کهن‌نمونه‌ها در داستانی از هزارویک‌شب
(حکایت جوذر)

مریم حسینی*

دانشیار دانشگاه الزهراء

عاطفه گزمه**

کارشناس ارشد دانشگاه الزهراء

چکیده

هزارویک‌شب همچون بسیاری از آثار ادبی جهان آیینه‌ای است که کهن‌نمونه‌ها را، به‌عنوان محصولات تجربه‌های مکرر بشر که در ناخودآگاه وی به یادگار نهاده شده‌اند، به‌شیوه‌ای نمادین منعکس می‌کند. مطالعهٔ روان‌کاوانهٔ اسطوره‌ها، که گنجینهٔ آرزوها و اندیشه‌های بشری‌اند، نشان‌دهندهٔ حضور ناخودآگاه جمعی است که در این نمونه‌های ازلی آشکار می‌شوند. در این پژوهش یکی از داستان‌های هزارویک‌شب با عنوان «جوذر» با توجه به یافته‌های یونگ در عرصهٔ روان‌شناسی اسطوره تحلیل می‌شود. نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که در این اثر علاوه بر کهن‌نمونه‌های اصلی همچون آنیما، آنیموس، پیر دانا، سایه و مادر، انواع کهن‌نمونه‌های فرعی نیز به چشم می‌خورند. کهن‌الگوها در سه دسته موقعیت‌های کهن‌نمونه‌ای، شخصیت‌های کهن‌نمونه‌ای و نمادهای کهن‌نمونه‌ای طبقه‌بندی شده‌اند. در این پژوهش انواع موقعیت‌های کهن‌نمونه‌ای چون سفر، دیدار با آنیما و پیر خردمند و انواع شخصیت‌های کهن‌نمونه‌ای چون قهرمان، پیر دانا و مادر و انواع نمادهای کهن‌نمونه‌ای چون اعداد و حیوانات دیده می‌شود. بررسی موردی حاضر دربارهٔ یکی از داستان‌های

* drhoseini@yahoo.com

** atefehgazmeh@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۰/٤/۱۸ **تاریخ پذیرش: ۹۰/۷/۱۰**

فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۱۹، شمارهٔ ۷۰، بهار ۱۳۹۰

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

هزارویک‌شب نشان‌دهندهٔ قابلیت بالای این اثر برای مطالعهٔ روان جمعی مشترک بشر در طول تاریخ است که شامل قصه‌ها و افسانه‌ها نیز می‌شود.

کلیدواژه‌ها: یونگ، نقد کهن‌نمونه‌ای، هزارویک‌شب، حکایت جوذر.

مقدمه

نقد کهن‌نمونه‌ای[1] نقدی است که توجه آن به عناصر عام و تکراری معطوف است که در چارچوب سنت یا تأثیرات تاریخی نمی‌گنجد. منتقد در نقد کهن‌الگویی هر اثر ادبی را به‌منزلهٔ بخشی از کلّ ادبیات مطالعه می‌کند. نقد کهن‌الگویی مبتنی بر طرح‌های روایی و درون‌مایه‌های نوعی است که در تمام آثار ادبی حضور دارند و شالوده‌ای را برای مطالعهٔ ارتباطات متقابل آثار فراهم می‌کند. ناخودآگاه جمعی[2] شالودهٔ خلق اسطوره‌ها، دیدگاه‌ها، اندیشه‌های مذهبی و برخی از انواع رؤیا است که بین فرهنگ‌های گوناگون و دوره‌های تاریخی مشترک‌اند. جزئیات کهن‌الگوها از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت است، اما عناصر اصلی آن مشترک‌اند. کارل گوستاو یونگ بر این باور است که آن‌چه تک‌تک انسان‌ها به ارث می‌برند کهن‌الگوها نیستند، بلکه زمینه و استعداد ساختن اسطوره‌ها و نمادهای معنادار از تجربهٔ عام زندگی هر فرد است (مکاریک، ۱۳۸۵: ٤٠١ و٤٠٢).

یونگ مدتی طولانی را صرف مطالعهٔ اساطیر و افسانه‌ها کرد. او اساطیر را تظاهرات و بیان بنیادی طبیعت انسانی به‌شمار می‌آورد؛ هنگامی که اسطوره و افسانه‌ای به صورت کلمات تشکیل و بیان شود، درست است که خودآگاهی آن را شکل و سازمان داده است، اما روح این افسانه یعنی کشش خلاقی که نشان می‌دهد، هیجانات و احساساتی که مجسم می‌کند و حتی تاحدود بسیاری موضوع آن، از ناخودآگاه قومی (جمعی) ناشی می‌شود (فوردهام، ۱۳۸۸: ٤٤). مردم بدوی تمایز و تفاوتی میان خود و طبیعت قائل نمی‌شوند؛ یعنی هر آن‌چه در جهان خارج آنان روی می‌دهد در ایشان نیز پیش

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

می‌آید و برعکس. بنابراین اسطوره و افسانه بیان و تظاهر چیزی است که در آنان در شرف وقوع است و علاوه بر اساطیر، ادبیات عامیانه و داستان‌های پریان نیز بیان و تظاهر مستقیم ناخودآگاه قومی هستند و در میان همهٔ مردم و اعصار مشابه‌اند (همان).

در میان مجموعهٔ آثار یونگ از کهن‌الگوهای بسیاری نام برده شده است، اما از میان آن‌ها پنج کهن‌الگو برجستگی بیشتری دارند. به موازات چهرهٔ کهن‌الگویی مادر و پدر که از تجربهٔ کودک از والدین نتیجه می‌شود، تصاویری وجود دارند که مبیّن تجربهٔ فرد از جنس مخالف خود هستند. «آنیما» یا مادینه‌روان، نامی است که یونگ به تصویر یک مرد از یک زن و «آنیموس» یا نرینه‌روان نامی است که او به تصویر یک زن از یک مرد می‌دهد. آنیما و آنیموس در یک سطح نمودار میل جنسی هستند؛ اما در سطحی دیگر حاوی طیف وسیعی از دلالت‌های ضمنی‌اند. چهرهٔ کهن‌الگویی دیگری که یونگ آن را به‌روشنی از چهرهٔ پدر جدا نکرد، اما به‌عنوان چیزی جداگانه به توصیفش پرداخت، کهن‌الگوی «پیرفرزانه» است که نماد عقل، دانش و بصیرتی والاست. کهن‌الگوی سایه که یونگ هیچ‌گاه حدود و ثغور آن را روشن نکرد، به جنبهٔ منفی و تاریک انسان یعنی به جنبه‌های حریصانه، مغرضانه، شهوانی یا حتی شیطانی فرد اشاره دارد که معمولاً در آدم‌های معقول و معتدل در حالت کمون قرار می‌گیرد، اما در آیین‌ها، اساطیر، مذهب، ادبیات و سایر اشکال هنری مجالی فراخ برای بروز پیدا می‌کند. از نظر یونگ مهم‌ترین کهن‌الگو «خود» است که در کانون فرایند تفرد قرار می‌گیرد و این مفهوم سهم اصلی را در روان‌شناسی تحلیلی او رقم می‌زند (مکاریک، ۱۳۸۵: ٤٠٢).

تاریخچهٔ هزارویک‌شب

هزارویک‌شب از بدو تولد تاکنون سیری تاریخی را طی کرده است. نسخه‌ای از کتاب اصلی که به زبان فارسی (پهلوی) نگاشته شده، "هزار افسانه" نام گرفته است. این کتاب

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

در اواخر قرن هشتم میلادی به عربی ترجمه و "هزار خرافه" نامیده شده است. در قرن نهم کلّ اثر یا قسمت‌هایی از آن رنگ و بویی عربی و اسلامی به خود می‌گیرد و بسیاری از مواد و مصالح مختلف عربی جایگزین مضامین اصیل فارسی (ایرانی) می‌شوند. در قرن دوازدهم میلادی مجموعه‌ای عنوان *هزارویک‌شب* به خود می‌گیرد که مصری و شامل بسیاری از قصّه‌های مختلفی است که گویی مقدّر بوده است که جاودانی شوند و سرانجام دست‌نویسی از گالان است که به نام یادداشت‌های وی در قرن پانزدهم در سوریه بوده است (میکل، ۱۳۸۷: ٤٥).

