Arshive of SID

فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
سال هشتم، شماره۱ (پیاپی۱٤) بهار۱۳۹۵، ص۲۰۵-۲۱٦

تحلیل وضعیت آغازین در منظومه خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت‌پیکر نظامی

طیبه جعفری*

چکیده

عنصر «شروع» یا «وضعیت آغازین»، یکی از مهم‌ترین تکنیک‌های داستانی است که نقشی برجسته در رویکرد مخاطب و نوع خوانش وی از اثر دارد؛ بدین مفهوم که چگونگی شروع داستان تا حد زیادی تکلیف خواننده را در مواجهه با متنی که پیش رو دارد، مشخص می‌کند. یک شروع قصوی، رئال، سوررئال و... آشکارکننده خط سیر داستان و منطق حوادث آن است و نوع آن داستان را مشخص می‌کند. مطالعه وضعیت آغازین منظومه‌های داستانی نظامی مبین این مطلب است که این آثار در این بخش، دارای عناصر و موتیف‌های مشترکی هستند و این اشتراکات، شباهت قابل ملاحظه‌ای را میان آنها پدید آورده است. در دو منظومه خسرو و شیرین و لیلی و مجنون، آغاز داستان، شرح حال پادشاه و رئیس قبیله‌ای است که هر دو عدالت‌گستر و دادپیشه هستند؛ پس یک عنصر مهم که نداشتن فرزند است، تعادل داستان را برهم می‌زند؛ وضعیتی که در بسیاری از قصه‌ها و افسانه‌ها شایع است. در منظومه هفت پیکر، در نقطه مقابل دو منظومه مذکور، پریشیدگی روان روایت که ظلم و ستم پادشاه، بیان داستانی آن است، وضعیتی متفاوت پدید می‌آورد که مرگ فرزندان متعدد نتیجه آن است. این دو گونه وضعیت شروع، از دیدگاه تحلیلی یونگ قابل نقد و بررسی است که در پژوهش حاضر بدان پرداخته خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت‌پیکر، وضعیت آغازین، کهن‌الگوی کودک، کهن‌الگوی خود

مقدمه

از دیدگاه نقد داستانی، «تکنیک» یا «جنبه فنی» عبارت از همه روش‌ها و تمهیداتی است که نویسنده، آن را جهت ایجاد ساختار ادبی داستان به‌کار می‌گیرد (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۷۷). صورت‌بندی داستان به کمک تکنیک‌های داستانی انجام می‌شود؛ بدین مفهوم که تکنیک داستانی تنها در شکل و عناصر صوری داستان به‌کار می‌رود و نقشی در محتوا ندارد و از این لحاظ با سبک که بر دو عنصر زبان و اندیشه بنیان گذاشته می‌شود، متفاوت است. تکنیک، مقوله‌هایی چون: پیرنگ، شروع، بزنگاه، گره‌گشایی، پایان، فضاسازی، زاویه دید، صحنه و گفت‌وگو را دربرمی‌گیرد. به عقیده ناقدان داستان، «شروع» به عنوان یکی از مهمترین تکنیک‌های

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران liutjafary@yahoo.com

تاریخ وصول:۱۳۹۱/۵/۱۳ تاریخ پذیرش:۱۳۹۲/۷/۷

Copyright © 2015-2016, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

www.SID.ir

Arshive of SID

داستان‌نویسی، جزئی جدانشدنی از پیرنگ است و نویسنده باید آن را در جهت مفهوم کلی داستان شکل دهد. آنچه شروع را جذاب می‌کند، عنصری است که می‌توان آن را «ناپایداری» و «عدم تعادل» نامید. شروع جذاب، خواننده را به سرعت به درون داستان می‌کشاند و با توصیف، تک‌گویی، گفت‌وگو، پرسش یا حادثه آغاز می‌شود (مستور، ۱۳۷۹: ۵۳ و ۱۸).

در مجموع می‌توان گفت که اهمیت شروع در آن است که «آستانه‌ای است که راهنمایی خواننده به متن اصلی را برعهده دارد. این عنصر مهم داستانی، رازی، فاصله‌ای یا خلائی را از خود به جای می‌گذارد؛ فاصله‌ای که باید پر و رازی که باید گشوده شود...آغاز در محدوده خود شالوده جهان را می‌ریزد؛ یعنی بنیادی که بر زمینه شخصیت‌ها، طرح مضمون، شیوه بیان و چارچوب داستانی استوار است؛ بنابراین آغاز، زمان و مکان داستان را مشخص و شخصیت‌ها را معرفی می‌کند و با این معرفی، به‌طور ناخودآگاه، حرکت طرح داستان نیز حدوداً مشخص می‌شود» (اخوت، ۱۳٦۲: ۲۳۱ و ۲٤٤).

در ذکر پیشینه تحقیق باید گفت که بررسی ساختار قصه و تقسیم‌بندی بخش‌های مختلف آن برای نخستین بار توسط شخصی به نام «ولادیمیر پراپ» مورد توجه و تحقیق واقع شده است. به عقیده او «هر قصه‌ای معمولاً با یک صحنه آغازین شروع می‌شود؛ مثلاً اعضای خانواده‌ای نام برده می‌شوند؛ یا قهرمان آینده با ذکر نام و موقعیتش معرفی می‌شود. این صحنه با آنکه یک خویشکاری محسوب نمی‌شود، با وجود این یک عنصر ریخت‌شناسی بسیار مهم است... ما این عنصر را صحنه آغازین نام می‌گذاریم» (پراپ، ۱۳۸٦: ٦۰). پراپ با بررسی قصه‌های متعدد، چندین وضعیت برای شروع آنها به دست می‌دهد که همگی سبب برهم خوردن تعادل در ساحت قصه و آغاز حرکت برای بازگرداندن آن محسوب می‌شود. یکی از مهم‌ترین وضعیت‌های آغازین «بی‌فرزندی» است که عنصر شروع در منظومه‌های نظامی است.

برهم خوردن تعادل، به عنوان مهم‌ترین عامل حرکت، نه تنها در قصه اهمیت دارد، بلکه یکی از مقوله‌های مورد توجه «کارل گوستاو یونگ» نیز است. به عقیده یونگ، حرکت به سوی کمال و فردیت روانی، تنها زمانی ممکن می‌شود، که تعادل روانی برهم خورد و فرد برای دستیابی دوباره بدان، در مسیر فردیت و رشد روانی گام نهد و قطب‌های متضاد روان خود را با یکدیگر متعادل و متناسب سازد (یونگ، ۱۳۸۳: ۲٤۱).

چنان‌که گفته شد، در هر اثر داستانی منظوم یا منثور، نحوه شروع روایت، تعیین‌کننده دیگر عناصر و موتیف‌های داستانی است؛ برای مثال یک شروع نمادین، نشان‌دهندهٔ یک متن نمادین است؛ یا یک شروع سوررئال، رئال و... تکلیف خواننده را با متن مشخص می‌کند. منظومه‌های داستانی نظامی نیز از این امر مستثنا نیست و شروع نمادین آنها نشان‌دهندهٔ نمادین بودن کل داستان‌هاست. با وجود اهمیت این عنصر آغازین در منظومه‌های نظامی، این موضوع تا کنون مورد توجه منتقدان و نظامی‌پژوهان واقع نشده و از این روی، این مقاله، پژوهشی بدیع در این زمینه است.

