گنجینه زبان و ادبیات فارسی

شیوه نظامی در برجسته‌سازی معنایی خسرو و شیرین

سعید حمزاوی[۱]، امیدوار عالی محمودی[۲*]، سید علی سهراب نژاد[۲]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایذه، ایران

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایذه، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: omidvar.Aalimahmoudi@iau.ac.ir

چکیده

کاربرد فرایندها و الگوهای نشانه معناشناسی در منظومه خسرو و شیرین که چارچوب اصلی تولید معنا در آن‌ها با غلبه نیروی عشق که جریانی حسی-ادراکی است، شکل می گیرد امری ضروری به نظر می رسد و حتی می توان در این منظومه ، در پی اثبات و یا رد این الگوها درجریان تولید معنا، نتایج قابل ملاحظه ای ارائه داد بنابراین، شناخت سازوکارها و عناصر اصلی شکل گیری تولید معنا در روایت و شگردهای خاص نظامی در این خصوص ما را به نتایج شگرفی رهنمود می‌کند. با نگرش دقیق تر و با واکاوی لایه‌های درونی متن، خواننده درمی یابد که تمامی استعاره‌ها و نمادهای آن، معنایی دقیق و با درون مایهٔ اصلی منظومه دارد. بررسی انواع گوناگون هنجار گریزی و برجسته سازی در شعر نظامی، نشان می‌دهد که هنجارگریزی بیشترین جلوه‌ی برجسته سازی در شعر او در حوزه ی معانی است. وی در حوزه ی هنجار گریزی معنایی که زیر مجموعه‌ی صور خیال است، برجسته سازی های فراوانی دارد . نظامی در حوزه‌ی محتوا نوآوری و برجسته سازی‌های بسیاری ایجاد کرده است. می توان گفت بی‌شک خسرو و شیرین نظامی از برجسته ترین آثاری است که در زمرهٔ متون باز و تأویل پذیر ادبی جای می گیرد و در مجموعه-ی آثار برجسته است. نظامی واژگان را در خدمت معنای نغز به کار می برد و چنان در این کار ماهر بود که هیچ فردی نتوانست چون او بسراید و شگرد نغز وی موجب برجسته سازی و بی همتایی اشعارش شده‌است. بـه همـین منظـور این پژوهش عمـدتاً بـه بررسی امکانات شعر نظامی در حیطه‌ی برجسته سازی معنایی این اثر پرداخته‌است؛ تا وجه تمایز این اثر شگرف را به عنوان منظومه‌ای بی بدیل معرفی کند.

کلیدواژگان: *خسرو و شیرین، نظامی گنجوی، برجستگی معنایی ، ساختار و محتوای شعر*

شیوه استناددهی: حمزاوی، سعید.، عالی محمودی، امیدوار.، و سهراب نژاد، سید علی. (۱۴۰۵). شیوه نظامی در برجسته‌سازی معنایی خسرو و شیرین. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۴ (۳)، ۲۰-۱.

© ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱۸ فروردین ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری: ۱۴ شهریور ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۲۱ شهریور ۱۴۰۵

تاریخ چاپ اولیه: ۲۱ شهریور ۱۴۰۵

تاریخ چاپ نهایی: ۱ مهر ۱۴۰۵

The Treasury of Persian Language and Literature

Nizami's Technique of Semantic Foregrounding in Khosrow and Shirin

Saeed Hamzavi[1], Omidvar Aali Mahmoudi[2]*, Seyedali Sohrabnejad[2]

1. PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Iz.C., Islamic Azad University, Izeh, Iran
2. Department of Persian Language and Literature, Iz.C., Islamic Azad University, Izeh, Iran
*Corresponding Author's Email: omidvar.Aalimahmoudi@iau.ac.ir

Abstract

The application of semiotic-semantic processes and patterns to the poem Khosrow and Shirin appears essential, since the principal framework of meaning production in the work is shaped by the predominance of the force of love as a sensory-perceptual process. Indeed, examining whether such patterns are confirmed or rejected in the process of meaning production within this poem can yield significant findings. Accordingly, identifying the mechanisms and principal elements involved in the formation and production of meaning in the narrative, as well as Nizami's distinctive techniques in this regard, can lead to remarkable conclusions. Through closer examination and analysis of the text's underlying layers, the reader realizes that all of its metaphors and symbols possess precise meanings that are closely connected with the poem's central theme. An examination of the various forms of deviation and foregrounding in Nizami's poetry demonstrates that semantic deviation constitutes one of the most prominent manifestations of foregrounding in his poetic language. Within the domain of semantic deviation, which is associated with figurative language and imagery, Nizami employs numerous forms of foregrounding. He also introduces considerable innovation and foregrounding at the level of content. It can therefore be argued that Nizami's Khosrow and Shirin is undoubtedly one of the most outstanding works that can be classified among open and interpretively rich literary texts and occupies a distinguished position within his oeuvre. Nizami places words at the service of subtle and refined meanings, and his mastery of this technique was such that few could rival his poetic achievement. His sophisticated artistic techniques contribute significantly to the foregrounding and uniqueness of his poetry. Accordingly, the present study primarily examines the poetic resources employed by Nizami for semantic foregrounding in Khosrow and Shirin, with the aim of identifying the distinctive qualities that establish this remarkable work as an unparalleled narrative poem.

Keywords: *Khosrow and Shirin, Nizami Ganjavi, semantic foregrounding, poetic structure and content*

How to cite: Hamzavi, S., Aali Mahmoudi, O., & Sohrabnejad, S. (2026). Nizami's Technique of Semantic Foregrounding in Khosrow and Shirin. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *4*(3), 1-20.

© 2026 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 07 April 2026
Revise Date: 05 September 2026
Accept Date: 12 September 2026
Initial Publish: 12 September 2026
Final Publish: 23 September 2026

مقدمه

برجسته‌سازی در شعر فرایندی است که طی آن شاعر با استفاده از تکنیک‌های زبانی، یک یا چند عنصر از شعر را از حالت عادی و روزمره خارج کرده و بدان‌ها بیشتر می‌پردازد. این فرایند در عناصری مانند واژگان، عبارات، تصاویر و ساختارهای نحوی برای مخاطبان برجسته و جذاب‌تر می‌شود و سبب می‌شود سبک یک شاعر از دیگر شعرا متمایز شود. این پژوهش حیطه عملکرد خود را در زمینه تحقیق در مورد برجسته‌سازی شعری خسرو و شیرین نظامی انجام داده است. کما اینکه بسیاری از شاعران تلاش کردند از خمسه نظامی تقلید کنند، اما هرگز به گرد وی نیز نرسیدند. در این گذر، برجسته‌سازی در شعر را می‌توان به زبانی، معنایی، نحوی و آوایی تقسیم نمود که بحث برجسته‌سازی معنایی در پژوهش پیش روی ارائه خواهد شد. خسرو و شیرین نظامی، بی‌شک، یکی از شاهکارهای غنایی ادب ایران و جهان است. چنین اثر ژرفی، در کنار التذاذ هنری حاصل از آن، توانایی آن را دارد که همواره مورد بازاندیشی و تأمل قرار گیرد تا بدین وسیله بتوان با ژرف‌اندیشی و غور در ساختمان صوری، محتوای درونی، بلاغت حاکم بر بافت آن و سایر توانش‌های ساختاری نهفته در آن، موارد ارزشمندی را یافت. از آنجا که ساخت شعر در کمال شعری هر اثر تأثیر دارد، باید بتوان ساخت اثر را به‌طور مستقل و جدا مورد بررسی قرار داد. «اصولاً شعر در طی تاریخ خود از عینیت به طرف ذهنیت حرکت کرده است. این حرکت از مادیت و عینیت در مورد کل هنر صادق است» (1). نظامی «با استفاده از دامنه واژگان به نظمش تمایز بخشیده که هرکس هر قدر گسترش زبانی داشته باشد، به همان اندازه دارای جهان‌بینی وسیع‌تری است» (2). از آنجا که کلام ممکن است حاوی برخی ارزش‌های تصویری، موسیقایی، معنوی، تلفیقی و... باشد، نظامی با احاطه و تسلط بر این کارکردها در القا و مؤثرتر جلوه دادن و برجسته‌سازی شعری موفق شده است. «شناخت خاصیت اصوات، پرباری ذهن از نظر دایره لغات، وسعت زمینه‌های فرهنگی و نیز ذوق و قریحه و شعور و هوشیاری شاعر خلاصه کرد» (3). از این نظر، هنر نظامی نه‌تنها به دلیل ترکیب‌سازی‌های نوین اوست؛ بلکه استعداد ویژه وی در بعد تألیفی واژگان نمود بیشتری دارد؛ یعنی جایی که نظامی با ایجاد شبکه‌های درهم‌تنیده موسیقایی، تصویری، تلفیقی و... واژگان را در تقابل با یکدیگر برجسته‌تر می‌کند. بنابراین، «نظامی در عمل، جزو شاعرانی است که با توجه به بوطیقای جدید، چهره‌ای ممتاز دارد؛ بدین معنی که شعر را اولاً به لحاظ نمایش دادن و تصویرگری به نقاشی و ثانیاً به لحاظ موسیقایی بودن کلام به موسیقی نزدیک کرده است؛ یعنی از طرفی با ابزارهای علم بیان از قبیل تشبیه و استعاره به جای سخن گفتن نقاشی کرده و از طرف دیگر با ابزارهای علم بدیع، مخصوصاً بدیع لفظی، موسیقی درونی شعر را اعتلا داده است» (4).

