

نمادشناسی حاکمیت عنصر بیگانه بر قوم ایرانی در نگاره‌هایی از شاهنامه‌ی شاه تهماسب* با تکیه بر آراء کارل گوستاو یونگ

منیره حجتی سعیدی**

کارشناس ارشد صنایع دستی (گرایش پژوهشی)، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۷/۲۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۱۱/۵)

چکیده:

نماد نام یا نمایه‌ای است که افزون بر معنای قراردادی‌اش دارای معانی متناقضی باشد و چیزی ناشناخته و گنگ را بنمایاند. برخی از نمادها از تجربیات شخصی فرد ناشی می‌شوند اما برخی دیگر در بین تمام انسان‌ها در تمام دوران مشترک‌اند. از نظر کارل گوستاو یونگ این مفاهیم مشترک بین انسان‌ها زاده‌ی ناخودآگاه جمعی بشر است و کهن‌الگو نامیده می‌شود. در بسیاری موارد یک انگاره یا نمایه از ناخودآگاه به خودآگاه راه می‌یابد و هنرمند یا فیلسوف آنچه به خودآگاهش راه یافته را در قالب یک اثر هنری یا فلسفی ارایه می‌کند. در هنگام تحلیل چنین اثری است که آگاهی از کهن‌الگوها و ناخودآگاه جمعی مورد نظر یونگ متمرکز واقع می‌گردد. نگارنده با تکیه بر چنین دیدگاهی نمادهای مربوط به حاکمیت عنصر بیگانه بر قوم ایرانی را در دو نگاره از شاهنامه‌ی شاه تهماسب بررسی کرده است. هر چند نمادهای موجود در اثر نگارگران این شاهنامه تا حدودی متأثر از نوشتار شاعر است اما نگارگر به عنوان هنرمندی مستقل، ردی از نمادهای مورد نظر خود را در اثر به جا گذاشته است. هر دو هنرمند غلبه‌ی بیگانه را امری مقطعی و گذرا دانسته‌اند و ظهور اسطوره‌ی قهرمان و پیروزی هویت جمعی ایرانیان بر عنصر بیگانه را در اثر خویش نمادین ساخته‌اند.

واژه‌های کلیدی:

نماد، ناخودآگاه جمعی و فردی، کهن‌الگو، آنیما، شاهنامه‌ی شاه تهماسبی.

* مقاله‌ی حاضر از رساله‌ی کارشناسی ارشد نگارنده تحت عنوان "نمادشناسی مجالسی از شاهنامه‌ی شاه تهماسب بر اساس آراء کارل گوستاو یونگ" استخراج شده است.

** تلفن: ۰۱۴۱-۲۲۲۵۰۱۶، نمابر: ۰۱۴۱-۲۲۲۸۷۰۱، E-mail: Banafshesaidi@gmail.com

مقدمه

ساختارهایی بپردازد که به شرایط درونی هنرمند ارجاع می‌دهد؛ شرایط درونی که "دایم به دست عناصر بیرونی تغییر می‌یابد اما همیشه قابل شناسایی و پایدار است" (تادیه، ۱۳۷۸، ۱۷۲).

در میان کهن‌الگوهای نمادین شده در اثر مورد بحث این پژوهش، نگارنده در پی انگاره‌هایی است که دیدگاه هنرمند نسبت به حکمرانی بیگانگان بر سرزمین ایران را نمادین کرده باشد. با آگاهی از این واقعیت که نمادپردازی‌های نگارگران تا حدود زیادی متأثر از نمادپردازی‌های شاعر است، نگارنده بر این عقیده می‌باشد که ایشان به عنوان هنرمندانی مستقل، نمادهایی مختص به خود نیز داشته‌اند؛ از این رو شخص محقق در این بررسی، خود را در مقابل دو گونه نماد می‌یابد، نمادهایی که در متن شاهنامه‌ی فردوسی به تصویر کشیده شده‌اند و نمادهای نقش شده توسط نگارگران شاهنامه‌ی شاه تهماسب. هدف اصلی نگارنده نیز یافتن شباهت‌ها و تفاوت‌های عملکرد دو هنرمند در نمادپردازی است. به این منظور نخست تعاریفی کوتاه در باب مفاهیم روان‌شناسی یونگ ارائه می‌شود و پس از آن به تحلیل دو مجلس از نگاره‌های شاهنامه‌ی شاه تهماسب می‌پردازیم.

چنان‌چه بپذیریم که آثار هنری محصول ذهن آدمی است، بی‌شک خواهیم پذیرفت که اگر روان‌شناسی^۱ بهترین و موجه‌ترین علم در نقد آثار هنری نباشد، ناگزیر یکی از محقق‌ترین علوم به‌شمار می‌آید. در میان مکاتب روان‌شناسی، نقد مبتنی بر آراء یونگ^۲ بر پایه‌ی کهن‌الگوها - در باب مفاهیم روان‌شناسی یونگ سخن خواهیم گفت - بنا شده است. کهن‌الگوهای مورد نظر یونگ، چون آنیما، اسطوره‌ی قهرمان و...، در یک اثر هنری به شکل نماد بروز می‌کنند.

در چنین سیستمی است که محقق در پی یافتن معانی غیرارادی در زیرساختارهای آگاهانه‌ی اثر برمی‌آید و این یعنی همان شناخت و تفسیر کهن‌الگوهایی که به صورت نمادین در اثر بروز می‌کنند. این بروز نمادین در یک تابلوی نقاشی می‌تواند در ترکیب‌بندی هندسی اثر، در تعداد انسان‌های حاضر در صحنه و یا حتی عدم حضور انسان‌ها، وجود یا عدم وجود حیوانات و عناصر طبیعی و شرایط جغرافیایی ترسیم شده در اثر تجلی یافته باشد. به این ترتیب محقق وظیفه دارد نسبت به دسته‌بندی تصاویر اقدام کند و در سراسر اثر به جستجوی

من^۳ و خود^۴

باشم و "من" خویش به آن آگاه نباشد، هنر من انکشاف پیدا نمی‌کند و گویی اصلاً وجود ندارد و تنها زمانی آشکار می‌شود که "من" خویش به آن آگاه شود" (همان).

در جوامع بدوی هماهنگی میان "من" و "خود" از طریق مراسم آموزش اسرار مذهبی صورت می‌گرفت. در این مراسم فرد در ابتدا مرگی نمادین را تجربه می‌کرد. این مرگ نمادین می‌توانست عملی چون ختنه شدن، یا خالکوبی باشد. به این ترتیب شخص به طور موقت فردیت خود را از دست می‌داد و با قبیله یکی می‌شد و پس از آن طی مراسم با شکوهی دوباره متولد می‌گردید. با این عمل "من" در گروهی بزرگ‌تر حل می‌شود و بنا به نظر یونگ از "خود" یعنی تمامیت روانی است که در روند رشد فرد خودآگاه فردیت یافته "من" تراوش می‌کند" (یونگ، ۱۳۸۴، ۱۹۲). فرآیند آیین آموزش با تسلیم آغاز می‌شود، دوره‌ای محدودیت را به نوآموز تحمیل می‌کند و با مراسم‌هایی بخش پایان می‌یابد و فرد با گذشتن از این مراحل می‌تواند عناصر متضاد شخصیت خود را با هم آشتی دهد و به تعالی برسد و این جاست که "من" بر "خود" مسلط می‌گردد بدون آن که نادیده‌اش بگیرد.

