سیمای عین الحیات*

کبری بهمنی[۱]
هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دورود

چکیده:

"فرایند فردیّت " از اصطلاحات کارل گوستاویونگ است و دلالت بر تلاش انسان برای رسیدن به استقلال و هویّت فردی دارد. این تلاش از کودکی آغاز می‌شود و انسان با نیروهای درونی مبارزه می‌کند تا سرانجام به انسجام و یکپارچگی برسد. موضوع مهم آن است که شکل و مراحل قصّه‌ها که در بردارنده‌ی شمار بسیاری از کهن الگوهاست، شباهت بسیاری به کهن الگوهای موجود در "فرایند فردیّت" دارد.

در داراب‌نامه، فیروزشاه، قهرمان داستان به دنبال دختر شاه یمن سفری طولانی را در پیش می‌گیرد. وی در سفر خود با موانع بسیاری اعم از طبیعی و ماورای‌طبیعی، از جمله غولان و جادوگران، مواجه می‌شود. بر این اساس، ما داستان فیروزشاه و نبردهای وی برای دستیابی به شاهزاده خانم یمنی را بررسی می‌کنیم. سفر شاهزاده‌ی ایران می‌تواند فرافکنی یک سفر درونی برای انکشاف خویشتن باشد. هدف و موانع راه باید بتواند این نظریّه را تأیید کند.

کلید واژه‌ها:

داراب نامه، فیروز شاه، عین الحیات.

Archive of SID

* تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۷/۱۰ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۸۹/۱۱/۱۰

۱- نشانی پست الکترونیک نویسنده: Bahmanikobra@yahoo.com

www.SID.ir

((تنها اقوامی خوشبخت‌اند که قصّه ندارند))

م. لوفلر- دلاشو

دنیای قصّه به فراخور نیازهای روانی هر عصر مملو از عجایبی است که خواننـده را بـیش از هـر چیز به کاوش در اعماق آن فرا می‌خواند. فضای قصّه ها به یاری نماد و رمز به جهانی دیگـر دلالـت می‌کند که همچون مَثَل افلاطون، آن جهان حقیقت اسـت و اشـخاص، اشـیاء و حیوانـات قـصّه‌هـا، انعکاس مجازی آن حقیقت. هر چند ممکن است در نگاه آغازین به دلیل اتّحاد نمادها با نقش خـود در قصّه، تفکیک صورت و محتوای نمادین دشوار به نظر آید، امّا توقّف در میان شـگفتی‌هـای قـصّه برای آنان که از دریچه‌ی اعجاب‌انگیز دیگری به حوادث می‌نگرند، رفته رفته نوری می‌گشاید کـه در سایه‌ی آن صورت و محتوای نمادین از یکدیگر جدا می‌شوند و قصّه در چینش دیگری رموز نهفته‌ی خود را بر آفتاب می‌اندازد.

داراب‌نامه از داستان‌های حماسی- عشقی اواخر قرن هشتم است. داسـتانِ دلـدادگیِ شـاهزاده‌ی ایرانی به شاه خوبان، شهبانوی یمن. فیروز شاه سفری طولانی را برای به دست آوردن شاهزاده خانم در پیش می‌گیرد؛ سفری که هر بار با گذر از آب به مرحله‌ی جدیدی می‌رسد؛ ولی هیچ گاه به پایان نمی‌رسد. این سفر طولانی در دل خود سفرهای متعدد دیگری را در برمی‌گیرد. هر بار کـه شـاهزاده به بانوی مورد علاقه اش می‌رسد، حادثه‌ای رخ می‌دهد یا شاهزاده خانم را می‌ربایند و باز قهرمان در پی او، دست به نبردهای متعدّد و کشور گشایی های متعاقب می‌زند.

سیمای دوگانه‌ی معشوق و عجایبی که در سفر طولانی شاهزاده هـست، مـا را بـه سـاحت‌هـای دیگری از قصّه رهنمون می‌کند. در نگاه نخست، انبوه حـوادث و تکرارهـای مـلال‌انگیـز، خواننـده‌ی امروزی را خسته و به خرافه بودن قصّه معتقد می‌کند.

دیدگاه دوم، قصّه را با توجه به تضادهای موجود آن و بر اساس دیدگاه راوی به عنوان نماینده‌ی احساس و روان عصر خود در نظر می‌گیرد.

طرح کلّی قصّه مثل همه‌ی قصّه‌ها حاکی از تضادّ دو نیروی خیر و شر است. نیـروی خیـر از آنِ ایرانیان و شاهان ایرانی است، نیروی شر از آنِ ملـل همـسایه بـه ویـژه اعـراب، یمنیـان، مـصریان و رومیانند. تضادّ بین عدل و ظلم، شایست و ناشایـست، خـرد و بـی‌خـردی و... انگیـزه‌ی برجـسته‌ی داستان است. این طرح با در نظر گرفتن نقّال اواخـر قـرن هـشتم، بـه شـیوه ای تکـاملی از بازتـاب مستقیم واقعیت شکل نگرفته است؛ بلکه حاکی از نفی آن اسـت. طـرح قـصّه ارتبـاط معکوسـی بـا واقعیّت دارد (پراپ ، ۱۳۷۱ : ۱۹۳). ناامنی، هجوم‌های پی‌درپی و ظلم شاهان واقعیّـت قـرن هـشتم است که با توده های انباشته از احساس حقارت و ضعف در طی شکست‌های نظامی طولانی و پی در پی همراه است: «تنها شخص آدمی نیست که خواری‌ها مـی‌کـشد؛ بلکـه ممکـن اسـت وی همـه‌ی چیزهایی را که عزیز می‌دارد، معروض تحقیر و تخفیف ببیند. شـیوه‌ی تـرمیم در تخـیّلات فـردی و جمعی یکیست» (دلاشو ، ۱۳۸۶ : ۵۱).