به هر حال، با بازاندیشی در شیوه‌هایی که در فرم درونی و فرم بیرونی خسرو و شیرین نظامی خواهیم دید، این اثر بنا به اصل صوری و ساختاری پا به دنیای جمال‌شناختی خود می‌گذارد و در نتیجه پیدایی نوعی برجسته‌سازی از نظر زیبایی‌شناختی به سطح قابل قبولی دست می‌یابد، تا اثبات شود که این شگرد ادبی تا چه اندازه توانسته است موجب برجسته‌سازی شعر نظامی گردد. «زبان معمول زیر فشار تمهیدات، تقویت، فشرده، تحریف، موجز، گزیده و واژگونه می‌شود. پس زبان غریب می‌شود و به تبع آن، دنیای مألوف به یکباره ناآشنا می‌نماید. ادبیات با وادارکردن به دریافتی مهیّج از زبان، پاسخ‌های عادی را جانی تازه می‌بخشد و اشیا را قابل درک‌تر می‌نماید» (5).

برجسته‌سازی ادبی در تشبیه و همانندسازی صور ابداعی، کمک می‌کند تا شاعر، زبان شعرش از تصاویر مورد انتظار و غیرمخیّل و تا حدودی رایج، به تصاویر غیرمنتظره و غیررایج و نیز مخیّل تبدیل شود. «اگر شعرا را برحسب تنوّع و صور خیال بررسی کنیم، شاید صدرنشین به جز نظامی، کسی نباشد. او بر اثر نگرشی دقیق و

خلّاقیت شعری، تشبیهات، استعارات و کنایاتی آورده است که در نوع خود کم‌نظیر می‌باشد و حاوی تمام صور ممکن شعری است» (6).

نظامی

حکیم جمال‌الدین الیاس بن یوسف بن زکی بن مؤید، از معروف‌ترین شاعران زبان فارسی است که در دهه چهارم قرن ششم هجری در گنجه، از شهرهای قفقاز، چشم به جهان گشود. نام او همانند شعرای بزرگی همچون سعدی، مولوی، حافظ، فردوسی و خاقانی بر تارک آسمان ادب پارسی چونان ستاره‌ای تابان می‌درخشد. تذکره‌نویسان همچنین در منشأ و محل تولد نظامی اختلاف‌نظر دارند، از جمله عوفی در لباب‌الالباب و دولتشاه سمرقندی در تذکره‌الشعرا او را گنجه‌ای‌الاصل نوشته‌اند. نظامی خود در اشعار خویش نسبت خود را به گنجه تصریح کرده است:

نظامی ز گنجینه بگشای گنج
گرفتاری گنجه تا چند چند
نظامی که در گنجه شد شهربند
مباد از سلام تو نابهره‌مند

طبق نوشته کتاب‌های تذکره و شرح حال شاعران و نویسندگان، نظامی در طول عمر خویش سه زن اختیار کرده که هرکدام از آن‌ها را پس از مرگ دیگری برگزیده است. اولین همسر او آفاق نام داشته که در حقیقت مادر تنها فرزندش، محمد، نیز بوده و او را به هنگام نظم خسرو و شیرین از دست داده است. بیشترین تعلّق خاطر نظامی به وی بوده و در خسرو و شیرین به‌تصریح از او یاد می‌کند و جوان‌مرگی شیرین را مشابه مرگ همسر خویش می‌داند:

درین افسانه شرط است اشک راندن
گلابی تلخ بر شیرین فشاندن
به حکم آنکه آن کم‌زندگانی
چو گل بر باد شد روز جوانی
سبک‌رو چون بت قبچاق من بود
گمان افتاد خود کآفاق من بود
(7)

نظامی شاعری انزواطلب بوده و هیچ‌گاه ملازم دربار نبوده است و اگر گاه به رسم شاعران «زمانه کتابی به پادشاهی تقدیم کرده، هرگز مناعت طبع را از دست نداده و به همین سبب دستش از مال دنیا کوتاه بوده است. او هرگز پادشاهی را با مبالغه نستوده و همواره از پادشاهان دوری می‌جسته است» (8).

خسرو و شیرین

مثنوی خسرو و شیرین را نظامی به سال ۵۷۶ به پایان برده و گفته است:

گذشته پانصد و هفتاد و شش سال
نزد بر خط خوبان کس چنین فال

خسرو و شیرین در ۶۵۰۰ بیت، به بحر هزج مسدس مقصور و محذوف است و راجع به داستان عشق‌بازی خسرو پرویز با شیرین ساخته و به اتابک شمس‌الدین محمد جهان پهلوان الدیگز تقدیم شده است. داستان عشق‌بازی‌های خسرو و شیرین از جمله داستان‌های اواخر عهد ساسانی است که در کتبی از قبیل المحاسن و الاضداد جاحظ و غرر اخبار ملوک الفرس ثعالبی و شاهنامه فردوسی آمده است. در این داستان‌ها عشق‌بازی خسرو با شیرین، کنیزک ارمنی، از عهد هرمز آغاز شده و همین کنیزک است که بعدها از زنان مشهور حرمسرای خسرو گردید. لیکن در خسرو و شیرین نظامی، شیرین شاهزاده ارمنی است. گویا این داستان بعد از قرن چهارم تا دوره نظامی توسعه و تغییراتی یافته و با صورتی که در خسرو و شیرین می‌بینیم به نظامی رسیده باشد (9).

تعریف خیال

نویسندگان بلاغت ایرانی و اسلامی تعریفی واحد و متفق‌القول از خیال ارائه نداده‌اند، همان‌طور که در بحث چیستی شعر تعریف واحدی بیان نشده است و هر صاحب‌نظری از زاویه دید خویش و مکتب خود به تعریف خیال پرداخته است. دکتر شفیعی کدکنی

درباره خیال و دایره شمول آن این‌گونه بیان می‌دارد: «ما خیال را به معنی مجموعه تصرفات بیانی و مجازی در شعر به کار می‌بریم و تصویر را با مفهومی اندک وسیع‌تر، که شامل هرگونه بیان برجسته و مشخص باشد، می‌آوریم؛ اگرچه از انواع تشبیه و مجاز در آن نشانی نباشد» (10). درباره اهمیت صور خیال همین بس که شعر را کلام مخیل نامیده‌اند. خیال عنصر اصلی و ثابت در همه تعریف‌های قدیم و جدید از شعر است؛ خیال چیزی است که از نیروی تخیل حاصل ادیبان قدیم با همه توجهی که به اهمیت صور خیال در شعر داشته‌اند، درباره سهم خیال در ساختمان شعر کمتر سخن گفته‌اند و علت این سکوت را بیشتر باید در طرز تفکر آن‌ها نسبت به شعر و نظر داشته‌اند و جوهر شعری «شکل شعر» و «ظاهر» مفهوم آن جست‌وجو کرد و از آنجا که بیشتر به کمتر مورد توجه ایشان بوده است، از اهمیت خیال در ساختمان شعر کمتر سخن گفته‌اند، ولی آن‌ها که دیدی منطقی و فلسفی نسبت به مفاهیم داشته‌اند، عنصر خیال را جوهر اصلی شعر شمرده‌اند و بسیاری از گویندگان مکاتب جدید ادبی، از قبیل سوررئالیست‌ها، هنر را نتیجه خیال و تخیل دانسته‌اند.

البته اگر به تعریف‌هایی که قدما کم‌وبیش از بلاغت و شعر کرده‌اند توجه کنیم، سهم خیال را به‌روشنی درخواهیم یافت. از قبیل آنچه که ابن رشیق قیروانی در العمده از بعضی نقل کرده است که «شعر چیزی است مشتمل بر تشبیهی خوش و استعاره‌ای دلکش باشد و در ماسوای آن‌ها گوینده را فصل وزنی خواهد بود و بس.» و نیز از ارسطو نقل کرده‌اند که در تعریف بلاغت گفته است: «البلاغه حسن الاستعاره»، و از ادیبان فارسی‌زبان، صاحب چهارمقاله که در تعاریف شعر از اتساق صناعات موهمه سخن می‌گوید، منظورش همان جنبه تخیلی و زمینه خیالی شعر است (10).

شفیعی کدکنی همچنین در کتاب ادوار شعر فارسی تخیّل را این‌گونه تعریف می‌کند:

«عبارت است از کوششی که ذهن هنرمند در کشف روابط پنهانی اشیاء دارد؛ به تعبیر دیگر، تخیّل نیرویی است که به شاعر امکان آن را می‌دهد که میان مفاهیم و اشیاء ارتباط برقرار کند، پل بزند و چیزی را که قبل از او دیگری درنیافته، دریابد. حاصل نیروی تخیّل (image) است که اگر بخواهیم با همان اصطلاحات سنتی خودمان آن را توضیح بدهیم، باید بگوییم حاصل نیروی تخیّل انواع تشبیهات، استعارات و مجازهایی است که شاعر می‌آفریند» (11).