"من" مرکز خودآگاهی فرد است و تنها بخش کوچکی از کل روان را تشکیل می‌دهد. تمام رفتارهای صادر شده از این بخش روان با آگاهی کامل انجام می‌پذیرد. "خود" تمامیت وجود روانی فرد را شامل می‌شود و در آن واحد در برگیرنده‌ی خودآگاه و ناخودآگاه است.

"من" بخش کوچکی از روان را تشکیل می‌دهد. رویدادهایی که از ناخودآگاه صادر می‌شوند از آن رو غریب و بیگانه می‌نمایند که "من" آنها را نمی‌شناسد. اما "می‌توان" خود" را به مثابه راهنمای درونی و متمایز از شخصیت خودآگاه انگاشت که تنها از طریق تحلیل خواب‌ها قابل دسترسی می‌باشد" (یونگ، ۱۳۸۴، ۲۴۴).

در این بین "من" وظیفه تحقق بخشیدن به کل روان را دارد و با آفرینش خودآگاه، "خود" را متحقق می‌کند" (همان). در حقیقت این "من" است که وظیفه کنترل کل روان و تحقق بخشیدن به "خود" را بر عهده دارد. اگر "من" در انجام این وظیفه کوتاهی کند و در به فعلیت درآوردن "خود" ناتوان باشد، صدمات جبران‌ناپذیری به کل روان و شخصیت فرد وارد می‌شود اما اگر "من" به پیام‌های "خود" توجه کند می‌تواند از چنین صدماتی جلوگیری کند. به عنوان مثال "چنانچه" من" دارای استعداد هنری

خودآگاه^۵ و ناخودآگاه^۶

مقوله‌ای به نام خودآگاهی به مرور زمان در انسان شکل گرفته است و از آنجا که هنوز هم بخش‌های وسیعی از روان انسان ناشناخته است همچنان مقوله خودآگاهی تا تکامل نهایی راه درازی در پیش رو دارد. از نظر یونگ " آنچه ما روان می‌نامیم به‌هیچ وجه نمی‌تواند به وسیله خودآگاه ما و محتویات آن شناسایی شود" (همان، ۲۰). به طور کلی خودآگاهی هنوز در مرحله تجربی است و آسیب پذیر می‌نماید. هر چه انسان متمدن تر شده‌است فرآیند خودآگاهی در او پر رنگ تر گشته‌است. نزد مردمان بدوی که هنوز به مرحله خودآگاهی ما نرسیده‌اند روان به صورت یکپارچه تصور نمی‌شود. در نظر این مردمان هر آنچه برای بشر امروزی در مقوله ناخودآگاه طبقه‌بندی می‌شود جزیی از وجودی به نام روح بزرگ محسوب می‌گردد و خارج از "خود" فرد محسوب می‌شود.

هر چند در انسان متمدن خودآگاه به صورت سدی طبیعی در برابر ناخودآگاه عمل می‌کند اما بخشی گرانبها از روان است؛ چرا که "به ما اجازه می‌دهد خود را بر روی یک موضوع متمرکز کنیم و از پرداختن به موضوع‌های دیگر که موجب پرت شدن حواسمان می‌شود بپرهیزیم" (همان، ۲۵). اما گاهی ممانعت از بروز آنچه در ناخودآگاه است بی‌خبر و بدون آگاهی "من" صورت می‌گیرد. آنجا که این عدم بروز ناخودآگاه، آگاهانه باشد عملی متمدنانه و در جهت پیشرفت بشر محسوب می‌گردد؛ اما عقب‌نشینی ناخودآگاه به صورت خودانگیخته می‌تواند سبب روان‌نژندی گردد. "با چنین چشم‌اندازی است که ما باید به بررسی اهمیت خواب‌ها، خواهش‌ها، غیرمادی و دست‌نیافتنی، گمراه‌کننده و گنگی که ناخودآگاه پدید می‌آورد بپردازیم" (همان، ۲۶). اما این که محتویات ناخودآگاه اساساً چه هستند خود امر مهمی تلقی می‌شود. گاه رویدادها و پدیده‌ها ناخودآگاه می‌شوند تنها به این دلیل که خودآگاه وسعت لازم برای ضبط همه آن‌ها را نداشته‌است. گاه اندیشه‌ها یا رویدادهایی در لحظه‌ای خاص اهمیت خود را از دست می‌دهند و ناخودآگاه می‌شوند و به بیانی به فراموشی سپرده می‌شوند. اما برخی مواقع انگاره‌هایی که هرگز، در هیچ زمانی خودآگاه نبوده‌اند از اعماق روان ظاهر می‌شوند و بخش مهمی از ناخودآگاه را اشغال می‌کنند. به‌طورکلی همه این محتویات ناخودآگاه هستند که در صورت وجود نبوغ در فرد می‌تواند از ناخودآگاه سربرآورد و به صورت فلسفه، ادبیات، موسیقی و هنر تبلور پیدا کند. بخشی از انگاره‌های ناخودآگاه، چنان که گفتیم، از اعماق روان آمده‌اند و چنین انگاره‌هایی نزد تمام افراد بشر معنایی یکسان دارند و به سبب قدمت تاریخی شان دارای ارزش فراوان محسوب می‌شوند. این بخش از محتویات ناخودآگاه که محصول تجربه‌های شخصی نیست و قسمت مهم و بزرگی از ناخودآگاه را تشکیل می‌دهد، ناخودآگاه جمعی^۷ نامیده می‌شود و بخش کوچک و تجربی

ناخودآگاه، ناخودآگاه فردی^۸ نام دارد. یونگ را باید نظریه پرداز واقعی مفهومی به نام ناخودآگاه جمعی دانست. او دریافته بود که "در تحلیل روان می‌توان عناصر نمادهای اسطوره‌ای را یافت، نمادهایی که در ناخودآگاه فرد حضور دارند انگار که به او ارث رسیده باشند. به نظر یونگ عناصری نمادین در روان ما وجود دارند که خود آن‌ها را نساخته‌ایم" (احمدی، ۱۳۷۴، ۳۶۹).

اهمیت ناخودآگاه، چه فردی و چه جمعی، آنجا مشخص می‌شود که بدانیم در تمام فعالیت‌های فرهنگی انسان چون اسطوره‌شناسی، دین، هنر و سایر مواردی که انسان مکنونات ذهن خود را بیان می‌کند، این محتویات ناخودآگاه است که بروز می‌یابد.

در تعریف و توضیح ناخودآگاه فردی شاید بیان یک مثال خالی از لطف نباشد: نقاشی که در دوران کودکی منظره‌ای را دیده‌است و بعدها آن را در یکی از تابلوهایش اجرا می‌کند، بدون آن که منظره مذکور و خاطره دوران کودکی را به یاد بیاورد، نمایه‌ای از ناخودآگاه فردی اش را به خودآگاه خویش آورده‌است.