۱- نقد و بررسی وضعیت آغازین در منظومه‌های نظامی

۲-۱- درباره منظومه‌های خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت‌پیکر

اگرچه داستان‌هایی که نظامی به نظم درآورده است، بنیانی تاریخی دارد و توصیف اشخاص و حوادث کلیدی آنها در کتب تاریخی آمده است، به دلایل مختلف از جمله: گذشت زمانی طولانی از زمان وقوع این حوادث و اقبال عامه بدان‌ها این روایت‌ها نیز همچون بسیاری از رویدادهای مهم تاریخی، از واقعیت خود فاصله گرفته و مواد و عناصری غیرتاریخی بدان افزوده شده است. مطالعه منظومه های نظامی، روشنگر این مطلب مهم است که آنچه به قلم نظم وی درآمده است، بسیار به قصه‌ها و افسانه‌های پریوار نزدیک و از این روی متنی نمادین با زیرساختی کهن‌الگویی[1] است و نشانه‌های آن از همان آغاز در شروع این منظومه‌ها بازتاب یافته است[2]؛ به بیانی دیگر، باید گفت که وجود شباهت‌ها و اشتراکات برجسته میان وضعیت آغازین منظومه‌های نظامی با قصه‌های پریان و برخی افسانه‌ها که نمونه‌هایی از آن آورده خواهد شد، نمایانگر این مطلب است که آثار نظامی همچون همانندهای خود از «ناخودآگاه جمعی»[3] نوع بشر سرچشمه گرفته و حاوی برجسته‌ترین محتویات حافظه جمعی است که برخی

www.SID.ir

Arshive of SID

از آنها افزوده خود شاعر است و برخی در نتیجه گذر زمان و نقل دهان به دهان بدان افزوده شده است. در منظومه ***خسرو و شیرین***، این امر به این دلیل است که منبع اصلی نظامی در پرداخت و سرایش این اثر گرانسنگ، روایات محلی ناحیه بردع بوده است؛ زیرا «داستان عشق خسرو و شیرین در نواحی گنجه از دیرباز شهرت و آوازه‌ای داشت. در بردع، ماجراهای شگفت‌انگیزی از این عشق پرشور نقل می‌شد. کسانی هم که از گنجه به بغداد یا مکّه می‌رفتند، همه جا در راه خود «اثر»هایی از این ماجرای از یادرفته دیده بودند. «شهرود» که خسرو ساخته بود، سر راه بود. اساس بیستون در افسانه‌ها به این داستان منسوب می‌شد و شکل شبدیز که بر سنگ‌ها نقش بسته بود، خاطره این داستان را در اذهان زنده می‌کرد. خرابه‌های کاخ پرویز در مداین هنوز نشانه‌هایی از دنیای خسرو پرویز را عرضه می‌داد و قصر شیرین با آنچه «جوی شیر» وی خوانده می‌شد، هنوز چیزی از ماجرای فرهاد را به خاطر می‌آورد... این امر سبب شد، نظامی قصه خسرو و شیرین را جز آنچه به واقعیت تاریخ مربوط می‌شد، بر روایت محلی‌ای که در بردع نقل می‌شد، بنیاد نهد» (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ٧٤-٧٥).

چنان‌که گفته شد، تکیه نظامی بر روایات محلی ناحیه بردع سبب شده است که اثر او بافتی قصوی پیدا کند و عناصر نمادین و کهن‌الگویی نمودی برجسته در آن یابد؛ زیرا به عقیده محققان، روایات محلی و عامیانه در کنار اسطوره و فولکلور، یکی از انواع برجسته ادبیات شفاهی است که بیش از هر اثر مکتوبی، آیینه تمام‌نمای محتویات جمعی قوم بشر است و ناب‌ترین و بدوی‌ترین این مفاهیم را در این دسته از آثار می‌توان یافت. منتقدان ادبی، این نوع ادبی را برگرفته از زندگی، افکار، نیات و اهداف مردم عادی دانسته‌اند و بر این اعتقادند که سوژه‌ها و موضوعات این حوزه وسیع ادبی، اغلب تکراری و همانند هستند؛ چنان‌که با بررسی ادبیات عامیانه از دیدگاه نقد علمی می‌توان این موتیف‌های مشترک را به عنوان اصلی کلی در آنها مشاهده کرد. ویژگی برجسته داستان‌های عامیانه آن است که محتوای اغلب آنها را اشخاص مشهور تاریخی مانند: بهرام گور، حاتم، نمرود و امور مابعدالطبیعه چون: بهشت و جهنم و حیوانات و گیاهان افسانه‌ای، رمل و اسطرلاب، فال، سعد و نحس و بسیاری موارد دیگر شکل می‌دهد (احمدسلطانی، ١٣٨٤: ٢). بنابراین، بازتاب کهن‌الگوها و نمادها در روایات شفاهی داستان عاشقانه ***خسرو و شیرین*** و منظومه نظامی که بر بنیان این روایت‌ها سروده شده، امری مهم و قابل‌تأمل است که از همان آغاز منظومه و در بافت قصوی وضعیت آغازین آن نمود یافته است.

داستان ***لیلی و مجنون***، چنان‌که گفته‌اند، روایت عاشقانه‌ای است که تاریخی یا قصوی بودنش مورد اختلاف بسیاری از محققان و پژوهشگران است. به اعتقاد برخی از محققان و نظامی‌پژوهان، داستان ***لیلی و مجنون*** از یک موضوع مردمی قدیمی که در ادبیات بابلی رواج داشته، اقتباس شده است (ر.ک: ریپکا، ۱۳۷۰: ۳۲۸). کراچوفسکی، این نظریه را سوءتفاهمی بیش نمی‌داند و معتقد است که «آنچه تاکنون درباره ادبیات بابلی‌ها و زندگی آنان به ما رسیده، مؤید آن است که با تواجه به شرایط آن زمان نمی‌توانسته است چنین داستانی در ادبیات بابلی به وجود آید و تنها در صورت وجود شرایط حقیقی متناسب می‌توان ظهور موضوعی خاص از داستانی را به صورت قابل قبول اثبات کرد» (کراچوفسکی، ١٣٦٨: ١٢١).

از مهمترین منابع و مراجع نظامی در سرودن منظومه ***لیلی و مجنون***، کتب تاریخ ادبیات از جمله: ***الشعر و الشعراء*** ابن قتیبه و ***الأغانی*** ابوالفرج اصفهانی است. تاریخ عشاق نیز از جمله منابع این داستان است که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از: ***الزهره*** اثر محمدبن داود ظاهری، ***مصارع‌العشاق*** ابن سراج و کتاب داود انطاکی (***طبیب و ادیب نابینا***). از دیگر منابع مورد استفاده نظامی در منظومه ***لیلی و مجنون*** می‌توان به آثار لغویان و جغرافی‌دانان و مورخان اشاره کرد؛ آثاری چون: ***الکامل*** مبرد، ***الموشی*** اثر وشاء، ***عقد الفرید*** ابن عبدربه، ***امانی*** القالی. علاوه منابع مذکور، باید به «***حکایت قصه مجنون***» اثر ابوبکر والبی نیز اشاره کرد که به نظر می‌رسد مهم‌ترین منبع نظامی بوده است (احمدنژاد، ۱۳۷۵: ۳۲-۳۳). به اعتقاد زرین‌کوب، بخشی از داستان ***لیلی و مجنون*** نیز بدان‌گونه که در مأخذ یا مآخذ نظامی وارد شده، ظاهراً مأخوذ از اشعاری بوده است که شاعری از اعراب بنی‌عقیل به نام «توبه بن

www.SID.ir

Arshive of SID

الحمیر» با شاعره‌ای از اهل قبیله خود به نام «لیلی الاخیلیه» برای همدیگر سروده‌اند (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۱۱٤). علاوه بر آثار مذکور که در آنها به قصه ***لیلی و مجنون*** پرداخته شده است، دیوان شعری نیز منسوب به مجنون (قیس عامری) وجود دارد که شهرتی قابل‌توجه یافته است. به اعتقاد بروکلمان، این دیوان متعلق به شخصیتی تقریباً افسانه‌ای است که در حدود سال ۷۰ ه.ق(٦۸۹م) وفات یافته است (براون، ۱۳۵۱: ۹۸).