برجستگی ادبی

زبان معمول زیر فشار تمهیدات، تقویت، فشرده، تحریف، موجز، گزیده و واژگونه می‌شود. «پس زبان غریب می‌شود و به تبع آن، دنیای مألوف به یکباره ناآشنا می‌نماید. ادبیات با وادارکردن به دریافتی مهیّج از زبان، پاسخ‌های عادی را جانی تازه می‌بخشد و اشیا را قابل درک‌تر می‌نماید» (5). این شیوه سبب برجسته‌سازی کلام می‌شود. معمولاً برجستگی‌ها به دو شکل هنجارگریزی و قاعده‌افزایی دیده در کلام و معنا اصل می‌شوند. از این رهگذر، نظامی با روش برجسته‌سازی، مثنوی خسرو و شیرین را سروده است تا اثری شگرف و بی‌همتا بیافریند.

شگردهای به‌کارگیری برای برجسته‌سازی منظومه خسرو و شیرین

خواب

فرایند فردیت، یکی از مباحث مهم و محوری در روان‌شناسی تحلیلی یونگ است که وی آن را مطرح کرده است. یونگ دریافت که خواب نه‌تنها به چگونگی زندگی خواب‌بیننده 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 به‌تناوب 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 به وجود 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 به‌مرور غنی‌تر و پخته‌تر شود.

برخی از آثار برجسته زبان و ادب فارسی، روایت‌گر نمونه‌های قابل توجهی از این دسته خواب‌های نمادین و کلیدی است که نقشی مهم در روند تکامل و فردیت صاحبان خویش داشته‌اند؛ از جمله خوابی است که ناصرخسرو در حدود چهل‌سالگی می‌بیند و طی آن با پیر دانای درون ملاقات می‌کند. به موجب این رؤیا، پیر پس از سرزنش ناصرخسرو به علت میخوارگی، سؤالی مطرح می‌کند مبنی بر اینکه خرد و هوشیاری را چگونه می‌توان تقویت کرد (12).

به موجب تحقیقات یونگ، کهن‌الگوی فرایند فردیت نه‌تنها در خواب‌ها و رؤیاها خود را می‌نمایاند، بلکه درون‌مایه بسیاری از اساطیر و افسانه‌ها و آثار برجسته ادبیات جهان، نمودگر این فعالیت ناخودآگاه درونی است.

در گستره زبان و ادبیات غنی فارسی، خمسه نظامی از جمله آثاری است که از این دیدگاه قابل تأویل می‌نماید و از عواملی است که موجب برجسته‌سازی منظومه خسرو و شیرین شده است. به‌عنوان نمونه، خوابی که خسروپرویز دید:

چنین گفت آن سخن‌پرداز شب‌خیز

یکی روز از خمار تلخ شد تیز

که از شب‌ها شبی روشن چو مهتاب

جمال مصطفی را دید در خواب

خرامان گشته بر تازی سمندی

مسلسل کرده گیسو چون کمندی

به چربی گفت با او ای جوانمرد

ره اسلام گیر از کفر برگرد...

ز خواب خویش چون خسرو درآمد

چو آتش دودی از مغزش برآمد

(7)

یکی از کارکردهای برجسته خواب، پیشگویی حوادث آینده است. در این کارکرد، ناخودآگاهی همچون جادوگری قهار، مجموعه‌ای از نمادهای مرتبط با یکدیگر را برمی‌گزیند.

استفاده از معنای اعداد به‌منظور برجسته‌سازی شعر

به روایت نظامی، خسروپرویز بعد از تازیانه خوردن، وحشت‌زده از خواب می‌پرد و تا سه ماه بعد از آن، خورد و خواب خویش را از دست می‌دهد و بیمار می‌شود. عدد سه که در این بخش از داستان آمده است، از اعداد کاملاً نمادین است و مفاهیم رمزی آن، تناسب و همسویی سه در روان‌شناسی یونگ، عددی ناکامل، برجسته‌ای با درون‌مایه کهن‌الگویی داستان دارد؛ نرینه و نماینده قلمرو خودآگاه روان است و در کنار آن، عدد چهار، مادینه و کامل و نماینده ساحت تاریک و ناخودآگاه روان است (13). پس از سه ماه بی‌قراری و آشفتگی، خسروپرویز به همراه شیرین به گنجینه خویش می‌رود تا با دیدن گنج‌های پیدا و پنهان آن، اندوه از دل بزداید و پریشانی خویش را درمان سازد. در این بخش، همراهی شیرین با وی امری کاملاً ضروری است؛ زیرا شیرین، نماد یکی از برجسته‌ترین لایه‌های ناخودآگاهی خسروپرویز و تمثل بعد مثبت آنیمای درون او است که امری ناممکن است.

خسرو به همراهی شیرین، پای به گنج‌خانه نهانی خویش می‌گذارد؛ مکانی با بار معنایی با «پیر دانا» نمادین؛ تمثلی برجسته از قلمرو مرموز ناخودآگاهی؛ و در این مکان است که نمودی نمادین‌تر بر خسروپرویز متجلی می‌شود و راه رسیدن به یکپارچگی روانی را بار دیگر به وی عرضه می‌دارد. این گنج‌خانه، مکانی است با چهل خانه؛ عددی کاملاً نمادین. زیرا عدد چهل از مضارب عدد چهار است و تمامی بار معنایی نمادین این عدد را در خود دارد. علاوه بر این، عدد انتظار، آمادگی، آزمایش و تنبیه است که بدون شک جنبه نخستین آن، یعنی انتظار، کمتر شناخته شده و در عین حال از همه مهم‌تر است. به زعم رنه آلنده، عدد چهل، نشانه به پایان رسیدن یک دور تاریخ است؛ دوری که می‌باید نه فقط به تکرار، بلکه به تغییری اساسی و گذر از نظام عملی یک زندگی به زندگی دیگر منتهی شود (14).

این عدد دارای جنسیتی مؤنث و نماینده ساحت ناخودآگاه روان انسان است. بنابراین تفاسیر، گنجینه چهل‌خانه‌ای خسروپرویز، جایی جز قلمرو ناخودآگاهی وی نیست؛ قلمرویی که باید در آن روند زندگی خسروپرویز طی یک نوزایی نمادین تغییر کند و او را به کمال و پختگی برساند. نمادین بودن گنج‌خانه، گنج‌های پیدا و پنهان آن را نماد جوهر الهی ظاهرنشده و نیز نماد جوهر شناخت عرفانی نیز نمادین می‌سازد. این گنج‌ها است؛ زیرا گنج پنهان، ماهیتی معنوی و اخلاقی دارد و نماد زندگی درونی است و کسانی که از آن پاسداری می‌کنند، جز وجهی از خود ما نیستند. گنج عمدتاً در قعر غارها و یا در زیر زمین پنهان می‌شد. وضعیت قرارگیری گنج، نماد سختی جست‌وجوی آن بود که کوششی فوق انسانی نیاز داشت (14).

استفاده از نمادهای سمبلیک به‌منظور برجسته‌سازی

خسروپرویز گنج‌های پیدا و پنهان گنج‌خانه را به یاری گنجوران که نمودگر کارکرد مثبت آرکی‌تایپ پیر دانا هستند، می‌گشاید. ناگاه در میان کلیدها، کلیدی از زر ناب می‌یابد که به توصیف نظامی، چون شمعی روشن می‌درخشد و از لطافت و خوبی چون مهتاب است.

نمادگرایی کلید به‌وضوح در ارتباط با نقش مضاعف آن، یعنی باز کردن و بستن، است. این نقش هم برای باز کردن و آغاز یک راه باطنی است و هم برای شناختن این راه که به‌وضوح خصایص کلید ملکوت است که به پطرس نبی نشان داده شد. قدرت کلید چنان است که اجازه به هم بستن و از هم گسستن یا باز کردن و بستن آسمان‌ها را در اختیار دارد. در عرفان، داشتن کلید به معنی شروع رهروی است. کلید نه فقط به معنای ورود به یک مکان، شهر یا خانه، بلکه در ضمن به معنای رسیدن به یک مرحله معنوی، جایگاهی روحانی و درجه‌ای باطنی است.

کلیدها مراحل تزکیه را نشان می‌دهند. کلید رازی است که باید آشکار شود. نماد معمایی است که باید حل شود و عمل شاقی که باید بر عهده گرفته شود و، به‌طور خلاصه، نماد مراحلی است که به کشف و شهود و اشراق منتهی می‌شود (14).

به گفته نظامی، کلیدی که توجه خسروپرویز را به خود جلب می‌کند، از جنس طلا است؛ طلا، فلزی گران‌بها با مفهومی نمادین و همسو و هم‌جهت با مفهوم سمبلیک کلید. زیرا نور به‌طور کلی نماد شناخت و یانگ اصلی است. هدف عرفانی کیمیای روحی، طلا است که عبارت است از استحاله سرب به طلا؛ تبدیل انسان به خدا در خدا. علاوه بر این، از آنجا که طلا تغییر نمی‌کند، نماد زندگی پس از مرگ نیز هست (14).