اما با توجه به مبانی عقیدتی یونگ آنچه در نظر نگارنده مهم تر از ناخودآگاه فردی می‌نماید، ناخودآگاه جمعی انسان‌هاست. این بخش از روان بیش از آن که خود بدانیم بر کردار و رفتارمان مؤثر است. مثلاً علاقه به آثار حماسی در زمان جنگ افزایش می‌یابد؛ چرا که این آثار زنده‌کننده کهن‌الگویی هستند که انسان درگیر جنگ به خوبی آن را درک می‌کند.

هرچند ناخودآگاه ما به طور کلی با جامعه و محیط پیرامونمان، یعنی گروه اجتماعی که به آن تعلق داریم و بیشتر از آن با تمام طبیعت، هماهنگ است اما هر نوع کوششی برای سرکوبی ناخودآگاه فردی یا جمعی محکوم به شکست است؛ چرا که این تلاش مخالف غریزه^۹ ما خواهد بود.

بنابراین ناخودآگاه فردی تنها به شخص تعلق دارد و ترکیبی از امیال واپس‌زده^{۱۰}، رویدادهایی که بدون اطلاع خودآگاه در ناخودآگاه ضبط شده‌اند و حوادث فراموش شده‌است. در مقابل ناخودآگاه جمعی برآیندی از سیر تکامل روان نوع بشر محسوب می‌گردد و در تمام انسان‌ها مشترک است.

کهن‌الگو^{۱۱}

اگر چنان‌که علم زیست‌شناسی ثابت کرده‌است، بپذیریم که اندام و ساختار بدنی موجودات زنده تاریخ تکامل دارد و ساختار اندام انسان امروزی پایه بر ساختار عمومی بدن حیوانات پستاندار دارد، پذیرش نظر یونگ در باب وجود تاریخ تکامل روان چندان دور از ذهن نمی‌نماید. او با پی‌گیری و بررسی "شباهت‌های موجود میان نمایه‌های رویای انسان امروزی با نموده‌های ذهن انسان اولیه و جلوه‌های گروهی و مضمون‌های اسطوره‌ای او" (همان، ۹۵) به این حقیقت رسید که "ذهن هم تاریخ تکامل خودش را دارد" (همان). در توضیح وجود یک روان

آنیما و آنیموس^{۱۳}

آنیما تجسم‌گرایش‌های زنانه روان مرد است و آنیموس طبیعت مردانه روان زن محسوب می‌گردد. این بخش از روان هرچند ناخودآگاه است اما تأثیری فراوان بر اعمال آدمیان دارد. چنانچه آنیما به شکل مثبت بروز کند، یعنی فرد به آن شکل دهد، به صورت ادبیات، موسیقی و هنرهای تجسمی متحقق می‌شود و به این ترتیب همه الهامات برآمده از ناخودآگاه فرد به عنوان راهنمای درونی وی عمل خواهند کرد؛ این گونه است که آنیما نقش عنصر میانجی بین "من" و دنیای درون یا "خود" را بر عهده می‌گیرد.

آنیموس "اغلب به صورت اعتقاد نهفته مقدس پدیدار می‌گردد. هنگامی که زنی به گونه‌ای علنی و با پافشاری دست به ترویج اعتقادات مردانه می‌زند یا می‌کوشد با برخوردهای خشونت‌بار اعتقادات خود را بیان کند، به آسانی روان مردانه نهفته خود را بر ملا می‌سازد" (همان، ۲۸۵). هنگامی که فرد به جای آشتی با آنیما و آنیموس به مبارزه با آنها پردازد و به قولی آنها را واپس‌نهد، ناخودآگاه آنها را به عنوان بخش اساسی "خود" جذب می‌کند و این "خود" در رویاهای زن به صورت راهبه یا ساحره یا الهه عشق و در خواب‌های مرد به صورت نگهبان و پیر خردمند ظهور می‌کند. جلوه فردی آنیما معمولاً تحت تأثیر مادر شکل می‌گیرد - چنان که آنیموس از پدر متأثر است - و اگر مرد بر این باور باشد که مادرش تأثیری منفی بر او گذاشته است، "آنیما به صورت خشم، ناتوانی و تردید بروز می‌کند" (همان، ۲۷۳). فرانسویان این تجسم آنیما را زن شوم^{۱۵} می‌نامند. شاید پری‌های دریایی افسانه‌ها تجسم جنبه منفی آنیما باشند.

اما جهت مثبت آنیما را می‌توان در میان جادوگران اسکیمو دید. "پاره‌یی از آنان حتی لباس‌های زنانه به تن می‌کردند و روی لباس خود شکل پستان زن را می‌کشیدند تا روان زنانه درونی خود را، که آن‌ها را قادر می‌ساخت با سرزمین ارواح - آن‌چه ما ناخودآگاه می‌نامیم - ارتباط برقرار کنند، آشکار کرده باشند" (همان، ۲۷۳). حتی در یونان باستان هم راهبان معابد آپولون^{۱۶}، سیبیل^{۱۷} ها و پیتی^{۱۸} ها همگی از میان زنان انتخاب می‌شدند.

به هر روی آنیما و آنیموس بخشی از ناخودآگاهند و چنانچه با واپس‌زنی در بخش تاریک "خود" محبوس گردند، به جای آن‌که موجب تحول مثبت در فرد شوند و ذهنیت خلاق او را بارور کنند، سبب تحجر می‌گردند. چرا که چنین فردی به آسانی گرفتار تخیلات فریبنده کنترل نشده می‌گردد و تصور می‌کند به معماهای بزرگ این جهان دست یافته است و به این ترتیب پیوند میان "من" و "خود" گسسته شده و فرد ارتباط خود را با واقعیات انسانی از دست می‌دهد.

بسیار کهن یکسان میان انسان امروزی و اجداد بدوی‌اش، یونگ مفهومی به نام غریزه را مطرح می‌کند. از نظر او "غریزه کششی جسمانی است که به وسیله حواس دریافت می‌شود" (یونگ، ۱۳۸۴، ۹۶). یونگ همین بروز غرایز را کهن‌الگو نام نهاد. کهن‌الگوها در تمام رفتارهای بشری به چشم می‌خورند و حتی در میان گروه‌های انسانی که در هیچ نقطه‌ای از تاریخ‌شان برخورد و اشتراکی با هم نداشته‌اند نیز یکسان ظاهر می‌شود. کهن‌الگوها اغلب مانعی در برابر خواست‌های خودآگاه می‌سازند و یا تمایلات خودآگاه را تغییر می‌دهند. شاید در برخی موارد بتوان گفت که کهن‌الگوها همانند عقده^{۱۲} ها عمل می‌کنند. با این تفاوت اساسی که کهن‌الگوها نه به عنوان عقده‌های فردی بلکه همانند عقده‌های اجتماعی عملکردی گسترده و همگانی می‌یابند و خالق اسطوره‌ها، ادیان و فلسفه‌هایی خواهند بود که درمان دردهای روانی و نگرانی‌های بشر، همچون جنگ و مرگ و بیماری بر عهده‌شان است. مثلاً "اسطوره جهانی قهرمان همواره به مردی بسیار نیرومند یا نیمه‌خدایی اشاره دارد که بر بدی‌هایی در قالب اژدها، مار، دیو و ابلیس پیروز می‌شود و مردم خود را از تباهی و مرگ می‌رهاند" (همان، ۱۱۲).

اما در بررسی کهن‌الگوها لازم است به این نکته توجه داشته باشیم که مفهوم آنها برای هر فرد به چه ترتیب است. کهن‌الگوها زمانی معنا می‌یابند که رابطه آنها با انسان را در شرایط زمانی و مکانی خاص خود بررسی کنیم. در غیر این صورت تنها با مشتی مفاهیم هم‌شکل اسطوره‌ای مواجه خواهیم شد. تأثیری که کهن‌الگوها بر زندگی افراد می‌گذارند همواره یکسان نیست، "وقتی الهام‌بخش انگاره‌های تازه باشند، خلاق می‌شوند و هنگامی که همین انگاره‌ها با پیشداوری‌های خودآگاه، که مانع کشفیات بعدی هستند برخورد کند، آن‌گاه کهن‌الگوها نقشی ویرانگر ایفا می‌کنند" (همان، ۴۷۹). به هر ترتیب کهن‌الگوها بخشی از نیروهای ناخودآگاه جمعی بشر محسوب می‌شوند و به همین دلیل در تمام فعالیت‌هایی که انسان طی آن دست به آفرینش می‌زند، مجال بروز می‌یابند. علاوه بر این در کلیه امور و تصمیم‌گیری‌های فرد فرد انسان‌ها، آن‌جا که عوامل ناخودآگاه دست به کار می‌شوند، رد کهن‌الگوها به وضوح پیداست.

اما صحبت از کهن‌الگوها تنها با تکیه بر ساختار بیرونی آنها عملی خطاست و به بیراهه می‌رود. آنچه در بررسی کهن‌الگوها مهم می‌نماید، مفهوم و بار عاطفی است که برای فرد به کار برنده آن دارد. مثلاً عدد سیزده در برخورد با فردی خرافاتی، معنای کهن‌الگویی و اسطوره‌ای نحوست را شامل می‌شود اما فرد عقل‌گرا این عدد را از بار کهن‌الگویی‌اش تهی کرده است و تنها یک عدد دورقمی ساده را پیش رو می‌بیند. لذا بدیهی است که در بررسی کهن‌الگوهای موجود در اعمال و رفتار افراد، توجه به شرایط مکانی و زمانی و باورهایشان امری اجتناب‌ناپذیر خواهد بود و توجه صرف به نمودهای بیرونی‌شان عملی عبث محسوب خواهد شد.

نمادها را الهی می‌دانند و شکاکان آنها را ساختگی می‌پندارند اینها" نمادهای جمعی برآمده از رویاها و تخیلات خلاق انسان‌های بسیار قدیم می‌باشند" (همان، ۷۰). و از این روست که برای درک این نمادها شناخت انسان قدیم نیز ضروری می‌نماید؛ هرچند که ایشان بر خلاف بشر امروزی " درباره نمادهای خود نمی‌اندیشیدند بل با آنها زندگی می‌کردند و از معنایشان برانگیخته می‌شدند" (همان، ۱۱۴).

در بررسی نمادها باید دقت کنیم که نه تنها با خود نماد بلکه با تمامیت وجودی فردی که آن را به کار می‌برد سرو و کار داریم. مثلاً زمانی که یک هندوی با فرهنگ از لینگام^۲ سخن می‌گوید بی‌شک معنایی را در نظر ندارد که پسری چهارده ساله و مسیحی از چنین گفتاری دنبال می‌کند. برای اولی لینگام اشاره به آیین‌اش دارد و آن دیگری تنها به جنسیت خود اشاره می‌کند. کلمات و نمایه‌ها معنایی کمابیش یکسان برای افراد مختلف دارند. عبارت کمابیش بیانگر تفاوت ناشی از برداشت افراد گوناگون است که به تفاوت تجربه‌های سیاسی، اجتماعی، دینی و روانی افراد مربوط می‌شود. این تفاوت در فهم مفاهیم، هر چند در امور روزمره نقش مهمی ندارد اما در تحلیل خواب مهم است؛ چون ریشه‌های اندیشه‌های خودآگاهمان را که در ناخودآگاه پنهان است مشخص می‌کند و دقیقاً به همین دلیل است که آگاهی از تاریخ و اوضاع اجتماعی دوران یک هنرمند در تحلیل نمادهای به کار برده شده توسط او مفید و لازم می‌نماید. علاوه بر اینها شناخت محقق از اسطوره‌ها و نمادهای قدیم بشر نیز ضروری است و او در تعبیر نمادها موظف به دانستن این حقیقت است که نمادها از تجربه‌های شخصی فرد به کار برنده نماد و محیط اجتماعی‌اش ناشی شده یا از ناخودآگاه جمعی سربرآورده است.

مخلص کلام آن‌که انسان گرایش طبیعی به آفرینش نماد دارد و به همین دلیل است که ناخودآگاه با تغییر اشکال و اشیاء به آنها حالتی مذهبی یا هنری می‌بخشد و در طی این فرآیند، این روان است که الهام را دریافت می‌کند و در قالب کلام یا هنر بیان می‌نماید و اگر این کارکرد روان نبود هیچ نمادی در زندگی بشر وجود نداشت.

اکنون، با تکیه بر آنچه از روان‌شناسی یونگ دانستیم، به تحلیل و بررسی عناصر مربوط به حاکمیت بیگانه بر ایران زمین و نمادهای مربوط به آن در دو مجلس از مجالس شاهنامه‌ی شاه تهماسب می‌پردازیم.

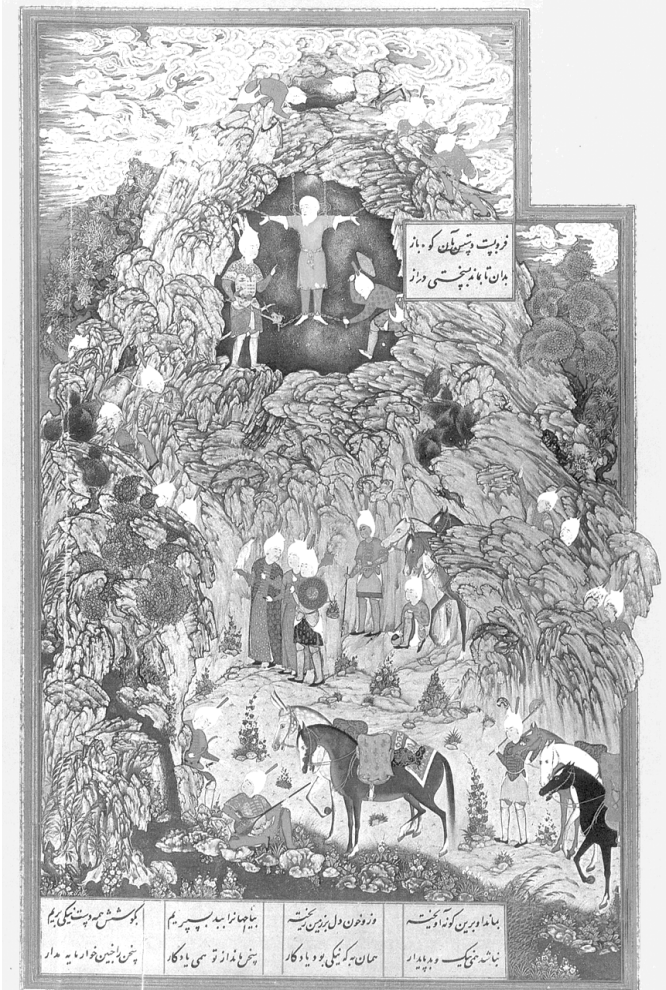
نگاره‌ی نخست: مرگ ضحاک

نگاره‌ای که به بررسی‌اش می‌پردازیم عنوان "مرگ ضحاک" را بر خود دارد اما در روایت فردوسی چنین عنوانی وجود ندارد و شاعر عبارت "بند کردن فریدون ضحاک را" برگزیده است. این بخش از شاهنامه آغاز درگیری فریدون و ضحاک تا در بند شدن ضحاک به دست فریدون را دربرمی‌گیرد. مطابق روایت حکیم