Archive of SID

www.SID.ir

سلحشوری، غلو در بزرگ‌نمایی ایرانیان و تحقیر دشمنان آنان با بیرون کشیدن شاهی از دوره‌ی باستان و حمله‌ی وی به سرزمین اعراب با حفظ اسلام و احترام به مکّه و مدینه و تأکید مدام بر این که دشمنان از دیر زمان باج‌گذار ایران بوده اند و رعایت اصول عادلانه از سوی لشکری و شاه بدون آن که از گذار آنان آسیبی به رعیّت برسد، همگی حاکی از انبوه تجربه‌های تلخ تاریخی است. این‌ها پدیده‌هایی است که از راه عکس العمل در قبال زبونی در مخیّله‌ی کسانی که بر اثر ناکامی‌هایشان در فزون‌خواهی و برترجویی مضطرب گشته‌اند، رخ نموده است. ترجیع‌بند این گونه ادبیّات داستانی، ستایش سلطنت، شوکت و مجد است. (همان :۱۴۲)

طنزی که در ضمن تمسخر ملل دیگر بر لب راوی می‌نشیند، جامعه‌ی قرن هشت را بیش از پیش ترحّم‌انگیز می‌کند. خیال‌پردازی راوی به منظور ترمیم، شکست‌های نظامی و مجد و شکوه بر باد رفته را به ضد آن تبدیل کرده است. ترسیم مدینه‌ی فاضله با محوریّت عدل، به معنای انکار واقعیّت جامعه‌ی ستمدیده‌ی عصر راوی است.

جبران حقارت به مدد خیال‌پردازی به کسانی سود می‌رساند که با خلق آن، اثبات می‌کنند که به آن نیاز داشته‌اند. آن خیالبافی اراده‌ی آنان را استحکام و قدرت می‌بخشد و قلبشان را در لحظاتی سخت، از امید آکنده می‌کند. (همان، ص ۷۴)

در نگاه سوم، سفر فیروز شاه سفریست رازآموزانه، به دنبال انکشاف لایه‌های زیرین ذهن. تصاویر و حوادث سفر شاهزاده، تصاویر کهن در اعماق ناهشیاری جمعی‌اند. از نظر یونگ این گونه تصاویر، تظاهرات ماهیّت ساختاریِ خودِ روان محسوب می‌شوند (پالمر ، ۱۳۸۵ : ۱۶۸). او این تصاویر ذهنیِ جمعی را کهن الگو نامیده است.

«کارکرد متعالی ذهن بر فایق آمدن بر ناپیوستگی خودآگاه و ناخودآگاه است» (یونگ، ۱۳۸۵: ۳۱۰). آن چه که فرایند فردیّت یا سازش خودآگاه با مرکز درونیِ خود نامیده می‌شود. «انسان به دنبال غیر ممکنی می‌گردد که هیچ کس درباره‌ی آن چیزی نمی‌داند» (همان: ۲۵۶). فرایندی که متضمّن رنج بردن است؛ شوریدگی من علیه قهر خویشتن (همان: ۳۳۱). و بیش از آن که یک کامیابی آنی محسوب شود، باری سنگین می‌نماید؛ باری به دشواری کارهای هرکول و گاه به ناکامی دردناک اسکندر در ظلمات. «من» کودک یا نوجوان خود را از یوغ بندگی فضای خانوادگی می‌رهاند تا فردیّتِ خود را بیابد. تمامیّتِ حاصل از گریز کودک، دست آوردِ مکاشفه‌ی خویشتن است. در این مکاشفه، تمامی عناصر هوشیار و ناهشیار آدمی با یکدیگر همخوان و متحد می‌شوند. (مورنو، ۱۲۱:۱۳۷۶) مکاشفه‌ی درون اغلب با سفری اکتشافی در سرزمینی ناشناخته نمادین می‌شود. «قهرمان قصّه از طریق جستجو در جهان خارج به هویّت، آگاهی و در نهایت استقلال دست می‌یابد. سفری که در قصّه‌های پریان رخ می‌دهد، نه سفری در مکان که در درون شخصیّت است» (برفر، ۱۳۸۹: ۳۲). سفر شاهزادگان قصّه‌ها مملو از کهن الگوهاست. کهن الگوها مراحل مختلف فرایند فردیّت را نمادین می‌کنند.

Archive of SID

www.SID.ir

سفر شاهزاده‌ی ایران برای دستیابی به دختر شاه یمن با انجام وظایف خطیر همراه است. عنصری که از انگیزه‌های قصّه‌های ایرانی ست.

سفر رمزی شاهزاده از باغ جنّت‌آباد آغاز می‌شود. باغ، نمادی از مادر است و سفر به منزله‌ی رهایی از تسلط مادر. در سفر فیروز شاه، طیطوس حکیم نقش پیر خردمند را بر عهده دارد. در پس همه‌ی بازی‌های ظاهراً مهمل، ولی با معنای آنیما (anima)، کهن الگوی پیردانا (the wise old man) نهفته است. پیر دانا پدر روح است و آنیما دختر او. کهن الگوی پیر وقتی پدیدار می‌شود که انسان نیازمند درون‌بینی، تفاهم و تصمیم‌گیری است و قادر نیست خود به تنهایی این نیاز را برآورد. کهن الگوی پیر این حالت کمبود معنوی را جبران می‌کند. (مورنو ، ۱۳۷۶ : ۷۳)

طیطوس حکیم خواب قهرمانان راکه پیامی از سوی روان زنانه‌ی اوست، رمزگشایی می‌کند و او را به سوی مکانی که شاهزاده خانم در آنجاست، راهنمایی می‌کند.

