ادب پژوهی
شمارهٔ بیست و دوم
زمستان ۱۳۹۱
صفحات۶۳-۳۳

سفر قهرمان در داستان «حمام بادگرد» براساس شیوهٔ تحلیل کمپبل و یونگ

دکتر مریم حسینی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا

نسرین شکیبی ممتاز*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا

چکیده
قصه‌های عامیانه همچون اسطوره‌ها و داستان‌های رمزی قابلیت زیادی برای رمزگشایی دارند. حاتم‌نامه‌ها که در حدود قرن دهم و یازدهم در ایران رواج داشته‌اند نیز از قصه‌های عامیانه‌اند و بخشی از آنها، روایت «حمام بادگرد» است که گذر قهرمان را از دهلیز حمام و ورود وی به دنیای ناخودآگاهی، در بر می‌گیرد. در این جستار این روایت با رویکردی روان‌شناختی-اسطوره‌شناختی و از نظرگاه جوزف کمپبل و کارل گوستاو یونگ تحلیل شده‌است. حاتم در این داستان برای درک خویشتن، تمامی مراحل سلوک آیینی را با شناخت آنیما، قبول دعوت او برای سفر به ناخودآگاه، دریافت راهنمایی‌های پیر خرد و مبارزه با جنبه‌های متعدد سایهٔ خود طی می‌کند و با خروج نمادین از حمام بادگرد، مراحل تشرف را می‌گذراند و با گذر از آب به تولد دوباره می‌رسد. وی پس از رسیدن به بیابان ناخودآگاهی، با نابودی طوطی سخنگوی درون (عقل منفعت‌طلب)، الماس درون خویش را می‌رهاند.

واژگان کلیدی: حمام بادگرد، فرایند فردیت، تحلیل روان‌شناختی ـ اسطوره‌شناختی، تشرف

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *nasrinshakibi@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۲/۱۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۸/۲۹

Archive of SID
www.SID.ir

۱- مقدمه

قصه در ادبیات هر سرزمین نمودار بخش مهمی از میراث فرهنگی و ارزش‌های سنتی و روان‌شناختی هر جامعه است. قصه‌های جادویی یا پریان[1] از مهم‌ترین انواع قصه‌ها در میان حجم انبوه آثار ادبی جهان است. این قصه‌ها با وجود پشتوانه‌های اسطوره‌ای- افسانه‌ای، از هر سه بخش دستگاه روانی، یعنی نهاد، خود و فراخود سخن می‌گویند و راه هماهنگ کردن آنها را نشان می‌دهند. به اعتقاد «بتلهایم» اسطوره‌ها و افسانه‌های پریان با زبان اشارات و نمادها سخن می‌گویند که نمایندهٔ محتویات ناخودآگاه است. این نمادها هم‌زمان به ذهن خودآگاه و ناخودآگاه ما، یعنی هر سه جنبهٔ نام‌بردهٔ روان خطور می‌کنند (بتلهایم، بی‌تا: ۶۵). از این رو قصه‌های پریان حاصل محتوای مشترک ضمیر آگاه و ناآگاه است که برای تحلیل، به بررسی سمبل‌ها و شناخت کارکرد روانشناسیک آنها در بستری که ضمیر آگاه به آنها شکل داده‌است نیازمندند.

قصه‌های پریان، فضایی فرازمانی- فرامکانی دارند و در ناخودآگاه شکل می‌گیرند و در رؤیاها بازآفرینی می‌شوند. می‌توان از طریق آرای دو روان‌شناس برجستهٔ معاصر، زیگموند فروید و کارل گوستاو یونگ، و با نشانه‌شناسی و نمادشناسی رؤیا که وامدار نگرش روان‌کاوانهٔ این روان‌شناسان است، قصه‌ها را تحلیل کرد. فروید این قصه‌ها را مانند رؤیا انعکاس کام‌های وازده‌ای می‌داند که در تجربیات زیستی بشر نقش تعیین‌کننده‌ای دارند. از نظر او افسانه رؤیایی است که روایت آن در جریان نسل‌ها دست‌به‌دست گشته و عمومیت یافته‌است. «وی رؤیا را واکنش کام‌های برنیامدهٔ فردی و قصه‌های افسانه‌آمیز را محصول آرزوهای بربادرفتهٔ قومی قلمداد می‌کند. محور افسانه، شور جنسی و موضوع آن روابط خانوادگی است. او بر این نکته اصرار دارد که خاطرات خوش و ناخوشی که انسان از افراد خانوادهٔ خود دارد، به وساطت مکانیسم فراافکنی[2] صورت خارجی پیدا کرده و موجودات افسانه‌ای مانند غول، دیو و پری می‌آفریند» (برفر، ۱۳۸۹: ۳۰). از آنجا که یونگ اسطوره‌محور[3] است و با نمادها بیش از نشانه‌های زبان‌شناسی سروکار دارد، به رویکردهای اسطوره‌پژوهی و روان‌شناختی قصه‌های پریان توجه خاص دارد. در

1. fairy tales
2. projection
3. myth centric

www.SID.ir

روان‌شناسی او ناخودآگاهی گذشته از لایهٔ فردی، لایه‌های ژرف‌تری از روان را نیز در برمی‌گیرد که وی آنها را فصل مشترک و میراث روانی همهٔ افراد بشر می‌داند. یونگ زبان این روان آغازین را در ساختار امروزین ذهن بازشناسی کرده و به قالب‌ها و انگاره‌هایی می‌رسد که به گفتهٔ او اندام‌های روانِ پیش از تاریخ ما هستند که کهن‌الگو[1] نامیده می‌شوند (یاوری، ۱۳۸۶: ۴۶). جهان بی‌زمان سمبل‌ها و میراث کهن آنها در قصه‌های پریان، محتویات ضمیر ناخودآگاه را به مرحلهٔ آگاهی می‌رسانند؛ یونگ آنها را سویهٔ آشکار کهن‌الگوهای ناآشکار دانسته و رؤیاهای عمیق و آفرینش‌های ادبی و هنری را زمینهٔ تجلّی و بازیافتن آنها به شمار می‌آورد. از این رو حجم گسترده‌ای از آفرینش‌های هنری و قصه‌های جادویی از ناخودآگاه جمعی بشر حکایت دارند. سخنان یونگ دربارهٔ نماد، آرکی‌تایپ و ناخودآگاه جمعی نیز این مطلب را تأیید می‌کند که رمز نمایندهٔ یک مضمون ناشناخته بوده و وجود و پیدایی آن بستگی به روان، به‌ویژه بخش ناآگاه آن که مکان تجربه‌های فراموش شده‌است، دارد (پورنامداریان، ۱۳۸۶ب: ۲۳۵).

با تمرکز یونگ بر نمادهای اساطیری و صورت‌های ازلی در رؤیا و آفرینش‌های هنری می‌توان به وجود نظم و نظامی در اغلب قصه‌های پریان اشاره کرد که پیام آن به صورت درون‌مایه‌ای تکرارشونده در این قصه‌ها تکثیر می‌شود. در حقیقت حرکت قهرمان قصه در قالب سفر، برای رسیدن به غایتی است که با گذراندن مرحله‌ای به نام «فرایند فردیت»[2] محقق می‌گردد. «یونگ این فرایند را دارای سیری تدریجی دانسته که در نیمهٔ دوم زندگانی فرد توسعه و تحول می‌یابد» (فوردهام، ۱۳۸۸: ۱۲۴). در این مرحله «فردیت» قهرمان داستان آزاد می‌شود و تغییر پیدا می‌کند. در نتیجهٔ این فرایند که رشد روانی قهرمان را به دنبال دارد، شخص به یک واحد روانی کُلی تبدیل می‌شود که تقسیم‌ناشدنی است. با توجه به آرای یونگ می‌توان «فردانیت را محل اتحاد و یگانگی آگاهی و ناآگاهی دانست که تحقق آن لاجرم دشواری‌هایی در پی دارد، زیرا فرانمود شوریدگی من[3] است در برابر قهر و استیلایی که خویشتن[4] بر آن اعمال می‌کند» (مورنو، ۱۳۸۸: ۲۴).

1. archetype
2. the process of individuation
3. ego
4. self

www.SID.ir

درحقیقت این سیر و سفر فرازمانی و فرامکانی که در روان‌شناسی یونگ از آن با عنوان فرایند فردیت یا سفر به ناخودآگاه تعبیر می‌شود، نوعی حرکت جادویی است که لازمهٔ تحقق آن شناخت شمار معیّنی از کهن‌نمونه‌هایی است که در مراحل گوناگون این فرایند پدید می‌آیند. این نمونه‌های ازلی همان‌گونه در اسطوره‌ها و داستان‌های پریان ظاهر می‌شوند که در رؤیاها و محصولات خیال‌پردازی روان نشان داده می‌شوند. از این رو قهرمان موظف است با رویه‌های منفی و سرکوب‌شدهٔ روح (سایه)، چهرهٔ زن ناشناس (آنیما)، راهنمای فرزانهٔ ازلی (پیر دانا) و نماد اصیل خویشتن که عرصهٔ یگانگی آگاهی و ناخودآگاهی است، آشنا گردد.

جوزف کمپبل از شاگردان مکتب یونگ نیز در کتاب *قهرمان هزارچهره* (۱۳۸۹)، سیر تحول قهرمان را در چند مرحله تحلیل می‌کند. عزیمت (دعوت به آغاز سفر، امدادهای غیبی، عبور از نخستین آستان، شکم نهنگ)، آیین تشرف (جادهٔ آزمون‌ها، ملاقات با خدابانو، آشتی با پدر) و بازگشت (امتناع از بازگشت، فرار جادویی) فصل‌های مختلف کتاب کمپبل را تشکیل می‌دهند. در تحلیل حاضر از شیوهٔ ترکیبی نظریات یونگ، کمپبل و ووگلر (از شاگردان کمپبل) برای تحلیل داستان «حمام بادگرد»[۱] بهره برده‌ایم. گفتنی است که پیش از این داستان‌های عامیانه از منظر نقد روان‌کاوانه کم‌تر مورد توجه قرار گرفته‌اند. داستان‌های هزار و یک‌شب ازجمله قصه‌هایی هستند که رویکرد منتقدان بدان از منظرهای مختلف به‌خصوص نقد روانکاوی قابل ذکر است (برای نمونه، نک. اسحاقیان، ۱۳۸۴)، اما تاکنون دیگر قصه‌های عامیانه با این گرایش بررسی نشده‌اند و به نظر می‌رسد این نخستین‌باری است که یکی از جذاب‌ترین آنها با رویکرد روان‌شناسی اسطوره تحلیل می‌شود.