با ترجمهٔ *هزارویک‌شب* در سال ۱۷۰٤ به زبان فرانسه توسط آنتوان گالان، که نخستین ترجمهٔ آن به یک زبان اروپایی است، خاورشناسان بزرگ به بحث و جدل پیرامون ریشه و خاستگاه آن پرداختند. برخی اصل آن را هندی و ایرانی و برخی منحصراً عربی یا یونانی پنداشتند و گروهی نیز پذیرفتند که کتاب دارای چندین منبع است (ستاری، ۱۳٦۸: ٥). بحث پیرامون منشأ *هزارویک‌شب* بس پیچیده است و بزرگانی چون ستاری هم با گردآوردن اسناد و منابعی در این خصوص نظر یا ادعایی را در این زمینه قطعی ندانسته‌اند. وی در افسون شهرزاد می‌نویسد:

> هزارویک‌شب به‌گونه‌ای که هم‌اکنون در دست است، تألیف یک تن یا یک قوم و ملت نیست. این کتاب طی قرن‌های متوالی در تمام عالم گردش کرده و در این سیر عجایب بسیار ملل را دیده و از آن توشه‌هایی اندوخته است. هر قوم و قبیله‌ای به تناسب ذوق خویش چیزی بدان افزوده است و در مدتی نسبتاً طولانی به شکل امروزی به کمال رسیده است. شهرزاد در هزارویک‌شب از زبان اقوام و ملل گوناگون سخن می‌گوید. از این رو هزارویک‌شب یک کتاب نیست، بلکه یک کتابخانه است. یک نویسنده ندارد، بلکه داستان‌سرایان بسیار به روزگاران آن را پرداخته‌اند. هزارویک‌شب گنجینه و جُنگی از ادبیات عامیانهٔ مشرق‌زمین در سدهٔ میانه است که افسانهٔ همهٔ قرون را در آن می‌توان خواند (ستاری، ۱۳٦۸: ٦۸).

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

این پژوهش عرصهٔ پاسخگویی به این سؤال نیست، اما از آن‌جاکه انتساب قطعی این اثر به سرزمین یا فرهنگ خاصی اثبات نشده است، برای نشان‌دادن جهانی‌بودن الگوها و نمادهای موجود در آن ضرورت داشت به‌اجمال تاریخچه‌ای از این اثر عظیم آورده شود.

تحلیل داستان‌های *هزارویک‌شب* با رویکرد روان‌شناسی یونگ پیش از این در دو مقاله بررسی شده است. ابتدا تحلیل صابر امامی که به صورتی کلی *هزارویک‌شب* را از این جنبه که تاریخی است یا اسطوره‌ای، مورد بررسی قرار داده است؛ در نتیجه این اثر را برزخی میان تاریخ و اسطوره نام نهاده است. امامی در این مقاله تلاش کرده است نشانه‌هایی در این اثر به خواننده بنمایاند که چگونه این اثر از تمامی بندهای فردی و قومی درگذشته و چندین نژاد و قوم و جغرافیا را مسحور خود کرده است (امامی، ۱۳۸۳: ۲۷). پژوهش دیگر تحلیل و بررسی حکایت تاج‌الملوک است که اسحاقیان در آن جنبه‌های مثبت و منفی روان زنانه در مرد و روان مردانه را در زن بررسی کرده است؛ سپس فراتر رفته، بازتاب نمودهای مشترک آن‌ها را در این حکایت از *هزارویک‌شب* با ابعاد مثبت و منفی همین آرکی‌تایپ‌ها در *بوف کور* هدایت مورد مقایسه و بررسی قرار داده است (اسحاقیان، ۱۳۸۵). نغمه ثمینی نیز پیش از این دو در کتاب *عشق و شعبده* با عنوان رمزها و نشانه‌ها از طریق تحلیل‌های یونگی البته پراکنده و نمونه‌وار به نقد داستان‌های *هزارویک‌شب* پرداخته است. او در این بخش کهن‌نمونه‌هایی همچون قهرمان، باغ، پرندگان، آنیما، آنیموس و... را در برخی از حکایت‌ها بررسی می‌کند (ثمینی، ۱۳۷۹: ۱۸۶-۲۰۵).

خلاصهٔ داستان جوذر

داستان با ماجرای اختلاف سه برادر به نام‌های سالم، سلیم و جوذر بر سر اموالی که از پدر به آنان به ارث رسیده، آغاز می‌شود. حرص و آز بسیار، سالم و سلیم را بارها و

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

بارها به مقابله با مادر و جوذر برمی‌انگیزانـد تـا آن‌جـا کـه دو بـرادر اموالـشان را در راه اثبات مدعای باطل خویش از دست می‌دهند و دریوزگی پـیش مـی‌گیرنـد. جـوذر نیـز مادر را در پناه خویش می‌گیرد و با ماهی‌گیری امرار معاش می‌کند. پس از اینکه جوذر برای نخستین‌بار از گناه برادران درمی‌گذرد، درِ رزق و روزی بر وی بسته می‌شود و در تنگنای اقتصادی قرار می‌گیرد. به مدت هفت روز هر برکه و نهری را به امید یافتن صید جستجو می‌کند، اما هیچ نمی‌یابد. در این مدت مردی نانوا (که پیش از ایـن جـوذر هـر روز نان روزانه را از او تهیه می‌کرده است) هر روز نان و مقدار پولی به او می‌بخـشد تـا او و مادرش از گرسنگی برهند. جوذر قصد برکه‌ای به نام برکهٔ قارون می‌کنـد تـا مگـر آن‌جا صیدی یابد. او سه روز پی‌درپی در آن مکان حاضر می‌شـود. در هـر سـه روز بـه نوبت با مردانی از قـوم یهـود ملاقـات مـی‌کنـد کـه او را کـاملاً مـی‌شناسـند و خواسـتهٔ مشترکی از او دارند. خواستهٔ آنان این است که او دسـت و بـازوی آن‌هـا را ببنـدد و در برکه اندازد. اگر زنده بالا بیایندآن‌ها را از برکه بیرون آورد و اگر بمیرند، مـرده را رهـا کند و به شهر رود و هزار دینار از مردی یهودی در شهر از آن خود کنـد. او روز اول و دوم با مردهٔ مرد اول و دوم روبه‌رو می‌شود و دو هزار دینار از آن خود می‌کند؛ امـا روز سوم، مرد زنده از آب بیرون می‌آید؛ درحالی کـه دو مـاهی در دسـت دارد. جـوذر نیـز طبق عهدی که با او بسته بـود، او را در بیـرون آمـدن از برکـه یـاری مـی‌کنـد. آن مـرد یهودی که عبدالصمد نام دارد، سرگذشت خویش و برادرانش را تعریف مـی‌کنـد و از جوذر می‌خواهد با او به سفر رود تا در گـشایش گـنج «شـمردل» بـه وی یـاری رسـاند. جوذر با او همراه می‌شود. او با پشت سرگذاشتن هفت مرحله می‌توانـد بـه گـنج دسـت یابد. او در این هفت مرحله باید از چند در عبور کند که پشت آن‌ها به ترتیب با شخص تیغ به دست، سواری نیزه به دوش، آدمیزادی تیروکمان به دست، درنـدهٔ بـزرگ‌جثـه و اژدهای دوسر روبه‌رو می‌شود. رمز پیروزی جوذر در تمام مراحل پیشین تسلیم شدن در برابر تمام کسانی است که او را تهدید به مرگ مـی‌کننـد و قـصدجان او را دارنـد.[۳] در

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

پشت در هفتم مادر جوذر قرار دارد. جوذر در این مرحله باید از او بخواهد که خود را عریان کند. او با پشت سرگذاشتن یک شکست برای بار دوم موفق می‌شود هفت مرحلهٔ گشایش گنج را پشت سر گذارد، گنج را بگشاید و آن را به عبدالصمد بسپارد و در ازای آن خورجین جادویی را که بی‌هیچ‌گونه تلاشی انواع غذا از آن بیرون می‌آید از عبدالصمد پاداش می‌گیرد و راهی دیار خود می‌شود. برخلاف قولی که جوذر به عبدالصمد داده است، وی راز خورجین را برای مادر و برادران فاش می‌کند و گرفتار نیرنگ برادران می‌شود و از خانه و دیار خود به غربت می‌افتد. پس از سالی دوباره عبدالصمد را در عربستان می‌بیند. وی با تدبیر و بخشیدن خاتمی به جوذر دوباره او را راهی سرزمین خویش می‌کند. جوذر به کمک غلامِ خاتم (غلامی که به طرزی جادویی از درون خاتم بیرون می‌آید) یک‌شبه قصری بنا می‌کند. پس از مدتی با شاه دیدار و با تدبیر شاه و وزیرش با دختر شاه ازدواج می‌کند، اما جوذر دوباره دچار اشتباه می‌شود و راز خاتم را برای برادران بازگو می‌کند. پس از مرگ پادشاه، آنان دوباره مکری می‌اندیشند و او را با زهر می‌کشند. یکی از برادران برای رسیدن به قدرت آن دیگری را نیز به قتل می‌رساند و خواهان ازدواج با همسر جوذر می‌شود. همسر جوذر نیز با حیله‌ای به او زهر می‌خوراند و خاتم را می‌شکند و خورجین را نیز به دو نیمه می‌کند تا خاصیتش را از دست بدهد و این‌گونه قومی را از شر حرص و آز می‌رهاند (تسوجی، ۱۳۸٦: ۱٤۲۹-۱٤٦۸).

