و سرسپردن به این تنبیه و پذیرش آن که نمایانگر کمال شخصیت خسرو است، او را مستحق دریافت فراخوانی می‌کند؛ این فراخوانی در پی جریحه‌دار شدن شخصیت قهرمان داستان پدید می‌آید و او را به فردیت می‌خواند و سه بار برای خسرو ار سال می‌شود؛ تا سرانجام در مرحله سوم، تن به سفری نمادین می‌دهد و اسطوره گذر به جریان می‌افتد.

مرحله اول فراخوانی، زمانی است که خسرو پس از پذیرش تنبیه پدر و صبوری بر آن، خواب نیای خود، انوشیروان را می‌بیند و بشارتی چهارگانه دریافت می‌کند. دریافت این بشارت اگرچه تا حدی سبب ایجاد تلاطم در خسرو می‌شود؛ اما شدت آن چنان نیست که او را به ترک خانمان و جستجو برای دستیابی به بشارت‌های چهارگانه وادارد.

بر مبنای منطق سه‌گانه‌ای که نموده‌ای بر جسته در منظومه مورد بررسی دارد، خسرو دو بار دیگر نیز فراخوان می‌شود. او که یکبار در خواب، توسط نیایش فراخوانی شده بود، این بار توسط «شاپور» نقاش که ندیم خاص خسرو و مردی جهان‌نیده است که از مغرب تا لاهور را گشته و در نقاشی و رسامی، گوی سبقت از مانی و اقلیدس ربوده و تجلی دیگری از کهن‌الگوی خود در قالب پیر دانا است، فراخوانی می‌شود. شاپور، به گونه‌ای وسوسه‌انگیز از شیرین و شب‌دیز می‌گوید؛

اما او هم قادر نیست خسرو را راهی سفری نمادین کند و تنها از جانب وی مأمور جستجوی شیرین و آوردنش به قصر می‌شود؛ بدین ترتیب فراخوانی دوم نیز عقیم می‌ماند و پاسخ قهرمان به آن منفی است. بنابر روایت نظامی، سومین فراخوانی، بدین ترتیب برای خسرو ارسال می‌شود که بهرام چوبین، توطئه‌ای شیطانی به کار می‌برد و سبب بدبینی هرمز شاه نسبت به خسرو می‌شود. جان شاهزاده به خطر می‌افتد؛ مخمصه‌ای دشوار که حضور پیردانا و گره‌گشایی‌های خردمندانۀ او را ملزم می‌کند. نظامی، بزرگ‌امید را برای دومین مرتبه، وارد عرصه داستان می‌کند؛ تا یاریگر خسرو باشد و او را از مخمصه شیطانی بهرام برهاند. حضور شرورانه بهرام در داستان، در واقع سومین فراخوانی برای خسرو است که سرانجام او را به حرکت وامی‌دارد. خسرو با آگاهی از ماجرا و به تأکید بزرگ‌امید از مداین می‌گریزد؛ چنان‌که شیرین به تو صیه شاپور از ارمن‌گریخته است؛ بدین ترتیب سرانجام قهرمان کهن‌الگوی داستان، در پی توطئه شرورانه بهرام، پای در مسیر فرایندی می‌نهد که نهایت آن گسترش و بلوغ شخصیت و جذب نیروهای مثبت ناخودآگاهی در جهت کمال خودآگاهی است؛ همان‌که یونگ آن را یکپارچگی و اتحاد روانی، پس از یک‌دوره پریشیدگی می‌نامد و در اساطیر و افسانه‌ها موتیف ازدواج مقدس، روایت داستانی آن است.