۲- حاتم‌نامه‌ها و داستان حمام بادگرد

حاتم‌نامه‌ها که روایت‌های بلندی دربارهٔ سرگذشت و ماجراجویی‌های حاتم است، بخشی از داستان‌های سنتی و مکتوب فارسی است. در گذشته این روایت‌ها بسیار بااهمیت بوده‌اند، زیرا نسخه‌های فراوانی از داستان حاتم در سطح وسیعی پراکنده شده و در خلال این گسترش، با یکدیگر اختلافاتی پیدا کرده‌اند. اگرچه قهرمان داستان از فرهنگ عرب برخاسته و در حوزهٔ ادبیات جاهلی و اسلامی جایگاه خاصی دارد، اما ترجمهٔ داستان

www.SID.ir

هیچ‌گاه به حوزهٔ فرهنگ و زبان عرب رسوخ نکرد و دامنهٔ گسترش آن در سرزمین‌های اسلامی، تنها به بخشی که زیر نفوذ فرهنگ فارسی قرار داشت، یعنی شبه‌قارّه و آسیای میانه محدود ماند (اسماعیلی، ۱۳۸۶: ۲۱). در این روایت که شامل هفت سیر حاتم برای گره‌گشایی از هفت راز نمادین نزد ملکه «حسن بانو» است، قهرمان در جریان گذر از اتفاقاتی رازآلود و سمبلیک، پس از دیدار مرد روحانی و طلسم چشمه، آوردن شاه‌مهره، کشف راز مردی که از بدی منع می‌کرد، گشودن طلسم سام احمر و راز مرد راستگو، دریافت راز کوه ندا، آگاهی یافتن به راز مروارید و آوردن آن در فرایندی که ریشه در باورهای اسطوره‌ای- روان‌شناختی دارد، با کشف راز حمام بادگرد به سفر آیینی خود پایان می‌دهد. بسیاری از مفاهیم نمادین در این داستان همچون محوریت سفر، مرکزیت خاص اعداد سه و هفت، جدال با نمودهای حیوانی نفس، شناخت و دریافت امدادهای غیبی و اصالت بازگشت به خویشتن، از پشتوانه‌های سنتِ قصه‌پردازی پیش از خود گرفته شده و در چارچوب روایی خود به صورت تضمین یا تلمیح به‌کار برده شده‌است. هنر داستان‌سراییِ فارسی تک‌تک این عناصر را گسترش داد و در شبکه‌ای که تمامی نمادها و موقعیت‌های کهن‌الگوییِ آن در هم تنیده‌اند، بیان کرد.

با توجه به آنچه گذشت، می‌توان گفت *حاتم‌نامه* به دلیل عناصر خیالین و شگفتی همچون جن، پری، طلسم، سِحر و سرزمین‌های وهم‌آلود، در حوزهٔ قصه‌های مربوط به پریان قرار می‌گیرد. قهرمان داستان در جستجوی پیگیری که خود داوطلب انجام آن است، وضعیت‌های گوناگونی را تجربه می‌کند و واکنش‌های ویژه‌ای را به نمایش می‌گذارد. این واکنش‌ها ترجمان بینشی است که راوی داستان سعی در انتقال آن دارد (همان: ۳۷). حاتم‌نامه و قهرمان آن اندیشهٔ انسان‌گرایی و شناخت گوهر حقیقی وجود را در نهاد مخاطب خود تقویت می‌کنند. انسان در این روایت همچون جزئی از نظام رازوار آفرینش برای شناخت خویشتن، خود را در معرض ارزیابی‌های متعدد قرار می‌دهد.

داستان «حمام بادگرد»، به‌عنوان آخرین مرحله از سفر حاتم، روایتی از قصه‌های پریان در فرهنگ کلاسیک فارسی است که با ایده‌های روان‌کاوی تحلیلی یونگ، به‌ویژه فرایند فردانیت، و سفر قهرمان جوزف کمپبل قابل بررسی است. وجود سرنمون‌های مطرح در ناخودآگاه به‌عنوان مخزن کهن‌نمونه‌ها و معنایی که آنها در سیر اسرارآمیز

Archive of SID

www.SID.ir

قهرمان (حاتم) تولید می‌کنند، داستان را از ظرفیت روان‌کاوانهٔ قابل‌توجهی برخوردار کرده‌است.

۳- خلاصهٔ داستان

برای ازدواج شاهزاده منیر و ملکه حسن‌بانو، هفت شرط از سوی ملکهٔ زیبارو درخواست می‌شود. آخرین درخواست ملکه، پس از تحقق شش شرط، کشف راز حمام بادگرد است. چون شاهزاده خود از عهدهٔ انجام این کار برنمی‌آید، آن را به حاتم، قهرمان داستان، می‌سپارد. حاتم پس از گذشت از بیابانی، پیرمردی را می‌بیند که او را از عواقب خواستهٔ ملکه آگاه می‌سازد. حاتم بر ادامهٔ راه اصرار می‌ورزد و پیرمرد به او توصیه می‌کند راهش را از سمت راست ادامه دهد. قهرمان با کوهی مواجه می‌شود که دامنه‌ای پر از درخت‌های سرو دارد. آن سوی درختان بیابان است و حاتم با گذر از آن به دهکده‌ای می‌رسد که اهالی آن در حال عزاداری‌اند. هیولایی در آنجاست که هر سال به هیأت آدمی درمی‌آید و زیباترین دختر دهکده را به ازدواج خود درمی‌آورد؛ امسال نیز قرعهٔ فال به نام دختر پادشاه افتاده‌است. حاتم با زیرکی و از طریق طلسمی که در منازل پیشین از زنی گرفته بود، جادوی هیولا را باطل و او را درون بشکه‌ای می‌کند و بدین ترتیب، با نجات دختر پادشاه، سوگواری مردم را به سرور تبدیل می‌نماید. پادشاه برای سپاس‌گزاری دو یاقوت، دو مروارید و دو الماس گران‌بها به او می‌دهد. حاتم با فراموش کردن توصیهٔ پیرمرد، از سمت چپ می‌رود. او از کوهی بالا می‌رود و به بیابانی می‌رسد. پس از چند روز سرگردانی از آن بیرون می‌آید و با گروهی از حیوانات، همچون پلنگ، روباه و شغال روبه‌رو می‌شود. در این هنگام پیرمرد برای بار دوم بر حاتم ظاهر می‌شود و به او می‌گوید طلسمی را که به همراه دارد به سمت حیوانات پرتاب کند. حاتم این کار را می‌کند و در حین تماس طلسم با زمین، زمین به چهار رنگ زرد، سیاه، سبز و سرخ درمی‌آید. در هنگام سرخ شدن زمین، حیوانات یکدیگر را تکه‌تکه می‌کنند.

حاتم طلسم را برمی‌دارد و به راه خود ادامه می‌دهد. تراشه‌های فلزات پای او را زخمی می‌کنند. او پایش را می‌بندد و به راه می‌افتد، اما این‌بار با گروهی از عقرب‌های غول‌پیکر مواجه می‌شود و در سومین ظهور پیرمرد است که می‌فهمد باید رفتار پیشین خود، یعنی افکندن طلسم بر زمین را تکرار کند. این‌بار نیز با سرخ‌شدن زمین عقرب‌ها

Archive of SID

www.SID.ir

یکدیگر را از بین می‌برند. پس از گذراندن این مرحله حاتم به شهر «قطان» می‌رسد. این شهر پادشاهی به نام «حارث» دارد که گرداگرد شهر را حصار کشیده‌است تا کسی به حمام بادگرد وارد نشود. حاتم سنگ‌های قیمتی را که به همراه دارد به او هدیه می‌کند. پادشاه در اندیشهٔ آن بود که حاتم قصد ازدواج با دخترش را در سر دارد، اما وقتی به نیت و انگیزهٔ اصلی او پی‌می‌برد، او را از رفتن به حمام بازمی‌دارد. حاتم اصرار می‌ورزد و با گروهی از سپاهیان حارث به راه می‌افتد. آنها پس از هفت روز به شیئی گنبدی‌شکل و عجیب برخورده، در همان زمان با لشکر شخصی به نام «سامان» که محافظ حمام است، مواجه می‌شوند. حاتم برای ورود به حمام اجازه‌نامهٔ پادشاه را به سامان نشان می‌دهد. قهرمان در هنگام ورود با طلسم «کیومرث» بر سردر آن -که تا ابرهای آسمان بالا رفته بود- روبه‌رو می‌شود که بر آن نوشته بود: «این مکانِ طلسم‌شده در زمان شاه‌کیومرث ساخته شده‌است و برای مدت‌های طولانی به‌عنوان نشانه‌ای باقی خواهد ماند. هرکس به افسون آن گرفتار شود، هرگز نجات نخواهد یافت و سرنوشت او حسرت، وحشت، گرسنگی و تشنگی خواهد بود». در این هنگام حاتم متوجه ناپدیدشدن سپاهیان و درِ بزرگ حمام می‌شود، اما از روبه‌رو مرد جوانی با آینه به استقبالش می‌آید. او گمان می‌کند که این مرد آرایشگر است. از او لنگ می‌خواهد و او نیز از حاتم می‌خواهد تا تن خود را پاک سازد. حاتم برهنه می‌شود و مرد دو بار ظرف آب گرمی بر سر او می‌ریزد. با ریختن کاسهٔ سوم صدای وحشتناکی در حمام می‌پیچد و هوا تاریک می‌شود. پس از چند لحظه هوا رو به روشنی می‌نهد، اما حاتم اثری از حمام و مرد جوان نمی‌بیند و تنها چیزی که باقی می‌ماند، گنبد مقوّس حمام است. ناگهان همه‌جا از آب پر می‌شود و آب همچنان بالا می‌آید. حاتم به هر سو می‌دود تا درِ خروجی را پیدا کند، اما راهی نمی‌یابد. آب همهٔ بدن او را فرا می‌گیرد و او مجبور می‌شود شنا کند. در حالی که حاتم خود را برای مرگ آماده می‌سازد، دستش به سمت سنگی که میان گنبد بود کشیده می‌شود و آن را لمس می‌کند. ناگهان صدای مهیب و تندرماننده می‌پیچد و حاتم خود را در بیابانی بازمی‌یابد که در آن هیچ‌چیز وجود ندارد.

حاتم پس از سه شبانه‌روز به قصری می‌رسد که باغ بزرگی اطراف آن را فراگرفته‌است. این باغ درختان گل و میوهٔ فراوان دارد، اما حاتم هرقدر از آنها می‌خورد سیر نمی‌شود. او به کاخ نزدیک می‌شود و چند مجسمهٔ سنگی می‌بیند که آنها را در

Archive of SID

www.SID.ir

اطراف کاخ چیده بودند. هیچ‌کس را نمی‌یابد تا راز مجسمه‌ها را بپرسد. در کمال حیرت و سرگردانی، متوجه درِ ورودی کاخ شده، کتیبه‌ای بر بالای آن می‌بیند و درمی‌یابد که اگر با تیر و کمانی که در میان کاخ بر تخت طلا قرار دارد، طوطی را هدف قرار ندهد، سرنوشت مجسمه‌های دیگر را پیدا می‌کند. او باید الماسی را که شاه‌کیومرث در هنگام شکار پیدا کرده و در این کاخ تعبیه کرده بود بیابد تا از سنگ شدن نجات یابد. تیر و کمان را می‌یابد و آن را به زه می‌کند. در اولین و دومین پرتاب تیر به هدف نمی‌رسد، اما با جمع شدن قوای درونی و تمرکز کافی، تیر در پرتاب سوم به هدف می‌خورد و طوطی از بین می‌رود. در این هنگام ابری همچون گرد و غبار برمی‌خیزد و رعد و برق شدیدی زمین را تاریک می‌سازد. پس از آرام شدن هوا، همه‌چیز ناپدید می‌شود و حاتم به‌جای آنها الماس زیبا و درخشانی می‌بیند. همهٔ مجسمه‌های سنگی زنده می‌شوند. حاتم الماس را به ملکه حسن‌بانو می‌رساند. ملکه با شاهزاده منیر ازدواج می‌کند و حاتم نیز به شهر خود، یمن، بازمی‌گردد.