بنا به روایت نظامی، خسروپرویز به کلید طلا دست پیدا می‌کند؛ کلیدی که به موجب طلا بودنش برترین کلیدها است؛ راهی است که در میان دیگر راه‌ها به‌روشنی می‌درخشد و نماد خوشبختی مجسم، سعادت ناب ابدی و انعکاس آفتاب حقیقت است. خسروپرویز برای یافتن گنج مربوط به کلید طلایی، باز به گنجبانان خویش رجوع می‌کند و به راهنمایی این فرزانگان درونی، زمین محل اختفای گنج را می‌کاود و صندوقی سربسته از جنس مرمر

می‌یابد که درون طاقی نهاده شده است. نمادگرایی صندوق بر دو عامل متکی است: یکی آنکه گنجی مادی یا معنوی را در آن می‌نهند و دیگر آنکه گشودن در صندوق به معنای تجلی و کشف و شهود است. آنچه در صندوق نهاده می‌شود، همان گنج سنت و وسیله تجلی و کشف و شهود و طریقه ارتباط با آسمان‌ها است (14).

علاوه بر نمادین بودن صندوقی که خسروپرویز می‌یابد، جایگاهی که صندوق در آن نهاده شده نیز دارای مفهوم سمبلیک است. طاق به دو نماد مربع و دایره وابسته است (14). طاق به دو نماد بسیار مهم مربع و دایره وابسته است که ارتباطی برجسته با درون‌مایه اصلی قصه، یعنی کهن‌الگوی فرایند فردیت، دارد؛ و مربع که بر چهار پهلو استوار است، برعکس، متضمن تصور استحکام و استقرار و رکود و دایره، مانند کره، نمادی است برای ایستایی و نمودگار زمین است (15).

کیهان و آسمان‌ها و خدای متعال در شرق و غرب. این نگاره چون فاقد آغاز و پایان است، دلالت بر ابدیت دارد. «زمین، آن را به‌عنوان یک اصل منفعل در برابر اصل فعال آسمان قرار می‌دهد. زمین در برابر آسمان، وجهی مؤنث در برابر وجه مذکر هستی است؛ نماد تاریکی در برابر نور و نیروی سقوط در برابر قدرت صعود است. زمین، نماد وظایف مادرانه است. زندگی می‌دهد و آن را باز می‌ستاند» (14).

در مجموع باید گفت که زمین به دلیل جنسیت مؤنث و تاریکی و رازناکی‌اش نمودگر ساحت ناخودآگاه روان است و بر همین اساس، ورود خسرو به گنج‌خانه‌ای که در زیرزمین است و یافتن گنج اصلی در زیر زمین و درون یک طاق، همه نماد بازگشت به رحم مادری است که یکی از بخش‌های مهم فرایند فردیت به شمار می‌رود و بدون این بازگشت، تولد دوباره‌ای صورت نخواهد گرفت؛ زیرا تولد زمانی صورت می‌گیرد که نوزاد از رحم مادر خویش خارج می‌شود و تولد ثانوی منوط به بازگشتی نمادین به رحم مادری است که گنج‌خانه، غار، صندوق و اشیا و مکان‌هایی از این قبیل از نمادهای برجسته آن به شمار می‌روند. به موجب اندیشه انسان نخستین، لازمه بازگشت به رحم مادری و دستیابی به تولد ثانوی، مرگ یا همان فنای مرگ‌آشناسازی برای آغاز پیش از بقای عرفانی است؛ چنان‌که گفته‌اند: «موتوا قبل أن تموتوا». حیات روحی، شرط لازم است. عملکرد این مرگ در ارتباط با نتیجه زادن در وضعی عالی‌تر قابل درک است. این مرگ با نماد تاریکی، شب کیهانی، کلبه، شکم هیولای دریایی و... نشان داده می‌شود (16).

به روایت نظامی، خسروپرویز، درون گنج‌خانه، کلیدی طلایی می‌یابد و چون به دنبال قفل آن می‌گردد، نشان جایی را در زیر زمین به او می‌دهند و چون آنجا را حفر می‌کند، صندوق مرمری را می‌یابد که درون طاقی نهاده شده است. او در صندوق را می‌گشاید و درون آن طلسمی سیمین می‌یابد که لوحی زرین بر آن نهاده شده است. او به کمک پیری که همان پیر دانای درون است، نوشته روی لوح را می‌خواند. آنچه در این بخش از داستان اهمیتی بسیار دارد، طلسم زرین درون صندوقچه است. به موجب نمادشناسی، طلسم حاوی نیرویی جادویی و نماد ارتباطی خاص میان نیروهای آن و صاحب طلسم است. طلسم، نشانه محقق شدن این ارتباط است. طلسم تمام نیروها را ثابت و متمرکز می‌کند... در تمام عرصه‌های کیهانی عمل می‌کند... انسان را در قلب این نیروها جای می‌دهد. بر نیروی حیاتش می‌افزاید. او را واقعی‌تر می‌کند و شرایط بهتری را پس از مرگ برایش تضمین می‌کند (14).

نقش معنایی زمان در برجسته‌سازی خسرو و شیرین

در روایت خسرو و شیرین، در مسیر اتصال عاشق با معشوق، با برش‌های زمانی متفاوتی روبه‌رو می‌شویم که این تعویق رخداد، یا به آینده و یا به زمان خاطره و نوستالژی موکول می‌شود. اولین برش زمانی از همان آغاز روایت شکل می‌گیرد:

بشارت رسیدن به چهار چیز نیکو، در قبال چهار چیزی که از دست داده، در آینده‌ای نه‌چندان دور. خسرو چهار چیز باارزش را در قبال ممنوعیت‌ها و نقض قوانین، از دست داده، زیرا:

سمندش کشتزار سبز را خورد
غلامش غوره دهقان تبه کرد
شب از درویش بستد جای تنگش
به نامحرم رسید آواز چنگش

(7)

هرمز نیز دستور داد مرکبش را پی بریدند، غلامش را به صاحب غوره و تختش را به صاحب‌خانه بخشیدند و ناخن چنگی و چنگش را شکستند. به او بشارت می‌دهند که در آینده، در مقابل از دست دادن آن چهار چیز، چهار چیز نیکوتر (شیرین، شبدیز، تخت پادشاهی، باربد) نصیبش خواهد شد.

بنابراین، انفصال از ارزش‌هایی در قالب زمانی خود، اتصال و پرتاب به ارزش‌های نیکوتر در زمانی دیگر را به همراه دارد. پس گفته‌ای انفصالی شکل می‌گیرد و اجرای رخداد و عملیات به تأخیر می‌افتد.

وقتی خسرو بی‌قرار و تندرو، نزد شیرین پاک‌دامن می‌آید، شیرین سوگند خود را در مقابل پند و اندرز مهین‌بانو به یاد می‌آورد که گفته بود:

که گر خون گریم از عشق جمالش
نخواهم شد مگر جفت حلالش

(7)

شیرین تنها راه رهایی خود از دست خسرو در آن موقعیت را در گذاشتن شرطی می‌بیند و می‌گوید:

نخواهم نقش بی‌دولت نمودن
من و دولت به هم خواهیم بودن

(7)

بنابراین، وصال خود با خسرو را به زمانی دیگر در آینده موکول می‌کند و آن زمانی است که خسرو تخت پادشاهی خود را از بهرام پس بگیرد (برش زمانی). خسرو برای پس گرفتن تختش، از رومیان مدد می‌طلبد. قیصر روم، دخترش مریم را به خسرو می‌دهد. خسرو به کمک رومیان، بر تخت خود می‌نشیند، اما برش زمانی قبلی، با پادشاهی خسرو، به وصال موکول نمی‌شود، زیرا مریم:

ملک را داده بُد در روم سوگند
که با کس درنسازد مهر و پیوند

(7)

شیرین نیز که در مسیر وصال در تلاش است، پادشاهی‌اش را به مودیی می‌سپارد و در کاخی، در منطقه‌ای گرم در مدائن، سکنی می‌گزیند تا به خسرو نزدیک باشد. خسرو که در حال تلاش برای اتصال با شیرین بود، از مریم می‌خواهد با شیرین که به خاطر خسرو بدنام شده است، مدارا کند و او را نزد خود بخواند، اما برش زمانی دیگری برای روایت رقم می‌خورد؛

چون مریم می‌گوید:

به تاج قیصر و تخت شهنشاه
که گر شیرین بدین کشور کند راه
به گردن برنهم مشکین رسن را
برآویزم ز جورت خویشتن را

(7)

خسرو به دوستی نهانی با شیرین بسنده می‌کند، اما شیرین که از بی‌آبرویی می‌پرهیزد، خواسته او را نمی‌پذیرد. رخداد واقعه به زمانی غیر اکنون پرتاب می‌شود، تا موقعیتی مناسب فراهم شود. فرهاد، رقیب خسرو، در گفتمان ظاهر می‌شود و برش زمانی محسوسی توسط خسرو برایش رقم می‌خورد.

خسرو که سرسختی فرهاد را در عشق به شیرین می‌بیند و برای منصرف ساختن او از عشق به شیرین هیچ راهی نمی‌یابد، از حربه

زمان جهت به تأخیر انداختن رویداد و تلف کردن زمان استفاده می‌کند.