تحلیل داستان

یونگ از میان انواع کهن‌الگوها برخی را سنخ‌های باستانی اساسی توصیف می‌کند. او معتقد است که این کهن‌الگوها بر اندیشه و رفتار انسان تأثیرگذارند. "آنیما"، "آنیموس"، "پیر خرد"، "مادر " و "خود" از این جمله‌اند. در این اثر نه تنها این دسته از کهن‌الگوها، بلکه کهن‌الگوهایی که از نظر یونگ از اهمیت کمتری برخوردارند نیز به چشم

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

می‌خورند. تعداد کهن‌الگوها می‌تواند به تعداد تجارب متنوع انسان‌ها و موقعیت‌ها باشد. سایر کهن‌الگوهایی را که یونگ سال‌های بسیاری از عمر خود را صرف معرفی آن‌ها کرده است، می‌توان از نظر محتوا و شکل ظاهری در سه عنوان شخصیت‌های کهن‌الگویی، موقعیت‌های کهن‌الگویی و نمادهای کهن‌الگویی جای داد.

۱. شخصیت‌های کهن‌الگویی

این حکایت برپایهٔ چند شخصیت اصلی مانند جوذر، مادر جوذر، برادران جوذر و عبدالصمد و تعدادی از شخصیت‌های فرعی مانند مرد نانوا، مرد بازرگان، برادران عبدالصمد، پادشاه، وزیر و شاهزاده بنا شده است.

۱. ۱. جوذر

مهم‌ترین شخصیت داستان جوذر است که با قرارگرفتن در مسیر خویشتن‌شناسی باید از زوایای پنهان وجود خویش آگاه شود تا بتواند با ارتباط برقرارکردن با آنان به تکامل روانی نایل شود. جوذر در این داستان شخصیت کهن‌الگویی قهرمان است. قهرمان در ادبیات و اسطوره‌ها اغلب به سه صورت ظاهر می‌شود:

الف) کاوشگر: قهرمان باید با سفری طولانی و خطرناک وظایف سنگین مثل جنگ، عبور از موانع، حل‌کردن معماهای بی‌پاسخ و... را به انجام برساند. پادشاه را نجات دهد، کشور را از خطر برهاند، با شاهزاده خانم ازدواج کند.

ب) نوآموز: قهرمان باید یک سلسله وظایف سخت و شکنجه‌آور را تحمل کند تا از مرحلهٔ کودکی و خامی گذر کرده، به بلوغ فکری و اجتماعی برسد و برای مردم خود کارساز شود.

ج) فدایی: این نوع قهرمان باید با ایثارگری، فدای قوم و قبیله و مملکت خود شود تا کشور و قوم او از رنج، خشکسالی، ستم و... رها شوند (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ۱۵٤).

جوذر مراحل فوق را (البته با کمی تفاوت) تجربه می‌کند. او در مرحلهٔ کاوشگری وارد سفر می‌شود. از مراحل دشوار عبور می‌کند. پس از بازگشت از سفر نیز برای مدت

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

کوتاهی خود را در برابر خانواده مسئول می‌داند و با خورجینی که در ازای کمک از عبدالصمد گرفته است، روزی عده‌ای را تأمین می‌کند. در ماجراهایی که برادران برای او پیش می‌آورند و تجاربی که در آن‌ها می‌یابد از کودکی و خامی به بلوغ می‌رسد و لیاقت ازدواج با دختر شاه را پیدا می‌کند و بدین ترتیب از مرحلهٔ نوآموز نیز می‌گذرد. جوذر در عبور از سومین مرحله از مراحل قهرمان (فدایی) ناکام می‌ماند. پس از مرگ شاه، آن‌جا که مقام شاهی به او سپرده می‌شود، توانایی انجام آن را ندارد، پس کشته می‌شود. رسالت او را در داستان، دختر شاه به دوش می‌کشد که در ذیل شخصیت‌پردازی او خواهد آمد. جوذر در سفری که در پیش می‌گیرد بخشی از پختگی شخصیت قهرمان را می‌یابد. او در فرایند خویشتن‌شناسی موفق می‌شود زوایای پنهان و تیرهٔ خود را بیابد و با آنان پیکار کند، اما در همین مرحله متوقف می‌شود. او نه‌تنها توانایی هدایت و ارشاد مردم را ندارد، بلکه خود نیز در پاره‌ای موارد آن‌چه را حاصل کرده از دست می‌دهد. نکته‌ای که در مورد شخصیت او در داستان حائز اهمیت است این است که او در مسیری که طی می‌کند هیچ‌گاه از حرکت باز نمی‌ایستد. هرچند اشتباه می‌کند، کسانی هستند که دستش را می‌گیرند و در نقش بخشنده وی را یاری می‌دهند.

۱. ۲. سالم و سلیم

برادران جوذر در این داستان به‌طوری دقیق مطابق با کهن‌الگوی سایهٔ یونگ هستند. ناکامی جوذر هنگام پناه‌دادن به برادران در جای جای داستان به چشم می‌خورد. در واقع به محض اینکه جوذر به دو برادر خود متمایل می‌شود و با ملایمت و سازگاری با آنان رفتار می‌کند، دچار مشکل می‌شود.

یونگ معتقد است سایه نمود آن دسته از خصوصیاتی است که انسان آشکارشدن آن را نزد دیگران ناپسند می‌داند. او برای سایه دو جنبهٔ مثبت و منفی قائل است

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

(یونگ، ۱۳۷۷: ۱۷۵). برادران جوذر در این حکایت نمونه‌ای از کهن‌الگوی سایهٔ منفی هستند.

یونگ در سخنرانی هفتم از مجموعه سخنرانی‌های بهار ۱۹۳۵ یادآوری می‌کند «سایه» آن بخشی از شخصیت است که پذیرفتنش برای فرد بیش از هر بخش دیگری دشوار است (بیلسکر، ۱۳۸٤: ۷۹). از نظر یونگ انکار سایه ناممکن است، چون انسان باید راهی برای زندگی با سوی تاریک خویش بیابد. در واقع بهداشت جسمانی و روانی او وابسته به این راه‌جویی است (فوردهام، ۱۳۸۸: ۸۱). جوذر تا پایان حکایت موفق نمی‌شود از این بخش وجود خویش شناخت کامل حاصل کند. در ابتدا با پناه دادن به برادران درهای رزق و روزی بر او بسته می‌شود. در ادامه علی‌رغم محبت‌های پی‌درپی و تأمین روزی برای برادرانش گرفتار فریب آن‌ها می‌شود و برادران با دزدیدن او با همکاری رئیس دریا، او را از خانه و مادر دور می‌کنند. در دومین مرحله جوذر به این دلیل گرفتار بخش تیرهٔ روان خود می‌شود که نتوانسته است راز خورجین را نزد خود نگاه دارد. رازداری همواره یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های رفتاری قهرمان در این‌گونه داستان‌هاست. در سومین مرحله نیز اگرچه عبدالصمد او را از آشکارکردن راز خاتم برحذر داشته بود، او با سادگی تمام آن را نزد برادران و مادر فاش می‌کند. او با میدان دادن به سایهٔ وجود خویشتن در بخش‌های مختلف مسیر خویشتن‌شناسی باعث می‌شود این بخش سیاه و تاریک قسمت عمده‌ای از وجود او را در بر بگیرد تا آن‌جا که دیگر نمی‌تواند آن را مهار کند و در پایان نیز قربانی آن می‌شود و در رسیدن به تکامل روانی ناکام می‌ماند. یونگ در یکی از آثارش به نام *آیون* بیان می‌کند:

> سایه نوعی مسئلهٔ اخلاقی است که کل شخصیت "من" را به مبارزه می‌طلبد؛ چراکه هیچ‌کس نمی‌تواند بدون تلاش بسیار نسبت به سایه هشیار شود. هشیاری نسبت به سایه مستلزم پذیرفتن جنبه‌های تاریک شخصیت به‌عنوان چیزی حاضر و واقعی است. این کار شرط اساسی هر نوع خودشناسی است (یونگ، ۱۳۸۳: ۱۵و۱٦).

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

جوذر حتی با وجود یاریگرانی که در مسیر تکامل روانی او را همراهی کردند، نتوانست بین این بخش از ناخودآگاهی و خودآگاهش ارتباط برقرارکند؛ یعنی نتوانست این بخش از روانش را که در ناخودآگاهش جای داشت وارد خودآگاهی کند.

۱. ۳. عبدالصمد

از دیگر شخصیت‌های کهن‌الگویی اصلی این داستان پیر راهنما یا عبدالصمد است. این پیر راهنما قابل تطبیق با کهن‌الگوی پیر خردمند در روان‌شناسی یونگ است که تجسم عینی معنویات به‌شمار می‌رود و از سوی دیگر نمایانگر علم و بصیرت و خرد و هوش و اشراق و از سوی دیگر مظهر خصایص پاک اخلاقی است و تدبیر و تفکر محضی است که به چهرهٔ انسانی درآمده است تا قهرمان را در زمانی که به خاطر نقص خود در ناتوانی گرفتار شده باشد نجات دهد (Jung, 1959: 37). این کهن‌الگو در این حکایت فقط در یک شخص نمود پیدا نکرده است، بلکه افراد متفاوتی مطابق با شخصیت کهن‌نمونه‌ای پیر هستند. به نظر یونگ، پیر در واقع همان اندیشهٔ هدفدار و تمرکز قوای روحی و جسمی خود قهرمان است که هنگامی که قهرمان مجال تفکر ندارد یا اصطلاحاً خود را باخته است پدیدار می‌شود. ناخودآگاه او در فضایی روانی و خارج از خودآگاه پدید می‌آید. تمرکز و کشش قوای روانی خصوصیتی جادویی دارد. این قوا قدرت مقاومتی را موجب می‌شود که همیشه برتر از قدرت خودآگاه ارادی است (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ۱۵۳).