قهرمان در خواب، شهبانوی یمن را می‌بیند. خواب از اهمیّت بسزایی در بین رازآموزان برخوردار است. نوعی ارتباط با غیب محسوب می‌شود. شهبانوی یمن معما گونه خود و مکانش را به شاهزاده معرفی می‌کند و شاهزاده را به سوی خود فرا می‌خواند. خواب شاهزاده سه بار تکرار می‌شود. شهبانو نیز سه خال سیاه بر رخسار دارد. « هوش یا مکاشفه که هسته‌ی عالم صغیر است با آنیما، نماد مام همه‌ی نمادهای تخیّل ارتباط دارد، پس آنیما فرشته‌ای ست که به خیال‌پرداز جان می‌بخشد» (دلاشو، ۱۳۸۶ : ۲۷).

آنیما تجسّم مکاشفه های پیامبرگونه و ارتباط با ناخودآگاه است (یونگ ، ۱۳۸۳ : ۲۷) و دو جنبه دارد. جنبه‌ی منفی آن، خطرناک و ویرانگر است و در قصّه‌ها به صورت جادوگر، اژدها، و... نمایان می‌شود. جنبه‌ی مثبت آنیما، برخوردار از دانش سرّی و حکمت خفیه است. آنچه که در خواب فیروزشاه به صورت معمّا نمود می‌یابد؛ چرا که معمّا نمادی از حکمت و رازآموزی است. از سوی دیگر، آنیما بیشتر از همه‌ی کهن الگوها، جویای حیات است و این نکته با نام دیگر شهبانوی یمن، «عین الحیات» بیشتر تأیید می‌شود. عین الحیات یا چشمه‌ی زندگی درون ظلمات است، آنگونه که ناخودآگاه در تاریک‌ترین نقطه‌ی روان آدمی قرار دارد. شاهزاده‌ی ایران را جنبه‌ی مثبت آنیما فرا می‌خواند، جنبه‌ای که حکمت‌آموز و «شعله‌ی سحرآمیز حیات» است.

شاهزاده به دنبال شهبانو حرکت می‌کند. شریر داستان شهبانو را در قلعه‌ای در وسط دریا زندانی کرده است؛ جایی که مخفی‌گاه گنج شاه نیز است. دریا یکی از رایج‌ترین نمادهای ناخودآگاه‌ست. همچنین، قلعه در قصّه‌های پریان، به ویژه قلعه‌ای که در انبوه گیاهان پوشیده شده باشد. در این جا، احاطه‌ی دریا از نظر نمادین همان پوشیدگی گیاهان است و هر دو مفهوم دست نیافتنی بودن و ناشناختگی روان است. از نظر یونگ، دریا متداول ترین نماد ناخودآگاه است. معشوق دیگر شاهزاده در قلعه‌ای در بیشه‌ای تاریک و انبوه است. مکان‌هایی که شاهزاده و شهبانو نیز یکدیگر را ملاقات می‌کنند، در سردابه‌های قصر پدر شهبانوست. سردابه نظیر هر راه زیرزمینی دیگری، نماد

Archive of SID

www.SID.ir

ناخودآگاه‌ست. «آزاد کردن دختران از قلعه‌ها یا پیچ های تو در تو، نماد آزاد شدن عنصر مادینه از نمایه‌های بلعنده‌ی مادر است و تا این راهی صورت نگیرد، مرد نمی‌تواند به ارتباط حقیقی با زنان دست یابد» (یونگ، ۱۳۸۳: ۱۸۶). خودآگاه در این جا همان شاهزاده پیروز است که به دنبال کشف ناخودآگاه از مسیر تاریک و پیچ در پیچ روان می‌گذرد و به تمامیّت می‌رسد.

«خودآگاه باید مثبت، فاعل، جسور و بی‌باک و توانا باشد. همچون شاهزاده پسر دلفریب سلاح برگیرد و زره پوشد و به میدان جنگ رود. امتحان‌های سختی را پیروزمندانه از سر بگذراند تا شایسته‌ی زناشویی با زیبای خویش گردد». (دلاشو، ۱۳۸۶ :۱۲۴)

علاوه بر جنبه‌ی مثبت آنیما که به صورت زنی فرشته‌آسا ظاهر می‌شود، قهرمان داستان با جنبه‌های منفی آن نیز روبرو می‌شود. قهرمان یا خودآگاه در این رویایی باید پیروز شود تا فرایند فردیّت به اتمام رسد. جنبه‌ی منفی به صورت جادوگر، ساحره، اژدها و ... نمود می‌یابد. شاهزاده‌ی ایران در مسیر خود اسیر جادوگر می‌شود و هر بار پس از رنج بسیار رهایی می‌یابد و جادوگر را می‌کشد. زن شوم یا دهشتناک قصّه‌ها، تجسّم شخصیّت روان زنانه به شکل منفی است که دارای جنبه‌های خطرناک و ویرانگر است. عنصر مادینه یا روان زنانه همان ویژگی‌های جنبه های مختلف سایه را داراست و می‌تواند فرافکنی شود. (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۷۵-۲۷۴)

در داراب‌نامه جادوگرانی که سر راه شاهزاده قرار می‌گیرند، نمایه‌های سویه‌ی دیگر روان زنانه‌اند. انزوا و پرت‌افتادگی ویژگی مکانی جادوگران است. زرده‌ی جادو در قصری در بیشه‌زار و در وسط جزیره‌ای دورافتاده زندگی می‌کند و مقنطره در غاری بر فراز کوهی بلند که پس از عبور از بیابان‌ها و کوه‌ها می‌توان به آن رسید. غار نماد دیگری از ناخودآگاه است. بنابراین، غارها و بیشه‌های تاریک دربردارنده سی روان زنانه ناخودآگاهند؛ چرا که بر مادر دلالت دارند. حضور جادوگران با گرد و غبار و تاریکی همراه است. ابری سیاه از میان غبار آشکار می‌شود و جادوگر نشسته در خمی بزرگ وارد صحنه می‌شود. سیاهی و غبار بیابانگر تاریکی و شب است؛ آن چه که مانع نمایش واضح ناخودآگاه می‌شود و چروکی است، بر روی هسته‌ی مرکزی روان.