با توجه به نقل‌های مذکور، عناصر قصوی‌ای که از همان تکنیک شروع، خود را در منظومه ***لیلی و مجنون*** آشکار ساخته است، از یک‌سو می‌تواند برخاسته از دخل و تصرف‌های حافظه جمعی نظامی در داستان مذکور باشد و از یک‌سو می‌توان احتمال داد که این عناصر و موتیف‌های کهن‌الگویی در منابع و به‌ویژه روایت اصلی مورد استفاده شاعر، یعنی ***حکایت قصه مجنون*** اثر ابوبکر والبی، وجود داشته باشد؛ زیرا اینها عناصر و موادی کهن‌الگویی است که در ناخودآگاهی جمعی بشر یافت می‌شود و مختص یک فرد یا یک قوم و قبیله و یک نژاد نیست.

در هفت‌پیکر نیز هرچند علاوه بر ***شاهنامه*** و مأخذ آن، ***تاریخ طبری*** و ***تاریخ بخاری*** اثر ابوعبدالله محمدبن اسماعیل بخاری نیز مورد استفاده نظامی بوده (ر.ک: احمدنژاد، ۱۳۷۵: ۳٦-۳۷)؛ اما مطالعه این آثار تاریخی نشان‌دهنده آن است که عناصر قصوی و عامیانه، بازتابی گسترده در آنها یافته و حوادث و وقایعی که در آنها نقل شده است، از اصل تاریخی خود فاصله بسیاری گرفته و با اساطیر و افسانه‌ها درآمیخته است. کاربرد عناصر قصوی و مواد کهن‌الگویی که از یک‌سو در برخی از منابع مورد استفاده نظامی آمده و از سویی دیگر در پاره‌ای از موارد از ناخودآگاه جمعی خود شاعر سرچشمه گرفته است؛ دلیل برجسته‌ای است که منظومه‌های وی با رویکردی کهن‌الگویی و نمادین، تحلیل و خوانش شود.

۲-۲- توصیف وضعیت آغازین در سه منظومه داستانی نظامی

شروع داستان عاشقانه ***خسرو و شیرین***، آن‌گونه که نظامی روایتگر آن است، شروعی نمادین و تأویل‌پذیر است. نظامی از قول «سخن‌گوی کهن‌زاد»ی که داستان‌های بسیاری به خاطر دارد، چنین روایت می‌کند: «هرمز»شاه هنگامی که پس از مرگ پدر به پادشاهی می‌رسد، راه و رسم داد و دهش در پیش می‌گیرد و به آبادانی جهان می‌پردازد. اگرچه عدالت‌خواهی و دادپروری هرمزشاه روی در حقیقتی تاریخی دارد و در ***تاریخ بلعمی*** و ***تاریخ طبری*** نیز به آن اشاره شده است (ر.ک: بلعمی، ج۲، ۱۳۵۳: ۱۰۷۱ و طبری، ج۲، ۱۳۵۹، ۷۲٤)؛ چنان‌که گفته شد، حافظه جمعی در گزینش مواد و عناصر و شخصیت‌های تاریخی، چارچوب اصلی آنها را حفظ و محتویات کهن‌الگویی و جمعی خود را در آن متجلی می‌کند. در ادامه این حقیقت تاریخی، بنابر روایت نظامی که در تاریخ‌ها ذکری از آن نشده است، تنها چیزی که خاطر پادشاه عدالت‌گستر و رعیت‌پرور ایران‌زمین را آشفته ساخته است، نداشتن فرزند است؛ فرزندی که نسل او را ادامه دهد و پیوند نسبی با او داشته باشد:

نسب را در جهان پیوند می‌جست　　به قربان از خدا فرزند می‌جست

(نظامی، ۱۳۸۵: ٤۰)

تا اینکه سرانجام:

به چندین نذر و قربانش خداوند　　نرینه داد فرزندی، چه فرزند؟!

(همان جا)

پسری که پس از چندین نذر و قربان به هرمز عطا می‌شود، مبارک‌طالعی است که از همان کودکی، فرّ شاهی دارد و به‌واسطه ویژگی‌های خاصش از کودکان هم‌سن و سال خود متمایز است. نظامی این ویژگی‌ها را چنین برشمرده است:

گرامی درّی از دریای شاهی　　چراغی روشن از نور الهی

مبارک‌طالعی، فرخ‌سیری　　به طالع، تاجداری، تخت‌گیری

www.SID.ir

Arshive of SID

پـدر در خسـروی دیـده تمـامش | نهـاده خسـرو پرویـز نـامش
از آن شـد نـام آن شهـزاده پرویـز | کـه بـودی دایـم از هـرکس پـرآویـز
گرفتـه در حریـرش دایـه چـون مُشـک | چـو مروارید تـر در پنبـه خشـک
رخـی از آفتـاب انـدوه‌کُـش‌تـر | شکرخندیـدنی از صبـح خوشـتر
چـو میـل شـکرش در شیـر دیـدند | بـه شـیر و شکّـرش مـی‌پروریدنـد
بـه بـزم شـاهش آوردنـد پیـوست | بـه سـان دسته گـل، دسـت بـر دسـت

(همان‌جا)

الگوی شروع منظومه ***لیلی و مجنون*** نیز با تغییر شخصیت‌ها همچون الگوی شروع ***خسرو و شیرین*** است. در این منظومه، شرح حال یکی از بزرگان عرب روایت می‌شود که رئیس قبیله «عامر» است و ولایتی معمور دارد. او مردی صاحب‌هنر است که در درویش‌نوازی و مهمان‌دوستی شهرتی چشمگیر دارد؛ اما غم بی‌فرزندی، او را نیز چون هرمزِ دادگسترِ رعیت‌پرور آزرده‌خاطر کرده و بر آن داشته است تا نذر و نیاز و قربانی فراوان کند و از خداوند، فرزندی شایسته بخواهد؛ تا ای‌که سرانجام:

ایـزد بـه تضـرعی کـه شایـد | دادش پسـری چنـان کـه شایـد

(نظامی، ۱۳۸۹: ۵۲)

کودک نوباوه‌ای که وی را به شرط هنر، «قیس هنری» می‌نامند، به تعریف نظامی، همچون خسروپرویز ویژگی‌هـای برجسته‌ای دارد که او را از دیگر کودکان متمایز کرده است:

نورسته گلـی چـو نـار خنـدان | چـه نـار و چـه گـل؟ هـزار چنـدان
روشـن‌گهـری ز تابنـاکی | شـب روزکـنِ سـرای خـاکی
چـون دیـد پـدر جمـال فرزنـد | بگشـاد در خزینـه را بنـد
از شـادی آن خـزینه‌خیـزی | مـی‌کـرد چـو گـل خزینـه‌ریـزی

(همان جا)

در یک مقایسه تطبیقی، عناصر مشترک میان وضعیت آغازین دو منظومه مورد بررسی را می‌توان بدین صورت بیان کرد:

۱- هرمزشاه و رئیس قبیله عامر، هر دو افرادی دادگر، درویش‌نواز و رعیت‌پرور هستند.