گرش نتوان به زر معزول کردن
به سنگی بایدش مشغول کردن
که تا آن روز که یاد روز او تنگ
گذارد عمر در پیکر آن سنگ

(7)

فرهاد در مقابل شرط خسرو و کندن کوه بیستون که بر سر راه او قرار دارد، می‌گوید، کوه را از سر راهت برمی‌دارم، به شرط آنکه از پیوند با شیرین صرف‌نظر کنی.

ترفند خسرو در واقع نه‌تنها برشی به غیر اکنون نیست، بلکه برشی به زمانی که هیچ‌گاه در این جهان فرا نخواهد رسید و هیچ اتصال و رخدادی به وقوع نخواهد پیوست و در واقع فریبی بیش نیست، چون در نظر خسرو، فرهاد صلاحیت و قابلیت رسیدن به چنین ارزشی (شیرین) را ندارد و به همین دلیل سزاوار چنین مجازاتی می‌شود.

به‌کارگیری سمبل‌ها در برجسته‌سازی خسرو و شیرین

خسرو و شیرین نظامی را به‌عنوان یکی از شاهکارهای زنده و پویای زبان و ادب فارسی در یک رابطه بینامتنیت با متونی قرار می‌دهد که ریشه در اندیشه‌های کهن بشری دارد و از آبشخور ناخودآگاه جمعی و مفاهیم نمادین و سمبلیک آن بهره‌مندند، بخش‌هایی است که در هاله‌ای از نمادها پیچیده شده است و کشف استعارات غریب و پیچ‌وخم‌های آن جز با فراتر رفتن از بافت غنایی متن ممکن نیست. یکی از این بخش‌های برجسته، داستان به گنج‌خانه رفتن خسروپرویز و خوابی است که پیش از آن می‌بیند. در یک رویکرد نمادین به این بخش از منظومه خسرو و شیرین، مجموعه‌ای گسترده از مفاهیم نمادین و رازناک به دست می‌آید که تمامی آن‌ها نمودگر کهن‌الگوی باززایی یا به تعبیر یونگی آن، فرایند فردیت است؛ کهن‌الگویی که درون‌مایه اصلی منظومه را تشکیل می‌دهد. گنج‌خانه، گنج‌های پنهان، کلید طلایی، صندوق مرمرین درون طاق و طلسم از برجسته‌ترین نمادها و سمبل‌های موجود در این بخش از منظومه خسرو و شیرین است که درون‌مایه سمبلیک داستان را شکل می‌دهد و مفاهیم نمادین آن‌ها ارتباطی عمیق با کهن‌الگوی نوزایی و نتیجه حاصل از آن، برجسته‌سازی این منظومه، یعنی دستیابی به کمال، دارد.

از این دیدگاه و با نگرشی این‌گونه به منظومه‌های نظامی و از جمله خسرو و شیرین، پاره‌ای از بخش‌های این منظومه چون: تولد نمادین شبدیز و رفتن خسروپرویز به همراهی شیرین در گنج‌خانه که در ظاهر امر افسانه‌گون و نمایانگر قدرت تخیل سراینده آن می‌نماید، پیوندی برجسته با متونی می‌یابد که دارای بافتی کهن‌الگویی و نمادین است. رفتن خسروپرویز به همراهی شیرین در گنج‌خانه از جمله بخش‌هایی است که کهن‌الگوی یافته است.

به‌کارگیری طبیعت و استفاده از معانی آنان به‌منظور برجسته‌سازی مثنوی خسرو و شیرین

میان هنر و طبیعت همواره پیوند و به‌هم‌پیوستگی وجود داشته است و طبیعت از خاستگاه‌ها و آبشخورهای هنر بوده است. شعر و ادبیات از قدیمی‌ترین ایام، عرصه‌ای برای بازتاب عناصر طبیعت در ادبیات و شعر عموماً، به فارسی به‌ویژه، از همان آغاز با اشکال و صورت‌های گوناگون آن بوده است. «محیط زیست و عناصر طبیعت مانند گل‌ها، گیاهان، پرندگان، جانوران، آب، باران و سایر عناصر در ارتباط بوده و عمده اجزای تشکیل‌دهنده خیال شاعرانه، از طبیعت اطراف شاعر گرفته شده و قوانین طبیعت با نگاه هنرمندانه شاعر کشف و بیان می‌شده است» (17). انسان بی‌آنکه بخواهد از طبیعت برای ساخت داستان‌هایش الهام می‌گرفت، از درخت و چشمه و کوه تا حیوانات و موجودات خیالی. «این استفاده از طبیعت گاه به شکل واقعی بوده است، مانند توصیف چشمه، درخت و سنگ و گاه برای بازنمودن آمیخته با ابهام آن. شاعران ایرانی عموماً در توصیف موضوعات متعدد طبع‌آزمایی

کرده و به چیزی که در ذهن دارد، بهترین وجه از عهده نقاشی و صحنه‌سازی مناظر طبیعت و سایر مشهودات و محسوسات خود برآمده‌اند» (18).

تصرف ذهن شاعر در مفاهیم عادی و ارتباطات زندگی انسان با طبیعت یا طبیعت با طبیعت، «چنان‌که می‌دانیم، حاصل نوعی بیداری اوست در برابر درک این ارتباطات. ذهن شاعر تنها ذهنی است که می‌تواند در برابر احساس این نوع ارتباطات بیدار شود. این ارتباطات تا بیکران گسترده است، به گستردگی طبیعت و به گستردگی حیات انسانی و تاریخ و فرهنگ بشری» (10).

هر گوشه‌ای از زندگی انسان، با گوشه‌ای از طبیعت هزاران هزار پیوند و ارتباط دارد که از این همه پیوندهای گوناگون، ذهن شاعر گاهی یکی را احساس می‌کند و در برابر آن بیدار می‌شود و حاصل این بیداری خود را به ما نشان می‌دهد. شعر زاده این کوشش شاعر است برای نمایش دادن درک او از نسبت‌های میان انسان و طبیعت یا طبیعت و انسان یا انسان و انسان.

شاعران هنگام استفاده از عناصر طبیعی، یا به رنگ و شکل ظاهری آن توجه داشته‌اند یا به خاصیت‌ها و باورهای عمومی که در مورد آن‌ها شایع بوده است.

شاعر «در لحظه آفرینش شعر در وضعیتی قرار می‌گیرد که بعضی از اشیای طبیعت را در لحظه می‌پذیرد و بعضی دیگر را موقتاً از ذهن خود خارج می‌کند» (19). البته استفاده شاعران از طبیعت تا حد بسیار زیادی به نوع عناصر طبیعی موجود در محیط زندگی آنان بستگی دارد.

مرغزارها، کشتزارها، چمنزارها، درختان و گل‌های زیبا و هزاران مناظر زیبای دیگر طبیعت نظر بینندگان را به خود جلب می‌نماید و آن‌چنان عظمت و شکوه خویش را بر نظارت‌کنندگان جلوه‌گر می‌سازد که شگفت‌آور و وصف‌ناپذیر است. بر همین اساس می‌توان گفت که نظامی نیز از طبیعت و مظاهر آن برای بیان احساسات و به تبع برجسته‌سازی شعر خود، بهره فراوان گرفته است.

دو پستان چون دو سیمین نار نوخیز
بر آن پستان گل بستان درم‌ریز
(7)

دو پستان وی را به دو نار سیمین تشبیه کرده است و سرخی سر پستان را ورق گل سرخی فرض کرده که گل بستان بر آن افشانده شده است.

گر آید نار پستانی در این باغ
چو طاووسی نشسته بر پر زاغ
(7)

تشبیه پستان به انار، از تشبیهات مورد علاقه نظامی است. در این بیت هم از این تشبیه بهره گرفته است.

کلید از دست بستانبان فتاده
ز بستان نار پستان درگشاده
(7)

مقصود از بستان، بدن شیرین و بستانبان در اینجا شیرین است، کل بیت به برهنه شدن شیرین و نمایان شدن بدن او اشاره دارد.

بهاری یافتم، زو بر نخوردم
فراتی دیدم و لب تر نکردم
(7)

بهار در مصرع اول و فرات در مصرع دوم استعاره از بدن شیرین است، کل بیت هم اشاره به این است که خسرو، علی‌رغم دیدن شیرین، نتوانست او را به چنگ آورد و ناکام از پیش وی بازگشت.

چو ما را قند و شکر در دهان هست
به خوزستان چه باید در زدن دست؟
(7)

یعنی اکنون که از قند لب برخورداریم، بهتر است از وصال و اتصال صرف‌نظر کنیم.

رطب‌چینی که با نخلم ستیزد
ز من جز خار هیچش برنخیزد
(7)

مقصود از رطب‌چین به کنایه، طالبان و عاشقان و منظور از نخل، بدن شیرین است و تکیه بیت بر این است که هیچ‌کسی نمی‌تواند به نخل وصال من برسد.

دهانی کو طمع دارد به سیبم
به موم سرخ چون طفلش فریبم
(7)

طمع داشتن کنایه از غرض برای رسیدن است، یعنی کسی قصد رسیدن به زنخدان چون سیب من را داشته باشد، می‌فریبم.