زرده‌ی جادو خود را به شکل اژدها، شیر و گاومیش در می‌آورد. مقنطره نیز هر بار سوار بر حیوانی وارد میدان می‌شود. بار نخست سوار بر شیر می‌شود و ماری به عنوان تازیانه در دست. بار دوم سوار بر گرگ در حالی که موها را بر باد داده، بار سوم بر اژدهای سیاه و بار چهارم به صورت فیلی بزرگ و سیاه از دل گرد و غبار سر می زند. اشکال مختلف حیوانات سیاه و هراس انگیز صورت دگردیسی یافته ی اژدها هستند و همگی به خاطر مجاورت جادوگر، نمادهای مادر یا روان زنانه‌اند. « اژدها از نمادهایی است که گاه برای انجام کاری خشمناک بر آن سوار می‌شوند» (دلاشو ، ۱۳۸۶ :۲۳۳).

برای رسیدن به مکان زرده‌ی جادو ، قهرمان از آب عبور می‌کند. گذر از آب بیانگر تغییر اساسی در رویه‌ی ناخودآگاه است؛ امّا برای رسیدن به مقنطره، قهرمان علاوه بر طی کوه و بیابان که هر یک

Archive of SID

www.SID.ir

دشواری و هولناکی راه شناخت است، باید وارد غار شود. نکتـه‌ی جالـب آن اسـت کـه اژدهـایی در دهانه‌ی غار نگهبانی می‌دهد و مانع ورود می‌شود.

غار نمادی از زهدان مادر است و جادوگران زن نمادی از مادر. از نظـر روانکـاوی، اژدهـا نمـودار مانع خیالی است که نوجوان هنگامی که می‌خواهد پا به زندگانی جنسی بگذارد، سبز می‌شود؛ ولـی لیبیدوی او را به پایداری و سر سختیِ مبالغه آمیز می‌کشاند (همان : ۲۳۹) سفر به جهـان ظلمـانی زیر زمین و کشتن اژدها، سفری برای کشف ناخودآگاه ذهن است و اژدها از موانع کشف است. جنگ با اژدها بر گرفته از صورتِ کهن‌تر آیین بلعیده شدن و بیـرون انـداختن اسـت (پـراپ،۱۳۷۱ : ۴۳). رودررویی با یک اژدها به مثابه‌ی جنبه‌ی بلعنده‌ی نماد وابـستگی بـه مـادر اسـت (یونـگ، ۱۳۸۳ : ۱۸۷). قهرمان با نشان دادن مهره وارد دهان اژدها می‌شود. ورود بـه دهـان اژدهـا بـا ورود بـه غـار یکسان است. هماهنگی هر دو نماد در القای یک مفهوم، تأکیدی بیشتر بر مادینگی غار و اژدهاست. بازگشت به زهدان از طریق اقامت موقت در شکاف کوه، غار و مغـاک بـه حالـت رخـوت و لختـی و بی‌حسی و مرگ از مضامینی است که به کرات در قصّه‌ها و اساطیر ظاهر شده است (دلاشو ، ۱۳۸۶ : ۱۲). این حالت با اسارت قهرمان در سردابه‌ای در زیر تخت جادوگر نشان داده شده اسـت. آن چـه که نباید نادیده گرفت، آن است که در آیین رازآموزی، اقامت در شکاف کـوه و... بـرای تولـد مجـدد است؛ ولی در این جا رخوت و سستی و اسارت در سردابه‌ها بیانگر غلبـه‌ی منفـیِ روان زنانـه اسـت. زرده و مقنطره، قربانیان خود را در سردابه‌هایی تاریک در زیر تخت خود پنهان کرده‌اند و آن ها را با مویِ خود بسته‌اند. مویی که بر خلاف ظاهرش قهرمان را عـاجز و زبـون کـرده و کـسی تـوان پـاره کردنش را ندارد، همان نیروی ماورایی است که عامل شر به دلیل گسـستهـای روانـی بـه آن روی می‌آورد و قهرمان را از حرکت و پویایی باز می‌دارد. «جان گرفتن ناخودآگاهی ممکن است شفابخش و یا خطرناک باشد؛ یعنی می‌تواند تعادل روانی را به مخاطره اندازد، تشویش برانگیزد، از کار و عمـل باز دارد و روح اقدام و ابتکار را بکشد و یا بر عکس محرّکِ نوشـدگی و سرچـشمه‌ی نـوزایی باشـد» (دوبوکور،۱۳۷۶ : ۷). عین الحیات و جادوگران هر دو دو سویه‌ی یک حقیقت ذهنی‌اند. عین‌الحیات عامل حرکت، نوزایی و شناخت و کشف می‌شود و جادوگران برعکس. رکوردِ زیر زمین مرگ اندیـشه و خلاقیت ذهنی، همان چیزی است که بدون بندی قهرمان را می‌میراند. مـوی جـادوگر بهانـه‌ای از این مرگ و خاموشی است. یافتن کلید که لای موهای جادوگر پنهـان شـده اسـت، مقـدّمات مـرگ جادوگر را فراهم می‌آورد. راز نابودی جادوگر، شناخت آن است. کلید گشایـشی اسـت کـه از طریـق شناخت در روند فردیّت به وجود می‌آید. دوگانگی روان زنانه در مسیر حرکت قهرمان به صـورت دو کهن الگو برجسته شده است، این دوگانگی را در صورت‌های دیگـری نیـز مـی‌تـوان یافـت. سراسـر داراب‌نامه، در کنار پهلوانی‌ها، شرح عشق‌بازی پهلوانان ایرانی و شاهزاده خانم‌های قصّه است. یکی از ساختارهای بنیادین قصّه که در تصرّف هر شهر دیده می‌شود بدین صورت است که شهبانو، شاهزاده یا پهلوان اسیر را از پنجره می‌بینند. پس از این دیدار کوتاه، شیفته‌ی وی می‌شود و برای رسیدن بـه