۲- هرمزشاه و رئیس قبیله عامر، هر دو آرزوی داشتن فرزند را دارند.

۳- هرمزشاه و رئیس قبیله عامر، هر دو به درگاه خداوند، تضرع و عرض نیاز و نذر و قربان فراوان می‌کنند.

٤- هرمزشاه و رئیس قبیله عامر، هر دو سرانجام صاحب پسری می‌شوند.

۵- فرزندان هرمزشاه و رئیس قبیله عامر، هر دو ویژگی‌هایی برجسته دارنـد کـه آنهـا را از دیگـر همسـالان خـود متمـایز می‌کند.

اشتراکات مذکور نه تنها میان دو منظومه ***خسرو و شیرین*** و منظومه ***لیلی و مجنون*** دیده می‌شود، بلکه ایـن نحـوه شـروع را در بسیاری دیگر از آثار برجسته ادبی نیز می‌توان یافت. ***سندبادنامه***، یکی از این آثار است که آغازی این‌گونه دارد. به روایت ظهیـری سمرقندی، «کوردیس» از پادشاهان قدیم هند، مردی بود که «صحایف معالی جهانداری را به مکارم اخلاق حمیده موشح گردانیده بود و ردای مفاخر پادشاهی را به مآثر اعراق کریم مطرّز کرده و روزگار او به جمـال عـدل آراسـته و اوصـاف او بـه کمـال عـدل مشهور شده، دولتی مطاع و حشمتی مطیع، مدتی طویل و مملکتی عریض» (ظهیری سمرقندی، ۱۳٦۲: ۳۱). با وجـود تمـامی ایـن

www.SID.ir

Arshive of SID

مکنت، خداوند فرزندی به وی عنایت نکرده و این امر سبب آزردگی خاطر او شده بود؛ تا اینکه روزی به پیشنهاد همسر خود، دست نیاز به درگاه بی‌نیاز دراز کرد و خالصانه از خداوند خواست تا فرزندی به وی عنایت کند. خداوند نیز درخواستش را اجابت و پسری به وی عطا کرد که چون طالع‌بینان، ستاره بختش را دیدند، گفتند: «شاد باش و جاوید زی! کی این فرزند، شرف‌تبار و از ملوک ماضیه این خاندان یادگار خواهد بود و نام بزرگ ایشان را به رسوم حمیده و اخلاق مرضیه زنده خواهد گردانید» (همان : ٤٣-٤٢).

سمک عیار نیز شروعی همانند با آثار مذکور دارد. وضعیت آغازین این اثر، شرح حال پادشاهی بسیار عادل، باکمال، فرخ بخت و صاحب رعیت فراوان و لشکری مهربان و گنجی فرخ به نام مرزبان شاه است که تنها یک غم دارد و آن نیز غم بی‌فرزندی است. مرزبان‌شاه نیز همچون دیگر همتایان خود (هرمز، کوردیس و پدر مجنون) پس از دعا و نذر فراوان، صاحب پسری می‌شود که در جمال و فهم و هوش و کمال، یکتای زمان خویش است (ر.ک: فرامرزبن خداداد، ۱۳۸۵: ۱و۹). این نحوه شروع را در ***خسرونامه*** عطار که افسانه‌ای بسیار قدیمی است نیز می‌توان دید (ر.ک: عطار نیشابوری، ۱۳۳۹: ۳۹).

به موجب رویکردی کهن‌الگویی، کودک به دعا خواسته‌شده در منظومه ***خسرو و شیرین***، ***لیلی و مجنون*** و دیگر افسانه‌ها و آثار قصوی، انگاره‌ای کهن‌الگویی است که وضعیت آغازین آثار مذکور، شرح شرایط مشترک پیش، هنگام و پس از تولد او است؛ انگاره‌ای که «می‌تواند گواه یا مستلزم حرکت و پیشرفت از طریق پس‌رفت خلاقی باشد که نهایتاً نمادی از مرگ و نوزایی را در روان شکل می‌دهد... رؤیت یک کودک در رؤیا می‌تواند نقطه عطفی در زندگی یا تجربیات روانکاوانه فرد باشد؛ در عین حال می‌تواند خبر از پیش‌آگاهی مفیدی دهد. انگاره «کودک آسمانی» در بسیاری از فرهنگ‌ها مشاهده می‌شود و شاید حاکی از حیات و انتخاب مسیر دوباره، احساس حضور آزادی و نشاط کودکی، بیداری دوباره، آغازی دیگر، هویت نمادین دیگر، جهان دیگر، خلاقیت، استعداد و رشد باشد. همچنین این انگاره می‌تواند مظهر «خویشتن (خود)»، نشانگر روند فردیت یافتن یا تحقق «خویشتن (خود)» یا نماد نوزایی باشد... نظریه یونگ و پیروانش، حضور نماد ویژه کودک را در مراحل رشد انسان مفروض می‌گیرد» (مادیورو، ۱۳۸۲: ۲۸۵-۲۸٦).

بنابر دریافت‌های یونگ، کهن‌الگوی کودک، پیوندی برجسته با کهن‌الگوی «خود» دارد. به اعتقاد وی خود انسان در بدو تولد هنوز به‌طور کامل شکل نگرفته است؛ بلکه فرد با گذشت زمان آرام آرام رشد می‌کند و با از سر گذراندن فرایند تفرد، آن کسی می‌شود که هست. یونگ، خود را مفهوم تجربی «وحدت شخصیت کل» فرد می‌نامد و معتقد است که این کهن‌الگو نمی‌تواند جنبه کاملاً آگاهانه داشته باشد؛ زیرا هم شامل آن چیزی است که فرد قرار است در آینده بشود و هم دربرگیرنده تجربیات قبلی وی است. خود در رؤیاها و اساطیر بیشتر به شکل پادشاه، قهرمان، پیامبر، منجی و از این قبیل متجلی می‌شود (بیلسکر، ۱۳۸٤: ۵۲).

با توجه به دریافت مذکور، انگاره کهن‌الگویی کودک آسمانی را درواقع می‌توان برجسته‌ترین شکل تجلی بُعد بالقوه کهن‌الگوی خود در خواب‌ها، اساطیر و افسانه‌ها دانست که پادشاه به عنوان بُعد به‌فعلیت‌رسیده این کهن‌الگو، آرزوی تولد او را دارد؛ تا به کمال مطلوب خود دست یابد. به موجب این رویکرد تأویلی، خسروپرویز و هرمزشاه، به ترتیب دو بُعد بالقوه و بالفعل کهن‌الگوی خود هستند. هرمز، بخش بالفعلی است که در حد کمال است. او پادشاهی عادل و رعیت‌پرور و حاکمی ایده‌آل است؛ اما این شخصیت کامل، تنها بخشی از استعدادهای خود است که به فعلیت رسیده و امکان بروز و ظهور یافته است. بُعد بالقوه آن، همان فرزندی است که شاه، آرزوی داشتن آن را دارد؛ زیرا چنان‌که گفته شد، انگاره کهن‌الگویی کودک، روی در آینده و بالقوه‌گی دارد؛ استعدادی که باید به فعلیت برسد؛ تا حرکت و رشد را ممکن سازد. خسروپرویز پس از دعا و نذر و قربان فراوان، سرانجام زاده می‌شود؛ تا کهن‌الگوی خود، نیمه پنهان خود را آشکار کند و دایره وجودش کامل شود. این تحلیل درباره مجنون و پدرش و دیگر افسانه‌ها مشابه نیز به طور کامل صدق می‌کند.