ب) فراخوان‌های سه‌گانه برای شیرین: شاپور نیز از جانب خسرو، سه بار به دنبال شیرین می‌رود و نگاره خسرو، سه بار سر راه شیرین قرار داده می‌شود. مرحله اول فراخوانی برای شیرین زمانی اتفاق می‌افتد که وی بی‌خبر از وجود خسرو پرویز با ندیمگان و همراهان خود کوه و دشت و دمن را بساط عیش و نوش و خوش‌گذرانی خود کرده و کودکانه سرگرم لذتهای نفسانی و غریزی و بدوی خویش است. او در آن زمان که فصل تابستان است، به همراه هفتاد کنیزک پری‌پیکر پری‌روی به کوهستان ارمن آمده است. تصویری که شاپور از خسرو ترسیم و آن را بر ساق درختی در محل عشرت شیرین نصب می‌کند و خود پیوار از آن‌جا ناپدید می‌شود، نخستین تیر از تیرهای سه‌گانه عشق است که وی آن را بر دل شیرین که خودبین شده و صورت ماه خود را می‌پرستد، می‌زند و بدین ترتیب تعادل برهم می‌خورد و بن‌مایه فراخوان یا دعوت به سفر در این بخش از داستان محقق می‌شود. به فرمان شیرین، نقاشی نصب شده بر درخت برای او آورده می‌شود. نگهبانان و ملازمان که متوجه شدت علاقه و شیدایی او به نگاره می‌شوند، نگران و دلواپس، پنهان از چشم شیرین، آن نقش را پاره می‌کنند و به وی می‌گویند «که آن تمثال را دیوان نرفتند». پس از آن با این اعتقاد که آن صحرا پرزاد است، جهت دفع پریان، اسپند آتش می‌کنند و

از آن جا می‌روند. پاره کردن نقش و ترک مکان در واقع شکلی از تحقق بن‌مایه رد دعوت است که غیره ستقیم و توسط ملازمان شیرین صورت می‌گیرد. ار سال فراخوانی در تصویری آویخته به درخت و رد دعوت و پاسخ منفی به آن، روز دوم نیز تکرار می‌شود؛ تا فراخوان در روز بعد از آن، برای سومین بار تکرار شود و در این سومین مرتبه است که آنیما، به دعوت پاسخ مثبت می‌دهد و به گونه‌ای نمادین، خود برای برداشتن نگاره اقدام می‌کند. ماجرا بدین ترتیب اتفاق می‌افتد که روز سوم، پری‌رویای خادم شیرین، جهت در امان ماندن از شر پریان بی‌شمار، بساط عیش خود را بر در دیر «پری‌سوز» که نامی بامسمأ دارد می‌برند؛ اما این بار نیز:

«بـ دـان گلشن رسید آن نقش پـرداز همان نقش نخستین کـرد آغـ از»

(نظامی، ۱۳۸۵: ۶۳)

شیرین که دیوانه‌وار، شیفته تمثال خسرو شده است، این بار خود برای برداشتن آن می‌رود. او غرور و تکبر خویش را کنار می‌گذارد و به تن خود برای به دست آوردن نقشی که دل او را ربوده است، اقدام می‌کند؛ به تعبیر شاعر «به پای خود شد آن تمثال برداشت».

ج) در طول داستان، خسرو، سه مرتبه ازدواج می‌کند؛ نخست با مریم، دوم با شکر و سوم با شیرین.

د) مرگ‌های سه‌گانه سرنوشت‌ساز در این منظومه عبارتند از: مرگ مریم، بهرام چوبین و فرهاد.

ه) در طول داستان، شیرین، سه مرتبه نقل مکان می‌کند (مداین، ارمن، مداین)

و) میان شیرین و فرهاد، سه مرتبه ملاقات اتفاق می‌افتد.

ح) در ماجرای خسرو و شکر، وی در سومین مرتبه با شکر ازدواج می‌کند و دو مرتبه قبل از آن ناآگاهانه با کنیزکان او همبستر می‌شود.

۲-۴- عدد دو

از دیگر اعداد برجسته در منظومه مورد بررسی، عدد دو است. در منظومه نظامی از آن جا که شیرین، همزاد روان ناخودآگاهی خسرو پرویز است، هر آنچه به خسرو تعلق دارد، معادل آن نیز برای شیرین لحاظ شده است؛ تا داستان در دو خط موازی همزمان پیش رود و دو کفه ترازو، تا پایان داستان، هموزن باقی بمانند؛ به بیان دیگر، در منظومه مورد بررسی، همه حوادث، شخصیت‌ها و سایر عناصر داستانی با یکدیگر جفت هستند و تمامی آنچه متعلق به خسرو پرویز است، جفتی دارد که متعلق به شیرین است؛ برای مثال، شب‌دیز، همتایی چون گلگون دارد. باربد و نکیسا جفت هستند و یکی از زبان شیرین و دیگری از زبان خسرو غزل می‌خواند. بزرگ‌امید و شاپور نیز دو