اگر زیر آفتاب آید ز بر ماه
بدین میوه نیابد جز تو کس راه
(7)

منظور از میوه، وجود شیرین است و راه یافتن کنایه از دستیابی است و کل بیت تأکید شیرین بر اینکه غیر از خسرو کسی به وصالش نخواهد رسید.

استفاده از معانی اصطلاحات علم نجوم برای برجسته‌سازی مثنوی خسرو و شیرین

از شاخه‌های مهم دانش که از روزگاران گذشته اهمیت داشته، علم نجوم است. در گذشته، مسافران در شب به وسیله ستارگان راه را پیدا می‌کردند و موقعیت‌های جغرافیایی خود را از ماه و ستارگان درمی‌یافتند. مردم در بسیاری از موارد، مسائل و مشکلات را که قادر نبودند با استدلال و به شکل منطقی آن را حل کنند، به مسائل ماوراءالطبیعه و غیرقابل دسترس نسبت می‌دادند. همچنین «از دیرباز مردم بر این اعتقاد بودند که ستارگان و کواکب که مهرداد بهار از آن‌ها به روشنان و اجرام سماوی تعبیر می‌کند، در سرنوشت آن‌ها تأثیرات نیک یا بدی دارند» (20). بر همین اساس می‌توان ادعا کرد که علم نجوم یکی از قدیمی‌ترین دانش‌های بشری است.

در قدیم، مردم با آسمان و ستارگان و صورت‌های فلکی و اعتقادات و باورهایشان زندگی می‌کردند و وضع ستارگان را در سرنوشت و زندگی خود مؤثر می‌دانستند (21). این اعتقادات ناشی از مجهول بودن رابطه علت و معلولی موجود بین پدیده‌های مختلف بود. مردم در گذشته در بستری از باورهای عامیانه و غیرعلمی زندگی می‌کردند، چنان‌که در مینوی خرد آمده است که «هر نیکی و بدی که به مردمان و نیز به آفریدگان می‌رسد از هفتان (هفت سیاره) و دوازدهان (دوازده برج) است» (22). آسمان و اجرام آن از مهم‌ترین پدیده‌هایی است که همواره در رأس توجه بوده است و از این میان نیّرین، یعنی ماه و خورشید، از بالاترین اهمیت برخوردار هستند (21).

قران یا اتصال از اصطلاحات مهم علم نجوم است که با توجه به معنی لغوی آن، برای بیان مفاهیم و تصویرسازی استفاده می‌شود و از این گذر سبب برجسته‌سازی شعر می‌گردد.

کمتر مسئله یا موضوعی از علم نجوم هست که شاعران از آن غافل شده باشند. عباس ماهیار می‌گوید: افلاک را از نظر تأثیراتی که در عالم عناصر و تکمیل موالید دارند، آباء می‌نامیدند و معتقد بودند که به جز فلک‌الافلاک، سایر افلاک در تکوین موجودات عالم کون و فساد، تأثیری خاص دارند، آن‌چنان تأثیری که پدر در تولد و پدیدار شدن فرزند دارد (21).

این باورها و عقاید عمومی درباره احکام نجوم به شعر شاعران هم راه یافته است و شاعرانی مانند نظامی، امیرخسرو و دیگران با استفاده از آن‌ها، علاوه بر اینکه معتقدات روزگار خود را عنوان داشته‌اند، به خلق آثار ادبی ارزشمند نیز اقدام کرده‌اند. نظامی اطلاعات و آگاهی وسیعی از دانش نجومی داشته و از آن به‌عنوان ابزاری در آفرینش کلام ادبی و صورت‌های خیال‌انگیز شاعرانه بهره برده است. با تأمل در تک‌تک ابیات می‌توان دریافت که شاعر دو هدف از ارائه دانش نجومی خود دنبال کرده است؛ اول «همدلی

و همزبانی با مردم که این دانش بین آن‌ها ملموس است، دیگری ابزاری برای زیبایی‌آفرینی» (23).

امیری خراسانی و مجاهدی نیز بر این اعتقاد هستند که اشعارش آمیخته با اصطلاحات نجومی است، «وقتی این مفاهیم با صور خیال و تخیلات شعری می‌آمیزد، فهم درست اشعار را دچار ابهام می‌کند؛ بنابراین بررسی عناصر نجومی، ضمن آشکار ساختن نبوغ شاعر، در ترکیب این مفاهیم با معانی بلند شعری، از پاره‌ای شبهات در معنی و مفهوم اصلی شاعر رفع ابهام می‌کند» (21). نظامی در ادبیات به شکل عام از مفاهیم علم نجوم بهره گرفته است، بلکه برای خلق مفاهیم نیز از حوزه نجوم و ستاره‌شناسی غافل نمانده، علاوه بر این، پرداختن به باورهای عامیانه و علم نجوم بدون آرایش کلام چندان جذابیتی نداشته است، لذا نظامی از باورهای نجومی در شعر خود به‌منظور مضمون‌آفرینی و خلق زیبایی بهره گرفته است. به‌گونه‌ای که شعر وی هم از جنبه باورها و اعتقادات عمومی و هم از نظر تصویرآفرینی مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد. ضرورت آشنایی با اصطلاحات و تعبیرات علم نجوم تا آنجاست که می‌توان گفت عدم آشنایی با آن‌ها همواره مانعی بزرگ در راه تحصیل معانی و مفاهیم شعر و نثر فارسی است.

سهیل از شعر شکرگون برآورد

نفیر از شعری گردون برآورد

(7)

نقش معنای آداب دینی، دعا، نذر کردن و افسون در برجسته‌سازی مثنوی خسرو و شیرین

اعتقاد به قدرت‌هایی ورای آنچه بشر قادر به آن است، از زمان‌های بسیار دور در میان اقوام و ملت‌های گوناگون سابقه داشته است و بشر برای بسیاری از اموری که خود قادر به انجام آن‌ها نبوده است، به قدرت‌های ماوراءالطبیعه تمسک می‌جسته است و برای این مهم آداب و رسومی هم وجود داشته است.

«یکی از رسم‌های دیرین ایرانیان، نذر و نیاز کردن است. برای به دست آوردن پیروزی یا کامیابی‌های دیگر با خداوند پیمان می‌بستند که اگر کامیاب گردند، خواسته فراوان به آتشکده بدهند، به بینوایان و درویشان بخشش کنند، آنچه در توانایی ایشان در خوبی جهان است، به کار ببرند و از کسانی که به آنان بدی کرده‌اند، کینه به دل نگیرند» (24). از دیگر امور غیرطبیعی که ایرانیان به آن متوسل می‌شدند، جادو و افسون است. ماهیار در تعریف جادو می‌گوید: جادو، فن تسخیر قوای طبیعی و غیرطبیعی به وسیله افسون و اعمال مخصوص دیگر است و با تشریفات خاصی انجام می‌پذیرد، با اهداف مقهور کردن دشمنان و تحت سلطه درآوردن مورد جادو و معالجه امراض و استخبار از گذشته و آینده و... مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد (25). این‌گونه امور در شعر شاعران نمود و بازتاب داشته است. نظامی برخی از آن‌ها را برای برجسته‌سازی اشعارش به کار برده است.

مزن چندین گره بر زلف و خالت

زکاتی ده قضاگردان مالت

(7)

زکات دادن در اینجا به کنایه در مفهوم طلب وصال است.

درو پیچید و آن شب کام دل راند

به مصروعی بر افسون غلط خواند

(7)

افسون غلط خواندن کنایه دارد و بر مواصلت اشتباه خسرو با یک کنیز به جای شکر اشاره دارد.

نتیجه‌گیری

کاربرد فرایندها و الگوهای نشانه‌معناشناسی در منظومه‌های خسرو و شیرین که چارچوب اصلی تولید معنا در آن‌ها با غلبه نیروی عشق که جریانی حسی ـ ادراکی است، شکل می‌گیرد، امری ضروری به نظر می‌رسد و حتی می‌توان در این منظومه، در پی اثبات و یا رد این الگوها در جریان تولید معنا، نتایج قابل

ملاحظه‌ای ارائه داد. بنابراین، شناخت سازوکارها و عناصر اصلی شکل‌گیری تولید معنا در روایت و شگردهای خاص نظامی در این خصوص ما را به نتایج شگرفی رهنمود می‌کند.

جریانات حسی و عاطفی به‌عنوان عنصر اصلی تولید معنا در گفتمان معرفی می‌شوند و نشانه‌شناسی را از ساختارگرایی به نشانه‌معناشناسی گفتمانی و از این گذر به تولید معنا سوق می‌دهند. در این روایت، معنا در قالب کنش تحقق می‌پذیرد و در مسیر تولید محتوا به برجسته‌سازی کلام کمک می‌کند.

الگوی کنشی، فرایند معنایی و مباحث مربوط به فرایندهای تولید معنا در نشانه‌معناشناسی اصلی‌ترین معرفه این اثر است.