شخصیت کهن‌الگویی پیر در افسانه‌های پریان معمولاً به صورت مردی کهن‌سال جلوه می‌کند. پیر زمانی ظاهر می‌شود که قهرمان به وضعی سخت و چاره‌ناپذیر دچار است، به صورتی که تنها تأملی از سر بصیرت یا فکری بکر و به عبارت دیگر کنشی روحی یا نوعی عمل خود به خود درون‌روانی می‌تواند او را از مخمصه برهاند. از آن‌جا که قهرمان خود توان انجام آن را ندارد، معرفت مورد نیاز برای جبران این کمبود به

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

صورت فکری مجسم، یعنی در قالب همین پیر دانا و یاری‌دهنده، جلوه می‌کند (یونگ، ۱۳٦۸: ۱۱٤). عبدالصمد در این حکایت نمونهٔ بارز و اصلی کهن‌الگوی پیر است. او جوذر را در رسیدن به مهم‌ترین هدفش که شناخت جنبه‌های ناپیدای وجودش است یاری می‌رساند. عبدالصمد راهنمایی است که هدایت او مقطعی و محدود به یک مرتبه نیست، بلکه بارها جوذر را که از مسیر خویشتن‌شناسی به بیراهه رفته به مسیر اصلی بازمی‌گرداند.

عبدالصمد جوذر را با بزرگ‌ترین مشکل و اساسی‌ترین گره درونی روبه‌رو می‌کند. او جوذر را برای رسیدن به معرفت ذات خود از هفت مرحله یا به‌اصطلاح هفت‌خوان خویشتن‌شناسی عبور می‌دهد که در بخش موقعیت‌های کهن‌الگویی به تشریح به آن خواهیم پرداخت. «پیر قصه‌های پریان اغلب اوقات در نقش منجی عمل می‌کند. او دارای نیروی غیرمنتظره‌ای است و در پاره‌ای از مواقع حتی طلسم جادویی لازم را برای قهرمان آماده می‌کند» (یونگ، ۱۳٦۸: ۱۱۷). عبدالصمد در داستان دارای نیروهای غیرمنتظره‌ای است. خورجینی دارد که هر آن‌چه اراده کند می‌تواند از آن به درآورد و رفع گرسنگی کند. استری دارد که راه یک‌ساله را یک‌روزه می‌رود. حضور پیر در داستان نشانهٔ عینیت یافتن خود به خود صورت مثالی است. «پیر راه‌های رسیدن به مقصود را می‌داند و به قهرمان می‌نمایاند. او درمورد خطراتی که در پیش است هشدار می‌دهد و وسایل مقابله با آن ها را فراهم می‌کند» (یونگ، ۱۳٦۸: ۱۱۷). عبدالصمد از هر آن‌چه قرار است اتفاق بیفتد آگاه است و تمام آن هفت مرحله را موبه‌مو برای جوذر پیش‌بینی می‌کند و جوذر را از خطرات احتمالی برحذر می‌دارد. «پیر از طرفی مبین معرفت، تفکّر، بصیرت، ذکاوت، درایت و الهام و از طرفی نمایانگر خصائل خوب اخلاقی از قبیل خوش‌نیتی و میل به یاوری است که این خصوصیات شخصیت روحانی او را به‌اندازهٔ کافی روشن می‌کند» (همان: ۱۲۲). جوذر در مرحلهٔ نخست در رویارویی با مادر، و پذیرفتن مادر آن‌گونه که هست، نه آن‌گونه که در ذهن و تصور او

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

نقش پذیرفته، ناکام است. عبدالصمد اگرچه به او هشدار داده بود، با وجود شکست در مرحلهٔ واپسین برای او موقعیتی دیگر فراهم می‌کند. سرانجام جوذر در این مرحله موفق می‌شود شناختی آگاهانه از مادر حاصل کند. در واقع تا زمانی که جوذر عقدهٔ مادر را در خود نگشوده بود نمی‌توانست با آنیمای وجود خویش روبه‌رو شود. عبدالصمد در واقع با کمک به عبور جوذر از این مرحله او را برای ورود به مرحله‌ای دیگر آماده می‌کند.

حضور پیر فقط در این مرحله نیست. عبدالصمد باز هم در داستان به یاری جوذر می‌شتابد. جوذر پی‌درپی خطا می‌کند. آن‌جا که برادران او را از خانه بیرون می‌کنند و او گرفتار غربت می‌شود، در عربستان عبدالصمد را می‌بینند. او گریان سرگذشت خویش را برای عبدالصمد تعریف می‌کند. او نیز دوباره جوذر را درمی‌یابد و با بخشیدن خاتم به او، راهی سرزمین و خانه‌اش می‌کند.

۱. ٤. مادر

«صورت مثالی مادر دارای صفاتی است که از آن میان می‌توان شوق و شفقت مادرانه، قدرت جادویی زنانه، فرزانگی و رفعت روحانی که برتر از دلیل و برهان است، هر انگیزهٔ یاری‌دهنده، هر آن‌چه مهربان است، هر آن‌چه می‌پروراند و مراقبت می‌کند و هر آن‌چه را که رشد و باروری را دربرمی‌گیرد نام برد» (یونگ، ۱۳٦۸: ۲۵). مادر مثالی زیربنای عقدهٔ مادر را تشکیل می‌دهد. عقدهٔ مادر مفهومی است که از آسیب‌شناسی روانی وام گرفته شده است و همواره با تصور آسیب و بیماری تداعی می‌شود؛ حال آنکه اگر آن را از وضع محدود آن در آسیب‌شناسی روانی خارج کنیم و به آن معنایی وسیع‌تر ببخشیم، اثرات کلی آن را نیز خواهیم دید. اثرات عقدهٔ مادر از جهت اینکه در دختر بروز پیدا کند یا پسر متفاوت است. اثراتی که ویژهٔ پسر است عبارت است از: همجنس‌خواهی، دون‌ژوانیزم[٤] و ناتوانی‌جنسی. عقدهٔ مادر در پسر هیچ‌گاه به دلیل تفاوت جنسی به صورت خالص بروز نمی‌یابد و این دلیلی است بر اینکه چرا در مرد

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

آنیما به‌عنوان صورت خیالی همتای جنسی مرد دوش به دوش مادر مثالی نقش عمده بازی می‌کند (یونگ، ۱۳٦۸: ۳۱ و۳۲). جوذر در جای جای داستان تحت تأثیر عقدهٔ مادر است. شفقت و مهربانی را که به مادر دارد با هیچ منطقی نمی‌توان توجیه کرد. عبدالصمد به این مسئله کاملاً آگاه است و با قراردادن جوذر در مرحلهٔ عریان دیدن مادر قصد دارد او را با مادر به‌گونه‌ای روبه‌رو کند که تصوری را که از مادر در ذهن اوست تغییر دهد. مادر برای مرد ذاتاً نمادین است، حال آنکه برای زن فقط در دورهٔ تکامل روانی او به صورت یک نماد در می‌آید (یونگ، ۱۳٦۸: ٥٤). برای مرد مادر در همان وهلهٔ نخست معنای نمادین دارد. احتمالاً علت تمایل شدید جوذر به تصور کمال مطلوب برای مادر همین است. او تا پیش از گشودن عقدهٔ مادر نتوانسته بود با آنیمای خود روبه‌رو شود و به وصل هیچ زنی نائل آید. آنتونیو مورنو می‌نویسد: «در زناشویی آنیما نقش فعالی ایفا می‌کند، زیرا مرد می‌کوشد دل زنی را برباید که با زنانگی ناهشیارش به بهترین نحو سازگار باشد؛ یعنی زنی که بتواند فرافکنی روح او را دریابد» (۱۳۷٦: ٦۲). در حقیقت بعد از این مرحله است که جوذر موفق می‌شود در ظاهر ازدواج کند و در واقع با آنیما، که آن را از بند عقدهٔ مادر رهانیده، دیدار داشته باشد.