نماد یک اصطلاح است، اصطلاحی که بار معنایی‌اش بسیار فراتر از معنای قراردادی و روزمره‌اش می‌باشد. "نماد و نشانه تفاوتی اساسی دارند، نشانه نمایش یک حضور واقعی است اما نماد یک کیفیت روانی را بیان می‌کند" (فورد هام، ۱۳۴۶، ۴۰). نماد اصولاً نشانگر چیزی ناشناخته و گنگ است. به قولی "یک کلمه یا یک نمایه هنگامی نمادین می‌شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار و بدون واسطه خود داشته باشد. این کلمه یا نمایه جنبه ناخودآگاه گسترده‌تری دارد که هرگز نه می‌تواند به گونه‌ای دقیق مشخص شود و نه به طور کامل توضیح داده شود و هیچ کس هم امیدی به انجام این کار ندارد" (یونگ، ۱۳۸۴، ۱۶). اساساً نماد در مواردی مورد استفاده قرار می‌گیرد که مجبور به توضیح مفاهیمی و رای خرد باشیم. وقتی به موضوع یا چیزی صفت ملکوتی را اطلاق می‌کنیم، کلمه‌ای که مورد استفاده قرار داده‌ایم تنها بر باورهایمان تکیه دارد و هیچ منطق یا دلیل علمی برای توجیه آن وجود ندارد. نظر به اینکه موارد بی‌شماری فراسوی ادراک بشری وجود دارد، او ناگزیر برای توضیح چنین مواردی از نمادها بهره‌می‌گیرد. یکی از گسترده‌ترین موارد استفاده از نمادها، زبان ادیان است. به طور کلی "حواس انسان نسبت به دریافت پیرامون خود محدود است و از همین روست که می‌کوشد با بهره‌گیری از ابزار علمی این نارسایی خود را بهبود بخشد" (همان، ۱۹). اما مواردی هم وجود دارد که استفاده از ابزار علمی پاسخگو نخواهد بود، مرحله‌ای که "معرفت خودآگاه نمی‌تواند از آن فراتر رود. افزون بر این دریافت ما از حقیقت شامل جنبه‌های ناخودآگاه هم می‌شود" (همان، ۱۹). به این معنی که در روان بشر علاوه بر دریافت‌های حواس که از قلمروی واقعیت وارد ذهن شده‌اند، دریافت‌هایی نیز وجود دارند که بدون شناخت کافی ضبط شده‌اند و در آستانه خودآگاهی مان قرار ندارند و چنین مواردی در موقعیتی خاص از ناخودآگاه سر بر می‌آورند. چنین اندیشه‌هایی مثلاً در خواب مجال بروز می‌یابند و گاه وجهی عقلانی به خود می‌گیرند و گاه صورتی نمادین دارند.

در بررسی نمادها توجه به این واقعیت ضروری است که نمادها هرگز ابداع نمی‌شوند، "هیچ نابغه‌ای هرگز با به دست گرفتن قلم یا قلم‌مو به خود نگفته من حالا یک نماد ابداع می‌کنم" (همان، ۶۹). هیچ‌گاه اندیشه‌یی که نتیجه تعقل است نمی‌تواند شکلی نمادین بیابد. چنین انگاره‌ای به هر شکلی که درآید باز محصول اندیشه خودآگاه است و نمی‌توان آن را نمادی از ناشناخته‌ها دانست. "نمادها در خواب به گونه‌ای خودانگیخته بروز می‌کنند. زیرا خواب دیدن یک اتفاق است و نه یک ابداع و بنابراین خواب منبع اصلی شناخت ما درباره نماد است" (همان، ۶۹). جدا از نمادهایی که جنبه فردی دارند، نمادهای مهمی وجود دارند که سرچشمه‌شان جمعی است؛ مثل نمادهای مذهبی. مؤمنان این

مجلس هشتم (مرگ ضحاک)



تصویر ۱- مرگ ضحاک، منسوب به سلطان محمد، از شاهنامه شاه تهماسبی.

ماخذ: (نشر فرهنگسرا، ۱۳۶۸)

ضحاک به امر پروردگار کشته نمی شود، بلکه در اوج ماجرا، در لحظه‌ی ظهور قهرمان و به فعلیت درآمدن ناخودآگاه و تثبیت هویت جمعی قوم تنها در گوشه‌ی تسخیرناپذیری از ناخودآگاه به بند کشیده می‌شود و هرگز مجال بروز نمی‌یابد اگر نصایح پایانی حکیم طوس را به یاد داشته باشیم. نگارگر که در نقش کردن این مجلس به روایت شاعر وفادار بوده است، اهریمن را در گوشه‌ای از ناخودآگاه به بند می‌کشد و در همان حال قهرمان اسطوره را ناظر بر ماجرا قرار می‌دهد. "اسطوره‌ی قهرمان تنها راهی را که "من" به یاری آن بتواند به خودآگاهی دست یابد نشان می‌دهد و تازه پس از آن مسئله‌ی نگهداری و انکشاف این خودآگاهی مطرح می‌شود" (همان، ۱۹۳). بنابراین در واقع آنچه در ناخودآگاه مدفون می‌شود تنها به مدد خودآگاهی، که با دخالت قهرمان انکشاف یافته است، دیگر بار مجال بروز نخواهد یافت و

طوس، فریدون به امر سروش ایزدی از کشتن ضحاک اجتناب می‌کند و او را به کوه می‌برد. زمانی که به مقصد می‌رسند فریدون دیگر بار قصد جان ضحاک را می‌کند. اما این بار نیز سروش ایزدی او را از این کار منع می‌نماید و از وی می‌خواهد تا زندانی اش را به همراه گروهی از یاران امین و رازدار تا دماوند ببرد و آن جا به بند کشد و قهرمان اسطوره نیز چنین می‌کند. در پایان ماجرای فریدون و ضحاک، حکیم طوس در مذمت بدی و بزرگداشت نیکی سخن می‌گوید و در دو بیت از ابیات سترگش هر انسانی را شایسته‌ی قهرمان شدن می‌داند:

فریدون فرخ فرشته نبود

ز مشک و ز عنبر سرشته نبود

به داد و دهش یافت آن نیکویی

تو داد و دهش کن فریدون تویی

و این پایانی است که فردوسی برای یکی از مهم‌ترین داستان‌های شاهنامه برمی‌گزیند. او در ابیات پایانی به روشنی از خواننده می‌خواهد که با رعایت نکاتی چند خود قهرمان اسطوره باشد و توانایی رسیدن به خودآگاهی را بیابد.

چنان‌که در (تصویر ۱) می‌بینیم نگارگر مطابق متن داستان، فریدون و ضحاک را به همراه تنی چند از یاران قهرمان به کوهی برده است. ضحاک بر قله‌ی کوه و درون غاری به بند کشیده شده و فریدون، که به واسطه‌ی گرز گاوسرش مشخص می‌شود، شاهد و ناظر این رویداد است.

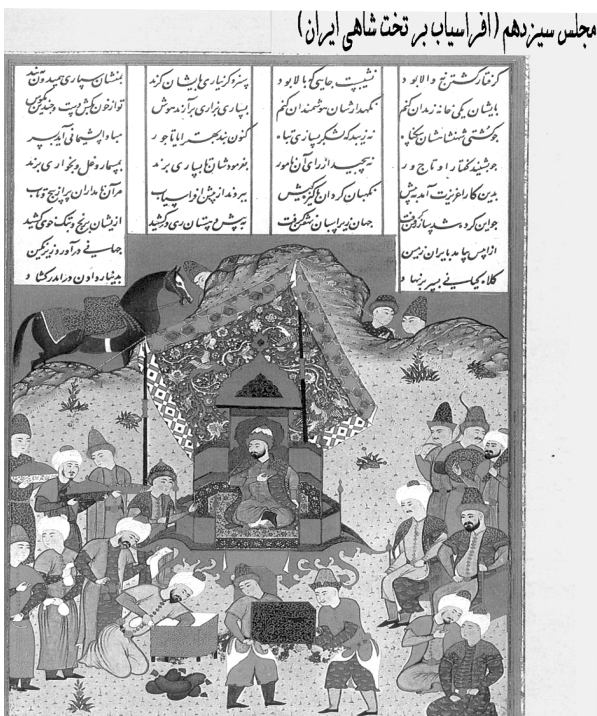
ضحاک نیز به واسطه‌ی مارهای روی دو کتفش کاملاً قابل شناسایی است. تعداد حاضران در صحنه بیست و چهار نفر است و هشت اسب بدون سوار در تصویر پراکنده‌اند. در گوشه‌ی چپ تصویر چشمه‌ای از دل یک صخره می‌جوشد و رودی از این چشمه تا گوشه‌ی راست تصویر جاری است. تقریباً در بخش میانی نگاره سه مرد در کنار یکدیگر ایستاده‌اند و روی دست مردی که سمت چپ گروه قرار گرفته پرنده‌ای نشسته است.

در تفسیر این مجلس بیش از هر چیز غاری که در نوک کوه قرار دارد و محبس ضحاک است جلب توجه می‌کند. "کوه نمادی از مرگ و زندگی است و قله‌ی کوه کمال و تمامیت را نمادین می‌کند" (شمیسا، ۱۳۸۳، ۲۲۳). غار "نماد نواحی ناخودآگاه در قلمرو خودآگاه" (یونگ، ۱۳۸۴، ۴۴۴). و بیانگر امنیت و تسخیرناپذیری ناخودآگاه تلقی می‌گردد. "گردنه‌ی کوهستان نماد گذار از شیوه‌ی نگرش قدیم به نگرش جدید است" (همان، ۴۳۲). پس آن چه پیش روی ماست گذشتن فریدون و ضحاک است از گردنه‌ی کوهستان و عبور این هردو از شیوه‌ای قدیم به نگرشی جدید و نهایتاً در بند شدن ضحاک در غار، این نماد ناخودآگاه، آن هم بر قله‌ی کوه که کمال را نمادین می‌کند.

نگاره‌ی دوم: افراسیاب بر تخت شاهی ایران

افراسیاب در زمان پادشاهی نودر به ایران لشکر کشید. نودر پسر منوچهرشاه بود و حکومت را با عدل و داد آغاز کرد اما روزگار خوشی مردمان دیری نپایید و بی‌داد شاه عرصه را بر مردم تنگ کرد. در چنین اوضاع و احوالی، پهلوانان ناراضی از شاه هر یک علم حکومت برافراشتند. از طرفی پشنگ، پادشاه توران، با توجه به نابه سامانی اوضاع ایران قصد حمله به این دیار را داشت. با تحریک وی فرزندان جنگاورش، افراسیاب، به ایران لشکر کشید. لشکرکشی سپاه توران با مرگ سام نریمان همزمان شد و افراسیاب بر سپاه ایران چیره گشت، نودر را به قتل رساند و دستور قتل بزرگان دربار ایران را صادر کرد اما برادرش او را از این کار بر حذر داشت و این چنین افراسیاب تورانی بر تخت شاهی ایران تکیه زد.

با توجه به شرایط ایران عهد صفوی، این نگاره (تصویر ۲) اهمیتی خاص می‌یابد. در قرن دهم هجری و در آغاز شکل‌گیری حکومتی ملی، پس از سده‌ها حاکمیت بیگانگان ترک و مغول، نگارگر رویدادی را ترسیم کرده‌است که هم‌میهنانش سال‌های سال با آن مواجه بوده‌اند. در مجلس مذکور، تخت افراسیاب نه در کاخی باشکوه که بر دامنه‌ی کوه و دریک دشت برپا شده‌است. سایبانی که بالای سر او افراشته شده منقش به تصویر سیمرغ است. سه مرد، با اسبی که به همراه دارند از پشت کوه به افراسیاب و یارانش می‌نگرند. در مجموع بیست و یک مرد در صحنه حاضرند و پیشکش‌هایی از طرف چپ به نزد افراسیاب آورده می‌شود. کنار تخت شاهی مردی کوزه به دست ایستاده‌است که احتمالاً وظیفه‌ی پرکردن پیاله‌ی افراسیاب را بر عهده دارد.



شکل ۲- افراسیاب بر تخت شاهی ایران، از شاهنامه‌ی شاه تهماسبی.
ماخذ: (نشر فرهنگسرا، ۱۳۶۸)

اگر جز این باشد در بازه‌ی زمانی دیگری از ناخودآگاه سربرخواهد آورد.

از طرفی تعداد انسان‌های حاضر در صحنه بیست و چهار نفر و تعداد اسبها هشت رأس است. با دانستن این مطلب که "عدد زوج از نظر روان‌شناسی مؤنث است" (شمیسا، ۱۳۸۳، ۳۷). درمی‌یابیم که مجلس به بند کشیدن ضحاک، در فضایی مؤنث رخ می‌دهد و این در بند شدن اهریمن شاید نوید بهروزی و باروری باشد که در داستان کشته شدن پرمایه^{۲۱}، این نماد حاصلخیزی، رو به خاموشی رفته بود.

در روان‌شناسی یونگ "پرنده یکی از نمادهای تعالی است" (یونگ، ۱۳۸۴، ۲۲۶) و در این نگاره پرنده‌ای نشسته بر دست مردی در میانه‌ی تصویر و اندکی متمایل به چپ نمایش داده شده‌است. به طور کلی نمادهای تعالی "بیانگر نیاز انسان به رهایی از هرگونه ناپختگی و ایستایی بیش از اندازه هستند" (همان) و هدفی که این نمادها دنبال می‌کنند رهایی انسان از محدودیتی است که در روند حرکتش به سمت کمال دامنگیر اوست. "نمادهای تعالی، نمادهایی هستند که کوشش‌های انسان برای دستیابی به این هدف را نشان می‌دهند. این نمادها محتویات ناخودآگاه را فراهم می‌کنند و از آن‌جا به خودآگاه راه می‌یابند و در آن‌جا تبدیل به نموده‌های فعال می‌گردند" (همان). بنابراین حضور یکی از نمادهای تعالی در صحنه‌ای که اسطوره‌ی قهرمان به پیروزی رسیده‌است و به این وسیله خودآگاه شدن امکانات بالقوه‌ی ناخودآگاه را نمادین کرده‌است، امری دور از ذهن نمی‌تواند باشد.