Archive of SID

www.SID.ir

شاهزاده، دایه را که همان جایگاه پیر فرزانه در کنار مردان قصّه را دارد، برای همکاری با خود متقاعد می‌کند. بر خلاف پیر فرزانه، دایه راه حیله‌گری و فریب را برای رسیدن به مقصود در پیش می‌گیرد. دایه شکل دیگر مادربزرگ است: صورت مثالی باروری و آبستنی در سطح عالم و نمایشگر حدّ اعلای قدرت نگهداری و پشتیبانی و نیروبخشی (دلاشو ،۱۳۸۶ :۱۵). دایه مقدّمات ملاقات شهبانو و شاهزاده را در سردابه‌های مخفی قصر فراهم می‌آورد. عشق شهبانو در ساختار تصرّف شهرها یکی از عوامل مؤثر است. شهبانو، دشمن پدر را آزاد می‌کند و با سایر عیّاران و دوستان شاهزاده همراه می‌شود، دروازه‌ها را می‌گشاید و پدر را مستأصل و مجبور به گریز می‌کند. آنچه که در بررسیِ فرایند فردیّت در زن نیاز به رهایی از تسلّط پدر نامیده می‌شود، در این مسیر به صورت دشمنی با پدر و اختیار کردن مرد دیگری نمود می‌یابد. امّا موضوع مهم فرایند فردیّت زنان قصّه نیست، بلکه تکرار نمایش دو جنبه‌ی روان زنانه است. جنبه‌ای که به پدر خیانت می‌کند و جنبه‌ای که به شاهزاده یاری می‌رساند و همیشه به او وفادار می ماند. نکته‌ی عجیب، آزادیِ کامل این شهبانوان است. آنها بر لشکر فرمان می‌رانند و صاحب تاج و تخت پدرانند. در سوارکاری و شمشیرزنی مهارت دارند، در حالی که همه‌ی این خصایص در تضاد با واقعیّت است. قصّه ها از قرن‌هایی گذشته‌اند که طی آنها دختران جوان کاملاً مقهور اراده‌ی پدر بوده‌اند و از آنها برای پیمان‌های دوستی و معاهدات صلح استفاده می‌شده است (همان:۱۱۴). این تعارض بین جهان خیالی و واقعیّت علاوه بر این که می‌تواند ترمیم کننده‌ی واقعیّت موجود باشد، بر دوگانگی سیمای زن تأکید دارد؛ سیمای لکاته و اثیری. دو جلوه‌ی روان زنانه که از شاهنامه تا دوره‌ی معاصر پیش آمده است: زن لکاته و اثیری بوف کور، فرنگیس چشم‌هایش و ... . تعارض در ترسیم چهره‌ی زن مضمون تازه‌ای نیست و ادامه‌ی روند قصّه‌هاست. آن گونه که هلال عیّار، عیار شاه یمن، وقتی خیانت شهبانو را در حق پدر می‌بیند او را «رعنای گیس بریده» خطاب می‌کند که با مفهوم «عین‌الحیات» فرسنگ ها فاصله دارد.

مرحله‌ی دیگر، فرایند فردیّت مواجه با سایه است. سایه مانند نقاب یک کهن الگوست. هر چیزی که شخص از تأیید آن در مورد خودش سر باز می‌زند و همیشه از طرف آن تحت فشار است. از قبیل صفات تحقیرآمیز شخصیت و سایر تمایلات نامتجانس. این صفات در افراد شرور و بدذات تجلّی می‌یابد (مورنو،۱۳۷۶ : ۱۷۳). « ظهور سایه در ساختار آگاهی، یا به واسطه‌ی فرافکنی بر اعیان خارجیِ مطلق صورت می‌گیرد یا به یاری چیزی شخصیت یافته. به سخن دیگر، آن چه که انسان میل ندارد درباره‌ی شخصیت خود بداند، شخصیت پیدا می‌کند» (همان : ۵۴-۵۳).

سایه مشکل اخلاقی مطرح می‌کند و تمام «من - شخصیّت» را به مبارزه می‌طلبد. نبردی که در راه رسیدن به تمامیت اجتناب‌ناپذیر است. نبرد شاهزاده با شاهان یمن، مصر، روم و... تجلّیِ نمادین مبارزه با سایه است. خصایصی چون بی‌خردی، ترس، یاوه گویی و... به دشمنان فرافکنده شده است. شاهزاده خیر مطلق است و دشمنان مظهر نادرستی‌های اخلاقی. همان طور که سایه می‌تواند

Archive of SID

www.SID.ir

جنبه‌ی مثبت داشته باشد، در روند قصّه‌ها نیز شاهان و وزرایی هستند که دست از دشمنی برمی‌دارند و حامی قهرمان می‌شوند. قهرمان نیز در رویارویی ظفرمند خود با نیروی شر، دست به آبادانی و عمارت می‌زند و نظم گسیخته را دوباره به ساحت زندگی باز می‌گرداند. نظم و یکپارچگی‌ای که در روند تکاملی ذهن نیز باید وجود داشته باشد. چرا که شکوفایی ذهن نیز همچون شهرها و روستاها به دنبال بقاعدگی و انسجام روی می‌دهد. « شخصیّت قهرمان در خلال انکشاف خود آگاه فردی، امکانی نمادین است تا به واسطه‌ی آن، منِ خویشتن بتواند سکون ناخود آگاه را در نوردد. انسان پخته را از تمایل واپس گرایانه‌ی بازگشت به دوران خوش کودکی زیر سلطه‌ی مادر رهایی دهد» (یونگ، ۱۳۸۳ : ۱۷۵).

