صفحات ۷۷ - ۸۶
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی • شماره ۳۸ • تابستان ۱۳۸۸

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 بشراست 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 مثمر ثمر 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 کرده‌است. هر چند نمادهای موجود در اثر نگارگران این شاهنامه تا حدودی متأثر از نوشتار شاعر است اما نگارگر به عنوان هنرمندی مستقل، ردّی از نمادهای مورد نظر خود را در اثر به جا گذاشته‌است. 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.

واژه های 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 شده‌است.

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

مقدمه

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 مُحِق‌ترین علوم به‌شمار می‌آید. در میان مکاتب روان‌شناسی، نقدِ مبتنی بر آراء یونگ[۲] بر پایه‌ی کهن‌الگوها - در باب مفاهیم روان‌شناسی یونگ سخن خواهیم گفت- بنا شده‌است. 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. به‌این‌ترتیب محقق وظیفه دارد نسبت به دسته‌بندی تصاویر اقدام کند و در سراسر اثر به جستجوی 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 بحثِ 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.

من[۳] و خود[۴]

"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 آنِ 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 خواب ها 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 باشم و " منِ" خویش به آن آگاه نباشد، هنر من انکشاف پیدا نمی‌کند و گویی اصلاً وجود ندارد و تنها زمانی آشکار می‌شود که "منِ" 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. به‌این‌ترتیب 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 مراسم رهایی 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.

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 متمدن‌تر شده‌است فرآیند خودآگاهی در او پر رنگ‌تر 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 ی غیرمادی و دست‌نیافتنی، گمراه کننده و گنگی که ناخودآگاه پدید می‌آورد بپردازیم" (همان، ۲۶). اما این‌که محتویات ناخودآگاه اساساً چه هستند خود امر مهمی تلقی می‌شود. گاه رویدادها و پدیده‌ها ناخودآگاه می‌شوند تنها به‌این 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 سر برآورد و به صورت فلسفه، ادبیات، موسیقی و هنر تبلور پیدا کند. بخشی از انگاره‌های ناخودآگاه، چنان‌که گفتیم، از اعماق روان آمده‌اند و چنین ا نگاره‌هایی نزد تمام افراد بشر معنایی یکسان دارند و به سبب قدمت تاریخی‌شان 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 بعد ها 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 مهم‌تر از ناخودآگاه فردی می‌نماید، ناخودآگاه جمعی انسان‌هاست. این بخش از روان بیش از آن‌که خود بدانیم بر کردار و رفتارمان مؤثر است. مثلاً علاقه به آثار حماسی در زمان جنگ افزایش می‌یابد؛ چرا که‌این آثار زنده کننده کهن‌الگویی هستند که انسانِ 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 که‌این 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 نمودهای ذهن انسان اولیه و جلوه‌های گروهی و مضمون‌های اسطوره‌ای او" (همان، ۹۵) به‌این حقیقت رسید که "ذهن هم تاریخ تکامل خودش را دارد" (همان). در توضیح وجود یک روانِ

بسیار کهنِ 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 به‌این نکته توجه داشته باشیم که مفهوم آنها برای هر فرد به چه‌ترتیب 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 هنگامی‌که همین انگاره‌ها با پیشداوری‌های خودآگاه، که مانع کشفیات بعدی هستند برخورد کند، آن‌گاه کهن‌الگوها نقشی ویرانگر ایفا می‌کنند" (همان، ۴۷۹). به هرترتیب 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، ردّ کهن‌الگوها به وضوح پیداست.

اما صحبت از کهن‌الگوها تنها با تکیه بر ساختاربیرونی 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 اجتناب ناپذیر خواهد بود و توجه صرف به نمودهای بیرونی‌شان عملی عبث محسوب خواهد شد.

آنیما[۱۳] و آنیموس[۱۴]

آنیما تجسم گرایش‌های 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 به‌این‌ترتیب 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. هنگامی‌که زنی به گونه‌ایی علنی و با پافشاری دست به‌ترویج اعتقادات مردانه می‌زند یا می‌کوشد با برخوردهای خشونت‌بار اعتقادات خود را بیان کند، به آسانی روان مردانه نهفته خود را بر ملا می سازد" (همان، ۲۸۵). هنگامی‌که فرد به جای آشتی با آنیما و آنیموس به مبارزه با آنها بپردازد 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 گذاشته‌است، " 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 ازآنان 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 می ساخت با سرزمین ارواح -آن‌چه ما ناخودآگاه می‌نامیم- ارتباط بر قرار کنند، آشکار کرده‌باشند" (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 اورا 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 یافته‌است و به‌این‌ترتیب پیوند میان "من" و "خود" گسسته شده و فرد ارتباط خود را با واقعیات انسانی از دست می‌دهد.