۴- طلب و آغاز سفر

در آیین‌های مربوط به مناسک گذر، سیر مراحلی که بخشی از آنها ریشه در اسطوره‌ها و افسانه‌ها دارند، برای قهرمان اصلی داستان ضروری است. در قصهٔ حمام بادگرد قهرمان با گذراندن تمامی این مراحل در قالب سفری نمادین به ناخودآگاه خود دست می‌یابد. سفری که در این داستان برای وی و نمونه‌های شبیه به آن در قصه‌های پریان رخ می‌دهد، سفری نیست که با مختصات مکانی و امکانات طبیعی تحقق پیدا کند، بلکه فرایندی است که قهرمان با هدف کاوش در درون خویش برای دست‌یابی به جنبه‌های پنهان ضمیر در آن وارد می‌شود تا به هدف غایی یا «خویشتن» خویش دست یابد. قهرمان از طریق این سفر که جنبه‌های نمادین مختلفی دارد، با جستجو در جهان خارج، به هویت، آگاهی و در نهایت استقلال روانی دست می‌یابد. «عزیمت» قهرمان آنچنان‌که جوزف کمپبل در کتاب *قهرمان هزارچهره* بررسی می‌کند، با پاسخ مثبت به دعوت برای سفر آغاز می‌شود. با این پذیرش، قدرتِ انجامِ عملِ مثبت در قهرمان شکل می‌گیرد و او با کمک نیروهای حمایتگر و امدادهای غیبی، از «نخستین آستان»[1] عبور می‌کند. خروج

1. the first threshold

www.SID.ir

موفقیت‌آمیز از «شکم نهنگ»[1] که در داستان حاتم همان حمام بادگرد است، قهرمان را به مرحلهٔ دوم سیر خویش یعنی «آیین تشرّف»[2] می‌رساند. گذراندن آزمون‌های مختلف، ملاقات با «خدابانو» و شناخت جنبه‌های متعدد «سایه»، قهرمان را در آخرین مرحله که همان مرحلهٔ بازگشت است، قرار می‌دهد. او با عبور از آستان بازگشت، راز دو جهان را دریافته، با رهایی و آزادی به زندگی بازمی‌گردد.

در حقیقت کمپبل در الگویی که برای سفر قهرمان ارائه می‌دهد، به بررسی یک سیر ماجراجویانهٔ اسطوره‌ای می‌پردازد که در آیین گذار[3] تحقق می‌یابد. بدین ترتیب که قهرمان از زندگی روزمره دست می‌کشد و سفری به قلمرو شگفتی‌های ماوراءطبیعه آغاز می‌کند. او در آنجا با نیرویی شگفت روبه‌رو می‌شود و به پیروزی قطعی دست می‌یابد. کریستوفر ووگلر در کتاب *سفر نویسنده* مراحل سفر قهرمان را به دوازده مرحله تعمیم داده که الگوی اصلی آن را از آرای کمپبل گرفته‌است. براساس الگوی وی، قهرمان در دنیای عادی، جایی که دعوت به ماجرا را دریافت می‌کند، معرفی می‌شود. او در آغاز به سفر بی‌میل است و در مواردی به ردّ دعوت می‌پردازد، اما از طرف یک پیر یا استاد دانا مورد ارشاد و راهنمایی قرار می‌گیرد. قهرمان با عبور از نخستین آستانه، وارد دنیای ویژه‌ای می‌شود که در آن با آزمون‌ها، متحدان و دشمنان روبه‌رو می‌گردد. او پس از راه‌یابی به ژرف‌ترین غار، از دومین آستانه عبور می‌کند و آزمایش‌های بسیاری از سر می‌گذراند. در این مرحله، که مرحلهٔ نهم از مراحل ووگلر است، قهرمان پاداش خود را به چنگ می‌آورد و در مسیر بازگشت به دنیای عادی مورد تعقیب قرار می‌گیرد. بدین ترتیب قهرمان از سومین آستانه عبور می‌کند و نوعی تجدید حیات را از سر می‌گذراند که از رهگذر آن نوعی دگرگونی می‌پذیرد. او در مرحلهٔ پایانی که مرحلهٔ بازگشت است، تجربه‌های ارزشمندی برای دیگران به همراه دارد (ووگلر، ۱۳۸۷: ۴۹).

در قصهٔ حمام بادگرد نیز مانند بسیاری دیگر از قصه‌های پریان ناخودآگاه محتویات خود را از طریق شیوهٔ اسرارآمیز رؤیا نمایان می‌سازد. تمامی این رؤیاها دربردارندهٔ مفاهیمی نمادین هستند، زیرا تنها جهان رؤیاها و تخیلاتِ فعال است که می‌تواند این

1. the belly of the whale
2. initiation
3. rites of passage

www.SID.ir

قبیل قصه‌ها را کـه در یـک فضـای انتزاعـی سـیال قـرار دارنـد، بـا توجـه بـه مرکزیـت کهن‌الگوهای یونگی در خود پرورش دهد. از این رو می‌توان اذعـان کـرد کـه جسـتجوی حاتم برای یافتن حمام بادگرد، جست‌وجویی نمادین است که در آن مسألهٔ سفر به‌عنوان یک کهن‌الگوی جهانی پیش از هرچیز فضای سمبلیک قصه را تقویت می‌نماید. این سـفر که به‌زعم کمپبل یک سفر جادویی به‌شمار می‌رود، پس از ملاقات قهرمان با آنیما[1] و بنـا به درخواست او صورت می‌گیرد.

۴-۱- دیدار با آنیما

با توجه به این قصه و موارد مشابه آن، سفر باید توسـط شـاهزاده‌ای کـه خواهـان وصـال ملکه است انجام شود، اما در این داستان شاهزاده و قهرمان یک هویت دارند و در اثر یک هم‌ذات‌انگاری اسطوره‌ای، حاتم بـه‌جـای شـاهزاده عمـل مـی‌کنـد و روان جسـتجوگر و مضطرب او را ظاهر می‌نماید. این هم‌ذات‌پنداری در حوزهٔ باورهای اسـاطیری بـه صـورت قهرمانان دوقلو تصور شده‌است. به‌زعم یونگ اگرچه دوقلوهـا بـه مثابـه پسـران خورشـید انگاشته شده‌اند، در اصل موجوداتی بشری‌اند و شخصیتی واحد دارند. آنها در شکم مـادر خود یکی بوده‌اند و به هنگام تولد از یکدیگر جدا گشته‌اند. وابستگی آنها به یکدیگر زیـاد است، اما لازم است که دوباره یکی شوند. این دو کودک بیانگر دو چهرهٔ طبیعـت انسـانی هستند. یکی «Flesh» است که بردبار، ملایم و بدون ابتکار می‌نماید و در داسـتان مـورد نظر، پادشاه جلوهٔ اوست و دیگری «Stump» است که نمایانندهٔ شخصیت حاتم با معنـای پویایی و آمادگی برای عصیانگری است (هندرسن، ۱۳۸۹: ۱۶۸).(۲)

قهرمان در سیر داستان با سه پادشاه که هرکدام زنـی در کنـار خـود دارنـد، روبـه‌رو می‌شود. پس اگر شاهزاده‌منیر خودِ حاتم باشد، این زن‌هـا نیـز بخشـی از آنیمـای او بـه شمار می‌روند. بدیهی است این سفر تنها راه‌سپردن مکانی نیسـت، بلکـه بیشـتر آرزویـی است در جهت اکتشاف و تغییری کـه بـر حرکـت‌هـا و تجربـه‌هـای واقعـی سـفر تأکیـد می‌بخشد. به نظر یونگ این قبیل سفرها تصویری از «نفس کشیدن و بیانگر اشتیاق ارضا نشده‌ای است که به هدف مورد نظـر خـویش نرسـیده و جسـتجوی آن همچنـان ادامـه دارد» (سرلو، ۱۳۸۹: ۴۸۰). حضور آنیما در این داستان که در ادامهٔ قصه جنبه‌های دیگر آن

1. anima

www.SID.ir

بر خواننده آشکار می‌شود، وجدان فعال حاتم را برای رویارویی با خویش نشان می‌دهد. این مادینه‌جان که برای یونگ راهبر آدمی به بهشتی است که در درون «خود» دارد، در حقیقت ساحت آسمانی و فرشتهٔ راهنمای انسان و صورت متعالی هستیِ اوست (ستاری، ۱۳۶۸: ۲۸۹). عنصر زنانهٔ حاتم جستجوی چیزی را برای او ایجاب می‌کند که در چشم‌اندازی فراتر از ارزش‌های جهان واقع یافت می‌شود. ارتباط آنیما با ناخودآگاه، حضور او را در حجم گسترده‌ای از آثار ادبی تبیین می‌نماید. او در آثار هرمسی و موضوع طباع تام در عالم اسلام از قرن سوم هجری نقش بسزایی داشته و از سوی دیگر موضوع حقیقت ملکوتی و انانیت آسمانی فرد را در وجود فرشتهٔ دئنای زرتشتی بیان می‌کند. این دئنا درواقع همان نفس یا منِ ملکوتی شخص است که نفس رهاشده از اسارت تن، با او دیدار می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۸۶ب: ۵۱). یونگ نیز او را سیمای درونی[1] مرد می‌داند که دارای ارزش‌های محکمِ وابسته به بقاست. او در درون هر فردی تصویری ابدی از این زن می‌بیند که به‌طور ناآگاهانه بر مرد قهرمان ظاهر می‌شود[۳] (هال و نوربادی، ۱۳۸۱: ۶۹).

۴-۲- دیدار با پیر دانا

با درخواست آنیما، سفر مخاطره‌آمیز حاتم به سمتی که در بسیاری از قصه‌های پریان رو به سرزمین ظلمات دارد، آغاز می‌شود. همان‌طور که پیش از این نیز اشاره شد، سیر جستجوی حاتم با دیدار پیرمردی که به قصد راهنمایی بر قهرمان ظاهر می‌شود، معنادار می‌گردد. در این مرحله، که یکی از مراحل مهم در سفرهای اسطوره‌ای است، قهرمان با گذر از بیابان به دنیایی رؤیایی قدم می‌گذارد که آزمون‌های مختلف فرایند فردیت در آن محقق می‌گردد. در این گذر که در حقیقت سفر جادویی حاتم به ناخودآگاه برای شناخت «خویشتن» است، حضور پیری که یونگ با عنوان پیر خرد[2] از او یاد می‌کند، حضوری است مؤثر و تعیین‌کننده. «تصویر مرد پیر از حکمتی نفوذناپذیر و تجربه‌ای طولانی و دردآور ناشی شده‌است. او در رؤیای افراد ممکن است به صورت یک پیامبر، پاپ، دانشمند، فیلسوف یا یک زایر درآید. دیدن یک حکیم پیر، نماد نیاز به تکمیل خود با حکمت قدیم یا تحقق خرد پنهان است» (شوالیه و گابران، ۱۳۷۸: ۱/ ۹۱). این پیر

1. inward face
2. the wise old man

www.SID.ir

مددرسان که نمادی از اصل دانش‌های رازآمیز است، تجسمی از خرد پیر انسانی و ناخودآگاه جمعی به شمار می‌رود. پیر خرد در فرایند فردیت حاتم سه بار، در سه موقعیت سمبلیک، بر او ظاهر شده و با راهنمایی‌های خود مسیر شناخت قهرمان را هموار می‌سازد. حضور او در زندگانی معنوی و روانی حاتم، پاسخ وی در قبول دعوت آنیما و توجه به ندای درون خود برای کشف راز حمام است.(۴) به‌زعم کمپبل این شخصیت، نشانگر قدرت محافظ و مهربان سرنوشت و نوید آرامش بهشتی است که قهرمان از آغاز آن را در رحم مادر تجربه کرده‌است (کمپبل، ۱۳۸۹: ۷۷).