www.SID.ir

Arshive of SID

عدالت گستری و رعیت‌پروری که ویژگی برجسته در وضعیت آغـازین ***خسرو و شیرین***، ***لیلی و مجنـون*** و مـوارد مشـابه ایـن داستان‌هاست، درواقع، شرح داستانی همان تعادل و فردیت موقت روانی است که ساحت قصه را آبسـتن حـوادثی مهـم مـی‌کنـد؛ حوادثی که روی دادن آنها تنها در پی برهم خوردن تعادل و آشوب ممکن است؛ آشوبی که رکود قصـه را بـرهم مـی‌زنـد و آن را جاری می‌سازد. چنانکه گفته شد، فقدان فرزند، مهمترین عامل برهم زننده تعادل در داستان‌ها و قصه‌هایی با شروع مذکور است و دعا و نذر و نیاز صادقانه، کلید گشایش آن محسوب می‌شود. نکته قابل توجه این که در هیچ کدام از موارد مورد بررسی، نـه تنهـا به مادر پرداخته نمی‌شود، بلکه حتی نامی هم از او برده نمی‌شود. علت این امر آن است که روان در حال تکامل در ایـن قصـه‌هـا روانی مردانه است و مهم کودکی است که متولد می‌شود و این کودک، ویژگـی‌هـای مشـخص و ازپـیش‌تعیـین‌شـده دارد. او ایـن ویژگی‌ها را از جانب پدر که بُعد بالفعل وجود او است، به ارث می‌برد و عدالت و رعیت‌پـروری و دیگـر صـفات پـدر کـه میـان تمامی پدرانی از این گونه مشترک است، ترسیمگر سیمای کودک است؛ به بیانی دیگر می‌توان گفت که وضعیت پدر، تعیین‌کننـده وضعیت کودک است؛ بدون آنکه مادر در آن نقشی قابل ذکر داشته باشد.

در منظومه‌های ***خسرو و شیرین***، ***لیلی و مجنون*** و دیگر آثاری که وضعیت آغازین آنها شبیه به ایـن دو اثـر اسـت، کـودکی کـه متولد می‌شود، بسیار ویژه و متمایز از هم‌سالان خود است. رشد او به لحاظ جسمانی و عقلی، بسیار بیش از سایر کودکان اسـت و به گونه‌ای برجسته همـه علـوم و فنـون را در حـد کمـال مـی‌آمـوزد. او صـاحب هـوش و فراسـتی اسـاطیری اسـت؛ نمونـه آن «خورشیدشاه»، فرزند مرزبان‌شاه است که سمک عیار روایتگر سرگذشت غریـب او اسـت. بنـابراین، افسـانه وی چنـان «فهمـی و خاطری داشت که هرچه ادیب یک‌بار بگفتی و بدو نمودی، حاجت به یک‌بار دیگـر نبـود» (فرامـرز بـن خـداداد، ۱۳۸۵: ۹). ایـن پسران به‌دعاخواسته شده که ویژه و ممتازند، نمود انگاره کـودک آسـمانی هسـتند و از همـین روی اسـت کـه نظـامی در تعریـف خسروپرویز، او را با عنوان «چراغی روشن از نور الهی» وصف می‌کنـد. او همـان هرمزشـاه اسـت کـه دوبـاره زاده مـی‌شـود؛ تـا استعدادهای بالقوه خود را به فعلیت رساند و به فردیت و کمال روانی دست یابد.

مطلب دیگری که در تحلیل نقش کهن‌الگویی کودک در آثار مورد بررسی باید به آن اشاره کرد، «فرایند فردیت روانی»[٤] و عشق به عنوان عامل و انگیزه حرکت به سوی آن است. یونگ، محرک گرایش به فردیت روانی را عشـق مفـرط اشـخاص بـه یکـدیگر می‌داند؛ بدین مفهوم که به اعتقاد وی عامل اصلی انگیزش فرد به سمت و سوی کمال و فردیت روانی، عشق است؛ عاملی که فرد را از خود خالی و سرشار از آرزوی دستیابی به معشوق می‌کند. این عشق وقتی از حـد متعـارف فراتـر مـی‌رود، سـرانجام بـه راز تمامیت دست می‌یابد (ر.ک: یونگ، ۱۳۸۳: ۳۰۹). و درست به این دلیل است که نظامی، عاشقانه‌سـرایی مـی‌کنـد و منظومـه‌هـایی می‌آفریند که تمامی کلمات و شخصیت‌ها و مکان‌ها و زمان‌هایش، عشق و شور و وصال و هجران و دلدادگی را فریاد می‌زند.

او که خود از زمان سرایش نخستین منظومه‌اش، ***مخزن‌الاسرار***، عشق را با «آفاق»ش تجربه کرده و بـه کمـال دسـت یافتـه اسـت، داستان دلدادگی خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و بهرام و هفت شاهبانوی گنبدنشین و کنیزکش را دستمایه بیـان تجربیـات خـود می‌کند؛ تا آنچه را به گفتار نمی‌آید، به گونه‌ای سمبلیک و از طریق شخصیت‌های داستانی مطـرح کنـد. آنچـه نظـامی در منظومـه ***خسرو و شیرین*** در پی برجسته ساختن آن است، عشق است؛ عشقی که خسروپرویز را سرگردان یافتن شـیرین و شـیرین را والـه خسرو می‌کند؛ تا سرانجام پس از طی فراز و نشیب‌های بسیار، آن دو دلداده را به یکدیگر برسـند. ایـن عشـق، کلیـد بـه فردیـت رسیدن هرمزشاه است. این موضوع دقیقاً در مورد مجنون و پدرش نیز صدق می‌یابد. عشـق مجنـون بـه لیلـی، عامـل بـه فردیـت رسیدن پدر مجنون است؛ زیرا او نیز همچون هرمزشاه، نمود بُعد بالفعل کهن‌الگوی خود است و مجنون به عنوان بُعد بالقوه آن به واسطه عشق به لیلی، فردیت روان روایت را ممکن می‌کند.

به بیانی دیگر، در منظومه‌های مورد بررسی و موارد مشابه آنها نداشتن فرزند، عامل برهم زننده تعادل پدری است که بُعد بالفعل روان روایت محسوب می‌شود. بعد از تولد، تعادل دوباره برقرار می‌شود و کودک به گونـه‌ای معجـزه‌آسـا و کـاملاً متفـاوت رشـد

www.SID.ir

Arshive of SID

می‌کند؛ اما این تعادل نیز امری موقت است و باز هم باید عاملی برهم‌زننده و آشوبگر وارد فضای قصه شود و حرکت را ممکن سازد. این بار سرکشی و عصیان کودک، این نقش نمادین را بر عهده می‌گیرد و موجی عظیم در مرداب قصه پدید می‌آورد؛ خسرو نقض نهی می‌کند و مجنون به جای درس خواندن، دل به عشق می‌سپارد و از این جاست که زن به عنوان یکی از شخصیت‌های روان ناخودآگاهی روایت، وارد صحنه می‌شود و عشوه‌گری‌هایش مهم‌ترین عامل انگیزش به سوی فردیت و تکامل روانی می‌شود.