نماد[۱۹]

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 رابیان می‌کند"(فوردهام،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 ورای 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 به‌اینکه 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). به‌این معنی که در روان بشرعلاوه بر دریافت‌های حواس که از قلمروی واقعیت وارد ذهن شده‌اند، دریافت‌هایی نیز وجود دارند که بدون شناخت کافی ضبط شده‌اند و در آستانه خودآگاهی‌مان 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 به‌این واقعیت ضروری است که نمادها هرگز ابداع نمی‌شوند، " هیچ نابغه‌ایی 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 گونه‌ایی 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 نمادها را الهی می‌دانند و شکاکان آنها را ساختگی می پندارند 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 که‌ایشان 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 به‌کار می‌برد سر و کار داریم. مثلاً زمانی که یک هندوی با فرهنگ از لینگام[۲۰] سخن می‌گوید بی‌شک معنایی را در نظر ندارد که پسری چهارده ساله و مسیحی از چنین گفتاری دنبال می‌کند. برای اولی لینگام اشاره به‌آیین‌اش 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 افرادگوناگون 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" برگزیده‌است. این بخش از شاهنامه آغاز درگیری فریدون و ضحاک تا در بند شدن ضحاک به دست فریدون را دربرمی‌گیرد. مطابق روایت حکیم

طوس، فریدون به امر سروش ایزدی از کشتن ضحاک اجتناب می‌کند و او را به کوه می‌برد. زمانی‌که به مقصد می‌رسند فریدون دیگربار قصد جان ضحاک را می‌کند. اما این بار نیز سروش ایزدی او را از این کار منع می نماید و از وی می‌خواهد تا زندانی‌اش را به همراه گروهی از یاران امین و رازدار تا دماوند ببرد و آن‌جا 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 فرشـــــته نبـــود
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 برده‌است. 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 اسبِ 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 تمامیّت را نمادین می‌کند" (شمیسا،۱۳۸۳، ۲۲۳). غار "نماد نواحی ناخودآگاه در قلمرو خودآگاه"(یونگ،۱۳۸۴، ۴۴۴). و بیانگر امنیت و تسخیر ناپذیری ناخودآگاه تلقی می‌گردد. "گردنه‌ی کوهستان نماد گذار از شیوه‌ی نگرش قدیم به نگرش جدید است" (همان، ۴۳۲). پس آن‌چه 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.

تصویر ۱- مرگ ضحاک، منسوب به سلطان محمد، از شاهنامه شاه تهماسبی.
ماخذ: (نشر فرهنگسرا، ۱۳۶۸)

ضحاک به امر پروردگار کشته نمی‌شود، بلکه در اوج ماجرا، درلحظه‌ی ظهور قهرمان و به فعلیت درآمدن ناخودآگاه و تثبیت هویت جمعی قوم تنها در گوشه‌ی تسخیرناپذیری از ناخودآگاه به بند کشیده‌می‌شود و هرگز مجال بروز نمی‌یابد اگر نصایح پایانی حکیم طوس را به یادداشته باشیم. نگارگر که در نقش‌کردن این مجلس به روایت شاعر وفادار بوده‌است، 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 درواقع آنچه در ناخودآگاه مدفون می‌شود تنها به مدد خودآگاهی، که با دخالت قهرمان انکشاف یافته است، دیگربار مجال بروز نخواهد یافت و

اگر جز این باشد در بازه‌ی زمانی دیگری از ناخودآگاه سربرخواهدآورد.

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 شدنِ اهریمن شاید نوید بهروزی و باروری باشد که در داستان کشته شدن پُرمایه[۲۱]، این نماد حاصلخیزی، رو به خاموشی رفته‌بود.

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 درآن‌جا تبدیل به نمودهای فعال می‌گردند"(همان). بنابراین حضور یکی از نمادهای تعالی در صحنه‌ای که اسطوره‌ی قهرمان به پیروزی رسیده است و به‌این 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، ۴۳۳) 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 ناخودآگاهِ سرکش از زیر یوغ خودآگاه یقین داشته‌اند که اگر جز این بود غَاری در دل کوه محل به بند کشیدن ضحاک ماردوش نمی‌شد.

نگاره‌ی دوم: افراسیاب بر تخت شاهی ایران

افراسیاب در زمان پادشاهی نوذر به‌ایران لشکر کشید. نوذر 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 هریک علم حکومت برافراشتند. از طرفی پشنگ، پادشاه توران، با توجه به نابه سامانی اوضاع ایران قصد حمله به‌این دیار را داشت. با تحریک وی فرزند جنگاورش، افراسیاب، به‌ایران لشکر کشید. لشکرکشی سپاه توران با مرگ سام نریمان همزمان شد و افراسیاب بر سپاه ایران چیره گشت، نوذر را به قتل رساند و دستور قتل بزرگان دربار ایران را صادرکرد اما برادرش او را از این کار بر حذر داشت و این‌چنین افراسیاب تورانی بر تخت شاهی ایران تکیه زد.