۴-۳- نمادپردازی درخت، بیابان، یاقوت، مروارید و الماس

حاتم با گذراندن اولین مرحله و بنا به درخواست پیر، مسیر سمت راست را در پیش می‌گیرد و با حجم انبوهی از درختان سرو روبه‌رو می‌شود. استفاده از درخت و ارزش‌های نمادین آن در حوزهٔ قصه‌های پریان به‌طور عام و در داستان حاتم به‌طور خاص آنچنان گسترده است که رویکردی کاملاً اساطیری و رازآلود یافته و جلوه‌های کهن‌نمونه‌ای خود را نشان می‌دهد. درخت سرو، مانند دیگر درختان همیشه‌بهار، نماد جاودانگی یعنی حیات پس از مرگ است (هال، ۱۳۸۰: ۲۹۳). دیدار حاتم با این درخت در این مرحله از سفر، دارای پیامی نمادین از سوی طبیعت برای قهرمان است، زیرا در این سفر او از نیروهای مادی و زیستی جهان می‌میرد و با نیروی روان و قدرت خویشتن خویش جاودانه می‌گردد. پس از رویارویی نمادین با این درختان و دریافت پیام سمبلیک آنها، قهرمان برای دومین‌بار به یک بیابان می‌رسد. گذر از دومین بیابان وی را به دهکده‌ای می‌رساند که در حقیقت تثبیت آیین تشرف او به شمار می‌رود. در این دهکده حضور تکرارشوندهٔ پادشاه و دختری که در کنار خود دارد، معنادار است. همان‌طور که پیش از این نیز اشاره کردیم، پادشاه وجود حاتم است و دختر او که توسط قهرمان از استیلای هیولا رها می‌گردد، بخش دیگری از آنیمای وی را به ما نشان می‌دهد. اهمیت این مرحله به‌عنوان مهم‌ترین مرحلهٔ گذر در سفر حاتم به دلیل آشنایی او با سایه[1] و نجات آنیما از در آمیختن با اوست. جشنی که در ابتدای ورود حاتم به دهکده ماهیتی عزاگونه داشت، در هنگام خروج او به یک جشن حقیقی تبدیل می‌شود. این جشن در حقیقت جشن پیروزی حاتم بر بخشی از سایهٔ

1. shadow

www.SID.ir

خود و وارد شدن به یک منزلت روانی جدید است که او را به نوع خاصی از بلوغ می‌رساند. مردم شادی خود را برای رسیدن قهرمان پس از گذر از دگرگونی‌هایی دشوار به این مرحله، با این جشن نشان می‌دهند. رهایی از آسیب سایه که خطرناک‌ترین کهن‌الگوی بشری است و نجات آنیما نیازمند تقدیر است؛ از این رو پادشاه برای سپاس‌گزاری از حاتم، دو یاقوت، دو مروارید و دو الماس گران‌بها به او می‌بخشد. «در فرهنگ سمبل‌ها و در نشانه‌شناسی نمادین سنگ‌ها، یاقوت نماد خوشبختی و نشان بخت و اقبال بلند است» (ستاری، ۱۳۷۲: ۲۳). مروارید نشانهٔ قدرت است و الماس نیز نماد تمامیت و کمال به شمار می‌رود (همان: ۱۳۳). بدین ترتیب بخت و اقبال، قدرت و کمال مفاهیم مهمی هستند که حاتم در جریان سفر خود برای دریافت تمامیت به آنها نیاز دارد.

۴-۴- جدال با عقرب‌های غول‌پیکر و حیوانات درنده (نمادهایی از سایه)

قهرمان داستان با فراموش کردن توصیهٔ پیر خرد برای ادامهٔ راه از سمت راست، راه خود را از سمت چپ ادامه می‌دهد که باز هم او را به یک بیابان می‌رساند. عبور از این بیابان برخلاف دفعات پیشین پیام‌آور رویارویی حاتم با جنبه‌های دیگری از سایه در هیأت پلنگ، روباه و شغال است. در حقیقت سرپیچی و اهمال از خواستهٔ پیر دانا، روی دیگر سایه را که نشان‌دهندهٔ طبیعت حیوانی بشر است، نمایان می‌سازد. حاتم برای پیشرفت در شناخت فردانیت و یگانگی با خویشتن، ملزم به رام کردن خوی‌های حیوانی خود و ممانعت از تجلیات سایه‌های حیوانی است. پیر خرد این ضرورت را درمی‌یابد و برای دومین بار بر او ظاهر می‌گردد. پیام او به زمین افکندن طلسمی است که قهرمان از منازل پیشین با خود دارد. حاتم این کار را می‌کند و با رنگین شدن زمین به رنگ‌های زرد، سیاه، سفید و سرخ مواجه می‌شود که در مرحلهٔ آخر (سرخی زمین) حیوانات نابود و ناپدید می‌شوند.

حاتم با ادامهٔ راه با عقرب‌هایی غول‌پیکر مواجه می‌شود. پیر خرد در سومین ظهور خود بر قهرمان به او گوشزد می‌کند که رفتار پیشین خود را نسبت به درندگان وحشی تکرار نماید. حاتم طلسم را بر زمین می‌زند و مانند مرحلهٔ قبل با سرخ شدن زمین عقرب‌های غول‌پیکر یکدیگر را از بین می‌برند. چنان‌که پیش از این نیز اشاره شد، ظهور عقرب‌ها می‌تواند نشانگر حضور سایه در تمامی مراحل سلوک روانی قهرمان باشد. این

www.SID.ir

کهن‌الگوی دیرینه قسمت تاریک ناخودآگاه و سرچشمهٔ تمامی بدی‌هایی است که در زندگی انسان اتفاق می‌افتد. «در ستاره‌شناسی عقرب نمادی برای مرگ و تولد دوباره و نشانه‌ای برای نشان دادن تضاد مرگ و زندگی به شمار می‌رود» (فون فرانس، ۱۳۸۳: ۹۷). این مفهوم به‌صورت یک نماد تکرارشونده در هر مرحله‌ای به‌گونه‌ای خاص بر قهرمان رخ می‌نماید. از این‌رو، حاتم در هر موقعیتی با جلوه‌ای از آن روبه‌رو می‌گردد. سایه در این قسمت خود را به شکل موجودات درنده و موذی بروز می‌دهد، زیرا حیوانات به‌عنوان یک نمونهٔ ازلی، نشانهٔ لایه‌های عمیق ضمیرناخودآگاه و غریزه‌اند که بخشی از نیروهای کیهانی را در تصرف خود دارند. ظهور حیوانات مختلف در سفرهای جادویی، مادی شدن عقده‌های خاص روانی و نمادین قهرمان انگاشته می‌شود، به همین دلیل او برای رهایی خویشتن راه مبارزه را انتخاب می‌کند؛ اما در این داستان قهرمان با استفاده از نیروی جادو به‌عنوان شکل کهن‌تر کیمیاگری بر این بخش از سایهٔ خود پیروز می‌شود.

۴-۵- کارکرد نمادین رنگ

تنوع رنگ‌ها پس از تماس طلسم با زمین و براده‌های فلزی که پس از ناپدید شدن عقرب‌ها بر زمین می‌ماند، دلیلی بر وجود جادو یا کیمیاگری در وجود قهرمان است. نمادگرایی رنگ‌ها در رؤیا همواره موجب تأملات و تعابیر گوناگون شده‌است، زیرا عناصر رنگی رؤیا تأثیر قابل توجهی بر روان قهرمان داستان دارد. هرکدام از رنگ‌های این داستان، نمایانندهٔ یکی از خلط‌های آدمی در انسان‌شناسی کلاسیک است. این چهار رنگ به صورت اسطوره‌ای همان رنگ‌هایی هستند که نخستین انسان از امتزاج چهار مشت خاکی که فرشته‌ها از چهار ربع مسکون برای خداوند بردند، ساخت. تأثیر طلسم با سرخ شدن زمین نمادی از غالب شدن بر وجوه تاریک است. از این چهار رنگ در کیمیاگری سه رنگ سیاه، سفید و سرخ باقی می‌ماند که در سرخی همواره نوعی نیروی فعالیت و برانگیزانندگی وجود دارد (یونگ،۱۳۹۰: ۲۹۳).

۴-۶- اعداد و اهمیت روانشناسیک آنها

توجه به اعداد و بار روانشناسیک آنها در قصه‌های پریان اهمیت ویژه‌ای دارد. در این قصه‌ها اعداد نه‌تنها اندازه‌هایی برای سنجش کمیت‌ها، بلکه مجموعهٔ فشرده‌ای از

www.SID.ir

خصوصیات‌اند که نیروهای خاصی از طبیعت را در خود دارند. حوزهٔ اهمیت این اعداد در بیشتر موارد بر کاربرد رمزی عدد «سه» و «هفت» تمرکز دارد. این نمادها در متون مربوط به قصه‌های پریان و روایت‌های اسطوره‌مند نشانه‌هایی هستند که دلالت‌های کهن‌الگویی دارند. در روایت حاتم نیز این دو عدد با هاله‌ای نشانه‌وار به‌کار رفته و تأثیر بسزایی در سیر پیشرفت قصه دارند.

عدد سه نیروی آفریننده و رشددهندهٔ هستی است که از ثنویت غالب پیشی جسته و واژهٔ «همه» را در بر می‌گیرد. این عدد، عدد کُل است، زیرا شامل آغاز، میان و پایان است. نیروی آن عالمگیر است و مشمول طبیعت سه‌گانهٔ جهان یعنی آسمان، زمین و آب‌ها می‌گردد. سه به‌عنوان یک عدد آسمانی جان را می‌نماید و نقطهٔ مرکزی تعادل به شمار می‌رود. در کیمیاگری نیز ترکیب سه‌تایی گوگرد، جیوه و نمک مظهر روح، جان و بدن است (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۶). عدد هفت می‌تواند ریشه‌های اسطوره‌گرایی آن را آشکار کند؛ ریشه‌هایی که روایات عرفانی متعددی در خود پنهان دارد. در هفت همواره نوعی کمال، امنیت و آرامش وجود دارد. این عدد در فرهنگ نمادها «مادر کبیر» است (همان: ۳۰) که صعود و عروج به اعلی علیین و دست‌یابی به مرکز از نشانه‌های آن است. در داستان مورد نظر، حاتم و لشکریان پس از هفت روز به دیدار حمام بادگرد نایل می‌شوند. موقعیت عدد هفت به‌عنوان آگاه‌کنندهٔ روح در این دیدار موقعیتی کاملاً رمزآلود است که ارزش حمام را در حوزهٔ مسائل عرفانی و روان‌شناسی روشن و هفت مرتبهٔ خودآگاهی و هفت مرحلهٔ تکامل را بیان می‌کند.

۴-۷- کیومرث

اولین چیزی که نظر حاتم را پس از یافتن حمام به خود جلب می‌کند، کتیبهٔ کیومرث است که در آن طلسم شدن حمام را به‌وضوح بیان کرده‌است. حضور کیومرث در داستان حاتم، حضور دیرینه‌ای است که می‌توان آن را به «آدم» نسبت داد. در اینجا نخستین بودن ارزشی ویژه برای رسیدن به ماهیت این سفر دارد. کیومرث یا آدم به دلیل امتیازاتی که به‌عنوان نخستین پدیدهٔ انسانی در عرصهٔ هستی دارند، به انسانی کیهانی تبدیل شده‌اند که هر عضو از بدن آنها، در خودش جهانی کامل دارد، در حالی‌که این اعضا با هماهنگی با هم عمل کرده، یک بدن عظیم را شکل می‌دهند. «نه‌تنها در

www.SID.ir

نمادگرایی کیمیاگری غرب، بلکه در سرزمین‌های شرقی نیز اعتقاد به اولین انسان کیهانی که دربردارندهٔ چهار عنصر است، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است» (فون فرانس، ۱۳۸۳: ۱۰۲). در تحلیل روان‌شناسانهٔ یونگ، این آدم نماد روان ناخودآگاه، نمونهٔ انسان کیهانی و در ابعادی بالاتر تصوری از خداوند است. در متون مذهبی و تفاسیر دینی نیز آدم نماد انسان اول و تصویر خدا دانسته شده‌است. او در نظام طبیعت اول است و اوج خلقت مادی جهان به شمار می‌رود. واژهٔ اول نشانه‌ای از تکامل تدریجی یکی از انواع نیست، بلکه بدین معنی است که باعث و بانی تمامی تخمه و تباری است که از او پدید آمده‌است (شوالیه و گابران، ۱۳۷۸: ۱/ ۸۷)؛ به عبارت دیگر نخستین انسان از نظر یونگ همان ناخودآگاه جمعی نامیده می‌شود. حاتم در فضای داستان مورد نظر روح این انسان نخستین را دیدار می‌کند، زیرا تصویر این نمونهٔ کهن با گذشت زمان آنچنان از آگاهی انسان کنونی محو شده که نیازمند کشفی دوباره و خوانشی مجدد است و یافتن طلسم کیومرث در این مرحله، بازگشت به خویشتن نخستین انسان است.