خسروپرویز، مجنون، خورشیدشاه، شاهزاده ***سندبادنامه*** و دیگر مصادیق مشابه آنها، همگی فرزند پدرانی عادل و دادور هستند؛ پدرانی که در جایگاه خود در حد کمال و بی‌نقص‌اند؛ اما از آن‌جا که خلائی باید به وجود آید تا تعادل برهم خورد و حرکت به سوی فردیت آغاز شود، یک غم مشترک، همگی آنها را می‌آزارد و آن غم بی‌فرزندی است؛ فرزندی که درواقع صورت مادی همان کمال بالقوه‌ای است که برای این شاهان عادل مقدر شده است. این وضعیت فقط تا زمانی قابل اجرا است که پدران در جایگاه خود در عین کمال باشند؛ اما زمانی که پادشاه یا سالاری پیدا شود که برچسب عدالت و دادگری بر خود نداشته باشد، حافظه جمعی، روشی دیگر را برای متجلی ساختن محتویات خود برمی‌گزیند. او پدر ظالم را سوگوار بی‌فرزندی نمی‌کند؛ بلکه فرزندان او را که از قضا بی‌شمار هم هستند، می‌کشد و پدر را در حسرت زنده ماندن آنها نگه می‌دارد؛ تا در لحظه‌ای حساس، تصمیمی که باید گرفته شود و فرزند ویژه او که همچون خسروپرویز و دیگر همتایانش، طالعی مسعود و بختی میمون دارد، متولد شود و در سرزمینی دیگر در آغوش کسی پرورش یابد که چون هرمزشاه و دیگران، عدالت‌گستر و دادپرور و در حد کمال و انسانیت است. این الگوی وضعیت آغازین منظومه ***هفت‌پیکر*** است؛ داستانی تاریخی که به واسطه برجسته بودنش، همچون داستان تاریخی ***خسرو و شیرین***، طی زمانی طولانی در ناخودآگاه جمعی حل، زبان به زبان و سینه به سینه نقل شده و با افزوده شدن محتویات کهن‌الگویی حافظه جمعی به آن، صورتی افسانه‌گون یافته است.

بی‌شک وجود برخی از تفاوت‌ها میان وضعیت آغازین ***هفت‌پیکر*** و ***خسرو و شیرین*** و آثار مشابه آن به این دلیل است که حافظه جمعی در گزینش رویدادهای تاریخی، جهت متجلی ساختن محتویات خود، چارچوب اصلی این وقایع را حفظ می‌کند و از آن‌جا که از منبعی خلاق سرچشمه می‌گیرد، در مواجهه با رویدادهای خاص تاریخی که قابلیت تجلی مواد ناخودآگاه جمعی را دارند، با حفظ کلیت این رویدادها، مفاهیم متعالی و مشترک خود را به زبان‌های مختلف، اما با معانی و مفاهیم مشترک مطرح می‌کند.

به موجب روایت نظامی در ***هفت‌پیکر***، یزدگرد که رویه‌ای خلاف هرمزشاه و همتایانش در پیش گرفته، غم و اندوهش نیز از گونه‌ای دیگر، اما همچون آنها مربوط به فرزند است. اگر هرمزشاه و دیگران، صاحب فرزند نمی‌شوند، غم یزدگرد، غم مرگ فرزندان است؛ بدین ترتیب که در طول بیست سال، همه فرزندان یزدگرد می‌میرند؛ تا اینکه سرانجام کودک آسمانی زاده می‌شود و او را «بهرام» می‌نامند. این کودک باید زنده بماند؛ زیرا رسالتی کهن‌الگویی برعهده دارد؛ اما آغوش پدر، جای مناسبی برای بالیدن او نیست. منجمان در طالع او می‌خوانند که باید به سرزمینی دیگر فرستاده شود؛ تا زنده بماند؛ سرزمینی که پادشاهی عادل و دادگستر دارد. بدین گونه، حادثه، طی یک چرخش به همان سمتی هدایت شود که حافظه جمعی خواهان آن است. کودک خاص باید توسط فردی خاص چون: هرمزشاه، پدر مجنون، فرامرزشاه و دیگرانی که از مسیر انسانیت و عدالت خارج نشده‌اند، پرورش یابد. پس بهرام را به سرزمین یمن نزد پادشاه رعیت‌پرورش، «نعمان» می‌فرستند؛ تا الگو تکرار شود.

نظامی استدلالی جالب توجه درباره فرستادن بهرام به یمن آورده است. به عقیده او بهرام به سرزمین عرب فرستاده می‌شود:

مگر اقبال از آن طرف یابد — هر کس از بقعه‌ای شرف یابد
آرد آن بقعه دولتش به مثل — گرچه گفتند: «للبقاع دُوَل

(نظامی، ۱۳۸٤: ۵۰)

www.SID.ir

Arshive of SID

بنابر تحقیقات یونگ، تعدد فرزندان که در منظومه هفت‌پیکر نیز دیده می‌شود، محصول و نماد از هم‌پاشیدگی روان است؛ وضعیتی که ظلم و بی‌عدالتی، تشریح داستانی آن به شمار می‌رود؛ درحالی که یگانه بودن کودک، همچون در منظومه خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، سمک عیار، سندبادنامه و... وحدت و یک‌پارچگی روانی را می‌رساند و محصول آن است (ر.ک: ۸٤ :Jung، ۱۹٦۳)؛ به بیانی دیگر و از دیدگاه کهن‌الگویی یونگ، مرگ فرزندان یزدگرد ظالم، امری طبیعی است و بیانی داستانی از پریشیدگی و نابسامانی روانی است؛ درحالی که در وضعیت خلاف آن، یعنی به‌سامانی و نظم روانی، تنها یک کودک متولد می‌شود و همانی است که قصه را ادامه می‌دهد و قهرمانِ روندی کهن‌الگویی و نمادین می‌شود. مرگی که نتیجه نابسامانی و پریشیدگی روان روایت در منظومه ***هفت پیکر*** است، سرانجام با تولد کودکی که همچون همسانان خود، ویژه و آسمانی است، متوقف می‌شود و سرانجام رکود داستان برهم می‌خورد و حوادث بعدی روی می‌دهد.

هرچند الگوی وضعیت آغازین در ***هفت‌پیکر*** به واسطه ظالم بودن پادشاه (پدر)، اندکی متفاوت با ***لیلی و مجنون***، ***خسرو و شیرین*** و دیگر افسانه‌هاست؛ اما بهرام دقیقاً مانند خسروپرویز و همتایانش طالعی سعد و میمون دارد و ممتاز از دیگر هم‌سن و سالان خود است:

روز اول که صبح بهرامی — از شب تیره برد بدنامی
کوره‌تابان کیمیایی سپهر — کآگهی بودشان ز ماه و ز مهر
در ترازوی آسمان‌سنجی — بازجستند سیم ده‌پنجی
خود زر ده‌دهی به چنگ آمد — دُرّ ز دریا گُهر ز سنگ آمد
یافتند از طریق پیروزی — در بزرگی و عالم‌افروزی
طالعش حوت و مشتری در حوت — زهره با او چو لعل با یاقوت
ماه در ثور و تیر در جوزا — اوج مریخ در اسد پیدا
زحل از دلو با قوی رایی — خصم را داده باده‌پیمایی
ذنب آورده روی در زحلش — وآفتاب اوفتاده در حملش
داده هر کوکبی شهادت خویش — همچو برجیس بر سعادت خویش

(همان جا)

بهرام نیز چون خسروپرویز و دیگران، نمودی از انگاره کودک آسمانی درون است؛ از این روی طالعی ویژه و مسعود دارد. کار او بسیار دشوارتر از دیگر همتایانش است؛ زیرا در آن دو داستان، بُعد به‌فعلیت‌رسیده کهن‌الگوی خود در جهت کمال گام نهاده و تولد کودکان به‌دعاخواسته‌شده درواقع به فعلیت رسانیدن استعدادها و امکانات بالقوه در همان مسیر قبلی البته در بُعدی متعالی‌تر است؛ اما بهرام گور باید مسیری خلاف جهت پدر در پیش گیرد. او باید با به فعلیت درآوردن بالقوگی‌های خود، جنبه‌های بالفعل سیاه و تاریکی را که در وجود پدرش یزدگرد، تجسم یافته است، از بین ببرد و او را در مسیر تعالی و رشد و گسترش روحی به حرکت درآورد و برای این کار باید در مکانی دور از سرزمین سیاه پدر، در جایی که عدالت و انسانیت حاکم است، پرورش یابد؛ تا آماده انجام رسالت مقدس کهن‌الگویی خود شود.