۱. ۵. نانوا، بازرگان و وزیر (در نقش یاریگر)

علاوه بر عبدالصمد افراد دیگری نیز در حکم یاری‌رسان به یاری جوذر می‌شتابند. در ابتدای داستان هنگامی که جوذر در تهیهٔ غذا دچار مشکل شده است، نانوا برای او نان و غذای هفت شبانه‌روز را تهیه می‌کند. این مرحله از کوچک‌ترین مراحل دشواری است که جوذر با آن روبه‌رو می‌شود. نانوا در این قسمت از داستان در نقش بخشنده و شخصیت کهن‌الگویی پیر است. در ادامهٔ داستان، آن‌جا که جوذر از حادثهٔ دریا جان سالم به در برد و خود را به عربستان رساند، مرد بازرگانی او را در پناه خود می‌گیرد و در ازای کار به او جا و غذا می‌دهد. اهمیت و تأثیر این دو شخصیت کهن‌الگویی قابل انکار نیست؛ اما نسبت به عبدالصمد در درجهٔ پایین‌تری قرار دارد؛ تا به آن‌جا که جوذر

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

با دیدن عبدالصمد با مرد بازرگان وداع می‌کند و با عبدالصمد همراه می‌شود. حضور و ارشادهای وزیر در داستان بی‌تردید در سرنوشت جوذر نقشی تعیین‌کننده داشت. او در واقع با هدایت شاه مسیر رسیدن جوذر را به شاهزاده‌خانم هموار کرد. وزیر را نیز می‌توانیم در زمرهٔ شخصیت‌هایی بدانیم که در داستان می‌تواند در حکم پیر باشد.

۱. ٦. شاهزاده‌خانم (آنیما)

از دیگر شخصیت‌های کهن‌الگویی شخصیت شاهدخت است. جوذر تا زمانی که نتوانسته بود عقدهٔ مادر را در خود بگشاید نتوانست به وصل هیچ دختری برسد؛ در واقع عقدهٔ مادر مانعی بر سر راه دیدار با آنیمای وجود جوذر بود. شاهزاده در داستان آنیمای جوذر است. بی‌خبری مرد از صفات زنانهٔ روانش یکی از بن‌مایه‌های اصلی این حکایت است. این محتوا اساس آیین تانترا از آیین‌های مذهبی هندی است. این آیین بر آن است که برای نجات از مصائب دنیوی باید ثنویت (مذکر و مؤنث بودن) را به توحید نخستینه بازگرداند (شمیسا، ۱۳۷۹: ۲٦). در این آیین مرد و زن طی مراسمی با روان خود زندگی می‌کنند. یعنی مرد با آنیما و زن با آنیموس خود وصلت می‌کند. در واقع آنان با انجام این مراسم خود را در روند کسب تفرد بازمی‌یابند که از آن با نام «ازدواج جادویی» یاد می‌کنند (همان: ۳٦). عنصر مادینه تجسم تمامی گرایش‌های روانی زنانه در روح مرد است، همانند احساسات، خلق وخوهای مبهم، مکاشفه‌های پیامبرگونه، حساسیت‌های غیرمنطقی، قابلیت عشق شخصی احساسات نسبت به طبیعت و سرانجام روابط با ناخودآگاه که اهمیتش از آن‌های دیگر کمتر نیست (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۷۰). جلوه‌های فردی عنصر مادینه معمولاً به‌وسیلهٔ مادر شکل می‌گیرد و اگر مرد حس کند مادرش تأثیر منفی بر وی گذاشته است، عنصر مادینهٔ وجودش به صورت خشم، ناتوانی و تردید بروز می‌کند (البته اگر او بتواند بر این گرایش‌های منفی چیره شود چه‌بسا جنبهٔ مردانه‌اش هم تقویت شود). مردانی وجود دارند که هرگز به رهایی خویشتن از قدرت جذاب و مفتون‌کنندهٔ مادر موفق نمی‌گردند (فوردهام، ۱۳۸۸: ۸۷). جوذر از این دسته

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

افراد است. او همواره به وجود مادر وابسته بود و تا زمانی که فرصت رویارویی با تمثالی از مادر در آن سفر فراهم نیامد، امکان رویارویی با بخش زنانهٔ وجودش نیز برایش امکان‌پذیر نشد.

اگرچه آنیما در داستان‌ها یا آثار ادبی غالباً جوان دیده می‌شود، همواره آثار سال‌ها تجربه و استنباط در ورای او موجود است (فوردهام، ۱۳۸۸: ۸۸). همسر جوذر دختر جوانی است که برای اولین‌بار به عقد او درمی‌آید، اما در پایان داستان اوست که خردمندانه‌ترین کار را انجام می‌دهد. «آنیما خردمند است. گویا معرفتی رمزی یا خردی پنهانی به او پیوسته است» (همان: ۸۸). شاهزاده با ذکاوت تمام سالم را که توانسته بود جوذر و سلیم را از سر راه بردارد و غلامِ خاتم را مطیع خود کند، زهر می‌خوراند و خورجین و خاتم را که علل و انگیزه‌های این مصائب بود از بین می‌برد.

«شاهزاده و شاهزاده‌خانم وجه آرمانی مرد و زن هستند» (شوالیه و گربران، ٤/١٣٨٥: ٢٦). شاهزاده با از بین بردن خاتم گروهی را از نزاع بر سر آن‌چه که آنان را دچار مشکل کرده بود رهانید. در این داستان شاید مخاطب انجام این کار را از شاه یا خود جوذر متوقع بود، اما این کار در نهایت به همت شاهزاده‌خانم به انجام رسید.

۲. موقعیت‌های کهن‌الگویی

۲. ۱. سفر

از مهم‌ترین موقعیت‌های کهن‌نمونه‌ای در این داستان موقعیت کهن‌الگویی سفر است. سفر در نقد اسطوره‌ای کهن‌الگویی روایی[۵] است که بر مبنای آن شخصیت اصلی باید بر مجموعه‌ای از موانع غلبه کند، پیش از آنکه به پیروزی، کمال یا هدف نهایی برسد (knapp, 1984: 36-7). این سفر، که به سفارش و همراهی پیر در داستان اتفاق می‌افتد، سفری است برای گشودن دریچه‌هایی که برای مسافر ناگشوده مانده است. جوذر عزم سفر می‌کند. نمادگرایی سفر بسیار غنی است و اغلب جست‌وجوی حقیقت، آرامش و جاودانگی، جست‌وجو و کشف یک مرکز معنوی معنا می‌دهد. در ادبیات

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

جهـان سـفرهـای بـسیاری وجـود دارد کـه بـدون توجـه بـه نمادهـای سـنتی همـه در جست‌وجوی حقیقت‌اند. سفر نشانگر میلی عمیق به تغییر درونی و نیاز به تجربهٔ جدیـد است که منجر به جست‌وجو و کشف افق‌های تازه می‌شود. یونگ عقیـده دارد میـل بـه سفر به معنای جست‌وجوی مادر گمشده است (شوالیه و گربـران، ۳/۱۳۸۵: ۵۵۸-۵۸۳). سفر جوذر کهن‌الگویی و نمادین است. جوذر عازم سفر می‌شود، سفری برای کندوکاو در وجود خویشتن.

«سفرهای پهلوانی نماد عبور از دریای زندگی و غلبه بر مشکلات آن و دسـتیابی بـه کمال است. آن‌ها نمادهای استحاله، جست‌وجوی بهشت گمشده، راز آشنایی، مواجهـه با آزمون‌های دشوار و خطرات به هنگام طلب کمال و شـناخت، آزمـون و کـارآموزی شخص، عبور از تاریکی به روشنایی، از مرگ به بی‌مرگی و یـافتن مرکـز روحـانی نیـز هستند» (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۰۰-۲۰۱). طبـق نظـر یونـگ، سـفر جـوذر مـی‌توانـد بـا هـدف جست‌وجوی مادر گمشده باشد. او در این سفر با پیر همراه است و به هر آن‌چـه او امـر می‌کند جامهٔ عمل می‌پوشاند. اگرچه او در مرحله‌ای موفق نمی‌شود، سرانجام با تلاشـی مضاعف از موانع عبور می‌کند.

۲. ۲. دیدار با پیر

از دیگر موقعیـت‌هـای کهـن‌الگـویی دیـدار بـا پیـر اسـت کـه در شـرح آن‌چـه دربـاب شخصیت کهن‌الگویی پیر رفته است تشریح شد.

۲. ۳. دیدار با آنیما

دیدار با آنیما نیز از دیگر موقعیت‌هایی اسـت کـه بـرای جـوذر در پایـان داسـتان میـسر می‌شود. در دیدار و وصل جوذر به آنیما وزیر نقش عمده‌ای دارد. در واقـع بـا تـدبیر و پیشنهاد اوست که شاه جوذر را به میهمانی فرا می‌خوانـد و مقـدمات دیـدار و سـرانجام ازدواج جوذر را با بخش زنانهٔ وجودش فـراهم مـی‌کنـد. از کارکردهـای مثبـت عنـصر مادینه و از نقش‌های حیاتی آن می‌توان به این اشاره کرد که به ذهن امکان مـی‌دهـد تـا

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

خود را با ارزش‌های واقعی درونی همراه سازد و راه به ژرف‌ترین بخش‌های وجود برد. عنصر مادینه با این کارکرد حیاتی خود نقش راهنما و میانجی را میان "من" و دنیای درون یعنی "خود" به عهده دارد. هدف ناخودآگاه از پدیدآوردن آنیما در مرد آن است که مرد توانایی کشف و رشد "خود" را بیابد و بخش بزرگی از شخصیت ناخودآگاه را با زندگی فعال خودآگاه بیامیزد (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۷۸).