پیردانای اصلی داستان به شمار می‌روند که در بیشتر صحنه‌های داستان، شاپور را با شیرین و بزرگ‌امید را با خسرو می‌بینیم. در مقابل دو اجتماع سه‌گانه‌ای که خسرو آن را به وجود می‌آورد و هر بار در یکی از اضلاع این مثلث‌ها رقیبی برای شیرین قرار می‌دهد، شاعر، دو مثلث عشقی نیز برای شیرین ترسیم می‌کند که در هر یک از آنها، یکی از اضلاع، جایگاه رقیب خسرو پرویز در عشق به شیرین است. در اجتماع سه‌گانه «فرهاد- شیرین- خسرو» که در مقابل اجتماع «شیرین- خسرو- مریم» به وجود آمده است، سرنوشتی یکسان برای دو رقیب (مریم و فرهاد) رقم می‌خورد؛ تا بدین ترتیب توازن و تساوی همچنان برقرار باشد. اجتماع سه‌گانه دیگر در داستان که از جانب خسرو به وجود می‌آید، مثلث «شیرین- خسرو- شکر» است که در اواخر داستان با پیدا شدن «شیرویه» و عشق او به شیرین و تشکیل مثلث «خسرو- شیرین- شیرویه» همتای خود را می‌یابد؛ تا منطق موازی داستان حفظ شود. حضور شکر، حضوری ضروری در داستان است؛ تا از یک سو مثلث «خسرو- شیرین- شیرویه» بی‌پاسخ نماند و منطق موازی داستان حفظ شود و از دیگر سوی سه‌گانگی حوادث داستان برقرار شود و وصلت خسرو با شیرین، پس از دو ازدواج وی، نخست با مریم و دوم با شکر محقق شود و عدد سه نمودی دیگر یابد. شکل زیر، نماینده ساختار کلی منظومه خسرو و شیرین است. مربعی که به عنوان کادر نگاره، آن را در بر گرفته است، نمودی از چهارگانه نقض شده نخستین داستان است که در پایان سفرهای چهارگانه خسرو پرویز، دوباره تشکیل می‌شود. چهار دایره، نمودی از چهار سفر قهرمان منظومه از مداین به قسمت‌های مختلف و بازگشت دوباره‌اش به مداین به عنوان مرکز خودآگاهی روان وی است. مثلث‌های متعدد درون نگاره نیز سه‌گانه‌های متعددی را می‌نمایاند که در قسمت‌های مختلف روایت شکل گرفته و مفاهیم نمادینی را به وجود آورده‌اند:

۳- نتیجه

کشف طرح و دستیابی به ساختار یک اثر نمادین می‌تواند رموز و ناگفته‌هایی را از آن به دست دهد که در خوانش عادی و نخستین، دستیابی به آن بسیار دور از ذهن و ناممکن است؛ به بیان دیگر در هنگام مواجهه با یک متن نمادین باید به دنبال اشکال و اعداد نمادینی بود که اشخاص، حوادث و عناصر داستانی بر اساس آن چیده شده و هدف نویسنده را از تألیف آن اثر می‌نمایاند. با توجه به این امر، منظومه خسرو و شیرین که نظامی خود در مقدمه اثرش به نمادین بودن آن اشاره

کرده است، در زیرساخت خود اعداد و اشکالی را دربردارد که متناسب با مفاهیم نمادین متن است؛ اعدادی چون عدد دو، سه و چهار و اشکالی چون چهارگوشه، سه گوشه و نگاره نمادین ماندالا که به طور مفصل به آنها پرداخته و کارکرد آنها تبیین شد. این اعداد از یکسوی متناسب با جنسیت شخصیت‌ها، مواردی از قبیل: تعداد و ترتیب حوادث را مشخص نموده و از دیگر سوی نیز ارتباطی برجسته و معنادار با درونمایه اثر که عبارت است از فردیت و یگانگی شخصیت اصلی آن دارد. حرکت و چینش حوادث داستان نیز در یک رویکرد کلی به صورت یک ماندالا با چهار حلقه است که در یک مربع/چهارگوشه اتفاق می‌افتد؛ تا در هر حلقه و با هر رفت و برگشت قهرمان، یکی از چهار مولا و عزیز از دست رفته‌اش را در شکلی کامل‌تر دوباره به دست آورد و مربع ویران‌شده در آغاز داستان، در پایان آن دوباره ترسیم شود.