با وجود تفاوت‌هایی که میان الگوی آغازین ***هفت‌پیکر*** با منظومه‌های ***خسرو و شیرین*** و ***لیلی و مجنون*** وجود دارد، سه شخصیت مرکزی این آثار، یعنی بهرام، خسرو و مجنون دارای اشتراکات قابل‌توجهی هستند که این امر به دلیل رسالت مشترکی است که حافظه جمعی بر عهده آنها نهاده است. آنها از همان زمان تولد، نشانه‌هایی ویژه دارند که در نوزادان معمولی دیده

www.SID.ir

Arshive of SID

نمی‌شود؛ از جمله اینکه طالعشان سعد است، فهم و هوش و دریافتی غریب دارند، بـه لحـاظ جسـمانی در اوج اعتـدال و زیبـایی هستند، هر سه بازیگران نقش اول سناریوی عشق هستند؛ عشقی که بدون آن دستیابی به فردیت امری ناممکن اسـت و درنهایـت، هر سه در دامان عدالت و انسانیت پرورش می‌یابند. در نمودار زیر، تفاوت‌ها و مشابهت‌های الگوی آغازین سه منظومه ***خسـرو و شیرین***، ***لیلی و مجنون*** و ***هفت‌پیکر*** و تحلیل کهن‌الگویی آن نمایانده شده است:

منظومه‌ها	**خسرو و شیرین/لیلی و مجنون**	**هفت پیکر**
بُعد بالفعل خود	هرمز/پدر مجنون← عادل	یزدگرد ← ظالم
عامل برهم‌زننده تعادل	بی‌فرزندی	مرگ فرزندان
بُعد بالقوه خود	خسرو/مجنون	بهرام
مکان فعلیت یافتن بُعد بالقوه	سرزمین پدری	دور از سرزمین پدری

نتیجه

از میان تکنیک‌ها و شگردهای داستانی، شروع یا وضعیت آغازین، اهمیتی برجسته در رویکرد مخاطـب بـه اثـر مـورد مطالعـه وی دارد. شروع، راه ورود خواننده به متن را به وی نشان می‌دهد و از طریق نحوه شروع است که نـوع مـتن و توقـع از آن مشـخص می‌شود. یک شروع قصوی، ذهن را آماده مواجهه با تصاویر و نمادها و درونمایه‌هایی می‌کنـد کـه نمـودی برجسـته در اسـاطیر و افسانه‌ها دارد؛ در حالی که یک شروع رئال، این ذهنیت را برای خواننده ایجاد می‌کند که با واقعیت زندگی سر و کـار دارد؛ نـه بـا اساطیر و افسانه‌ها و مقوله‌های فراواقعی. شروع قصوی در منظومه‌های ***خسرووشیرین***، ***لیلی و مجنون*** و ***هفـت‌پیکـر*** از یـک‌سـو حوادث و صحنه‌ها و شگفتی‌های فراواقعی این آثار را توجیه می‌کند و از سویی دیگر بیانگر این حقیقت است که اگرچه این آثـار بر واقعیتی تاریخی بنیان نهاده شده‌اند، بافتی کهن‌الگویی و نمادین دارند و باید با دیدگاهی تأویلی مورد خوانش قرار گیرند. بنـابر این رویکرد، شروع نمادین دو منظومه ***خسرو و شیرین*** و ***لیلی و مجنون***، شرح تولد کودکی یگانه اسـت کـه نماینـده بُعـد بـالقوه کهن‌الگوی خود و از این روی ویژه و متفاوت است. یگانه بودن کـودک در دو منظومـه مـذکور، نمـادی از وحـدت و انسـجام و یکپارچگی روان روایت است. در نقطه مقابل این اتحاد و انسجام، منظومه ***هفت‌پیکر***، توصیفگر نابسـامانی و پـارگی روان روایـت است و همین امر سرنوشتی دیگرگون برای کودک آسمانی منظومه رقم می‌زند؛ تا او که همچـون دیگـر همتایـان اسـاطیری خـود مأموریتی کهن‌الگویی بر عهده دارد، دور از سرزمین پدر و در ساحت ناخودآگاهی روان روایت پرورش یابد.

پی‌نوشت‌ها

۱- کهن‌الگو: به عقیده یونگ «کهن‌الگوها اشکال عهد عتیق و سـنخ‌هـای باسـتانی هسـتند کـه از دورتـرین دوران انسـانی وجـود داشته‌اند. با این حال، به نظر وی این بدان معنا نیست که این اشکال تنها با گذشته مرتبط هستند؛ بلکه این تصاویر به‌ویژه به دلیـل آنکه محتوای ناخودآگاه جمعی را تشکیل می‌دهند، تظاهرات ماهیت ساختاری خود روان محسوب می‌شوند و بنابراین تجلی قشـر زیرین و جمعی روان و میان تمامی انسان‌ها مشترک هستند. آنها کنشـی دائمـی و پویـا دارنـد و بـرخلاف عقیـده فرویـد، علائـم انحصاری روان‌آزردگی نیستند، بلکه همان‌گونه که یونگ مشخص می‌سازد، باید همواره به خاطر داشته باشـیم کـه کهـن‌الگوهـا و خیال‌پردازی‌های کهن به خودی خود مرضی نیست و شرایطی حاد مانند اسکیزوفرنی ممکـن اسـت وضـعیتی را فـراهم کنـد کـه کهن‌الگوها به شکلی حاد و وحشتناک ظاهر شوند؛ ولی نمی‌توان گفت که فقط این شرایط باعث بـه ظهـور رسـیدن کهـن‌الگوهـا می‌شود. کهن‌الگوها عناصر دائمی ذهن ناهوشیارند که وجود آنها نشان می‌دهد هر انسان متمدنی با وجود تحول بـالای هوشـیاری در وی، هنوز در عمیق‌ترین سطوح روان خود انسانی باستانی است» (پالمر، ۱۳۸۵: ۱٦۸). به بیان دیگـر «در روان‌شناسـی تحلیلـی یونگ که در ادامه سنت فکری اندیشمندانی چون افلاطون و کانت قرار دارد، روان در هنگام تولد، لوحی سپید و نانوشـته نیسـت؛

www.SID.ir

Arshive of SID

بلکه حامل الگوها و انگاره‌هایی است که یونگ با توجه به دیرینگی آنها و اینکه همه آدمیان در آن شریک‌اند، به آنها نام کهن‌الگو می‌دهد» (یاوری، ۱۳۸٦: ۷۵).