شاهزاده پس از انجام کارهای خطیر به مطلوب می‌رسد؛ همان طور روان با پشت سر گذاشتن دوره‌های چهارگانه به استقلال نسبی دست می‌یابد. «کهن الگوی تمامیّت و یکپارچگی، همان کهن الگوی خود است» (پالمر، ۱۳۸۵ : ۱۷۵). از احساس اتّحاد خودآگاه با محتویّات ناخودآگاه، رفتار متعالی روان زاده می‌شود و انسان می‌تواند به وسیله‌ی آن به والاترین هدف خود، یعنی آگاهیِ کامل از تمام امکانات بالقوّه‌ی خود دست یابد. «نمادهای تعالی، نمادهایی‌اند که کوشش های انسان برای دستیابی به این هدف را نشان می‌دهند» (یونگ، ۱۳۸۳ : ۲۲۷).

در قصّه‌ها، علاوه بر وصال شاهزاده خانم در پایان، نمادهای دیگری از انسجام و تمامیّت وجود دارد. قهرمان پس از تصرف شهرها، قلعه ها و جزایر به ثروت و گنجینه‌های بی‌شماری می‌رسد. جواهر نماد معارفی است که از راه خودشناسی و شهود به دست می‌آیند. علاوه بر جواهر و سنگ‌ها، اشکال هندسی خاص نیز مظهر خود و تمامیّت‌اند. گردی، نشانه‌ی تمامیت طبیعی‌ست (همان: ۳۲۴).

مربّع که بر چهار پهلو استوار است، متضمّن تصوّر استحکام و استقرار و ایستایی زمین است؛ در حالی که گنبد نمودار طاق آسمان، مکان متعال و جایگاه قدرت و قداست (مورنو ، ۱۳۷۶ : ۱۱۱). در اعداد نیز سه، چهار و هفت اعداد متعالی‌اند. چهار، در بردارنده‌ی عامل زنانه، همراه با دایره، چرخه‌ی زندگی است. سه، منش مردانه، خیر اعلی و موجود الوهی است. سه و هفت از ارقام مذهبی‌اند. عدد هفت، نمودگار زندگانی جسمانی پیوسته به حیات الهی است (دوبوکور، ۱۳۷۶ : ۱۱۸). نمادهای تمامیّت وقتی در قصّه در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و بسته به این که در چه مرحله‌ای باشند، مفهوم یکدیگر را تثبیت می‌کنند.

کامل‌ترین جلوه‌های رسیدن به «خود» در داستان، در دو طلسم‌گشایی قهرمان نمود یافته است: طلسم جزیره‌ی آتش و طلسم جزیره‌ی چهارشنبه. در طلسم‌گشاییِ جزیره‌ی آتش، آنچه قهرمان را به جزیره می‌رساند، باد تندی است که باعث تغییرِ مسیر کشتی می‌شود. باد نماد خدا یا عوامل ناشناخته‌ی ماورایی است و به گفته‌ی قهرمان، در این تغییرِ مسیر حکمتی نهفته است: «تا خدا را درین چه حکمت است؟» روز بعد، جزیره‌ای که از دور مثل آتش یا لعل بدخشان است، در وسط آب

Archive of SID

www.SID.ir

پیدا می‌شود. در وسط جزیره، قلعه‌ای از سنگ سرخ موّاج ساخته شده است. راه ورود به جزیره از سوی شرق است و پس از طلسم سوار بالای نردبان، دری از سنگ سرخ قرار دارد. قلعه چهار دیوار رودررو دارد. ایوان اوّل، نقش‌هایی از انواع حیوانات و گروه‌های مختلف مردم دارد. در میان ایوان، حوضی است که به جای سنگ ریزه ، دُر و مروارید و... از عمق آن آشکار است؛ امّا دست کسی به انتهای حوض نمی‌رسد. ایوان دوم از بلور است. تابوتی با زنجیر از سقف آن آویزان شده است و دست کسی به تابوت نمی‌رسد. ایوان سوم از لاژورد است. دو یاقوت در دو طرف آن با انبوهی از جواهر نهاده شده. یکی از همراهان جواهری قیمتی را بر می‌دارد و در خانه به روی قهرمان بسته می‌شود. از این رو، راه زیر زمینی را در پیش می‌گیرند تا به سنگ خانه‌ای شبیه سردابه می‌رسند. تختی در میان سردابه است و شخصی بالای تخت به خواب رفته و لوحی بالای سرش آویخته شده است. شخص تهمورث دیوبند، فرزند هوشنگ است و متن لوح سلام بر قهرمان، اندرز وی و بر حذر داشتن قهرمان از دست زدن به تابوت اتاق دوم است. قهرمان پس از خواندن لوح، گریه می‌کند. جواهر را بر می دارد و پس از سه روز از جزیره خارج می‌شود.