منابع

- ۱- احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز، ۱۳۷۰.
- ۲- اخوت، احمد، دستور زبان داستان، اصفهان: فردا، ۱۳۷۱.
- ۳- پالمر، مایکل، فروید، یونگ و دین، ترجمه محمد دهگانپور و غلامرضا محمدی، تهران: رشد، ۱۳۸۵.
- ۴- پورجوادی، نصراله، شیرین در چشمه، نشر دانش، دوره ۱۲، ش ۴، ۱۳۷۰.
- ۵- جاماسب جی دستور منوچهر جی جاماسب-آسانا، متون پهلوی، به گزارش سعید عریان، تهران: کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۱.
- ۶- جعفری، طیبه، تحلیل عناصر نمادین و کهن‌الگویی در معراج‌نامه‌های نظامی، ادب پژوهی، دوره ۵، ش ۱۶، صص ۱۴۵-۱۲۳، ۱۳۹۰.
- ۷-، تحلیل و وضعیت آغازین در منظومه خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت پیکر نظامی، فنون ادبی، دوره ۸، ش ۱۴، صص ۲۱۶-۲۰۵، ۱۳۹۵.
- ۸- دوبوکور، مونیک، رمزهای زنده جان، ترجمه جلال ستاری، چاپ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۷۶.
- ۹- رستگار فسایی، منصور، پیکرگردانی در اساطیر، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۸.
- ۱۰- زمردی، حمیرا، تجلیات قدسی؛ تمهیدات عددی اسطوره؛ سمبل و نماد، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، صص ۲۷۳-۲۵۹، ۱۳۷۹.
- ۱۱- شوالیه، ژان و آلن گربران، فرهنگ نمادها، ج ۵، ترجمه سودابه فضایی، تهران: جیحون، ۱۳۸۷.

- ۱۲- طغیان، اسحاق و طبیه جعفری، رویکردی اساطیری و روان‌شناختی به تولد نمادین شب‌دیز در خسرو و شیرین نظامی، بوستان ادب، دوره اول، ش ۱، صص ۱۳۴-۱۱۹، ۱۳۸۸.
- ۱۳- علی‌اکبری، نسیرین و مهرداد حجازی، تحلیل استعلایی هفت‌پیکر، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، سال چهل و پنجم، دوره جدید، شماره سوم، صص ۵۸-۳۵، ۱۳۸۸.
- ۱۴- عقیقی، رحیم، اساطیر و فرهنگ ایرانی در نوشته‌های پهلوی، تهران: توس، ۱۳۷۴.
- ۱۵- قلی‌زاده، خسرو، فرهنگ اساطیر ایرانی بر پایه متون پهلوی، تهران: کتاب پارسه، ۱۳۸۷.
- ۱۶- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف، خسرو و شیرین، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی و به کوشش سعید حمیدیان، چاپ هفتم، تهران: قطره، ۱۳۸۵.
- ۱۷- ها شمی، سید مرتضی و طبیه جعفری، تحلیل نمادها و کهن‌الگوها در بخشی از خسرو و شیرین نظامی، زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز، دوره ۶۴، ش ۲۲۴، صص ۱۳۱-۱۱۵، ۱۳۹۰.
- ۱۸- یآوری، حورا، روانکاوی و ادبیات، تهران: سخن، ۱۳۸۶.
- ۱۹- یونگ، کارل گوستاو، انسان و سمبولهایش، ترجمه محمد سلطانیه، چاپ چهارم، تهران: جامی، ۱۳۸۳.
- ۲۰-، چهار صورت مثالی، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۶۸.
- ۲۱-، خاطرات، رؤیاها و اندیشه‌ها، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۷۰.
- ۲۲-، روان‌شناسی و دین، ترجمه فؤاد روحانی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۰.

23-Jung, Carl Gustav **Psychological types Content in The collected works.**
volume6 Princeton University Press, 1983.