۲- تغییر و تحول روایات تاریخی که در اثر گذر زمان اتفاق می‌افتد و پدیدآورنده افسانه‌ها و اساطیر می‌شود، مقوله مهمی است که میرچا الیاده در بررسی ترانه‌های حماسی بدان اشاره کرده است. به عقیده وی «هر چند ترانه حماسی، شخصیت‌های تاریخی را می‌سراید و رویدادهای واقعی را باز می‌گوید، دیری نمی‌کشد که حافظه جمعی، واقعیت تاریخی را پیکری دیگر می‌دهد و تخیل شعری، آن را ارزشی نو می‌بخشد؛ تا بدان‌جا که ترانه حماسی پس از مدت زمانی، باز در مقوله اسطوره جای می‌یابد... (به زعم وی) خود رویداد تاریخی هرقدر هم مهم باشد، در حافظه عوام نمی‌ماند و یاد آن تنها در صورتی تخیل شعری به‌وجود می‌آورد که رویداد تاریخی، کم و بیش به الگوی اساطیری نزدیک شود. ...حافظه جمعی، رویدادهای تاریخی اصلی و پیکرهای «فردی» را که شخصیتی خاص دارند، به سختی نگه می‌دارد. حافظه عامه تقریباً فقط بر اساس ساحت‌هایی سیر می‌کند که از ریشه اساطیری پدید آمده‌اند. سرمشق‌ها و رفتارهای نمونه‌وار را می‌شناسد و با شخصیت‌های تاریخی و رویدادهای اتفاقی، کاملاً یا تقریباً بیگانه است. از این روی، شخص تاریخی به الگویی مانند می‌شود (پهلوان یا رقیب) که سرمشق است و رویداد در مقوله آوازهای حماسی اساطیری جای (جنگ با دیو، دشمنی برادران و...) می‌گیرد. هر چند برخی منظومه‌های حماسی آنچه را که حقیقت تاریخی نامیده می‌شود، حفظ می‌کند، این حقیقت تقریباً هیچ‌گاه به شخص‌ها و رویدادهای مشخص مربوط نمی‌شود؛ بلکه به نهادهایی سنتی و به برخی از رفتارها و پاره‌ای از منظره‌ها پیوند می‌خورد» (الیاده، ۱۳۵٦: ٦۹۳ و ٦۹۵).

۳- تصاویر ذهنی کهنی هستند که در میان تمام انسان‌ها مشترک‌اند. او ناخودآگاه جمعی را نمایانگر بنیان شخصی و غیرشخصی روان و بسط خودآگاهی و ناخودآگاهی شخصی می‌دانست و از این روی معتقد بود که مواجهه خودآگاهی افراد با دنیای بیرون و نیز برخورد ناخودآگاهی آنها با گذشته متأثر از نیاکانشان است و اجداد بدوی تأثیری برجسته و قابل‌توجه بر عمیق‌ترین سطح روان انسان برجای گذاشته‌اند. یونگ، تکرار مداوم تصاویر ذهنی کهن و جهانی نوع انسان را شاهدی بر این مدعا می‌دانست (پالمر، ۱۳۸۵: ۱٤۹). وی درواقع ضمیر ناخودآگاه جمعی را میراث نیاکان ما درباره شیوه‌های بالقوه بازنمایی پدیده‌های جهان هستی می‌دانست و آن را «ذهنیت بدوی» می‌نامید (بیلسکر، ۱۳۸٤: ٦٤).

٤- فرایند فردیت روانی: «یونگ با مطالعه بر روی 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: ۲٤۰-۲٤۱). به بیان دیگر، به موجب عقیده یونگ «زمانی که نقطه اوجی از زندگی فرد فرامی‌رسد، 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، ۱۳٦۸: ۷۳).

www.SID.ir

Arshive of SID

منابع

۱. احمدسلطانی، منیره (۱۳۸٤). تصویرسازی در ادبیات عامیانه، *مجله فرهنگ*، شماره ۵۵، صص ۱٤-۱.

۲. احمدنژاد، کامل (۱۳۷۵). *تحلیل آثار نظامی گنجوی*، چ۲، تهران: پایا.

۳. اخوت، احمد (۱۳٦۲). *دستور زبان داستان*، چ۳، اصفهان: نشر نو.

٤. الیاده، میرچا (۱۳۵٦). ادبیات نانوشتاری: اسطوره، فولکلور، ادبیات عامیانه، ترجمه مدیا کاشی‌گر، *چیستا*، شماره ۲۹. صص ٦۹۸-٦۸٦.

۵. براون، ادوارد (۱۳۵۱). *تاریخ ادبی ایران*، ترجمه غلامحسین صدری افشار، کتاب دوم از مجلد دوم، تهران: مروارید.

٦. بلعمی، ابوعلی محمد (۱۳۵۳). *تاریخ بلعمی*، تصحیح محمدتقی بهار، ج۲، چ۲، تهران: زوّار.

۷. بلیسکر، ریچارد (۱۳۸٤). *یونگ*، ترجمه حسین پاینده، تهران: طرح نو.

۸. پالمر، مایکل (۱۳۸۵). *فروید، یونگ و دین*، ترجمه محمد دهگانپور و غلامرضا محمدی، تهران: رشد.

۹. پراپ، ولادیمیر (۱۳۸٦). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمه فریدون بدره‌ای، چ۲، تهران: توس.

۱۰. مادیورو، ج. رنالدو و جوزف ب. ویلرایت (۱۳۸۲). کهن‌الگو و انگاره کهن‌الگویی. *ارغنون*، شماره ۲۲، صص ۲۸۷-۲۸۱.

۱۱. ریپکا، یان و دیگران (۱۳۷۰). *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمه کیخسرو کشاورزی، تهران: گوتنبرگ و جاویدان خرد.

۱۲. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲). *پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد*، تهران: سخن.

۱۳. طبری، محمد بن جریر (۱۳۵۹). *تاریخ الرسل و الملوک*، ترجمه حسین پاینده، ج۲، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۱٤. ظهیری سمرقندی، محمد بن علی (۱۳٦۲). *سندبادنامه*، به اهتمام و تصحیح و حواشی احمد آتش، تهران: کتاب فرزان.

۱۵. عطار نیشابوری، شیخ فرید الدین (۱۳۳۹). *خسرونامه*، تهران: انجمن آثار ملی.

۱٦. فرامرز بن خداداد (۱۳۸۵). *سمک عیار*، تصحیح ناصر خانلری، چ۸، تهران: آگاه.

۱۷. کراچوفسکی و احمد شفیعی‌ها (۱۳٦۸). «تاریخ اولیه داستان لیلی و مجنون در ادبیات عرب»، *معارف*. ش۱٦ و۱۷. صص۱٦۷-۱۲۰.

۱۸. مستور، مصطفی (۱۳۷۹). *مبانی داستان کوتاه*، تهران: مرکز.

۱۹. میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۷۷). *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*، تهران: کتاب مهناز.

۲۰. نظامی گنجوی، الیاس‌بن یوسف (۱۳۸۵). *خسرو و شیرین*، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی و به کوشش سعید حمیدیان. چ۷. تهران: قطره.

۲۱. نظامی گنجوی، الیاس‌بن یوسف (۱۳۸۹)، لیلی و مجنون، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی و به کوشش سعید حمیدیان، چ۳، تهران: زوار.

۲۲. نظامی گنجوی، الیاس‌بن یوسف (۱۳۸٤). *هفت پیکر*، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی و به کوشش سعید حمیدیان، تهران: زوار.

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

۲٤. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۳). *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمه محمد سلطانیه، چ٤، تهران: جامی.

۲۵. ــــــــــــــ (۱۳٦۸). *چهار صورت مثالی*، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی.

26. Jung, Carl Gustav (1963) *Essays on a science of mythology; the myths of the divine child and the divine maiden*, translator R.F.C Hull, publication by Harper and Row.

www.SID.ir