۲. ٤. موقعیت کهن‌الگویی دیدار با خود

یونگ معتقد است «خود تنها مرکز، بلکه محیطی است که خودآگاهی و ناخودآگاهی را دربرمی‌گیرد. "خود" مرکز این تمامیت است. همچنان‌که "من" مرکز خودآگاهی است» (فوردهام، ۱۳۸۸: ۱۰٤). کهن‌الگوی "خود" در آثار ادبی و هنری با جلوه‌های گوناگونی ظاهر می‌شود. یکی از مظاهر کهن‌الگوی خود "گنج" است. هدف جوذر از همراه‌شدن با عبدالصمد یاری‌کردن او در رسیدن به گنجی است که پدرش نیز در رسیدن به آن ناکام بوده است. جوذر با تلاش برای یافتن گنج در واقع برای پیوند خودآگاهی و ناخودآگاهی خویش تلاش کرده است تا بتواند به والاترین هدف خود که همان آگاهی از تمام امکانات بالقوهٔ "خود" است دست یابد.

> حس آگاهی به تمام جنبه‌های وجود خویش در انسان بالغ از اتحاد خودآگاه با محتویات ناخودآگاه ذهن ناشی می‌شود و از همین اتحاد رفتار متعالی روان زاده می‌شود. بنابراین نمادهای متعالی روان کوشش‌های انسان را برای رسیدن به این هدف نشان می‌دهند. این نمادها محتویات ناخودآگاه را فراهم می‌کنند و از آن‌جا به خودآگاه راه می‌یابند و در آن‌جا تبدیل به نمودهای فعال می‌گردند (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۳۰-۲۳۲).

این شرایط برای جوذر در هفت مرحلهٔ جستجوی گنج شمردل فراهم شد.

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

۳. نمادهای کهن‌الگویی

۳. ۱. اعداد

از بازرترین نمادهای کهن‌الگویی نماد اعداد است از جمله عدد سه، چهار، هفت و مضارب آن‌ها. سه یعنی کثرت، نیروی آفریننده، رشد، پیشی‌گرفتن از ثنویت غالب. سه نخستین عددی است که واژهٔ "همه" را در برمی‌گیرد. نیروی عدد سه عالم‌گیر است و مشمول طبیعت سه‌گانهٔ جهان، یعنی آسمان، زمین و آب‌ها می‌شود. سه یعنی انسان شامل بدن، روح و جان. یعنی تولد، زندگی و مرگ. یعنی گذشته، حال، آینده. یعنی آغاز، میان و پایان. سه مضامین یک‌بار و دوبار ـ که نمایانگر امر محتمل هستند ـ را نیز در خود دارد، در حالی که سه‌بار مظهر حتمیت و قدرت است. در فرهنگ عامه نیز سه آرزو، سه امتحان، سه شاهزاده، سه جادوگر، سه خواهر عجیب، سه پری به چشم می‌خورند. سه به معنی تحقق امر نیز هست. نماد اصلی عدد سه مثلث است (کوپر، ۱۳۷۹: ۲٤-۲٦). در این حکایت مصادیق سه و مضارب آن بارها تکرار می‌شود: وجود سه برادر در ابتدای داستان، سالم، سلیم و جوذر. جوذر روزی حدود سی‌درم برای مادر غذا می‌آورده است و سه‌بار دام در برکه انداخته و موفق به صید نشده است. در برکهٔ قارون سه‌روز حاضر شد و با سه‌مرد مغربی در آن‌جا دیدار کرد. در روز سوم عبدالصمد موفق شد فرزندان ملک‌احمر را شکست دهد. در مراحل یافتن گنج در را سه مرتبه باید می‌کوفت. در سراسر جهان سه عدد بنیادی است. سه نشانگر نظام فکری و روحی در ارتباط با خداوند، کیهان و آدمی است. چینیان می‌گویند که سه یک عدد کامل است. بیان تمامیت و غایت ظهور است. از طرفی عدد سه برای مسیحیان کمال وحدت الهی است: خدا یکتا است و در سه نفر تبلور یافته است. در سنت‌های ایرانی عدد سه اغلب دارای شخصیت جادویی ـ مذهبی است. این عدد را در سه جملهٔ رمز دین باستان می‌بینیم: پندار نیک، گفتار نیک، کردار نیک. پندار، گفتار و کردار زشت نیز مختص اهریمن یا مظهر بدی‌هاست.

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

در میان بادیه‌نشینان عرب نیز عدد سه در انواع رسوم از جایگاه مهمی برخوردار است. برای مثال در هنگام تردید برای اخذ تصمیمی (مثلاً قبله که به سوی آن نماز می‌خوانند) مرسوم است سه بار دور خود می‌چرخند و در سومین گشت رو به جهتی که صورت به آن جانب است می‌ایستند. این سه بار چرخش در یک عملکرد روانی ـ جادویی نه فقط نماد تصور ذهنی برای رسیدن به مقصود است، بلکه در عین حال ایجاد ارتباط با عالم غیب از طریق فوق‌آگاهی است که این ارتباط برای انسان بسیار غریب و باورناپذیر است. در چندین حکایت اهل حق نیز، عدد سه به حوادث تاریخی و پیشاتاریخی وابسته است و کمال آن‌ها را نشان می‌دهد. در زمینهٔ اخلاق نیز عدد سه دارای اهمیتی خاص است (شوالیه و گربران، ۳/۱۳۸۵: ٦٦٣-٦٧٢). از دیگر اعدادی که حائز اهمیت است عدد چهار است. برادران عبدالصمد چهارتن بودند. گنج شمردل شامل چهار چیز بود. سفر جوذر در ابتدا قرار بود چهار ماه طول بکشد. عبدالصمد بیست و چهارگونه غذا از خورجین به درآورد. سفر آن‌ها در رسیدن به فاس و مکناس چهار روز طول کشید. در قصر چهل نوع غذا تهیه کردند. عدد چهار در فرهنگ نمادها، «نماد بی‌نظیری، فراوانی، جهانگیری و جامعیت به حساب می‌آید و دیگر اینکه چهار نماد این‌جهانی است، مجموع ظاهر و باطن است. در *کتاب مقدس* چهار نشانهٔ تمامیت است و تمامیت عمل را در زمان و مکان نشان می‌دهد. چهار نماد عدد جمع‌آورنده است و به معنای کثرت و سرشاری است. چهار نماد زنانگی و روح زنانهٔ مردان به حساب می‌آید. یونگ معتقد است عدد چهار را می‌توان به رشد چهارگانهٔ آنیما مربوط دانست. او این عدد را به‌عنوان تصویری از نمونهٔ ازلی حوا به‌لحاظ می‌آورد که نشانگر کاربردی غریزی و زیستی و تجسم‌بخش مرحلهٔ رمانتیک و زیبایی‌شناختی است. به هر تقدیر نظام کلی تفکر یونگی اهمیتی اساسی به عدد چهار می‌دهد و چهارگانگی در این تفکر مبنای الگوی ازلی روان آدمی است؛ یعنی مجموع فرآیند روان آگاه و ناخودآگاه است. یونگ در تحلیل خود از انواع و اشکال مختلف

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

روان در واقع آن را بر نظریهٔ چهار کاربرد اصلی آگاهی مبتنی می‌داند: اندیشه، احساس، الهام و شعور (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۵۵۱-۵۶۱).

مصادیق عدد هفت در داستان بارها تکرار می‌شود. جوذر هفت روز در پی غذاست. گنج او هفت مرحله دارد. او در هفتمین مرحله با مادر روبه‌رو می‌شود. هفت عدد شش به‌علاوهٔ یک است که از دیرباز مورد توجه خاص اقوام و ملل بوده و اغلب در امور ایزدی و گاه در امور اهریمنی و شر به‌کار رفته است. قدیمی‌ترین قومی که به عدد هفت توجه کرده‌اند، سومریان بوده‌اند که برای اولین‌بار متوجه سیارات شدند و آن‌ها را به صورت ارباب انواع پرستیدند. از قدیم وجود بعضی عوامل طبیعی مانند تعداد سیاره‌های مکشوف جهان باستان و همچنین رنگ‌های اصلی مؤید رجحان و جنبهٔ ماوراءالطبیعی عدد هفت شده است. عدد هفت در مذاهب و تاریخ جهان و در تصوف و سنن و آداب اهمیت زیادی داشته و شمارهٔ بسیاری از امور و موضوع‌ها "هفت" بوده است. در فرهنگ ایران بخصوص تأثیر این عدد بسیار چشم‌گیر بوده است. قداست هفت در آیین مهر سبب شده مدارج رسیدن به کمال در این آیین همانند تصوف دورهٔ اسلامی و مذهب اسماعیلی هفت باشدکه کامل‌ترین آن‌ها "پیر" یا "پدر" است. این هفت درجه در جام جهان‌بین و ادبیات مغانهٔ فارسی بازمانده است و "پیر هفت‌خط" یا "پیر مغان" بالاترین درجه را دارد (یاحقی، ۱۳۸٦: ۸۷٦ و ۸۷۷). مواجههٔ قهرمان داستان با هفت مرحلهٔ دشوار می‌تواند تأییدی برای این مدعا باشد. «رقم هفت هر جا که ظاهر می‌شود نمودار هفت حالت ماده، هفت مرتبهٔ خودآگاهی و هفت مرحلهٔ تکامل است» (دلاشو، ۱۳٦۸: ۲۱۳). گذر از آزمون جادوان از مراحل سلوک و تشرف اساطیری بوده است: پس از گذشتن از خوان‌های مختلف برای رسیدن به هدف موعود، آخرین مرحلهٔ تشرف فرار قهرمان است که معمولاً با عبور از موانع جادویی همراه می‌شود (قائمی، ۱۳۸۸: ۱۳۸).[٦]