و نکته‌ی آخر در تحلیل نمادهای مجلس مذکور آن‌که در گوشه‌ی چپ تصویر چشمه‌ای می‌جوشد و رودی که به سمت راست و پایین صفحه جاری است از آن تغذیه می‌کند. "یونگ چشمه را نماد روح و ارتباط با ناخودآگاه می‌داند" (شمیسا، ۱۳۸۳، ۱۷۶) و "جوی آب، هم نماد زندگی است و هم نماد گذشتن، پس نماد زندگی و زمان است" (همان، ۱۶۴) با در نظر گرفتن این حقیقت که "طرف راست در تاریخ نمادگرایی معمولاً در قلمروی خودآگاهی قرار دارد و طرف چپ در قلمروی ناخودآگاه" (یونگ، ۱۳۸۴، ۴۲۳) می‌توان چنین نتیجه گرفت که آنچه از چپ به راست تصویر جاری است می‌تواند گذر زندگی باشد که از ناخودآگاه سرچشمه می‌گیرد و روشن نیست که آیا در نهایت به خودآگاهی خواهد انجامید یا خیر؛ به هر روی چنان‌که در نگاره نیز می‌بینیم این جوی روان انتها و سرانجامی نامعلوم دارد. نگاره‌ی نخست این مقال مجلس پیروزی قهرمان است بر عنصر مخرب ناخودآگاه و از این روست که نمادهایی نویدبخش در آن به چشم می‌خورد. نگارگر و شاعر- و چه بسا نخستین روایت‌کنندگان داستان ضحاک و فریدون- خود به مقطعی بودن پیروزی قهرمان و سربرآوردن مجدد ناخودآگاه سرکش از زیر یوغ خودآگاه یقین داشته‌اند که اگر جز این بود غاری در دل کوه محل به بند کشیدن ضحاک ماردوش نمی‌شد.

در بررسی نمادهای این مجلس توجه به اصل و نسب افراسیاب نقش عمده‌ای بازی می‌کند. وی از نوادگان تور، پسر دوم فریدون، برادر ایرج است. تور که مُلک توران و چین را در تصاحب خود داشت بر اثر حسادت به ایرج، حاکم ایران، کمر به قتل او بست؛ او نه غاصبی غریب که خویشاوندی دور است در جستجوی حقی که می‌پندارد از آن پدران او بوده است. با این حساب می‌توان هدایایی را که از طرف چپ به شاه پیش کش می‌شود، زنهاری از ناخودآگاه شخص افراسیاب دانست که نوید آینده‌ای شوم را به او می‌دهد. اگر بدانیم که "کوزه رمز مرگ و زندگی است" (شمیسا، ۱۳۸۳، ۲۷۸) پی خواهیم برد که مرد کوزه به دست، که نمادی از مرگ و زندگی و به بیانی عدم جاودانگی را به برگرفته است، می‌تواند همان اغریث، برادر افراسیاب، باشد که مانع مرگ بزرگان دربار ایران می‌گردد و برادر را پند می‌دهد که:

هر آن‌گه که آید به بد دسترس

ز یزدان بترس و مکن بد به کس

که تاج و کمر چون تو بیند بسی

نخواهد شدن رام با هر کسی

این برادر نیز می‌تواند زنهاری از ناخودآگاه افراسیاب باشد، اما افراسیاب نیز چون جدش، تور، به جای همراهی و گفتگو با این بخش از روان به رویش شمشیر می‌کشد^{۲۲} و با قتل برادر مانع به کمال رسیدن خود می‌گردد.

گفتیم که تخت افراسیاب در بیشه‌ای به تصویر کشیده شده است و نه در شهر و کاخ. "شهر نماد رایج عنصر مادینه است" (یونگ، ۱۳۸۴، ۱۸۷) و نگارگر به جای آن که پادشاه را در چنین محیطی قرار دهد او را بر دامنه‌ی کوهی رها کرده است. شاید از نظر او نواده‌ی تور، که جرمش عدم اتحاد خودآگاه و ناخودآگاه بوده است اجازه‌ی اقامت در شهر را ندارد و حتی امکان اقامت در کاخ یا همان خانه که "نماد وجود آدمی است" (شمیسا،

پیش‌کش‌هایی که از طرف چپ به صحنه وارد می‌شود شاید تلنگری از ناخودآگاه باشد که "من" افراسیاب را به اتحاد فرا می‌خواند. نگاه وی به سمت چپ است و از کوزه‌ی مردی در همان سمت پیلای برگرفته است، در واقع او قصد آن دارد تا جرعه‌ای از زندگی و مرگ را بنوشد، چرا که کوزه نمادی از زندگی و مرگ است. باین همه نگارگر سرنوشت خوبی برای این شاه غاصب متصور نیست و این مطلب را با سیمرغ در حال پروازی که بر سایبان وی نقش کرده است نشان می‌دهد. چنان‌که می‌دانیم سیمرغ حامی زال است و حامی و راهنمای قهرمان اسطوره "تجسم روان کامل است و نیرویی دارد که من خویشتن فاقد آن است" (یونگ، ۱۳۸۴، ۱۶۲). بنابراین سیمرغ نمادی از روان کامل و حامی قهرمان اسطوره‌ی قوم ایرانی است و می‌دانیم، و نگارگر نیز می‌دانست که سرانجام رستم، پسر زال و رودابه، قهرمان اسطوره‌ی ایران است که بر افراسیاب پیروز خواهد شد، لذا آنچه نگارگر بر فراز سر افراسیاب ترسیم کرده سایبانی جهت محافظت او از آفتاب و باران نبوده است بلکه هنرمند پرده‌ای نقش کرده تا سرنوشت غاصب را در روز بر تخت نشستن وی پیش‌گویی کرده باشد.

هرچند در این مجلس نگارگر لحظه‌ی بر تخت نشستن افراسیاب را به تصویر کشیده است اما به واسطه‌ی نمادهایی که برشمردیم خبر از سقوط او می‌دهد. شاید این هنرمند هراسی ناخودآگاه از به تصویر کشیدن غلبه‌ی افراسیاب تورانی داشت و از واقعیت یافتن خطوط نقش شده بر کاغذ می‌هراسید که این چنین ردپایی از آینده‌ی بدفرجام افراسیاب را در صحنه‌ی پیروزی‌اش به جا گذاشته است.