۴-۸- آینه

حضور آینه در قصه پیش از ورود به حمام فضایی کهن‌الگویی و سمبلیک دارد. آینه با نمایش دادن آنچه در آن منعکس می‌شود، در میان اقوام و جماعات بشری، معانی ویژه‌ای دارد که آن را به نماد حقیقت، خودشناسی و عقل اعلی تبدیل کرده‌است (امیرقاسمی و حاجیلو،۱۳۹۰: ۱۴۷). رمز آینه گویاترین رمز تقابل عالم خاک و افلاک است؛ بدین معنی که هر یک از دو جلوهٔ حق و خلق در حکم آینه‌ای برای دیگری است.(۵) چنان‌که می‌بینیم آینهٔ عشق در کلام صوفیه، رمز علی‌الاطلاق است، زیرا همچنان که عاشق مرآت حُسن معشوق است، معشوق نیز آینهٔ عاشق است. پس مفهوم آینه صورتی از مفهوم شاهد است و شاهد خداوند، شاهدی که حق آفریده، چون با حق متحد گردد، توحید باطنی تحقق می‌پذیرد (ستاری، ۱۳۷۲: ۱۳۹).

چنانچه آینه از منظر نمادها بررسی شود، می‌توان گفت مرد آرایشگر برای هدایت حاتم به سوی خودشناسی و معرفت او به خویشتن، آینه را به وی نشان می‌دهد تا خود را آن‌گونه که هست مشاهده نماید. وقتی حاتم به همراه آرایشگر وارد حمام می‌شود، پس از رؤیت خویش در آینه و کندن جامه، خواهان شستشوی تن می‌شود. او در فضایی تاریک

Archive of SID

www.SID.ir

که هیچ‌کس در آن حضور ندارد، با برهنگی تن فرصتی برای تأمل در خویش می‌یابد. مرد آرایشگر دو کاسه آب بر سر او می‌ریزد. در اینجا قهرمان به یک موقعیت نمادین دیگر وارد می‌شود، زیرا با ریختن کاسهٔ سوم نظم موجود بر هم ریخته، حمام و مرد ناگهان ناپدید می‌گردند. این برهم‌ریختگی برای تنهایی قهرمان لازم است. او که اکنون در حجم عظیمی از آب غوطه‌ور شده است، فرصت مناسبی برای پاک شدن و شروع مهم‌ترین مرحلهٔ سفر دارد. همان‌طور که در روان‌شناسی اعداد اشاره شد، عدد سه در کنار عدد هفت کاملاً کهن‌الگویانه است و ریشه در تصاویر ازلی دارد. با ریختن کاسهٔ سوم تمامی فضای حمام را سیلی فراگیر در بر می‌گیرد. به نظر شوالیه و گابران، سه عددی کامل است و نشانگر نظامی فکری و روحی در ارتباط با خداوند، کیهان و آدمی است که همواره تمامیت و غایت ظهور را بیان می‌نماید (۱۳۷۸: ۳/ ۶۶۳).[۶] در سنت‌های ایرانی عدد سه اغلب دارای شخصیتی جادویی- مذهبی است که اهمیت آن در داستان مورد نظر، وجود سه پادشاه، سه زن، حضور سه‌بارهٔ پیر خرد بر حاتم و سه کاسهٔ آب، دلالت نمادین آن را تقویت می‌کند.

در اینجا ریختن سه کاسه آب بر سر حاتم یادآور مراحل سه‌گانهٔ غسل در فرهنگ مسیحی و اسلامی است. آیین شستشوی مقدس پیش از انجام دادن اعمال و فرایض اصلی مذهب صورت می‌گیرد و راه را برای اندراج انسان در ساختار قداست هموار می‌کند؛ از این رو عمل غسل پیش از ورود به معابد و مراسم قربانی انجام می‌شده‌است. همان‌طور که الیاده می‌گوید (۱۳۷۲: ۱۹۵) این سازوکار آیینی، تجدید حیات به برکت آب و مراسم شستشوی مقدس در کیش‌های الهگان بزرگ باروری و برزیگری را توضیح می‌دهد. بدین‌گونه قوای خشکیدهٔ خدایان به قرار اول خود بازمی‌گشت و تزاید و تکاثر اموال را ضمانت می‌نمود. رمزپردازی غوطه‌ور شدن در آب با ورود به مسیحیت گرایش‌های نوینی یافت که هدف از انجام آن نه برکت محصولات کشاورزی و شفای عجز و ناتوانی جسم، بلکه نجات روان و بخشش گناهان است. این نمادگرایی بر نجات‌بخشی آب و رمزپردازی مرگ ـ نوزایی اشاره دارد.

۵- تشرّف

در همهٔ ادیان، مراحل مهم یا نقطه‌های عطف زندگی دارای مفاهیم دینی و روانی است که با برگزاری مراسم و آیین‌های ویژه‌ای تقدیس می‌گردد (زنر، ۱۳۷۷: ۱۱۷). در میان

www.SID.ir

ایرانیان از گذشته‌های دور تا کنون آیین‌ها و مناسکی که بیانگر گذار یک فرد از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر زندگی است برگزار می‌شود که توأم با غسل و تطهیر است و تقدس آب را در میان ایرانیان بیان می‌کند. در سنت فرهنگ ایرانی حمام همواره محل عریانی، تطهیر و پاکی است، اما در این داستان جنبه‌ای کاملاً رمزآمیز و نمادین پیدا می‌کند، زیرا حمام دهلیز میان عالم غیب و شهادت به شمار می‌رود و قهرمان باید مسیر میان دو عالم را با گذر از این عالم سوم طی نماید؛ بنابراین تعمید و تطهیر برای قهرمان آشنایی با دو ساحت خودآگاه و ناخودآگاه را در پی دارد. در کیمیاگری نیز اصطلاحی به نام «حمام جیوه»[1] دیده می‌شود که در این مرحله شاه و ملکه درحالتی عریان در یک حمام دیدار می‌کنند و با هم یکی می‌شوند. نتیجهٔ این دیدار تولید انسان کامل یا «هرمافرودیت» است. حاتم نیز در حمام بادگرد که مرحلهٔ پیش از ورود به ناخودآگاه است، به استحمامی آیینی می‌پردازد تا با پاک شدن از تمامی موانع و مسائل مادی به ناخودآگاه خود برود. این استحمام اولین آیینی است که در همهٔ جهان بر مراحل اساسی و بنیادین زندگی، به‌ویژه بلوغ و تولد دوباره، مهر تأیید زده‌است.

۵-۱- غوطه‌وری در آب و بیرون آمدن از آن (تولد دوباره)

مرکز زندگی دوباره از معانی نمادینی است که آب در فضای قصه‌های پریان ایجاد کرده‌است. به‌زعم یونگ آب روح حیات‌بخش آنیماست (یونگ، ۱۳۹۰: ۲۹۸). غوطه‌وری در آب برای روان‌کاوان تصویر بازگشت به زهدان نخستین را به‌یاد می‌آورد که خود بازگشت به سرچشمهٔ زندگانی است. این غوطه‌وری همچون گسستگی راه حلی برای ادامه جلوه می‌کند و این امر به آن ارزشی عرفانی می‌بخشد (شوالیه و گابران: ۱۳۷۸: ۳/ ۲۸). فرو رفتن حاتم در حجم عظیم آبی که به سیل می‌ماند، از منظر انسانی برابر با مرگ و از لحاظ کیهانی معادل فاجعه‌ای است که جهان را در اقیانوس آغازین غرق و نابود می‌سازد. به نظر الیاده (۱۳۷۲: ۱۹۴). آب به‌دلیل اینکه هر شکل و صورتی را از هم می‌پاشد و هر تاریخ و سرگذشتی را مضمحل می‌کند، دارای قدرت تطهیر و تجدید حیات و نوزایی است؛ زیرا آنچه در آن فرو می‌رود، می‌میرد و آنکه از آن سر برمی‌آورد، همچون کودکی بی‌گناه و بی‌سرگذشت، می‌تواند گیرندهٔ وحی و الهام جدیدی باشد و زندگانی نوینی را آغاز نماید.

1. Mercury Bath

Archive of SID

www.SID.ir

حاتم در این قسمت از داستان در حساس‌ترین و تعیین‌کننده‌ترین بخش سرنوشت خود ایستاده‌است. عبور از حمام به‌عنوان یک دهلیز نمادین، او را به عالم ناخودآگاهی که حقیقت سفر اوست، وارد می‌سازد؛ اما باید توجه کرد که تا مرگ از صفات بشری و کدورات دنیوی پیش نیاید، این مهم محقق نمی‌شود. حاتم به شکلی رمزی با غوطه‌ور شدن در آب می‌میرد و در حیاتی دیگر، پاک و مطهر از نو زاده می‌شود. در این حمام که از آن به‌عنوان نوعی محل گذر یاد شد، تخیل خلاق قهرمان فعال شده و با تزکیهٔ روح و روان به بیابان ناخودآگاهی منتقل می‌شود. لازمهٔ این انتقال مرگی واقعی که دو هستی را از هم جدا می‌کند نیست، بلکه مرگی رمزی است که میان دو مرحله از حیات فاصله می‌اندازد (دلاشو، ۱۳۶۸: ۱۰۴). مرگ رازآلود حاتم با غرق‌شدن نمادین او در حمام بادگرد، ارجاع اساطیری او به زهدان مادر نخستین است که در مفاهیمی همچون بطن، دل زمین، شکاف کوه، شکم ماهی و غار تجلی می‌یابد. در حقیقت حمام در این روایت همان غار تاریکی است که اصحاب کهف سیصد و نه سال در آن به خوابی نمادین فرورفتند، به همین جهت یونگ از میان سوره‌های قرآن به سورهٔ کهف، که در آن ماجرای این خفتگان بیدار به تفصیل آمده‌است، توجه ویژه‌ای نشان می‌دهد. او می‌کوشد ارتباط قصه‌های این سوره را با نظریهٔ «ولادت مجدد» خویش تبیین کند و عناصر قصه‌ها را با یکدیگر پیوند دهد.(۷)

بیرون آمدن از غار مانند خروج از حمام نشانهٔ ولادت مجدد است که زندگی ماورای زمان قهرمان در آن فرصتی برای رشد و پرورش او فراهم می‌آورد. بدین ترتیب این کهن‌الگوی مثالی با پرورش مرگ و زایش در باطن خود، در میان کهن‌الگوهای بشری مرکزیتی روحانی از آن خود کرده‌است. کسی که به چنین غاری که همه در خود دارند و یا به تاریکی که در پشت خودآگاهی نهفته‌است گام نهد، در ابتدا خود را جزئی از فرایند ناخودآگاه دگرگونی می‌یابد و از طریق نفوذ در ضمیر ناخودآگاه با محتویات آن رابطه برقرار می‌نماید (یونگ، ۱۳۶۸: ۹۰).