انبوهی از نمادها را در اختیار داریم که در تأیید معنای یکدیگر مفهوم واحدی را تکرار می‌کنند. نخست، عبور از آب بیانگر ناخودآگاه، به ویژه گردی جزیره که در کنار تأیید معنای آب و قلعه است. قهرمان از جانب شرق، یعنی جای بر آمدن آفتاب وارد قلعه می‌شود. قهرمان در طی سفر تکاملی خود به مرز شناخت رسیده است. تاریکی و ظلمتی که در سردابه ها و نمادهای جادوگران بود، پس از این سفر طولانی جای خود را به روشنایی داده است. قلعه چهار دیوار رودررو دارد و چهار نماد استحکام و تمامیّت است. از سویی عدد چهار بیانگر مرحله‌ی چهارم تکامل روان زنانه است. قهرمان از سه ایوان می‌گذرد. ایوان اوّل با نقش‌های حیوانی و تصویر اقشار مختلف مردم بیانگر مرحله‌ی ماده است. در این مرحله، نا خودآگاه به صورت حوضی ست که دست کسی به جواهر ته آن نمی‌رسد. ایوان بلور دوم، مرحله‌ی معنویت است. بلور به دلیل تلألو و اشکال خاصّش، رمز ناخودآگاهی است. تابوت آویزان از سقف باز نظیر جواهر ایوان اوّل، ناشناختگی و ناتوانی ذهن را در استفاده کردن از تواناییِ خود نشان می‌دهد؛ امّا برداشتن جواهر که باعث بسته شدن در می‌شود، اگر چه ظاهراً تنبیه محسوب می‌شود، بیانگر رسیدن به مرحله‌ی کمال نهایی است. راه زیر زمینی، مثل آنچه در همه‌ی افسانه‌هاست، راه شناخت خود است. راه زیرزمینی با سردابه‌ی سنگی باور تمامیّت را در مفهوم نمادین محکم‌تر می‌کند. در میان سردابه، جسد تهمورث است. تبدیل نفسانی کودک به فرد کامل در جایی تاریک به شکل سردابه یا مدفن زیرزمینی صورت می‌گیرد و قهرمان در جمع بالغان و مردان کامل، در آن جایگاه در تابوتی دراز می‌کشد تا به بلوغ دست یابد و آیین‌های رازآموزی را پشت سر بگذارد. رسیدن به جسد شاه اساطیری، بازگشت به نیاکان یا همان حافظه جمعی است. مضمون، مکان مقدّس است که در بازیابیِ قبر اجداد نمایان می‌شود و شکل دیگری از کمال است. نیاکان، مانند زیبارویانی که در قلعه یا سردابه‌ها به خواب رفته‌اند، منتظر ورود قهرمانند.

Archive of SID

www.SID.ir

رسیدن به قبر آنان شکل دیگری از وصال شاهزاده خانم‌هاست. لوحی که بالای تخت است، پیغام تهمورث و سلامِ وی به شاهزاده است. سلام و پیام لوح نشانِ پیوند و توازن خودآگاه و ناخودآگاه است که با ورود قهرمان به قلعه ایجاد می‌شود. قرمزیِ قلعه رمزی از سرّ حیات است که در ژرفا نهان شده است. تجدید حیات، علم خفیه و مرگ عرفانی در رازآموزی است. (دوبوکو، ۱۳۷۶ : ۱۱۸). نوزایی و تجدید حیاتی که در وصال عین‌الحیات نیز مشهود است.

طلسم‌گشاییِ دوم مربوط به جزیره‌ی چهارشنبه است. این جزیره همچون جزیره‌ی آتش مملو از نمادهای رازآموزانه است. لوحی که در گنبد شهر است، نامه‌ی سلیمان نبی به قهرمان است و در بردارنده‌ی اسم اعظم که در دوره‌های اسلامی شکل دیگری از کمال عرفانی محسوب می‌شود. در این داستان نیز جزیره‌ی تاریک و گرد در وسط دریاست. جزیره، شب‌های چهارشنبه محل شادیِ پریزادگان است. گنج در سردابه‌ای در زیر میله است. عدد چهار و حضور پریزادگان از دلالت‌های روان زنانه است. قهرمان با سه تیر پرنده‌ی بالای گنبد را می‌اندازد و به کلید دست می‌یابد. قفل آهنین را می‌گشاید و با به دست آوردن لوح به سوی جزیره حرکت می‌کند. پس از سه روز به جزیره می‌رسد. با دیو نگهبان مبارزه می‌کند و پس از کشتن دیو، جزیره به صورت گرد و سفید آشکار می‌شود. سفیدی و گردی رمزهای ناخودآگاه و شناخت است. آن طور که در طلسم جزیره‌ی آتش، راه ورود از سوی شرق بود. پس از گشودن قفل، وارد سردابه می‌شود و به انواع جواهر دست می‌یابد.

نمادهای تمامیّت و خود در جریان دستیابی به گنج به اشکال مختلف تکرار شده‌اند. در داستان بلند داراب‌نامه، فرایند فردیت در دو ماجرای جداگانه‌ی مظفّرشاه و توران دخت، بهزاد و صندولوس دیو با تکرار همان نمادها قابل بررسی است. این دو داستان دو فرایند سلوک جداگانه‌اند که از قواعد نمادین یکسان برخوردارند، نظیر نمادها و کهن الگوهای سفر شاهزاده.

سلوک شاهزاده‌ی قصّه، سلوکی درونی و انفسی است که بر آفاق و نمودهای جهان عینی فرافکنی شده است. این سفرهای طولانی هیچ گاه به پایان نمی‌رسد. پس از آن که شاهزاده « هفتاد حجاب ظلمانی» را کنار می‌زند، «هفتاد هزار حجاب نورانی» می‌رسد و سلوک ازلی و ابدی روان در ساحت دیگری، ورای محسوسات ادامه می‌یابد.