نظامی شاعری صاحب‌سبک و مبتکر است. درباره سبک وی دو نکته بیش‌تر نیست: ابتکار در معنا و آرایش در لفظ. شعر نظامی هم از نظر صورت و هم از نظر معنا در اوج هنر شعری است. او همواره در پی انتخاب بهترین سخن بوده است. سخن نیکو در قالب واژه‌ها و تعبیرات زیبا از ویژگی‌های بارز شعر نظامی است. نیروی خیال قوی و آگاهی او از دانش‌ها و باورهای رایج، شعرش را غنی ساخته است. با نگرش دقیق‌تر و با واکاوی لایه‌های درونی متن، خواننده درمی‌یابد که تمامی استعاره‌ها و نمادهای آن، معنایی دقیق و با درون‌مایه اصلی منظومه دارد. چنان‌که در بخش تمامی نمادهای برجسته آن چون گنج، کلید طلایی، صندوق نهفته در طاق، طلسم طلا و شمایل منقوش بر آن، منتقل‌کننده و پوشش‌دهنده تم اصلی منظومه، یعنی فرایند فردیت و نتیجه حاصل از آن، یعنی دستیابی به کمال و یکپارچگی روانی است.

هر کلمه‌ای در زبان بار معنایی، عاطفی و موسیقایی خاص دارد که خواسته یا ناخواسته انگیزش‌های ویژه‌ای در ذهن و روان ما ایجاد می‌کند و هر کلمه علاوه بر اینکه حامل و حاوی بار فرهنگی است، از آهنگ و آوای مختصری نیز بهره‌مند است؛ بنابراین اصل اول زیبایی متن ادبی، انتخاب واژه‌هایی است که آوایی نظامی از شاعرانی است که باید او را در شمار ارکان شعر فارسی و از استادان مسلم این زبان دانست.

وی از آن سخن‌گویانی است که مانند فردوسی و سعدی توانست به ایجاد و تکمیل سبک و روشی خاص دست یابد. اگرچه داستان‌سرایی در زبان فارسی به وسیله نظامی شروع نشده، لیکن تنها شاعری که تا پایان قرن ششم توانسته است شعر تمثیلی را به حد اعلای تکامل برساند، نظامی است.

بررسی انواع گوناگون هنجارگریزی و برجسته‌سازی در شعر نظامی، نشان می‌دهد که هنجارگریزی بیشترین جلوه برجسته‌سازی در شعر او در حوزه معانی است.

وی در حوزه هنجارگریزی معنایی که زیرمجموعه صور خیال است، برجسته‌سازی‌های فراوانی دارد. نظامی در حوزه محتوا نیز نوآوری و برجسته‌سازی‌های بسیاری ایجاد کرده است. در فرم و شکل ظاهری اشعار وی نیز، همانند دیگر عناصر، برجستگی‌های زیبایی به کار رفته است.

نیز در ساختار روایت خسرو و شیرین، ملاحظه شد که فرایند روایی خسرو و شیرین از نظم مطرح‌شده در دیگر منظومه‌ها پیروی نمی‌کند و در این فرایند روایی، عاشق و معشوق به مرگ هر دو به اتمام می‌رسد. یعنی وصال و در نهایت فراق با مرگ.

روایت خسرو و شیرین مدام در نوسان است و از نظام خاصی پیروی نمی‌کند. روایات با تعامل رخدادی که محصول جریان حسی ـ ادراکی است، کلید می‌خورد و معنا به‌گونه‌ای غیرمنتظره با یک شدن، تولید می‌شود؛ بدین صورت که نیروی حسی ـ عاطفی برخاسته از عشاق، بر عامل معنایی فعال غلبه می‌کند و او را عاشق و دلباخته هدف می‌سازد. در مسیر وصال با معشوق گام بردارد و کنش نخستین خود را آغاز کند. او در این مسیر، به هر دلیلی، چه به خاطر از بین بردن موانع وصال و چه عمل به شروطی که شیرین و یا دیگر عوامل مرتبط با او برایش می‌گذارند، دست به کنش می‌زند.

در امر تولید و تحقق‌بخشی معانی به چالش کشیده‌شده روایت، ایفای نقش می‌کند و بدین‌گونه است که نیروهای حسی ـ ادراکی با تأثیرگذاری و غلبه بر عامل معنایی، زمینه‌های تولید معنا را مهیا می‌سازند.

داستان‌های خسرو و شیرین منظومه‌های غنایی نظامی واقعیتی تاریخی دارد؛ اما از آنجا که شاعر، این داستان‌ها را به گفته خود در آغاز منظومه‌ها، به سفارش سروش و هاتف غیبی برگزیده و به نظم درآورده است و نیز از آنجا که آثار وی گزارش تاریخی صرف نیست و تخیل شاعر در طرح داستان و گسترش پیرنگ آن نقشی برجسته داشته است و نیز از آنجا که نظامی شاعری درون‌پرور و اهل دل و خلوت شبانه است، بی‌شک گزینش داستان‌ها و چینش حوادث آن‌ها آیینه‌ای است که احوال و درونیات پدیدآورنده خود را در برهه‌های زمانی مختلف باز می‌نمایاند. به‌گونه‌ای که می‌توان گفت بی‌شک خسرو و شیرین نظامی از برجسته‌ترین آثاری است که در زمره متون باز و تأویل‌پذیر ادبی جای می‌گیرد و در مجموعه آثار برجسته است.

نظامی واژگان را در خدمت معنای نغز به کار می‌برد و چنان در این کار ماهر بود که هیچ فردی نتوانست چون او بسراید و شگرد نغز وی موجب برجسته‌سازی و بی‌همتایی اشعارش شده است.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

Nizami Ganjavi's *Khosrow and Shirin* occupies a distinguished position in Persian literary history as one of the most accomplished lyrical narratives in which poetic language, narrative structure, imagery, symbolism, and semantic innovation are integrated into a highly sophisticated artistic system. The present study investigates Nizami's techniques of semantic foregrounding in this work, with particular attention to the ways in which ordinary language is transformed into poetic discourse through semantic deviation, symbolic organization, figurative expression, and the activation of culturally and psychologically charged concepts. Foregrounding may generally be understood as a process through which particular linguistic or semantic elements are made perceptually prominent by departing from ordinary patterns of expression or by intensifying structural regularity. In literary discourse, such processes contribute to defamiliarization and transform familiar concepts into aesthetically striking and semantically multilayered expressions (1, 5). Nizami's poetic distinction is closely related to his ability to select lexical items, combine them in unexpected semantic relations, and establish networks of meaning in which imagery, sound, cultural knowledge, and narrative action reinforce one another. His command of poetic diction enables him to create a broad semantic horizon and to use language not merely as a medium of narration but as an independent source of aesthetic and interpretive value (2, 3). From this perspective, *Khosrow and Shirin* can be approached as an open and interpretable text in which the reader encounters multiple layers of meaning generated by metaphor, symbolism, temporal displacement, psychological motifs, natural imagery, astronomical terminology, religious

practices, magical beliefs, and narrative structures. The study therefore focuses on the mechanisms by which Nizami converts these elements into foregrounded semantic units and demonstrates that the distinctiveness of his poetic style results not only from formal ornamentation but also from his capacity to organize meaning through complex semantic relationships.

The theoretical basis of the study draws upon the concepts of literary foregrounding, semantic deviation, imagination, figurative language, and semiotic-semantic meaning production. In literary language, semantic foregrounding occurs when ordinary relations among words, concepts, and objects are altered in such a way that conventional perception is challenged and a new interpretive possibility emerges. This process is closely connected with imagination, since poetic imagination enables the poet to discover hidden relationships among objects and concepts and to construct connections that ordinary perception does not immediately recognize (10, 11). Through metaphor, simile, metonymy, symbolism, and other forms of figurative expression, the poet transforms the perceptual world into an aesthetic structure. In Nizami's work, this transformation is especially prominent because semantic deviation frequently operates at several levels simultaneously: a natural object may become a metaphor for the beloved, an astronomical concept may signify emotional destiny, a numerical pattern may carry psychological implications, and a narrative event may function both as an element of plot and as a symbolic stage in an internal process of transformation. Such semantic density explains why Nizami's poetry has often been regarded as exceptionally rich in imagery and interpretive potential (6). Semiotic-semantic approaches are particularly useful for analyzing this type of discourse because they shift attention from isolated signs to the dynamic production of meaning within discourse. Meaning in *Khosrow and Shirin* is not fixed but is continually reconstructed through interactions among emotional forces, narrative action, symbolic structures, and sensory-perceptual experiences. Love operates as one of the principal forces organizing this process, motivating the characters' actions, altering their relationship to time and space, and transforming objects and events into meaningful signs. In this sense, semantic foregrounding is not merely a stylistic ornament but a central mechanism through which the poem produces its emotional, symbolic, and narrative meanings (26-28).