آنچه در تلاطم سیل‌آسای حمام برای حاتم اتفاق می‌افتد با داستان‌هایی که برای اصحاب کهف در غار، یونس در شکم ماهی، یوسف در چاه و دموزی و سیاوش به‌عنوان ایزدان شهیدشوندهٔ نباتی در جهان مرگ‌گون زیر زمین رخ می‌دهد، هویتی مشترک دارد

Archive of SID

www.SID.ir

و از تمامی آنها نوع خاصی از زندگانی آغاز می‌گردد. در این حمام متکثر زندگی از بطن تاریکی، نیم روشنایی و یا سایه و روشن جوانه می‌زند. درواقع هر جای نیمه‌تاریک و منزوی و آرام می‌تواند تصور مرگ در کامِ مادرِ زمین یا مادر را که متکفل باززایی نیز هست، به خاطر خطور دهد. از این رو میان خواب شبانهٔ زندگان و خواب مرگ و خواب جنین، نوعی همانندی اسرارآمیز وجود دارد؛ هر سه خواب، ظلمانی یعنی خواب در سایه‌روشن و مستغرق در ژرفای هستی‌اند (ستاری، ۱۳۷۶: ۷۵).

۵-۲- نماد سنگ

در این مرحله حاتم با لمس کردن سنگ مرکزی در سقف حمام که همان غار تاریک پنهان در وجود همهٔ انسان‌هاست، تولد دوباره را در قالبی نمادین تجربه می‌کند. وجود این سنگ در مرکز سقف گنبدین حمام بر ارتباط سنگ و انسان صحه می‌گذارد و در چشم‌اندازی مذهبی حجرالأسود و اهمیت لمس کردن آن را در مراسم حج به یاد می‌آورد. کوپر (۱۳۷۹: ۲۰۷) در میان مفاهیم نمادینی که سنگ در فرهنگ ملل مختلف دارد، به نماد بی‌مرگی و زاده‌شدن انسان از آن در نمادهای ابتدایی بشر اشاره می‌کند. وی سنگ را سمبل جامعیت کیهانی دانسته که نشانهٔ یک رویداد مقدس به شمار می‌رود. قهرمان پس از گذر از سخت‌ترین مراحل سفر، آمادگی ورود به بیابان را که همان عالم ناخودآگاهی است، پیدا می‌کند و با لمس سنگ مرکزی حمام خود را در آن می‌یابد. او نیز همچون اصحاب کهف که برای بیرون آمدن از غار سنگی را از جلوی در غار برمی‌دارند، با لمس کردن سنگ مورد نظر آخرین مانع خود را برای دیدار با ناخودآگاه از میان برمی‌دارد.

۵-۳- نماد بیابان

همان‌طور که کمپبل (۱۳۸۹: ۸۶) نیز در کتاب *قهرمان هزار چهره* اشاره می‌کند، بیابان مانند جنگل، دریای عمیق و قلمروهای بیگانه حوزه‌های آزادی هستند که محتویات ناخودآگاه در آنها متجلی می‌شود. در داستان حاتم، «به بیابان افتادن» مانند چندین تجربهٔ نمادین دیگر موقعیتی کهن‌الگویی دارد. بدین معنا که دلالت معنوی بیابان تنها بیان‌کنندهٔ حوزه‌ای مکانی نیست، بلکه در افقی فراتر از این مفهوم، همان صحرای

www.SID.ir

نمادینی است که قهرمان قصه‌های سهرودی، پیر خرد، پیر نورانی یا فرشتهٔ راهنما را در آن ملاقات می‌کند. «این صحرا که سهروردی در رساله‌های متعدد خود از آن به عنوان عالم مثال یا اقلیم هشتم یاد می‌کند، جایی بر روی نقشهٔ جغرافیایی ندارد، از این رو گاهی برای آن اصطلاح "ناکجاآباد" را به‌کار می‌برد که به معنی آن است که در آنجا "کجا" وجود ندارد و از عالم ما که در آن مکان معنی دارد، بیرون است» (پورنامداریان، ۱۳۹۰الف: ۳۷). یونگ در موارد متعدد، ازجمله در کتاب *انسان در جستجوی هویت خویش*، به این نکته اشاره دارد که علم روان‌شناسی ابتدا به خودآگاه و فرایندهای آن و سپس به ناخودآگاه می‌پردازد، زیرا ناخودآگاه به‌طور مستقیم در دسترس قرار نمی‌گیرد. ناخودآگاه به‌راستی ناخودآگاه و دقیقاً چیزی است که ما هیچ آگاهی‌ای دربارهٔ آن نداریم (یونگ، ۱۳۸۰: ۷۸). به همین دلیل وی آدمی را به بازگشت به ناخودآگاهی که از آن گسسته شده‌است، هشدار می‌دهد (سگال، ۱۳۸۹: ۱۷۵). بدیهی است که دست‌یابی به این حوزه از روان بشری که خود عرصهٔ ناشناخته‌هاست، تنها برای کسانی میسر است که همچون حاتم مراحل مختلف فرایند خودشناسی خویش را طی کرده و ضمیر آگاه و ناآگاه در وجودشان در یک کلیت واحد به نوعی یگانگی و وحدت رسیده‌است.

۵-۴- نماد قصر

حاتم با یافتن خود در بیابان یا عالم مُثُل معلقهٔ سهروردی که همان عالم برزخ در روایت‌های دینی است، رسالت نوینی برای شناخت خویشتن در عرصهٔ ناخودآگاهی پیدا می‌کند. او پس از تلاشی سمبلیک که سه روز و سه شب به طول می‌انجامد، قصری را می‌یابد که اطراف آن را باغی بزرگ فرا گرفته‌است. الیاده در فصل دهم کتاب *رساله در تاریخ ادیان* (۱۳۷۲: ۳۵۲) به قصر یا کاخ پرداخته و آن را نمادی از «مرکز جهان» قلمداد می‌کند. مرکزیتی که جهان از آن آغاز شده، از آنجا گسترش می‌یابد. به‌زعم او کاخ یا «شهر مقدس» مکانی است که محور جهان از آنجا می‌گذرد. پس به نوبهٔ خود نقطهٔ اتصال آسمان و زمین و دوزخ تلقی می‌شود. چون خلقت عالم از نوعی مرکز آغاز می‌شود، آفرینش انسان ممکن است در همان نقطهٔ واقعی و زنده به اعلا درجه صورت گیرد. با توجه به دیگر قرائن موجود در متن که همگی در شبکه‌ای از نمادها و کهن‌نمونه‌های مرتبط و به‌هم‌تنیده مصداق معنایی می‌یابند، می‌توان کاخ را نمادی از

Archive of SID
www.SID.ir

وجود خود قهرمان تلقی کرد. در حقیقت او با ورود به وجود خود، راه نوینی برای کشف حقیقت خویشتن پیدا می‌کند. آنچه به این گمان قوت بیشتری می‌بخشد، معنایی است که در فرهنگ نمادها برای باغ نوشته شده‌است. شوالیه و گابران (۱۳۷۸: ۲/ ۴۱) باغ را نماد بهشت زمینی، مرکز کیهان، بهشت آسمانی و نشانهٔ آن مرحله‌ای از مراحل معنوی می‌دانند که با طبقات بهشت ارتباط دارد. اگرچه پیوند خودآگاهی حاتم با ناخودآگاهی او، رسیدن به فرایند فردیت و همان بهشت جاودانه‌ای است که آدم نخستین از آن آمده‌است، اما آنچه بر تصور استعاره‌مند متن مبنی بر هم‌هویتی حاتم با باغ و کاخ صحّه می‌گذارد، این است که شوالیه و گابران در ادامه به آن می‌پردازند: برای ورود به باغ تنها می‌توان از دری باریک وارد شد. قهرمان برای یافتن این در اغلب به دور باغ می‌گردد. این گردش تصویر تکامل درازمدتی است که از طریق غنایی درونی به‌دست آمده‌است؛ لذا باغ می‌تواند تمثیل خود شخص باشد (همان: ۵۰).

۵-۵- باغ و درخت

حاتم اکنون در بیابان، باغ و کاخ ناخودآگاه خویش در مسیری از شگفتی‌های نمادین در تردد است. بدیهی است که آنچه فضای باغ را برای باغ بودن آماده می‌سازد، حضور متنوع و متعدد درختانی است که پیش از این نیز بدان اشاره کردیم. در اینجا ذکر این مسأله لازم است که قهرمان پس از خروج از دهلیز گذر برای رسیدن به بیابان، این درختان را در باغ وجود خود می‌یابد. در نظام تصورات انسان از عالم هستی، درخت به‌عنوان رکن و پایهٔ هستی و ارتباط میان زمین و آسمان معنا می‌یابد و در فضایی سبز روی می‌نماید؛ فضایی که در آن درخت حرکت، رفتن و شدن را تداعی کرده، بر بستری از نمادهای روشن، زاینده، زنده و حرکت‌زا حرکت می‌کند و بالندگی و رفتن به سوی نور را در جوهرهٔ معنای نمادین خود نشان می‌دهد (پورخالقی چترودی، ۱۳۸۱: ۱۱). در روایت اسلامی از داستان یونس نیز این نکته مشهود است؛ پس از سه روز و سه شب که او در شکم ماهی به سر برد، خداوند به ماهی فرمان می‌دهد که او را بر خشکی افکند (ستاری، ۱۳۷۹: ۷).

رویش گیاه و درخت به دلیل تغییر دائمی خود نماد مهم زندگی است که وضعیتی خاص از تغییرات کیهانی را نشان می‌دهد. وجود برگ‌ها بر تنهٔ درخت نشانهٔ مرگ و باززایی است؛ درختان در دوری دائمی هر ساله از برگ برهنه می‌شوند و در بهار مجدداً

www.SID.ir

این برگ‌ها را به تن می‌کنند (شوالیه و گابران، ۱۳۷۸: ۳/ ۱۸۸). حاتم پس از دیدار باغ، از میوه‌های آن جهت سیر کردن خود استفاده می‌کند، اما هرچه از آنها می‌خورد، احساس سیری نمی‌کند؛ زیرا باغی که این درختان در آن روییده، باغ عالم مثال قهرمان است که در آن اشیا دارای صورت و فاقد معنا هستند. از این رو میوه‌های باغ یکی از معانی خود را که جنبهٔ سیرکنندگی آنهاست، در این عالم از دست داده‌اند.(۸)

۵-۶- پیکرگردانی انسان به سنگ

حاتم در هنگام ورود به کاخ به وجود تعدادی مجسمه پی می‌برد و پس از آنکه کتیبهٔ روی در را می‌خواند، متوجه می‌شود که اگر با تیر و کمانی که درون کاخ بر تخت طلا تعبیه‌شده است، طوطی درون قصر را از بین نبرد، به سرنوشت مجسمه‌های سنگی دچار خواهد شد. پیشینهٔ سنگ‌شدن انسان به‌عنوان نوعی پیکرگردانی منفی به روایت تورات مبنی بر تبدیل شدن همسر لوط پیامبر به مجسمهٔ نمک و سپس قرآن بازمی‌گردد که به تصریح آن اقوام گناهکار به‌صورت بوزینه (بقره، ۶۵ و اعراف، ۱۶۶-۱۶۳) و خوک (مائده، ۶۰) درمی‌آیند. در داستان حاتم که روایت رسیدن به مرحلهٔ شگفت فردانیت است، وقوع هر نوع خطا یا عدم آمادگی قهرمان برای درک عوالم ناخودآگاهی، او را به سنگ یا مجسمهٔ سنگی تبدیل می‌سازد. توجه به این دگردیسی که نوعی مرگ موقت و خواب دوره‌ای را در خود پنهان دارد، به فترت میان دو زندگی اشاره می‌کند که در هیأت خوابی بزرگ حدفاصل میان دو حلول را با این تبدیل رمزی نشان می‌دهد (پریشانی و شیربچه، ۱۳۸۸: ۱۰۳). این سنگ‌شدن که در موارد متعددی از قصه‌های عامیانه همواره در باغ، قصر و یا سرزمین ویژهٔ پریان اتفاق می‌افتد، در نظریه‌های روان‌شناسی یونگ نیز جایگاه قابل توجهی دارد. وی در یکی از آثار خود به نام *راز پیوند*، فصلی تحت عنوان مجسمه دارد و در آنجا اشاره می‌کند که فرایند فردیت نیرومندترین اشتیاق در انسان است که مسیر خود را در درون انسان طی می‌کند. چنانچه کسی آگاهانه در این مسیر گام بگذارد، هرگز به‌صورت منفی اتفاق نمی‌افتد، اما اگر این فرایند روند خود را طی نکند، آگاهی به مرحله‌ای مخرب که تبدیل شدن به سنگ است وارد خواهد شد (یونگ، ۱۳۸۲: ۲۵۷). آنچه از فحوای کلام یونگ برمی‌آید، این است که مجسمه‌های پراکنده در اطراف کاخ، کسانی هستند که فرایند فردیت را برای شناخت خویشتن انتخاب نموده‌اند، اما توانایی و اجازهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

ورود به مرحلهٔ ناخودآگاهی را که همان ورود به کاخ وجود خود است نیافته و در نتیجه به سنگ تبدیل شده‌اند.