نتیجه‌گیری

باشد اما توان‌گریز از قهرمان اسطوره‌ی ایران را ندارد و آن لحظه که افراسیاب از پذیرفتن پند ناخودآگاه -مرد کوزه به دست- سر باز زند و رو سوی مردان مسلح سمت راست تصویر کند، آمدن رستم، قهرمان اسطوره، به کارزار و شکست وی حتمی می‌گردد. از نظر نگارنده، نگارگر در به تصویر کشیدن این دو مجلس تمام توان خود را به کار برده است تا نشانی از ناپایداری شرایط بر جا گذارد. وی در نگاره‌ی نخست پیروزی قهرمان اسطوره را ابدی

چنان‌که دیدیم مجلس نخست به خودآگاهی رسیدن قومی را نشان می‌دهد که اهریمن را در مخفی‌ترین لایه‌های تسخیرناپذیر ناخودآگاهشان مدفون ساخته‌اند و هرچند به پیروزی رسیده‌اند اما همواره در هراسند که شاید در آینده‌ای نه چندان دور زمینه‌ی زایش دوباره‌ی آن از رحم باورهای جمعی شان فراهم آید.

در نگاره‌ی دوم سیمرغی که بر فراز سر بیگانه نقش شده است نشان می‌دهد که شاید فاتح تورانی از آفتاب و باران ایران در امان

شرایط یکسان اجتماعی توجیه می‌نماید. شرایطی که بر طبق آن جامعه‌ای که هر دو هنرمند در آن می‌زیستند نیازمند تقویت ایمان به هویت جمعی ایرانیان بوده‌است و جامعه‌ای که در تلاش برای بازپس‌گیری و باور هویت جمعی خویش به سر می‌برد، به هیچ‌روی شکست قهرمان اسطوره‌اش را بر نمی‌تابد. با این حال هر دو هنرمند آن قدر از تاریخ سرزمین‌شان آگاه بوده‌اند و آن قدر فراز و نشیب تاریخ بشری را می‌شناخته‌اند که نمی‌توانستند به ابدی بودن این پیروزی دل خوش کنند.

و سخن آخر آن‌که نگارنده با تکیه بر آراء یونگ و شرایط اجتماعی دوران خلق اثر مورد بحث، تمام توان خود را در تفسیر و توضیح مجالس مذکور به کار برده‌است و پربیراه نیست اگر بر این امید باشد که حاصل تلاشش مقبول طبع خواننده قرار گیرد و خوانشی نو از نگاره‌های شاهنامه‌ی شاه تهماسب به دست دهد؛ باشد که چنین شود.

نمی‌داند و ظهور مجدد اهریمن را محتمل می‌پندارد و با دیدی واقع‌گرایانه بازگشت دشمن را در لحظه‌ی سرنگونی‌اش هشدار می‌دهد. در نگاره‌ی دوم تکیه زدن بیگانه‌ای بر تخت شاهی ایران زمین را بی‌دوام تلقی می‌کند و حتی شاه تازه‌را در کاخ و بارگاهی نیز جای نمی‌دهد و با نمادهایی امیدبخش سلطه‌ی بیگانه را مقطعی می‌داند و حتی در صحنه‌ی بر تخت نشستن وی رسیدن به خودآگاهی و تولد قهرمان اسطوره را انتظار می‌کشد.

در نگاره‌های مورد بحث، عنصر ایرانی هیچ‌گاه به ناکامی مطلق نمی‌رسد و همواره نمادهایی که از سوی نگارگر در صحنه قرار گرفته‌اند بازگشت امیدبخش و ظفرمند قهرمان ایرانی را نوید می‌دهند و نابودی و پایان کار عنصر بیگانه را نمایان می‌سازند. اما راه به خطا رفته‌ایم اگر بر ناپایداری پیروزی قهرمان از دید نگارگر چشم ببندیم. نگارگر در نمادپردازی به حکیم طوس وفادار بوده‌است و این وفاداری را شاید نه تنها امانتداری وی که

پی‌نوشت‌ها:

- ۱ Psychology.
- ۲ Carl Gustave Jung روان‌پزشک سویسی (۱۹۶۱-۱۸۷۵) مکتب روان‌شناسی وی به روان‌شناسی تحلیلی مشهور است.
- ۳ Ego.
- ۴ Self.
- ۵ Conscious.
- ۶ Unconscious.
- ۷ Collective unconscious.
- ۸ Personal unconscious.
- ۹ Instinct غریزه کششی جسمانی است که به وسیله حواس دریافت می‌شود. عمل غریزی، عملی توارثی و ناخودآگاه است که به صورت متحدالشکل در یک نوع یا گونه بروز می‌یابد.
- ۱۰ Suppression واپس‌زدگی تمایل به فراموشی رویدادهای ناخوشایند است.
- ۱۱ Archetype.
- ۱۲ Complex مضامین واپس‌نهادی که مستعد ایجاد اختلال در زندگی خودآگاهند.
- ۱۳ Anima.
- ۱۴ Animus.
- ۱۵ Femme Fatale.
- ۱۶ " Apollon پسر زئوس و خدای روشنایی، پیشگویی، شعر و موسیقی در یونان باستان است."
- ۱۷ " Sibylle در یونان باستان هنگامی که فردی می‌خواست از آینده آگاه شود یا ندای غیبی آپولون را بشنود می‌توانست از واسطه‌ای به نام سیبیل کمک بخواهد. او زنی پیشگو بود."
- ۱۸ " Pythie در دنیای یونانی زبان برقراری ارتباط با آپولون با کمک گرفتن از راهبه‌های معبد دلف که پیتی نام دارند امکان‌پذیر است."
- ۱۹ Symbol.
- ۲۰ آلت مردانگی که در اساطیر هند معرف شیواست.
- ۲۱ پرمایه یا پرمایه ماده گاوی است که فریدون از شیرش تغذیه کرد و دور از چشم ضحاک پرورش یافت.
- ۲۲ در داستان "آرمودن فریدون پسرانش را" فریدون به قصد آرمودن فرزندان به شکل اژدها بر ایشان ظاهر می‌شود، پسر اول از مقابل او می‌گریزد، پسر دوم یا همان تور دست به سلاح می‌برد و تنها ایرج، پسر سوم است که در مقابل اژدها می‌ایستد و با او سخن می‌گوید و این چنین پدر را از شایستگی‌اش آگاه می‌سازد.

فهرست منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، مکتب نگارگری تبریز، فرهنگستان هنر، تهران.
- احمدی، بابک (۱۳۷۴)، حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفه‌ی هنر، نشر مرکز، تهران.
- تادیه، ژان ایو (۱۳۷۸)، نقد ادبی در قرن بیستم، مهشید نونهالی، انتشارات نیلوفر، تهران.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، داستان یک روح، انتشارات فردوس، تهران.
- صبح، هلن (۱۳۸۷)، کلیدواژه‌های اساطیر یونان و روم، منیره حجتی سعیدی، فرهنگ ایلیا، رشت.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۹)، شاهنامه، کتابهای جیبی، تهران.
- فردوسی، ابوالقاسم، سایر پدیدآورندگان: آقامیرک و... (۱۳۶۸)، شاهنامه شاه تهماسبی، کرامت ا... افسر، نشر فرهنگسرا.
- فورد هام، فریدا (۱۳۴۶)، مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ، مسعود میربها، انتشارات اشرفی، تهران.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۴)، انسان و سمبول‌هایش، محمود سلطانیه، نشر جامی، تهران.
- Sabbah, Hélène(1990), Les Mots Clés De La Mythologie, Hatier, Paris.