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

هفت مرحله‌ای که جوذر در داستان با آن روبه‌رو می‌شود درحقیقت هفت مرتبهٔ خویشتن‌شناسی است و هر کدام از آن مراحل می‌تواند نمودار مشکلی در درون جوذر باشد که او طی دو مرحله موفق به عبور از آن می‌شود. از آن‌جا که بسیاری از ادیان و ملل عدد هفت را کامل‌ترین اعداد دانسته‌اند، معمولاً برای کمال و غایت کاری، آن را هفت مرتبه تکرار می‌کنند. در *هزارویک‌شب* نیز مواردی این‌چنینی بارها دیده می‌شود که یکی از آن‌ها مراتب دست‌یابی جوذر به گنج شمردل یا همان خویشتن خویش است.

۳. ۲. گنج و اژدها

از موتیوهای رایج داستان‌های پریان و قصه‌ها و افسانه‌ها وجود گنج و اژدهای محافظ آن است. در نمادپردازی گنج آمده است که: «گنج‌ها به‌طورکلی نماد شناخت جاودانگی و ذخایر معنوی هستند که فقط با جست‌وجویی مخاطره‌آمیز می‌توان به آن‌ها نائل شد (شوالیه و گربران، ٤/١٣٨٥: ٧٥٤). گنج که در این حکایت مطابق با کهن‌الگوی "خود" است، همراه با انواع خطرات و موانع است. از آن‌جا که دست‌یابی به گنج‌ها معمولاً با سختی همراه است، نماد سختی جست‌وجو و کوشش فوق انسانی است که شناخت می‌طلبد. آزمون‌ها و مبارزه با غول‌ها، ستیز با طوفان‌ها، جنگ با راهزنان، همگی، موانعی در حیطهٔ اخلاقی و معنوی هستند. گنج پنهان نماد زندگی درونی است و شکست جوذر در دست‌یابی به آن در مرحلهٔ نخست، نشان‌دهندهٔ سختی راه شناخت و فرایند فردیت‌یابی است. در مرحلهٔ پنجم و ششم که گویا در این مبارزه توأم شده‌اند، اژدهایی دوسر دیده می‌شود. اژدها حیوانی است افسانه‌ای که صورت سمبلیک آن در بیشتر فرهنگ‌های جهان یافت می‌شود. در روان‌شناسی امروزی سمبل اژدها به صورت چیزی ترسناک برای شکست دادن توصیف می‌شود و کسی که بر آن غلبه کند قهرمان محسوب می‌شود. یونگ تا جایی پیش می‌رود که معتقد است اژدها نماد مادرانه است ـ آیینه‌ای از سرمنشأ مادرانه یا ضمیر ناخودآگاه ـ و نشان‌دهندهٔ انزجار

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

فردی از زنا با محارم و ترس از ارتکاب آن است (cirlot, 1973: 85-9). اژدها معمولاً نگاهبان گنج‌های زیرزمینی است که برای دست‌یافتن به آن باید از این دشمن عبور کرد و پیروز شد. در داستان جوذر نیز هر دو اژدها نگاهبان گنج شمردل هستند. «اژدهایان و غولانی که از گنج‌ها پاسداری می‌کنند، تصویر تمامیت روانی خطرناکی هستند» (شوالیه وگربران، ۱۳۸۵/٤: ۷۵٤). «کسانی که از گنج‌ها در داستان‌ها نگهداری می‌کنند، وجهی از خود ما هستند» (همان: ۷۵۵). در نمادپردازی این دو اژدها می‌توان آن‌ها را نماد شر و گرایش‌های شیطانی جوذر دانست؛ زیرا به همراه یکدیگر در یک مرحله ظاهر می‌شوند و معادل کهن‌الگوهای سایه هستند. «اژدهای زندانی نماد نیروهای پنهان و جلوگیری شده است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸٤/۱: ۱۳۰). جنگ میان جوذر و دو اژدها را می‌توان تقابل و در نهایت پیروزی «من» بر نیروهای قهقرایی و منفی وجود جوذر تحلیل کرد. در میان اغلب افراد نیمهٔ تاریک و منفی شخصیت ناآگاه باقی می‌ماند؛ امّا جوذر با تکیه بر نیروهای راهنمای درونی توانست به این بخش از وجود خویش واکنش نشان دهد و با نیروگرفتن از این بخش در جهت تکامل روانی بکوشد. «در واقع "من" نمی‌تواند پیروز شود مگر اینکه تاریکی را تحت تسلّط خود بگیرد» (همان: ۱۳۱). در تمام فرهنگ نمادها اگرچه اژدها را چندگانه نمادپردازی کرده‌اند، بر نماد شرارت و بدی در وجود این حیوان تأکید شده است.

۳. ۳. طواف

«هرچند طواف گاهی یک آیین سادهٔ نیایش است، به یقین در اصل دارای مفهومی نمادین است. طواف ارزشی کیهانی دارد و در حقیقت بر مدار نور است» (شوالیه، ۱۳۸۵/٤: ۲۲٤). «به‌طورکلی دایره یا صفحهٔ گرد نمادی از خورشید ـ بدون شک زمانی که پرتوهای نور آن را محاصره کرده‌اند ـ معنای نمادین به وحدت رسیدن از چندگانگی‌هاست. گاهی نیز نماد بهشت و کمال و زمان جاودانگی است» (cirlot, 1973: 46 - 8).

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

در این حکایت عبدالصمد خاتم را در وضعیتی که جوذر دوباره در تنگنا قرار گرفته است، در هنگام طواف از دست خود خارج کرده و به جوذر می‌بخشد. از آن‌جا که در طواف حرکت دورانی ستارگان تقلید می‌شود، به ایجاد نوعی هماهنگی در دنیا از طریق تطابق میان ضرباهنگ عالم صغیر و عالم کبیر منتهی می‌شود. عبدالصمد در طواف است و طواف عالم را در یک بنای یادبود یا یک معبد که در آیین مسلمانان کعبه است مختصر می‌کند. در واقع محل طواف نشانه‌ای از مرکز عالم است. عبدالصمد چون خود را به مرکز عالم متصل می‌داند، یعنی خود را به حلقهٔ بالاتری از عالم معنا نزدیک می‌داند، خاتم را به جوذر می‌بخشد. چرخیدن به دور یک بنای یادبود به معنای ادغام محیط دایره با مرکز آن است (شوالیه، ٤/۱۳۸۵: ۲۲۵). جوذر نیز با هدایت عبدالصمد فرصت و موقعیت طواف را که نوعی رشد روانی است می‌یابد.

۳. ٤. گذر از دروازه

"در" نماد گذرگاهی میان دو مرحله، دو عالم شناخته و ناشناخته، نور و تاریکی، غنا و تهیدستی است (شوالیه و گربران، ۳/۱۳۸۵: ۱۷۹). جوذر در داستان برای اولین‌بار با ورود به مکناس از دری وارد می‌شود. در همیشه به روی راز باز می‌شود، اما ارزش آن در ارتباط با پویایی و شناخت روان است، زیرا نشانگر نوعی عبور است. مهم‌ترین جایگاه بروز این نماد در داستان در هفت مرحله‌ای است که جوذر برای عبور از آن باید هر دری را بکوبد و پس از آن با موجود پشت در مواجه شود و در صورت پیروزی دری دیگر برای او گشوده می‌شود. وجود درها برای جوذر در حقیقت در حکم همان مرحلهٔ گذر از یک مرحله به مرحله‌ای دیگر است. او با پشت‌سرگذاشتن هفت مرحله از مرتبهٔ ناشناخته‌ها وارد وادی شناخت و معرفت می‌شود. جوذر در ابتدای داستان پشت همان درهای بسته می‌ماند و جوذری که از این مراحل بیرون می‌آید از تاریکی‌های وجودش تهی و منزه شده است.