۵-۷- نمادپردازی طوطی

حاتم که اکنون به درون کاخ ناخودآگاهی وارد شده‌است، در مقام یک نجات‌دهنده[1] رسالتی برای رهایی دیگران مبنی بر از بین بردن طوطی و نجات الماسی که کیومرث آن را در کاخ تعبیه کرده و طوطی روی آن را پوشانده‌است، پیدا می‌کند. او با تیر و کمانی که در مکتب ذن[2] به‌طور نمادین ابزاری برای سنجش میزان تمرکز است، طوطی درون کاخ را که همان نفس ناطقهٔ انسانی اوست، هدف قرار می‌دهد. طوطی در میان پرندگان به دلیل تکلم با کلماتی که انسان با آنها سخن می‌گوید، جایگاه برجسته‌ای دارد و نماد پدیدهٔ روان‌شناسانهٔ جان به‌شمار می‌رود. این پرنده به دلیل توانایی سخن‌گویی محتویات معنوی روان را به‌وضوح نشان می‌دهد، اما در روایت حاتم تمام جنبه‌های مثبت خود را که در داستان‌های «طوطی‌نامه» و حکایت‌های عرفانی به آنها اشاره شده‌است، از دست داده و به بخش متکلم مقلدی در وجود انسان تبدیل شده که او را از دریافت حقیقت خویشتن بازمی‌دارد. کیومرث که نماد آدم نخستین است، از قهرمان می‌خواهد تا این بخش متکلم را به مرحلهٔ زوال که همان مقام خاموشی است برساند.(۹) حاتم در پایان داستان با حرکتی نمادین با اصابت تیر سوم این طوطی را که به نوعی همان «عقل مذموم» انسان است، از بین می‌برد و الماس مورد نظر کیومرث را نجات می‌دهد. با وقوع این اتفاق و در طی یک دگردیسی جادویی، مجسمه‌های سنگی به انسان تبدیل می‌شوند و به همراه قهرمان خود به سوی زندگی بازمی‌گردند.

۵-۸- الماس

تمامی حرکت‌های نمادین قهرمان در این داستان برای رسیدن به مرحله‌ای است که او الماس کیومرث را که نشانگر اتحاد نخستین و نماد تمامیت و «خویشتن» است و در آن سائق‌های حیوانی، غریزی و معنوی انسان به اتحاد رسیده‌اند، دریابد (فون فرانس، ۱۳۸۳:

1. savior
2. Zen

www.SID.ir

۱۲۲). الماس در فرهنگ نمادها دارای اختصاصاتی استثنائی اعم از سختی، شفافیت و درخشش است که این سنگ را به نماد اصلی کمال و تمامیت تبدیل کرده‌اند (شوالیه و گابران، ۱۳۷۸: ۱/ ۲۳۶). الماس همواره نماد غایت کمال و رسیدن به انتهاست، از این رو با مقولهٔ جاودانگی ارتباط تنگاتنگی می‌یابد.

در این مرحله یگانگی حاتم با خویشتن که پیش از این بیگانه به نظر می‌رسید، ارزش‌ها و تفاوت‌هایی را که در زندگی عادی مهم به نظر می‌رسیدند محو می‌سازد، زیرا عملکردهای او از یک قدرت درونی سرچشمه می‌گیرد. از این پس او تجسم «خود» است؛ یا آنچه کیمیاگران آن را شخصیتی که با همهٔ نیروهایش متحد شده، می‌نامند: خویشتنی که حاتم با نابودی طوطی سخنگوی درون خود که ریشه در عملکردهای عقل معاش‌اندیش یا مذموم انسانی دارد، او را درمی‌یابد. این الماس همان کهن‌الگوی مرکزی ناخودآگاه جمعی است که همچون خورشیدی نظم، سازمان‌دهی، وحدت و یگانگی منظومهٔ شمسی وجود انسان را در اختیار خود دارد. به عبارت دیگر این کهن‌الگوی ازلی تمامی سرنمون‌ها را به سمت خود کشیده، به تجلیاتشان در عقده‌ها و ضمیر آگاه هماهنگی می‌بخشد. در نتیجهٔ چنین رویکردی شخصیت متحد و متفق شده و احساسی از ثبات و استحکام و یکتایی در خود تثبیت می‌کند. در حقیقت دیدار با خویشتن، هدف غایی زندگی انسان است، زیرا تکامل‌یافته‌ترین تجلی سرنوشت‌سازی است که یونگ از آن به‌عنوان فردیت مستقل یاد می‌کند. این تجلی نمادین همان‌گونه که پورنامداریان می‌گوید (۱۳۸۶: ۱۲۷)، در حجم قابل‌توجهی از آثار عرفانی فارسی خود را به شکل‌های مختلف نشان می‌دهد و در *منطق‌الطیر* عطار در هیأت شکوهمند سیمرغ جلوه می‌نماید و به معنی شناخت حقیقت نفس خود و معرفت به عظمت استعدادهای بی‌کرانهٔ پنهان در وجود شخص است که اسارت در زندان آب و گل مرغان را از وجود و شناخت وی غافل کرده‌است.

۶- بازگشت

حاتم پس از پایان سفر و انجام رسالتی که با جان‌بخشی به مجسمه‌های اطراف کاخ محقق می‌شود، به سوی جامعه‌ای که سفر خود را از آن آغاز کرده بود، بازمی‌گردد. بازگشت و پذیرفته‌شدن او در جامعه، که برای ادامهٔ چرخهٔ پایدارِ انرژیِ معنوی در جهان حیاتی است و از سوی جامعه، توجیه غیبت طولانی قهرمان است، به نظر خود او از همهٔ

www.SID.ir

مراحل دشوارتر می‌نماید. زیرا اگر او هم همچون «بودا» به عمق آرامش بیداری کامل دست یافته باشد، احتمال دارد که سعادت حاصل از آن، علاقه و امید قهرمان نسبت به رنج‌های این جهان را از بین ببرد. از سوی دیگر اگر قهرمان به‌جای تسلیم در مقابل آزمون‌هایِ تشرّف، مانند پرومته تنها به هدف بیندیشد و برای به چنگ آوردن آن خیز بردارد و برکت را از جایگاه اصلی‌اش به دنیایی که می‌خواهد بکشد، آنگاه نیروهایی که او از تعادل خارج کرده، به‌سرعت واکنش نشان می‌دهند و او را از درون و برون نابود می‌سازند و همچون پرومته به صخرهٔ آسیب‌دیدهٔ ناخودگاهی‌اش به صلیب می‌کشند (کمپبل، ۱۳۸۹: ۴۶).

در پایان داستان حاتم با رساندن الماس به دست آنیما (ملکه حسن‌بانو)، به شهر خود بازمی‌گردد. آنچه پیش از این نیز به‌کرات از آن یاد کردیم، هم‌ذات‌پنداری اسطوره‌ای حاتم با تمامی شاهان و شاهزادگانی است که در طول داستان حضور دارند. شخصیت حاتم با قبول دعوت سفر به ناخودآگاه و سیر آیین‌های اسطوره‌ای آن، آنچنان توسع می‌یابد که از درون متکثر شده، با حجم وسیعی از هم‌سلکان خود هم‌هویت می‌گردد. از این‌رو، می‌توان ازدواج شاهزاده منیر با ملکه حسن‌بانو را همان ازدواج جادویی یا آمیزش مقدسی[1] قلمداد کرد که میان روح قهرمان پیروز و ملکه اتفاق می‌افتد.

۷- نتیجه‌گیری

در آیین‌های مربوط به مناسک گذر، سیر مراحلی که بخشی از آنها ریشه در اسطوره‌ها و افسانه‌ها دارد، برای قهرمان اصلی داستان ضروری است. در قصهٔ «حمام بادگرد» قهرمان با گذراندن تمامی این مراحل در قالب سفری نمادین سیر به ناخودآگاه را میسر می‌سازد. سفری که در این داستان برای وی و نمونه‌های آن در قصه‌های پریان رخ می‌دهد، سفری نیست که با مختصات مکانی و امکانات طبیعی تحقق پیدا کند، بلکه فرایندی است که درون شخصیت قهرمان با هدف کاوش در درون خویش برای دست‌یابی به جنبه‌های پنهان ضمیر اتفاق می‌افتد تا به بیان دیگر هدف غایی یا «خویشتن» کشف گردد. قهرمان از طریق این سفر که جنبه‌های نمادین مختلفی دارد، با جستجو در جهان خارج به هویت، آگاهی و در نهایت استقلال روانی دست می‌یابد.

1. magic wedding

www.SID.ir

درحقیقت این سیر و سفر فرازمانی و فرامکانی که در روان‌شناسی یونگ از آن با عنوان «فرایند فردیت» یا «سفر به ناخودآگاه» تعبیر می‌شود، همان‌گونه که کمپبل و به تبع او ووگلر معتقدند، نوعی حرکت جادویی است که لازمهٔ تحقق آن، شناخت شمار معینی از کهن‌نمونه‌هایی است که در مراحل گوناگون این فرایند پدید می‌آیند. این نمونه‌های ازلی همان‌گونه در اسطوره‌ها و داستان‌های پریان ظاهر می‌شوند که در رؤیاها و محصولات خیال‌پردازی روان نشان داده می‌شوند؛ از این رو قهرمان موظف است با چهرهٔ زن ناشناس (آنیما)، رویه‌های منفی و سرکوب‌شدهٔ روح (سایه)، راهنمای فرزانهٔ ازلی (پیر دانا) و نماد اصیل خویشتن که عرصهٔ یگانگی آگاهی و ناخودآگاهی است، آشنا گردد.