One of the most significant manifestations of semantic foregrounding in *Khosrow and Shirin* is Nizami's extensive use of symbolic and archetypal structures, particularly in relation to dreams, individuation, hidden treasures, numbers, keys, enclosed spaces, and transformative journeys. From a Jungian perspective, dreams and symbolic narratives may represent the gradual integration of

conscious and unconscious dimensions of the psyche, and literary texts frequently preserve such structures in mythic or narrative form (29-31). The dream sequences in *Khosrow and Shirin* function not simply as narrative interruptions but as symbolic devices that anticipate future developments, reveal hidden psychological tensions, and connect individual experience with culturally shared archetypal patterns. The episode in which Khosrow enters the treasure house with Shirin is especially significant because the hidden chamber, concealed treasures, golden key, marble chest, arch, talisman, and inscribed objects all acquire meanings beyond their material existence. The hidden treasure may signify inaccessible knowledge or the concealed dimension of the self; the key symbolizes access, initiation, discovery, and transition; gold is associated with permanence, illumination, and spiritual value; the chest represents hidden knowledge whose opening signifies revelation; and the underground setting suggests descent into a concealed psychological realm (14, 15). Numerical symbolism reinforces this semantic structure. Numbers such as three, four, and forty are used in contexts that suggest incompleteness, totality, duration, preparation, transition, and transformation, thus creating a relationship between external narrative chronology and inner psychological development (13). These elements foreground the narrative by transforming apparently descriptive details into interpretive signs. Nizami's poetic technique therefore produces a semantic network in which the visible narrative continually points toward invisible psychological and symbolic dimensions, and the reader is encouraged to move beyond the surface of the story to recognize deeper patterns of transformation and self-realization. A further dimension of semantic foregrounding appears in Nizami's treatment of time, nature, erotic imagery, and the emotional economy of union and separation. The narrative structure of *Khosrow and Shirin* repeatedly postpones fulfillment through temporal displacement, promises, prohibitions, conditions, rivalries, journeys, political obligations, and unexpected interruptions. The lovers' union is constantly transferred from the present into a deferred future, and this delay becomes a semantic principle organizing both the narrative and the emotional experience of the reader. The early episode in which Khosrow loses four valued possessions and is promised four superior compensations—Shirin, Shabdiz, kingship, and Barbad—establishes a pattern in which loss in one temporal frame becomes the precondition for acquisition in another (7). Similarly, Shirin postpones union until Khosrow regains his throne, while the presence of Maryam and later Farhad creates additional temporal barriers. Farhad's impossible task of carving through Mount Bisotun is particularly important because time itself becomes an instrument of power: Khosrow attempts to convert the rival's emotional intensity into endless labor, thereby

transforming temporal delay into a strategy of exclusion. Alongside these temporal structures, Nizami makes extensive use of natural imagery to foreground erotic, emotional, and aesthetic meanings. The beloved's body is repeatedly described through images of flowers, fruit, gardens, springs, rivers, and trees, creating metaphorical correspondences between human beauty and natural fertility. Such imagery reflects a broader Persian poetic tradition in which nature provides a principal reservoir for the construction of figurative language (10, 17). Yet Nizami's originality lies in the precision and density with which these images are arranged. Pomegranate, apple, garden, spring, river, sugar, and date palm are not merely decorative references; they participate in an erotic semantic system that transforms bodily description into an interplay of desire, distance, promise, and unattainability. Through such combinations, familiar natural objects are semantically reactivated and become foregrounded signs within the poem.

Nizami also draws extensively on scientific, religious, cultural, and folkloric knowledge as resources for semantic foregrounding. Astronomical terminology is especially important because traditional Persian culture associated celestial bodies, constellations, planetary configurations, and conjunctions with destiny, character, political fortune, and human experience. Ancient and medieval beliefs concerning the effects of stars and planets formed part of the intellectual and cultural environment in which Persian poetry developed, and poets frequently employed astronomical terminology for both conceptual and aesthetic purposes (20, 21). Nizami's use of astronomical concepts demonstrates not only familiarity with the scientific vocabulary of his time but also an ability to integrate technical terminology into poetic imagery. Celestial signs, stars, lunar and solar imagery, conjunctions, and constellations become vehicles for expressing beauty, fate, movement, magnificence, and emotional tension. This semantic transformation makes scientific language aesthetically functional and contributes to the interpretive complexity of the poem. A similar process occurs with religious customs, vows, almsgiving, prayer, magic, and incantation. Ritual practices such as making vows or giving offerings appear within a cultural framework in which human beings seek assistance from forces beyond ordinary human capacity (24). Magical and supernatural beliefs likewise enter the poetic language through references to spells, talismans, symbolic objects, and protective actions, all of which can acquire metaphorical or ironic meanings. Nizami's skill consists in incorporating these heterogeneous domains of knowledge into the structure of poetic meaning so that astronomy, religion, mythology, ritual, magic, psychology, and everyday cultural practices interact within a unified imaginative system. These references are not external additions to the poem; rather, they become

mechanisms through which the semantic field expands. The result is a text whose meaning depends upon multiple cultural codes and whose foregrounding is intensified by the continual movement between literal and symbolic levels.

In conclusion, the analysis demonstrates that semantic foregrounding is one of the central stylistic and structural principles of Nizami's *Khosrow and Shirin*. The poem achieves its distinctive aesthetic power through the transformation of ordinary linguistic, narrative, cultural, and perceptual materials into multilayered signs. Nizami's lexical precision, imaginative capacity, figurative richness, symbolic organization, and ability to combine heterogeneous fields of knowledge enable him to construct a poetic world in which every major narrative element may carry meanings beyond its immediate function. Dreams become forms of prediction and psychological revelation; numbers acquire symbolic value; treasures, keys, chests, arches, and underground spaces become representations of hidden knowledge and inner transformation; temporal postponement becomes a structural expression of desire and separation; natural imagery becomes a language for bodily beauty and erotic longing; and astronomical, religious, magical, and cultural concepts are converted into vehicles of poetic meaning. The narrative itself does not proceed through a simple linear movement toward union but through repeated cycles of attraction, separation, delay, conflict, fulfillment, and loss, and this instability intensifies the semantic dynamism of the work. Love functions as the principal sensory-emotional force driving action and continually reorganizing the relations among the characters, objects, spaces, and events. Nizami's achievement therefore lies not merely in ornamenting a romantic narrative but in creating an integrated semantic system in which form, content, emotion, image, and symbolic structure interact. His semantic deviations and foregrounding techniques distinguish his style from ordinary narrative discourse and contribute to the enduring interpretability of the poem. *Khosrow and Shirin* can consequently be regarded as an exemplary open literary text whose aesthetic uniqueness arises from the continuous production of meaning and from Nizami's extraordinary ability to make language itself an active participant in the construction of the narrative world.

References

1. Sirus S. Literary Criticism. Tehran: Ferdows; 2001.
2. Mohammad Reza Shafi'i K. The Music of Poetry. Tehran: Agah; 2010.
3. Hamidreza S. Modern Semantics. Tehran: SAMT; 2002.
4. Sirus S. Stylistics: Payame Noor University Press; 2003.
5. Terry E. Literary Theory: An Introduction. Tehran: Markaz; 2003.
6. Barat Z. Imagery in Nizami's Khamsa. Tehran: Amir Kabir; 1998.
7. Elyas ibn Yusuf Nizami G. Khosrow and Shirin. Tehran: Qoqnoos; 2001.
8. Abdolhossein Z. The Sage of Ganja in Search of Utopia1993.
9. Zabihollah S. History of Literature in Iran2008.
10. Mohammad Reza Shafi'i K. Imagery in Persian Poetry. Tehran: Agah; 1987.

11. Mohammad Reza Shafi'i K. Imagery. Tehran: Agah; 2003.
12. Jafar S. An Analysis of Naser Khosrow's Travelogue. Tehran: Qatreh; 1992.
13. Houra Y. Psychoanalysis and Literature. Tehran: Iran; 1995.
14. Jean C, Alain G. Dictionary of Symbols. Tehran: Jeyhoon; 2000.
15. Monique de B. Living Symbols. Tehran: Markaz; 1997.
16. Mircea E. Rites and Symbols of Initiation. Tehran: Agah; 1989.
17. Gholamhossein Y. The Bright Spring. Tehran: Elmi; 2002.
18. Fereshteh N. A Review of the History of Lyrical Literature in Iran. Specialized Scientific Quarterly. 2015.
19. Reza B. Gold in Copper. Tehran: Chehreh Press; 1965.
20. Mehrdad B. A Study in Mythology. Tehran: Agah; 2019.
21. Ahmad Amiri K, Hakimeh M. The Moon and Its Literary Applications in Nizami's Khamsa. Journal of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman. 2013.
22. Ahmad T. Menog-i Khrad. Tehran: Iran Culture Foundation; 1975.
23. Fatemeh A, editor Musical Terms in Nizami's Works. Internal Scientific Conference; 2009.
24. Ali-Qoli Etemad M. Rituals and Customs of Ancient Iranians Based on Ferdowsi's Shahnameh1977.
25. James H. Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art. Tehran: Farhang Moaser; 2008.
26. Taraneh V. A Path to Fluid Semiotic-Semantics: A Case Study of Nima's Phoenix. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company; 2020.
27. Tahereh S. Semiotic-Semantic Analysis of Two Visual Poems. Literary Research Quarterly. 2020.
28. Farzan S. Sign and Semiotics: A Comparative Study of Saussure, Peirce, and Eco. Zibashenakht: Art and Architecture. 2020.
29. Carl Gustav J. Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster. Tehran: Astan Quds; 1989.
30. Carl Gustav J. Man and His Symbols. Tehran: Jami; 2004.
31. Frieda F. An Introduction to Jung's Psychology. Tehran: Ashrafi; 1971.