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

۳. ۵. قصر

در داستان جوذر دوبار وارد قصر می‌شود. بار نخست در سفری که به همراه عبدالصمد رفته است و در آن برای نخستین‌بار با دختری روبه‌رو می‌شود که عقل از سر او می‌رباید. «قصر تیره و تاریک که لزوماً قصر سیاه نیست نماد ناخودآگاه است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ٥٠٦). این قصر در داستان می‌تواند نماد ناخودآگاهی باشد؛ چون در این قصر جوذر برای اولین‌بار نظرش به دختری جلب می‌شود و ذکر این نکته در داستان بی‌جهت نیست. او در قصر فقط او را می‌بیند و توانایی آنکه با او پیوند برقرار کند ندارد، زیرا باید از مراحل خویشتن‌شناسی بگذرد تا به آنیما واصل شود. از آن‌جا که این دختر در قصر است، می‌توان قصر را نماد ناخودآگاهی دانست، اما نمادپردازی قصر به این مرحله ختم نمی‌شود. قصری که جوذر در انتهای داستان دستور ساختن آن را یک‌شبه به غلام خاتم می‌دهد، از اهمیت به‌سزایی برخوردار است. «کاخ‌هایی که ناگهان گویی با جادو پدید می‌آیند، نماد خاطرات اجدادی انسان‌اند» (cirlot, 1973: 248). «از آن‌جا که قصر محل محکمی است و دسترسی به آن دشوار است، مانند خانه نماد امنیت و حمایت است» (همان: ٥٠٤).

«ساختمان کاخ طبق قانون جهات اربعه بنا شده و در نظمی کیهانی جای گرفته است؛ بنابراین، کاخ مظهر تولید و مبدأ هماهنگی است. یعنی هماهنگی مادی، فردی و اجتماعی در آن واحد در آن ظاهر می‌شود. با این نگرش کاخ مرکز جهان است، چه برای کشوری که در آن ساخته شده، چه برای شاهی که در آن مسکن دارد و چه برای ملتی که به آن نگاه می‌کنند. در یک بنای عظیم همیشه محلی وجود دارد که در آن عمودیت بارز است: یک مرکز و در عین حال یک محور. کاخ از نظر تحلیل روان‌شناختی نشانهٔ سه سطح روان است: ناخودآگاه (راز)، آگاه (قدرت و علم) و پیش‌آگاه (گنج یا آرمان)» (همان: ٥٠٧).

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

جوذر با بناکردن چنین قصری سعی دارد خود را با مرکز جهان پیوند زند. این قصر برای او در برابر شاه ایجاد امنیت می‌کند. او بر شاه نیز غالب می‌شود تا آن‌جا که شاه و سپاهیان او با دیدن شوکت و شکوه جوذر که بخشی از آن حاصل وجود قصر است مقام خود را از جوذر پایین‌تر می‌دانند و هر روز نزد او می‌آیند.

نتیجه‌گیری

حکایت جوذر از جمله داستان‌های رمزی و کهن‌نمونه‌ای است که در آن انسانی (جوذر) از دنیای بیرون به نُه‌توی درون سفر می‌کند. این داستان در حقیقت داستان دگردیسی انسانی است که بین زندگی هوشیارانه و رهیافت‌های درونی ارتباط برقرار می‌کند. داستان قهرمان است که در مسیر سفرآیینی قرار می‌گیرد تا در فرایند فردیت خویشتن خویش را بیابد.

از رهگذر این پژوهش و تأملی در این حکایت از *هزارویک‌شب*، سیر تکامل شخصیت اول داستان مشاهده شد. سیر تکاملی جوذر در این داستان شامل تولد، بالندگی و مرگ است. او در این داستان با دو مرحلهٔ پیرایش و آرایش روبه‌رو است. ابتدا خود را در مرحلهٔ گذر از هفت مرحله، از هر آن‌چه باید منزه می‌کند، سپس با بازگشت به خویشتن و پیوند با مرکز عالم وجودْ خود را به هر آن‌چه نیکو است مزین می‌کند.

اگرچه *هزارویک‌شب* زادهٔ خودآگاه افرادی است، روح اصلی و بنیادینی که بر آن حاکم است، از ناخودآگاه جمعی بشر سرچشمه گرفته است. *هزارویک‌شب* نیز چون دیگر آثار ادبی آیینهٔ تمام‌نمای میراث قومی ـ نژادی بشر است و می‌توان آن را در قالب آنچه یونگ آرکی‌تایپ می‌نامد شناخت. بر اساس این باور که آثار ادبی حاوی کهن‌نمونه‌های ازلی‌اند، می‌توان *هزارویک‌شب* را تبلور ناخودآگاه جمعی ایرانیان یا حتی مردم جهان دانست.

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

پی‌نوشت

1. Archetypical criticism
2. The collective unconscious

۳. در ترجمهٔ تسوجی مراحل گنج اگرچه هفت مرحله ذکر شده، در حقیقت شش مرحله است. گویا تسوجی مرحلهٔ دیدار با دو اژدها را دو مرحله انگاشته که بی‌درنگ از مرحلهٔ پنج به هفت می‌رسد. در ترجمهٔ ابراهیم اقلیدی، مراحل گشایش گنج با اندکی تفاوت این‌گونه است: ۱) مواجهه با مرد مسلح به شمشیر ۲) روبه‌رویی با سوار نیزه به دست که بر مادیانی نشسته است ۲) دیدن انسان تیروکمان به دست ٤) برخورد با نره‌شیری دهان‌گشوده ٥) دیدن غلام ٦) روبه‌روشدن با دو اژدر مار ۷) دیدار با مادر (اقلیدی، ۱۳۸٦: ۱۹۷و ۱۹٦).

٤. در دون‌ژوانیزم، پسر، مادر خود را در هر زنی که می‌بیند می‌جوید (یونگ، ۱۳٦۸: ۳۲).

5. narrative archetype

۶. قائمی این بخش را از کتاب زیر ترجمه کرده است:

Campbell, Joseph, (1973) *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton: Princeton University Press.

منابع

اسحاقیان، محمدجواد (۱۳۸۵) «نقد کهن‌الگویی حکایت تاج‌الملوک در هزارویک‌شب»: ماهنامهٔ اینترنتی فرهنگی، ادبی، هنری *ماندگار* به کوشش بهنام ناصح. در پایگاه:
www.mandegar.info/1385/bahman/j-eshaghian

اقلیدی، ابراهیم (۱۳۸٦) *هزارویک‌شب*: داستان‌های سفر به ناکجا. تهران: مرکز.

امامی، صابر (۱۳۸۳) «هزارویک‌شب برزخی میان اسطوره و تاریخ». *فصلنامهٔ هنر*. شمارهٔ ٦۱: ۲۷-۳۵.

بیلسکر، ریچارد (۱۳۸٤) *یونگ*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: طرح نو.

تسوجی، عبداللطیف (۱۳۸٦) *هزارویک‌شب*. چاپ دوم. تهران: هرمس.

ثمینی، نغمه (۱۳۷۹) *عشق و شعبده*. تهران: مرکز.

دلاشو، م. لوفلر (۱۳٦۸) *زبان رمزی قصه‌های پریوار*. ترجمهٔ جلال ستاری. چاپ دوم. تهران: توس.

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳٤۹) *لغت‌نامه*. زیر نظر محمد معین و جعفر شهیدی. تهران: دانشگاه تهران.
ستاری، جلال (۱۳٦۸) *افسون شهرزاد*. تهران: توس.
شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۸۰) *نقد ادبی*. معرفی مکاتب نقد همراه با نقد و تحلیل متونی از ادب فارسی. تهران: دبستان.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۹) *داستان یک روح*. تهران: فردوس.
شوالیه، ژان (۱۳۸۵) *فرهنگ نمادها*. ٤ جلد. ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی. چاپ دوم. تهران: جیحون.
فوردهام، فریدا (۱۳۸۸) *مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ*. تهران: جامی.
قائمی، فرزاد (۱۳۸۸) «تحلیل سیرالعباد الی‌المعاد سنایی غزنوی بر اساس روش نقد اسطوره‌ای (کهن‌الگویی)». *دوفصلنامهٔ ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)*. شمارهٔ ۱: ۱۲۱– ۱۴۸.
کوپر، جی. سی (۱۳۷۹) *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.
معین، محمد (۱۳۸٦) *فرهنگ فارسی*. به اهتمام عزیزالله علی‌زاده و محمود نامنی. چاپ دوم. تهران: نامن.
مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵) *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ دوم. تهران: آگاه.
مورنو، آنتونیو (۱۳۷٦) *یونگ، خدایان و انسان مدرن*. ترجمهٔ داریوش مهرجویی. تهران: مرکز.
میکل، آندره (۱۳۸۷) *مقدمه‌ای بر هزارویک‌شب*. ترجمه و تحقیق جلال ستاری. تهران: مرکز.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸٦) *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*. تهران: فرهنگ معاصر.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷) *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمهٔ محمود سلطانیه. تهران: جامی.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۳) *آیون*. ترجمهٔ پروین فرامرزی و فریدون فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳٦۸) *چهار صورت مثالی*. ترجمهٔ پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی.

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]

Cirlot, J. E. A. (1973) *A Dictionary of Symbols*. Translated from Spanish Jack Sage. London: Routledge & Kegan paul.

Jung, Carl Gustav (1959) *the Archetypes and the Collective Unconscious*, Translated by: R. F. Hull, New York, Pantheon Books.

Knapp, L, Bettina (1984) *A Jungian Approach to Literature*., Carbondale, and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-22]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.1.6]