حاتم در این داستان به‌عنوان قهرمان اصلی، تمامی مراحل سلوک آیینی خود را برای شناخت و درک خویشتن خویش با شناخت آنیما و قبول دعوت او برای سفر به ناخودآگاه و دریافت راهنمایی‌های پیر خرد و مبارزه با جنبه‌های متعدد سایه طی می‌کند و در پایان با خروجی نمادین از دهلیز رمزگون حمامی که از مختصات مکانمند خارج است، مراحل بلوغ و تشرف را طی کرده و تولد دوبارهٔ خود را با گذر از آب و معانی سمبلیک آن تجربه می‌نماید. وی پس از این گذر اسطوره‌ای است که بیابان ناخودآگاهی را درمی‌یابد و با از بین بردن طوطی سخن‌گوی درون که جنبه‌ای از جنبه‌های نفس ناطقهٔ انسانی است، الماس خویشتن را نجات می‌دهد.

پی‌نوشت

۱- بادگَرد به معنی سریع و تند، شاید به دنیایی اشاره دارد که همه درآنیم و در فرصتی اندک راهی به رهایی می‌جوییم. حمام بادگرد دهلیز رهایی است و شاید بادگرد بودن نشانه‌ای بر بی‌زمانی و بی‌مکانی آن باشد. اگر ضبط بادگِرد را نیز در نظر بگیریم، محتمل است که این نام با یادآوری گِردباد اشاره‌ای به طوفان و گردبادی دارد که در حمام روی می‌دهد.

۲- قابل توجه است که در قصهٔ «حاتم براه» که از منطقهٔ شوشتر به دست آمده‌است، حاتم نه‌تنها به مثابه شخصیت اصلی ظاهر می‌شود، بلکه نقش عاشق را نیز خود بر عهده دارد. او برای رسیدن به وصال دختر مورد علاقه‌اش و در راستای تأمین منافع خویش، با خطرهای گوناگون مواجه می‌شود و رنج‌های بسیار به جان می‌خرد (برای اطلاعات بیشتر، نک. رحمانیان، ۱۳۷۹: ۲۴۸-۲۴۱).

Archive of SID

www.SID.ir

۳- در قرن ششم دیدار با فرشته‌ای آسمانی یا حق در چهرهٔ معشوق و شاهدی آسمانی که گاه انگیزهٔ عشقی پرشور میان عارف سالک و حق می‌شد و گاه راهنمای آسمانی سالک به مراتب روحانی می‌گشت، مضمون و مایه‌ای بود که اغلب عرفا از آن سخن می‌گفتند و شاعران عارف در غزل‌های عرفانی به تصویر می‌کشیدند (پورنامداریان، ۱۳۸۶ب: ۸۴).

۴- در اسطوره‌های کلاسیک نقش پیر خرد یا مددرسان غیبی بر عهدهٔ «هرمس مرکوری» است. در مصر، «خداتوت» (خدای لک‌لک و میمون) و در مسیحیت «روح القدس» این مهم را بر عهده دارند. گوته راهنمای مذکری به نام «مفیستوفلس» را در *فاوست* معرفی می‌کند و بارها در اسطوره‌ها بر جنبهٔ خوفناک نمادهای مرکوری تأکید شده‌است؛ چون او وسوسه‌گری و جان‌های بی‌گناه را به قلمرو آزمون‌ها می‌کشد. در مکاشفهٔ دانته این نقش را «ویرژیل» بازی می‌کند که در آستان بهشت جای خود را به «بئاتریس» می‌دهد (کمپبل، ۱۳۸۹: ۸۱).

۵- «عجب آینه‌ای است هم عاشق را و هم معشوق را، هم در خود دیدن و هم در معشوق دیدن و هم در اغیار دیدن» (غزالی، ۱۳۵۹: ۵۴).

۶- در آیین هندو ظهور ذات حق به‌صورت «تریمورتی» است؛ یعنی «براهما»، «ویشنو» و «شیوا» این سه وجه سازنده، نگه‌دارنده و متحول‌کنندهٔ خداوند هستند که با سه گرایش «رجس»، «ستوه» و «تمس» ارتباط دارند (شوالیه و گابران، ۱۳۷۸: ۳/ ۶۶۳).

۷- یونگ در کتاب *چهار صورت مثالی* پنج وجه برای «ولادت مجدد» قایل است که عبارت‌اند از: نفس انتقال[1]، تناسخ[2]، رستاخیز[3]، ولادت مجدد[4]، شرکت در فرایند دگرگونی[5] (یونگ، ۱۳۶۸: ۱۳).

گفتنی است که در داستان حاتم نیز مانند بیشتر قصه‌های پریان، مسألهٔ ولادت مجدد به مفهوم دقیق آن یعنی تولدی تازه در گردونهٔ حیات فردی اتفاق می‌افتد. فضای کلی آن حاکی از عقیده به نو شدن، تجدید و یا حتی اصلاحی است که به وسایل جادویی انجام می‌گیرد.

۸- در عالم مثال حقایق نظری و اصول عقیدتی که عقلانی‌اند نیز صورت محسوس پیدا می‌کنند و بر نفسی که به این عالم ارتقا یافته‌است، آشکار می‌شوند. از طرفی دیگر،

1. metempsychosis
2. reincarnation
3. resurrection
4. rebirth
5. participation in the process of transformation

www.SID.ir

حقیقتِ پنهانِ واقعیت‌های محسوس و مادی که همان روحانیت لطیف آنهاست، نیز در این عالم آشکار می‌گردد. بنابراین در این عالم، معقولات با نزول به مرتبهٔ پایین‌تری از هستی و صورت پیدا کردن، حقیقت وجودی‌شان بر نفس آشکار می‌شود و محسوسات با ارتقا به مرتبهٔ بالاتری از هستی و با مجرد شدن از مادّه، حقیقت باطنی‌شان ظاهر می‌گردد. از این روی اگر معنی تأویل ظاهر شدن باطن باشد، عالم مثال لازم است تا تأویل روحانی تحقق پیدا کند (پورنامداریان، ۱۳۹۰الف: ۳۸).

۹- مسألهٔ «خاموشی» ازجمله مسائل مهمی است که در اندیشهٔ بسیاری از متفکران به‌ویژه عارفان بر وجود آن تأکید شده است. مولوی این مفهوم را در پایان بسیاری از غزل‌های خود در *دیوان شمس* ذکر کرده‌است:

درسوز عبارت را بگذار اشارت را　　خاموش که خاموشی بهتر ز عسل‌نوشی

(مولوی، ۱۳۸۱: ۲۶)

منابع

قرآن کریم.

اسحاقیان، جواد (۱۳۸۴)، «گزاره‌های روان‌شناختی در هزار و یک شب»، *کتاب ماه ادبیات*، شمارهٔ ۷۹ و ۸۰، صص ۵۸-۳۸.

اسماعیلی، حسن (۱۳۸۶)، *حاتم‌نامه (هفت سیر حاتم)*، تهران: معین.

الیاده، میرچا (۱۳۷۲)، *رساله در تاریخ ادیان*، تهران: سروش.

ـــــــــــ (۱۳۸۲)، *اسطوره، رؤیا، راز*، ترجمهٔ رؤیا منجم، تهران: علم.

امیرقاسمی، مینو و حاجیلو، فتانه (۱۳۹۰)، *نشانه‌شناسی مناسک گذر*، تهران: ستوده.

بتلهایم، برنو (۱۳۸۶)، *افسون افسانه‌ها*، ترجمهٔ اختر شریعت‌زاده، تهران: هرمس.

ـــــــــــ (بی‌تا)، *کاربردهای افسون*، ترجمهٔ کاظم شیوا رضوی، تهران: مؤلف.

برفر، محمد (۱۳۸۹)، *آینهٔ جادویی خیال*، تهران: امیرکبیر.

بیلکسر، ریچارد (۱۳۸۸)، *اندیشهٔ یونگ*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: آشیان.

پریشانی، زیبا و شیربچه، مسعود (۱۳۸۸)، *بن‌مایه‌ها و عناصر قصه‌های پری‌وار ایرانی*، تهران: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد.

پورخالقی چترودی، مهدُخت (۱۳۸۱) *درخت شاهنامه (ارزش‌های نمادین درخت در شاهنامه)*، مشهد: به‌نشر.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۶الف)، *دیدار با سیمرغ*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

Archive of SID

www.SID.ir

ـــــــــــــ (۱۳۸۶ب)، *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، تهران: علمی و فرهنگی.
ـــــــــــــ (۱۳۹۰)، *عقل سرخ*، تهران: سخن.
دلاشو، م. لوفلر (۱۳۶۸)، *زبان رمزی قصه‌های پریوار*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس.
ـــــــــــــ (۱۳۸۶)، *زبان رمزی افسانه‌ها*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس.
رحمانیان، داریوش، (۱۳۷۹)، *افسانه‌های لری*، تهران: مرکز.
زنر، آرسی (۱۳۷۷)، *تعالیم مغان*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: توس.
ستاری، جلال (۱۳۶۸)، *پژوهشی در هزار افسان*، تهران: توس.
ـــــــــــــ (۱۳۷۲)، *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*، تهران: مرکز.
ـــــــــــــ (۱۳۷۶)، *پژوهشی در قصهٔ اصحاب کهف*، تهران: مرکز.
ـــــــــــــ (۱۳۷۹)، *پژوهشی در قصهٔ یونس و ماهی*، تهران: مرکز.
سرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۹)، *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی، تهران: دستان.
سگال، رابرت آلن (۱۳۸۹)، *اسطوره*، ترجمهٔ فریده فرنودفر، تهران: بصیرت.
شوالیه، ژان و گابران، آلن (۱۳۷۸)، *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ سودابه فضایلی و علیرضا سید احمدیان، تهران: جیحون.
غزالی، احمد (۱۳۵۹)، *سوانح العشاق*، تصحیح هلموت ریتر، با مقدمه و تصحیح نصرالله پورجوادی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
فوردهام، فریدا (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ*، ترجمهٔ مسعود میربهاء، تهران: جامی.
فون فرانس، ماری لوییز (۱۳۸۳)، *فرایند فردیت در افسانه‌های پریان*، ترجمهٔ زهرا قاضی، تهران: شرکت سهامی انتشار.
کمپبل، جوزف (۱۳۸۹)، *قهرمان هزارچهره*، ترجمهٔ شادی خسروپناه، مشهد: گل آفتاب.
کوپر، جی. سی (۱۳۷۹)، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.
مورنو، آنتونیو (۱۳۸۸)، *یونگ، خدایان و انسان مدرن*، ترجمهٔ داریوش مهرجویی، تهران: مرکز.
مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۱)، *کلیات شمس*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: بیگی.
ووگلر، کرستوفر (۱۳۸۷)، *سفر نویسنده*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: مینوی خرد.
هال، جیمز (۱۳۸۰)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمهٔ رقیّه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
هال، کالوین اس و نوربادی، ورنون جی (۱۳۸۱)، *مبانی روان‌شناسی تحلیلی یونگ*، ترجمهٔ محمدحسین مُقبل، تهران: جهاد دانشگاهی تربیت معلم.

Archive of SID

www.SID.ir

هندرسن، ژوزف. ال (۱۳۸۹)، «اساطیر باستانی و انسان امروزی»، *انسان و سمبل‌هایش*، ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران: جامی، صص ۲۰۸-۱۵۳.

یاوری، حورا (۱۳۸۶)، *روان‌کاوی و ادبیات*، تهران: سخن.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۶۸)، *چهار صورت مثالی*، ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی.

ـــــــــــ (۱۳۸۰)، *انسان در جستجوی هویت خویش*، ترجمهٔ محمود بهفروزی، تهران: گلبان.

ـــــــــــ (۱۳۸۲)، *راز پیوند*، ترجمهٔ پروین فرامرزی و فریدون فرامرزی، مشهد: به‌نشر.

ـــــــــــ (۱۳۹۰)، *روان‌شناسی و کیمیاگری*، ترجمهٔ محمود بهفروزی، تهران: جامی.

Archive of SID

www.SID.ir