تقدیر خدا چنان است که نظر شاهزاده در ضمن شکار به گوری سفید می‌افتد. گوری که همچون زنان دست و پای حنا گرفته دارد و دو یاقوت سرخ از دو گوشش آویخته و عنبرچه‌ی گردن و خلخال‌های زرین دست و پا او را زینت داده‌اند، پریزاد است. شاهزاده برای گرفتن گور از لشکر فاصله می‌گیرد. هفت تیر و هفتاد کمند می‌اندازد؛ اما موفّق به گرفتن گور نمی‌شود. گور در آب چشمه ناپدید می‌شود و مرغی با ترنج زرین از آب بیرون می‌آید. پس از آن پری که در هیبت گور ظاهر شده بود و جنبه‌ای از روان زنانه است، شاهزاده را به کوه قاف می‌برد؛ چرا که این بار شهبانوی کوه قاف او را به سوی خود فراخوانده است. باز سلوک و رنج های دیگری سر راه قهرمان قرار می‌گیرد. کوه قاف که از لحاظ جغرافیایی به ایران تعلّق دارد، همان جایگاه المپ در کیهان‌شناسی

Archive of SID

www.SID.ir

کهن یونانی را دارد و همان البرز اسطوره ای و جایگاه سیمرغ است. این کوه جایگاه ایزد مهر بوده و در قرآن مظهر قدرت و قدوست است (برفر، ۱۳۸۹: ۱۱۷).

سفر فیروزشاه در عالم محسوسات به پایان رسیده و در جهانی ناپیدا آغاز شده است و این همان مفهوم ازلی و ابدی بودن سلوک انسان است. هیچ گاه نمی‌توان پایانی برای آن متصور شد و در هر مرحله‌ی سیر، دریچه‌ای تازه از جهان شگفت‌انگیز درون بر انسان گشوده می‌شود. این سفر در داراب‌نامه ناتمام باقی مانده است. شاهزاده باید سیاحتش را در عالم پریان به پایان برساند و مطابق آیین‌های رازآموزی باز به جهان محسوس بازگردد و به سامان لشکر بپردازد.

نتیجه:

فیروزشاه در سفر خود با دو جنبه‌ی روان زنانه مواجه می‌شود. سفر وی که به دنبال انکشاف درونی و رسیدن به یکپارچگی روانی است، با تحریک و فراخوان جنبه‌ی مثبت روان زنانه آغاز می‌شود. موانعی که قهرمان با آنها روبرو می‌شود، مثل جادوگر و اژدها و.. . جنبه‌های منفی روان زنانه‌اند که باعث رخوت، بی‌تحرّکی و مرگ ذهنی قهرمان می‌شوند و با بسته شدن قهرمان در سردابه به موی جادوگر نمادین شده‌اند. دوگانگی چهره‌ی زنان و مواجهه‌ی سایر پهلوانان با شهبانوان دیگر، شکل دیگری از حرکت فیروزشاه است که در سرگذشت پهلوانان کم‌اهمیّت‌تر تکرار شده است.

مانع دیگر قهرمان، نیروهای شرّ انسانی داستان، یعنی دشمنان غیرایرانی‌اند. این مانع با تمایز خیر و شر و برجستگی هردو از طریق تقابل، بیانگر سایه، یکی دیگر از موانع فرایند فردیّت است.

نمادهای فرایند فردیّت علاوه بر آنیما، آنیموس و سایه در مرحله‌ی آخر، یعنی رسیدن به تمامیّت و استقلال به صورت گنج ها، جواهر و طلسم گشایی فرافکنی شده‌اند. دو طلسم جزیره‌ی آتش و جزیره‌ی چهارشنبه در داستان، علاوه بر حرکت‌های درونی قهرمان، با تأکید بیشتر بر اعداد، رنگ‌ها و سنگ‌های قیمتی در کنار نامه‌های نیاکان و لوح‌های رسیده از سلیمان نبی، پایان خوشایند قصّه و رسیدن به استقلال و یکپارچگی قهرمان را نمادین کرده‌اند. سفر فیروزشاه، همان طور که گفته شد، به پایان نمی‌رسد و در عالمی ورای محسوسات ادامه می‌یابد.

Archive of SID

www.SID.ir

کتاب‌نامه:

الیاده، میرچا. ۱۳۶۲. چشم انداز اسطوره. ترجمه‌ی جلال ستّاری. چاپ اوّل. تهران : نشر توس.
برفر، محمّد. ۱۳۸۹. آینه‌ی جادویی خیال. چاپ اوّل. تهران : نشر امیرکبیر.
بیغمی، مولانا محمّد. ۱۳۸۱. داراب نامه، تصحیح ذبیح الله صفا. چاپ دوم. تهران : نشر علمی و فرهنگی.
پالمر، مایکل. ۱۳۸۵. فروید، یونگ و دین. ترجمه‌ی محمّد دهگانپور و غلامرضا محمّدی. چاپ اوّل. تهران : نشر رشد.
پراپ، ولادیمیر.۱۳۷۱. سرچشمه های قصّه های پریان، ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای. چاپ اوّل. تهران : نشر توس.
دلاشو، م. لوفلو. ۱۳۸۶. زبان رمزی قصّه های پریوار، ترجمه‌ی جلال ستّاری. چاپ دوم. تهران : نشر توس.
ـــــــــــ . ۱۳۸۶. زبان رمزی افسانه ها، ترجمه‌ی جلال ستّاری. چاپ دوم. تهران : نشر توس.
دوبورکور، مونیک. ۱۳۷۶. رمزهای زنده‌ی جان، ترجمه‌ی جلال ستّاری. چاپ دوم. تهران : نشر مرکز.
مورنو ، آنتونیو. ۱۳۷۶. یونگ، خدایان، انسان مدرن، ترجمه‌ی داریوش مهرجویی. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
یونگ، کارل گوستاو. ۱۳۸۳. انسان و سمبولهایش، ترجمه‌ی محمود سلطانیّه. چاپ چهارم. تهران: نشر جام.

Archive of SID

www.SID.ir