با توجه به شرایط ایرانِ عهد صفوی، این نگاره (تصویر۲) اهمیتی خاص می‌یابد. در قرن دهم هجری و در آغاز شکل‌گیری حکومتی ملی، پس از سده‌ها حاکمیت بیگانگانِ 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 منقّش 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 آورده‌می‌شود. 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)

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 به‌ایرج، حاکم ایران، کمر به قتل او بست؛ او نه غاصبی غریب که خویشاوندی دور است در جستجوی حقی که می‌پندارد از آنِ پدران او بوده‌است. با این حساب می‌توان هدایایی را که از طرف چپ به شاه پیش‌کش می‌شود، زنهاری از ناخودآگاه شخص افراسیاب دانست که نوید آینده‌ای شوم را به‌او می‌دهد. اگر بدانیم که "کوزه رمز مرگ و زندگی است"(شمیسا،۱۳۸۳، ۲۷۸) پی خواهیم برد که مرد کوزه به‌دست، که نمادی از مرگ و زندگی و به بیانی عدم جاودانگی را به برگرفته‌است، می‌تواند همان اغریرث، 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 آن‌که پادشاه را در چنین محیطی قرار دهد او را بر دامنه‌ی کوهی رها کرده‌است. 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، ۱۳۸۳، ۱۶۱) و نمادی از "خود" محسوب می‌شود، از او سلب شده‌است. از نظر نگارگر کمال‌نایافتگی او ایجاب می‌کند که حتی در صورت برسرداشتن کلاه کیانی باز هم پادشاهی با فرّه‌ایزدی محسوب نگردد.

پیش‌کش‌هایی که از طرف چپ به صحنه وارد می‌شود شاید تلنگری از ناخودآگاه باشد که "منِ" افراسیاب را به اتحاد فرا می‌خواند. نگاه وی به سمت چپ است و از کوزه‌ی مردی در همان سمت پیاله‌ای برگرفته‌است، در واقع او قصد آن دارد تا جرعه‌ای از زندگی و مرگ را بنوشد، چرا که کوزه نمادی از زندگی و مرگ است. بااین همه نگارگر سرنوشت خوبی برای این شاه غاصب متصور نیست و این مطلب را با سیمرغ در حال پروازی که بر سایبان وی نقش کرده‌است نشان می‌دهد. چنان‌که می‌دانیم سیمرغ حامی زال است و حامی و راهنمای قهرمان اسطوره "تجسم روان کامل است و نیرویی دارد که منِ 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 اسطوره‌ای 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 نبوده‌است 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 کشیده‌است 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 این‌چنین ردّپایی از آینده‌ی بدفرجام افراسیاب را در صحنه‌ی پیروزی‌اش به جا گذاشته‌است.

نتیجه‌گیری

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 جمعی‌شان فراهم آید.

در نگاره‌ی دوم سیمرغی که بر فراز سر بیگانه نقش شده‌است نشان می‌دهد که شاید فاتح تورانی از آفتاب و باران ایران در امان باشد اما توان گریز از قهرمان اسطوره‌ای ایران را ندارد و آن لحظه که افراسیاب از پذیرفتن پند ناخودآگاه -مرد کوزه به‌دست- 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 برده‌است تا نشانی از ناپایداری شرایط بر جا گذارد. وی در نگاره‌ی نخست پیروزی قهرمان اسطوره را ابدی

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 تازه را 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 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 به‌سر می‌برد، به هیچ‌روی شکست قهرمان اسطوره‌اش را برنمی‌تابد. با این حال هر دو هنرمند آن‌قدر از تاریخ سرزمین‌شان آگاه بوده‌اند و آن‌قدر 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 به‌کار 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 به‌دست دهد؛ باشد که چنین شود.

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 Instinctغریزه 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 Supressionواپس زدگی تمایل به فراموشی رویدادهای نا خوشایند است.
۱۱ Archetype.
۱۲ Complex مضامین واپس نهاده‌ای 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 " Pythieدر دنیای یونانی زبان برقراری ارتباط با آپولون با کمک گرفتن از راهبه‌های معبد دلف که پیتی نام دارند امکان پذیر است".
۱۹ Symbol.
۲۰ آلت مردانگی که در اساطیر هند معرف شیواست.
۲۱ پُرمایه یا بَرمایه ماده گاوی است که فریدون از شیرش تغذیه کرد و دور از چشم ضحاک پرورش یافت.
۲۲ در داستان "آزمودن فریدون پسرانش را" فریدون به قصد آزمودن 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 این‌چنین 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.
صباح، 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.
فوردهام، فریدا (۱۳۴۶)، مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ، مسعود میربها، انتشارات اشرفی، تهران.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۴)، انسان و سمبول‌هایش، محمود سلطانیه، نشرجامی، تهران.
Sabbah, Hélène(1990), Les Mots Clés De La Mythologie, Hatier, Paris.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی