دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا (س)
سال اول، شمارهٔ ۲، بهار و تابستان ۱۳۸۹

کهن‌نمونه‌ها در قصّة الغربةالغربيّة سهروردی

مریم حسینی*
پری‌سیما جوادی ترشیزی**

تاریخ دریافت: ۸۸/۴/۶
تاریخ تصویب: ۸۸/۱۰/۱۱

چکیده

از جذّاب ترین رساله‌های رمزی سهروردی «قصّة الغربة الغربيّة» است. در این داستان، شیخ اشراق دیدار انسان نورانی با جفت آسمانی‌اش را به گونهٔ تجربه ای رویاگونه و در قالب سفری درونی تصویر می کند. کهن‌الگوها نقش ویژه‌ای در پیشبرد این داستان و به تصویر کشیدن وقایع دارند. این پژوهش با تکیه بر شیوهٔ نقد کهن‌الگویی یونگی انجام شده است و در آن، انواع موقعیّت‌ها و شخصیّت‌های کهن نمونه‌ای نشان داده و بررسی می‌شوند. نمونه‌هایی از موقعیت‌های کهن‌الگویی مطرح در این داستان عبارت‌اند از: طلب و شوق؛ ولادت مجدّد؛ سفر؛ تبدیل کثرت به وحدت و گذشتن از آب و آتش. از میان شخصیّت‌های کهن‌الگویی هم پیر دانا، آنیما و سایه مورد توجّه قرار گرفته‌اند.

واژه‌های کلیدی: *سهروردی، قصّة الغربة الغربيّة، موقعیت کهن‌الگویی، شخصیت کهن‌الگویی.*

---

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء drhoseini@yahoo.com
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء parisima54@yahoo.com

درآمد

کارل گوستاویونگ، روان‌پزشک مشهور سوییسی، پس از طرح بحث ایماژهای ازلی در ۱۹۱۹ م. مفهوم کهن‌الگو را به‌کار برد. او معتقد بود، در ناخودآگاه هر کس، قلمرو ژرف و گسترده‌ای وجود دارد. این قلمرو از آنِ جمعی است که فرد به آن تعلّق دارد و ناخودآگاه قومی نامیده می‌شود. ناخودآگاه قومی، قرارگاه تجربیّات قومی است که در ذهن افراد آن مجموعه وجود دارد. مضامین ناآگاه جمعی با عنوان آرکی‌تایپ‌ها [۱] (Archetypes) شناخته می‌شوند. آرکی‌تایپ‌ها – که کهن‌نمونه نیز نام دارند– سرمایهٔ انسان وعصارهٔ تجربه‌های نسل‌های بی‌شمار گذشته است. یونگ همچنین کهن‌الگوها یا آرکی‌تایپ‌ها را نمادی قدرتمند و زیربنایی می‌داند که ما از طریق ناخودآگاه جمعی از آن برخورداریم. به تعبیر او، این مفاهیم در همهٔ افراد بشر یکسان است. قسمتی از وجود انسان همواره در گذشته‌های دور به‌سر می‌برد؛ گذشته‌هایی که تجربه‌های اجداد انسانی بشر در آن رسوخ کرده است. هر انسانی اسیر و نمایندهٔ یک روح جمعی است که عمر آن به قرن‌ها می‌رسد.

به عقیدهٔ یونگ، اساطیر و رویاها تجلّی ناخودآگاه جمعی به‌واسطهٔ کهن‌الگوها است. از آنجا که خاستگاه این الگوهای کهن در اعماق ذهن یا بخش ناآگاه روان قرار دارد، شناختن رویاها از پیچیدگی‌های هستی رمزگشایی می‌کند و پاسخی به نیازهای روحی و روانی بشر محسوب می‌شود؛ چون:

> بشر برای تأویل و برگرداندن این مفاهیم به اصل، باید از بیرون و عالم کبیر، به درون یعنی تحتانی‌ترین لایه‌های ذهن در عالم صغیر یا انسان متوجّه گردد (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۲۳۶).

اینچنین است که انسان با درک این صورت‌های آغازین، می‌تواند به دنیایی راه پیدا کند که او را به ورای خویش مرتبط سازد؛ عالمی ماورای عالم حس.

به هر حال، مطرح شدن این بحث، نقدی را در ادبیات پی‌ریزی کرد که مبتنی بر آرای یونگ و محور آن، آرکی‌تایپ‌هاست. به این نقد، نقد صور مثالی (Archetypal) می‌گویند. در آثار ادبی، درون‌مایه‌ها، شخصیّت‌ها و پی‌رنگ، زاییدهٔ کهن‌الگوها هستند؛ چون شاعران و نویسندگان

برای خلق و آفرینش، از صور ذهنی و تخیّلات خویش کمک می‌گیرند و عناصر مرتبط با این تخیّلات، در ناخودآگاه ذهن همهٔ افراد بشر ریشه دارد.

از این منظر، خاستگاه آثاری از نوع آثار شیخ شهاب‌الدّین سهروردی (۵۸۶ – ۵۴۹) که به زبان رمز و به شکلی نمادین بیان شده، لایه‌های ژرف ناخودآگاه جمعی است که منبع کشف، شهود و الهام شاعر و هنرمند به‌شمار می‌رود. آثار نمادین سهروردی حاصل درون‌نگری و قطع ارتباط او با خودآگاه و ارتباط با ناخودآگاه جمعی است؛ «ارتباطی که تنها در سایهٔ قطع ارتباط با خودآگاه تحقّق می‌یابد و شرط وصول به فرامن را با فنای منِ تجربی حاصل می‌سازد» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۳۳).

تقریباً تمامی آثار داستانی رمزی او، چون «روزی با جماعت صوفیان»، «عقل سرخ»، «آواز پر جبرییل» و «قصّة غربت غربی»، از این ویژگی برخوردار است. در آثار عارف فیلسوفی همچون او -که مفاهیم حکمت اشراق را به شکلی رویاگونه بیان می‌کند- ناخودآگاه جمعیِ نویسنده بار حضور عناصر نمادین را در متن بر دوش می‌کشد. در این آثار، جریان سیّال روانِ جمعی به شکل کهن‌الگو و صورت‌های مثالی، مفاهیم و نمادهایی را بیان می‌کند که شاید حتّی خود نویسنده از وجود آن‌ها ناآگاه باشد. کهن‌الگوهایی که در مکاشفات سهروردی از نیروی بی‌پایان ضمیر ناخودآگاه او سرچشمه گرفته‌اند، در پایان به مکاشفه‌ای ابدی منجر می‌شوند. این نمادها و صورت‌های ازلی به تعبیر یونگ، بهترین تصویر ممکن برای تجسّم چیزی است که نسبتاً ناشناخته مانده و تکرار می‌شود.

یکی از آثار قابل توجّه سهروردی، « قصةالغربة الغربیة » است. این اثر، بیانی رویاگونه از سقوط انسان در عالم ماده و سفر او برای دیدار با پدر نورانی خویش است. مسافر در این اثر، سیر و سلوکی را آغاز می‌کند که در آن، جانِ به‌غربت‌افتاده‌ای -که در سراچهٔ ترکیب، اصل نوریِ خود را فراموش کرده است- به شوق پیوستن به اصل، به‌پرواز درمی‌آید تا به دریاهای نور بپیوندد.

سهروردی در این اثر، با پیوند زدن اشراق وعرفان، سیری معنوی را بازگو می‌کند. او در بیان این سفر معنوی، از صور ذهنی و تخیّلات خویش کمک می‌گیرد ؛ از عناصری که ریشه در ناخودآگاه ذهن دارد. از آنجا که این اثر محصول درون‌نگری و آگاهی ضمیر است، با لایه‌های

ناخودآگاه ذهن نویسنده پیوندی عمیق دارد و تصویرها و شکل های موجود در ناخودآگاه او، در این داستان به شکل کهن‌الگو نشان داده شده است.

دراین مقاله می‌خواهیم ارتباط زبان رویاگونهٔ آن اثر را -که با بهره‌گیری از صورت‌های ازلی به‌تصویر کشیده شده است- با روان ناخودآگاه جمعی نشان دهیم و صور ازلی این اثر رمزی را از دیدگاه یونگ بررسی کنیم. این بررسی‌ها می‌تواند مقدّمهٔ پیوند میان روان شناسی و هنر و ادب گردد. کهن‌الگوها و اسطوره‌ها، ادیان و فلسفه‌هایی را پدید می‌آورند که بر ملّت‌ها و تمامی دوره‌های تاریخ تأثیر می‌گذارند و هر کدام را از دیگری متمایز می‌کنند. هرچه بیشتر به ژرفای ریشه‌های یک «نمایهٔ جمعی» یا یکی از اصول ادیان فروریم، بیشتر به شبکه‌های ظاهراً بی پایان کهن‌الگوها می‌رسیم (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۱۴). از نظر یونگ:

> هنرمند مفسّر رازهای روح زمان خویش است، مانند هر پیامبر راستین. او تصوّر می‌کند از ژرفای وجود خویش سخن می‌گوید، اما روح زمان است که از طریق دهانش سخن می‌گوید و آنچه وی می‌گوید، وجود دارد؛ زیرا تأثیرگذار است (یونگ، ۱۳۷۹: ۲۴۲).

یونگ هنرمند را در معنایی والا، انسانی نوعی (Collective Man) می‌داند (شمیسا ، ۱۳۸۳: ۲۶) و انسان نوعی، همچون سهروردی، برای دست‌یابی به فردیّت خویش، ناگزیر از بـه‌کار بردن صور نوعی است. زیرا «آدمی به یاری آیین نمادین است که به فردیّت می‌رسد» (دلاشو ، ۱۳۶۴: ۱۸-۲۰). «از نظر یونگ "هنر و ادبیات" هم مانند خواب، محل تجلّی صور مثالی و ظهور ناخو دآگاه جمعی است» (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ۱۳۹). سهروردی در بیان رویاگونهٔ داستان غربت غربی، به وضوح تحت تأثیر ناخودآگاه جمعی قرار دارد:

> در این داستان «فرامن» یا من ملکوتی او از ژرفای ناخودآگاهش، خود را به وی می‌نمایاند و ارتباط او را با ناخودآگاه جمعی که هویّتی مشترک با حق دارد، برقرار می‌کند. ارتباط با ناخودآگاهی که جز در سایهٔ قطع ارتباط با خودآگاه تحقّق نمی‌یابد، و شرط وصول به فرامن، فنای «من» تجربی است (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۳۳).

این بررسی بر اساس نظریه‌های یونگ دربارهٔ کهن‌الگوها انجام می‌شود و در طی آن، موقعیّت‌ها و شخصیّت‌های کهن‌الگویی تعریف می‌شوند. برخی از موقعیّت‌های کهن‌الگویی قصّهٔ

غربت غربی عبارت است از: جست‌وجو و سفر؛ وحدت؛ تولّد دوباره؛ عبور از آب. از میان شخصیّت‌های کهن‌الگویی هم می‌توان به پیر خرد، آنیما، سایه و قهرمان اشاره کرد.

نقد و بررسی

موقعیّت‌های کهن‌الگویی

الف. کهن‌الگوی طلب و شوق: در این داستان ، پس از اسیر شدن مسافر در چاه، پدر در نامه‌ای او را چنین مورد خطاب قرار می‌دهد: «آرزومندتان کردیم، آرزومند نمی‌شوید و بخواندیم شما را رحلت نمی‌کنید.»

اولین پیام پدر، آرزومند کردن و طلب آرزومندی است. اسیر در بندِ چاه قیروان اگرچه یاد وطن کرده، یادکردش حدیث آرزومندی نیست[۲]. پدر در نامهٔ خود، پسر را به سفر و پیمودن مسیر دشوار طلب تحریض می‌کند. طلب از موقعیّت‌های کهن‌الگویی یونگی است. قهرمان در طول سفر باید وظایف سنگینی را انجام دهد. او در مرتبهٔ تشرّف، سه مرحله را پشت سر می‌گذارد: مرحلهٔ رهسپاری که با جدایی همراه است؛ مرحلهٔ دگرگونی؛ مرحلهٔ بازگشت که معمولاً با مرگ و ولادت مجدّد پیوند می‌خورد (گورین، ۱۳۷۰: ۱۷۹).

ب. سفر: داستان غربت غربی با کهن‌الگوی «سفر» آغاز می‌شود و با «سفر» هم به‌انجام می‌رسد. در این داستان، غریب، مسافری است که غربت خود را با سفر آغاز می‌کند. او با برادرش ، عاصم، در جست‌وجوی مرغان ساحل دریای سبز (که نمادی از حقایق برتر است) از ماوراءالنهر به بلاد مغرب می‌آید. «چون سفر کردم با برادر خود عاصم از دریای ماوراءالنهر الی بلادالمغرب تا صید کنیم گروهی از مرغان ساحل دریای سبز را»[۳] (سهروردی، ۱۳۷۳، ج ۲: ۲۸۲).

با این سفر، مسافر پا به دیار غربت می‌گذارد. سفر او سفر طلب است. به عقیدهٔ یونگ:

> سفر نشانهٔ نارضایتی است و به جست‌وجو و کشف افق‌های تازه منجر می‌شود. میل به سفر، همان‌گونه که یونگ عقیده دارد، جست و جوی مادر گمشده است ... نمادگرایی سفر،

نشانگر میل به تغییر درونی است؛ نیاز به تجربه‌ای جدید و حتی بیش از آن نشانهٔ جابه‌جایی (شوالیه، ۱۳۸۲، ج ۳: ۵۸۷).

در این داستان، سفر چهار مرحله دارد:

اولین مرحله: سفر ازدیار ماوراءالنهر به بلاد مغرب است. این سفر بیانگر قوس نزول است. قوس نزول، هبوط آدم از بهشت را به‌یاد می‌آورد. در قرآن، در سورهٔ اعراف و بقره، داستان هبوط آدم بازگو می‌شود.

هبوط یادآور سفر انسان گرفتار در دنیای خاکی است؛ انسانی که اسیر قیدها و بندهاست ؛ که اصل خود را فراموش کرده و از یاد برده که برای زندگی در این دنیای ظلمانی و در این کالبد آفریده شده است (سجّادی، ۱۳۷۶: ۱۱۹).

دومین مرحله: تلاش مسافر برای بیرون آمدن از چاه ظلمانی و ادامهٔ سفر به امر و فرمان پدر است. بیرون آمدن از چاه و حرکت از تاریکی به سمت نور، همان مسیری است که مسافر باید به سمت کوه طور بپیماید. این سفر، سفری است برای بیرون آمدن ازتاریکی تن؛ سفر در عالم صغیر که مساوی است با رسیدن به پدر.

پدر در نامه‌ای که به منقار هدهد می‌بندد و برای مسافر غریب می‌فرستد، به او می‌گوید: «اگر خواهی که با برادرت خلاص یابی ، در عزم سفر سستی مکن...» و آنگاه سفر پرماجرا و مخاطره‌آمیز مسافر آغاز می‌شود. این سفر در جهان زیرین رخ می‌هد و با مشکلات و مصائب بسیار همراه است.

سومین مرحله: بالا رفتن ازکوه برای دیدار با پدر است. آنجاست که مسافر نغمه‌ها و آوازهای کیهانی را می‌شنود، ماهیان چشمهٔ حیات و صخرهٔ زمرّدین را می‌بیند و به دیدار پدر نورانی خویش نایل می‌شود.

چهارمین مرحله: بازگشت مسافر به زندان غربی است. سقوط مجدّد ی که البته متضمّن بازگشت همیشگی به بهشت پدر است.

عالم سفلی نماد حرکت است. این جهان معنای حرکت، جزر و مد، تکرار و دوار دایره را به ذهن متبادر می‌کند. در جهان زیرین، همه چیز پر و خالی می‌شود و بار دیگر پر می‌شود.

با این همه، هم این حرکت دورانی، محتملاً کمک یار با ارزشی در مسیر کمال و زندگی دوبارهٔ انسان است. پیشرفت انسان به این حرکت مدام بستگی دارد و قانون پیشرفت بر این حرکت مبتنی است (شوالیه، ۱۳۸۲، ج ۳: ۲۵۱-۲۵۲).

در دیگر داستان‌های سهروردی، مثل رسالةالطّیر نیز می‌توان کهن‌نمونهٔ سفر را به صورت پیرنگ اصلی داستان مشاهده کرد. در این داستان سهروردی، جماعت مرغان پس از رهایی از بند دام‌ها و داهول‌ها، در مسیر به سوی جایگاه حضرت ملک، از کوه‌های هشتگانه می‌گذرند و سرانجام با وی در یکی از حجره‌های کاخ دیدار می‌کنند. سرانجام دوباره همچون قهرمان روایت غربت غربی، به سرزمینی که از آن آمده‌اند، بازمی‌گردند تا آخرین بندها که طبیعت بر آنان نهاده است، گشوده شود و لیاقت اقامت در سرای ملک را بیابند (ر.ک سهروردی، ۱۳۷۳: ۱۹۸- ۲۰۵).

ج. عبور از آب: پدر در نامه‌ای که به منقار هدهد ، برای مسافر اسیرشده در چاه می‌فرستد، می‌نویسد: «برو چنان که فرمودیم و در کشتی نشین، بگو: بسم الله رفتن را واستادن را» (سهروردی ، ۱۳۷۳، ج ۲: ۲۸۲).

مسافر به فرمان پدر، برای ادامهٔ سفر در کشتی می‌نشیند. این کهن‌الگو یادآور داستان نوح پیامبر است[۴] و انتقال از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر.

سوار شدن در کشتی نمادگرایی «عبور از آب» را به‌خاطر می‌آورد و به نوعی با آن پیوند می‌خورد. «عبور از آب» یعنی تبدیل از یک حالت یا مرحله در عالم وجود ، به دیگری. آب به معنای جدایی نیز هست: مثل عبور از دریا یا رودخانهٔ مرگ. از آنجا که آب هم نیروی حیات و هم نیروی مرگ است، هم جدایی می‌افکند و هم وحدت می‌بخشد (کوپر، ۱۳۸۰: ۱)[۵].

«در سطح کیهان‌شناسانه، غوطه‌وری در آب‌ها با دوباره وارد شدن موقّتی در نامعلوم که آفرینشی جدید، حیاتی جدید یا "انسانی جدید" در پی داشته نیز برابر است» (الیاده، ۱۳۷۰: ۹۸).

د. کهن‌الگوی تولد دوباره: موتیف مرگ و نوزایی از متداول‌ترین کهن‌الگوهای موقعیّت و تشبیه و انطباق چرخش طبیعت با گردش حیات است. ب ه این ترتیب ، صبح گاه و هنگام بهار ، نشانگر زایش، جوانی یا نوزایی، و غروب و زمستان نشانهٔ پیری یا مرگ است. این نظریه کاملاً با نظریهٔ آرکی‌تایپی یونگ دربارهٔ مرگ و نوزایی و بازگشت به رحم مادر شباهت دارد (سخنور ، ۱۳۷۹: ۳۷ – ۳۸).

در طول این سفرها، کهن‌الگوی «مرگ و تولّد دوباره» شکل می‌گیرد. آن‌گاه که مسافر در دیار غربت به چاه ظلمانی گرفتار می‌شود، پدر به منقار هدهد، نامه‌ای برای مسافر اسیر می‌فرستد و او را به کوچ و سفر دوباره ترغیب می‌کند ؛ موانع و مشکلات طریق را برای او برمی شمارد و چگونگی غلبه یافتن بر این مشکلات را به او یادآوری می‌کند. پدر در این نامه می‌نویسد: «... پس چون به وادی مورچگان برسی، دامن را بیفشان و بگو: سپاس خدای را عزّوجل که ما را زنده کرد، پس از آنکه مرده بودیم، و نشر و مصیر ما با اوست» (سهروردی ، ۱۳۷۳، ج۲: ۲۸۲). در این داستان ، پس از آنکه مسافر به امر پدر، سفر را ادامه می‌دهد، خروج ش از چاه ظلمانی و تاریک ، و سوار شدنش در کشتی -به قصد تولّدی دوباره و سیر و سلوک برای کامل شدن- به انجام می‌رسد.

این مرحله در پایان سفر اتفاق می‌افتد؛ آنجا که مسافر اضداد را یکی کرده، از خودِ آگاه و تجربی‌اش فاصله می‌گیرد و به مرحلهٔ «تولّد دوباره» نزدیک می‌شود. تمامی این عناصر نمادین ، نشانگر این صورت مثالی است. مسافر در این سیر صعودی و پس از طی کردن راه دشوار سلوک ، می‌تواند به من (Ego) غلبه کند و به نوزایی برسد. در این مرحله، او از «غارها» و «دخمه‌ها» بیرون می‌آید، «ابرها» پراکنده می‌شوند و «مشیمه» پاره می‌گردد. تمام این صورت‌های نمادین ، صورت مثالی «ولادت مجدّد» را ترسیم می‌کند و مسافر که تولّدی دوباره یافته است، می‌تواند در ظلمات و سیاهی «چشمهٔ حیات» را ببیند.

پس زنده شدن در گرو ممات است؛ مردن از صفات بشری، زنده شدن به حیات باقی است.

یا به عبارتی، حضور من آگاه یا تجربی یا خود (Ego) در برابر منِ ناآگاه یا تمامیّت روان یا به اصطلاح یونگ ، نفس(Self) است و این مسأل ۀ در زمینه باورداشت‌های دینی متصوّفه، مستلزم سیر روح از عالم شهادت به ماورای عالم محسوس- عالم مثال و عالم

غیب است و در زمینهٔ نظریّات روان شناختی یونگ، سفری است به اعماق درون خویش و لایه‌های ناآگاه و ناآگاه جمعی روان آدمی (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۲۶۱).

درطول داستان، سهروردی برای تحقّق یافتن این کهن‌الگو، می‌کوشد مسافر را از تیرگی و ظلمت تن نجات دهد، تا مسافرِ به‌غربت‌افتاده بتواند به دیدار پدر نورانی خویش در عالم مثال نایل شو د. این دیدار رخ نمی‌هد، جز در سایهٔ قطع ارتباط با تیرگی مادّه و تن. تولّد دوباره به دنبال استحالهٔ روحی و توسّع شخصیّت پدید می‌آید.

ه. مسیر حرکت به سوی وحدت: از دیدگاه یونگ، ناخودآگاه، سرمنشأ و تجربهٔ دینی، مقرّ و مأوای تصویر خدا است. از دیدگاه یونگ، «فردانیّت» زندگی در خدا، یعنی دست‌یافتن انسان به وحدتی یک‌پارچه و جدایی‌ناپذیر؛ تبدیل شدن به کلّ (a whole)؛ بشر هیچ‌گاه قادر نیست بدون خدا به کلّ مبدل شود.

از نظر یونگ، انسان دارای دو خود (Ego) است : خود اول و خود دوم. خود اول ، خود زمینی و مادّی است و خود دوم، ما را به سوی تعالی سوق می‌دهد. انسان همچنین دو ناخودآگاه دارد: ناخودآگاه جمعی و ناخودآگاه فردی.

در فرآیند فردانیّت، عوامل آگاه و ناآگاه از حقوق مساوی برخوردارند. این از آن روست که تقابل و تضاد و همکاری میان این دو، از الزامات اصلی رشد انسان است. در فرآیند فردانیّت شخصیّت انسان دگرگون می‌گردد. به بیان «یونگ »، از نو زاده می‌شود؛ لازمهٔ این، دگرسانی در نگرش کلّی انسان است. و این فرآیند دگرسانی طبیعی، درخواب‌ها که نمایشگرِ نمادهای نوزایی‌اند تحقّق می‌یابد. زیرا در خواب‌هاست که همبستگی آگاهی و ناآگاهی به‌وقوع می‌پیوندد (مورنو، ۱۳۸۶: ۵۱).

در فرآیند فردانیّت یا نوزایی، مرکز شخصیّت از من (Ego) به خویشتن (Self) منتقل می‌شود (همان).

مسافر در این داستان، برای رسیدن به این مرحله، از «من » (Ego) جدا می شود و به سوی خود (Self) حرکت می‌کند. زنش را که نمادی از شهوت است ، می‌کشد . پسر را که به تعبیر

شارح، نماد روح حیوانی است، درآب غرق می‌کند. آن‌گاه دایهٔ خویش را -که می‌تواند تعبیری از روح طبیعی باشد- در آب می‌افکند. سپس کشتی را می‌درد. مسافر در مسیر سفر خود به سمت کوه طور، در شیشه‌ای ثقلین را با افلاک یکی می‌کند . با این عمل نمادین ، اضداد را وحدت می‌بخشد. آن‌گاه جوی‌ها را از جگر آسمان قطع می‌کند. به تعبیر شارح، این عمل یعنی قطع ارتباط قوای محرّکه (که در دماغ است) از سر؛ چون آسیاب ویران می‌شود، گوهر به گوهر می‌پیوندد، یا به عبارتی دیگر، روح آزاد می‌شود. مسافر در ادامهٔ سفر، آفتاب و ماه و دیگر کواکب را یکی می‌کند. منظور از این کار، یک‌رنگ کردن نفس امّاره و روح نفسانی یا روح طبیعی و قوای دیگر انسان است. این‌گونه است که برای رهایی از تکثّرات می‌کوشد و سرانجام از «چهارده تابوت » و «ده گور» خلاص می‌شود. یعنی از حواس ظاهری و باطنی رهایی می‌یابد. مسافر همچنان به سفر خود ادامه می‌دهد؛ او «شیر» و «گاو» را می‌بیند که ناپدید می‌شوند ؛ «قوس » و «سرطان » را که درنوردیده می‌شود؛ «میزان» را که راست می‌ماند. ناپدید شدن و درنوردیده شدن اضداد برای رسیدن به وحدت و یکی شدن است. در پایان سفر، اضداد و چندگانگی‌ها به یکسانی می‌رسند. آن‌گاه ستارهٔ یمانی طلوع می‌کند و آب از تنور می‌جوشد. جوشیدن آب از تنور در پایان سفر، رمز بازگشت به بدایت است[۶].

شخصیّت‌های کهن‌الگویی

در طول مراحل بازیابی فردیّت، سالک (عارف یا مسافر) مراحلی را پشت سر می‌گذارد. او در این مسیر، با سایه و پیر دانا دیدار می‌کند و آنیما یا آنیموس خود را می‌یابد.

الف. سایه: از دیدگاه یونگ:

> سیر و سلوک فردانیت (رسیدن به تکامل) زمانی آغاز می‌شود که انسان از وجود سایه (The Shadow) آگاه گشته است. هر کس با خود سایه‌ای حمل می‌کند. سایه نمودار جانب منفی شخصیّت ماست و چکیدهٔ صفات ناخوشایندی که مدام پنهانشان می‌کنیم. سایه، شخصیت فرومایهٔ ماست (مورنو، ۱۳۸۶: ۵۲).

«سایه» در رویاها به صورت نماد و مانند مار سیاه جلوه می‌کند و یا در فرافکنی‌ها رخ می‌نماید (همان، ۵۳-۵۴). از دیدگاه یونگ، خودشناسی نخستین شرط لازم برای رویار ویی با سایه است (همان، ۵۵)[۷].

مسافر پس از سفر به دیار مغرب و بلاد قیروان، در چاهی اسیر می‌شود. تا اینکه هدهد به منقار، نامه‌ای از پدر می‌آورد. پدر او را به ادامهٔ سفر ترغیب می‌کند ، مسیر سفر را برای او شرح می‌دهد و از مشکلات راه آگاهش می‌کند. مسافر برای ادامهٔ سفر و بیرون آمدن از چاه ظلمانی، به هدایت پدر و رهبری هدهد، راه درپیش می‌گیرد و چنین می‌گوید:

> شرح کرده بود در رقعه آنچه در راه بود. پس هدهد پیش رفت. و آفتاب بالای سر ما شد. چون به کنار سایه رسیدیم. پس بنشستیم در کشتی و می‌خواستیم که به طور سینا رویم تا زیارت صومعهٔ پدر کنیم (سهروردی، ۱۳۷۳، ج ۲: ۲۸۳).

در داستان غربت غربی، هنگامی که مسافر می‌خواهد به رهبری هدهد از چاه ظلمانی مدینهٔ قیروان خارج شود، شمس را جایی در بالای سر خویش می‌بیند . در این هنگام او به کنار سایه رسیده است و قصد دارد برای رسیدن به صومعهٔ پدر از آب عبور کند . او برای رسیدن به پدر و کوه طور که نور محض است، باید از تاریکی وجود خودش دور شود و بر جنبهٔ فرومایه و پست وجودش غلبه کند. راه غلبه بر سایه، سفری است که پدر پیش روی او می گذارد. این راه، غلبه بر تضادها و تعارض‌های شخصیّتی اوست. او با رسیدن به کنار سایه، در آستانهٔ منفک شدن از تعلّقاتی است که او را به قعر چاه کشیده است. او با رسیدن به کنارهٔ سایه، در مرکز نور قرار می‌گیرد.

سایه، یادآور یوشع است: در داستان موسی و خضر ، یوشع سایهٔ موسی، یعنی بخشی از شخصیّت ناخودآگاه و نمایندهٔ ویژگی‌ها و صفت‌های ناشناختهٔ شخصیّت اوست؛ ویژگی‌هایی که فرد بنا به ملاحظه‌ها و به دلایلی از آن غفلت می‌کرد. این سایه در سفرِ طلب همراه موسی بود ؛ وقتی موسی مجمع‌البحرین را یافت و خضر راهنمای او شد، سایهٔ موسی (یوشع) ناپدید گشت.

> یوشع نمادی از جسم و خضر نمادی از جسم نورانی یا روح است. نیز می‌توان خضر را نمادی از تمامیّت روان شمرد. خضر نور و یوشع تاریکی است. نام پدر یوشع «نون » است

که اشاره به اصل یوشع دارد. نون به معنی ماهی است. اصل یوشع در اعماق دریاها، در ظلمت سایه-دنیا است (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۲۶۰-۲۶۱).

«به عقیدهٔ اسماعیلیان، روحی که به ظهر رسیده، سایه ندارد؛ زیرا که سایه از آن ابلیس است» (شوالیه، ۱۳۸۲، ج ۳: ۵۱۴). در فرهنگ نمادهای جهان، «سایه در تضاد با نور است و از سوی دیگر تصویر چیزی است فرّار و گذرا. نداشتن سایه، یا به دلیل قابلیّت نفوذ نور در جسم به طور مطلق، از طریق تزکیهٔ نفس است یا خروج از محدودهٔ جسم» (همان، ۵۱۲).

در این داستان هم برادر (عاصم) می‌تواند نماد سایهٔ سالک باشد. همچون یوشع که همواره همراه موسی است، عاصم هم همراه برادر است؛ اما پس از بیرون آمدن از چاه و طیّ کردن تمام مراحل، دیگر خبری از او نیست؛ ناپدید می‌شود و تنها مسافر ما به کنار چشمهٔ حیات می‌رسد و به دیدار پدر و ماهیان نائل می‌شود. در این مرحله، مسافر توانسته است بر سایه خود -که همان جنبه‌های تاریک و ظلمانی وجود است- غلبه کند و دنبالهٔ راه را پیش گیرد.

ب. کهن‌الگوی «آنیما»: آنیما، بزرگ‌بانوی روح مرد یا همان است که در ضرب المثل آسمانی به حوّا معروف است. گورین می‌نویسد: «هر مردی حوّا را درون خود دارد » (۱۳۷۰: ۱۹۶) و به عقیدهٔ یونگ:

روان زنانه، تجسّم تمام تمایلات روانی زنانه در روح مرد است، مانند احساسات و حالات عاطفی مبهم، حدس‌های پیش گویانه، پذیرا بودن امور غیرمنطقی، قابلیّت عشق شخصی، احساس خوشایند نسبت به طبیعت و رابطهٔ او با ضمیر ناخودآگاه (یونگ، ۱۳۵۹: ۲۸۰).

آنیما در دوران باستان، نماد الهه و ساحره بود؛ در قرون وسطی به هیأت ملکهٔ آسمان‌ها درآمد، یا به صورت کلیسا (مثل مادر) (مورنو، ۱۳۸۶، ۶۱)... آنیما بخش زنانهٔ روح را تشکیل می‌دهد ؛ بخشی که مفهومی‌مجرد نیست، بلکه از تجربهٔعملی سر می‌زند (همان).

آنیما به شکل‌های گوناگون پدیدار می‌شود و با آنکه همهٔ سرنمون‌ها (صورت‌های مثالی) جویای حیاتند، این یک به نحو خاصی طالب زندگی است؛ اصلاً سرنمون خود زندگی است. آنیما خواهان زندگی است، چه خوب چه بد، چه زیبا و خوشایند چه زشت و پلید؛

در نتیجه، هم می‌تواند به صورت نماد فرشتهٔ نور درآید وهم به صورت مار بهشت: گاه به صورت الههٔ آسمانی وگاه در هیأت خدایی دوزخی (همان، ۶۳).

در داستان غربت غربی، مسافر از کشته شدن چهار تن سخن می‌گوید. پدر در نامه‌ای به پسر فرمان می‌هد که «بکش زنت را که او را پس‌مانده نیست» و هنگامی که مسافر بر کشتی می‌نشیند تا از آب عبور کند، موجی میان او و فرزند حجاب می‌شود و «فرزند غرقه می‌شود». در ادامهٔ سفر نیز، چون به جایگاهی می‌رسد که در آن امواج متلاطم است و آب‌ها منقلب می‌شود، دایهٔ خویش را در آب می‌افکند. در پایان سفر، مسافر داستان، خواهر خویش را در پوششی از عذاب می‌پوشاند.

> و[۸] بگرفتم خواهر خویش را و بپوشانیدم درو پوششی از عذاب خدا. پس بماند در پاره‌ای از شب و در تبی و کابوسی که راه می‌برد به صرعی سخت (سهروردی، ۱۳۷۳، ج ۲: ۲۸۸).

سیرلوت می‌نویسد:

> یکی دیگر از جنبه‌های نمادین زن ، افسونگری است که آدمی را از رشد و تکامل بازمی‌دارد. زن در انسان‌شناسی، مطابق با اصل منفعل طبیعت است. او سه جنبهٔ اصلی دارد: اول به عنوان زنی افسونگر که جادو می‌کند و آدمیان را از راه رشد وتکامل بازمی‌دارد. دوم به عنوان مادر که به‌نوبهٔ خود با جنبهٔ بی‌شکل‌ها آب‌ها و ناخودآگاه مرتبط است و سوم به عنوان دوشیزهٔ ناشناخته، محبوب یا آنیما. یونگ بر این عقیده است که قدما زن را به عنوان حوّا، هلن یا سوفیا (مریم) تلقی می‌کردند (۱۹۶۲: ۳۵۶).

در عرفان اسلامی، گاهی زن نماد «نفس امّاره» است؛ نمادی از شهوات بشری. مرگِ زن اشارتی رمزی به کشتن نفس است، نفس حیوانی.

با توجه به این تعبیرها و در نظر گرفتن زن یا آنیما در سه جنبهٔ نمادین، به نظر می‌رسد سهروردی در رسالهٔ خود، به هر سه جنبه توجّه کرده است. بهره‌گیری او از جنبه‌های نمادین زن، در هر سه مورد، از قرآن گرفته شده است: در مورد اول «نمل» و «زن» به‌گونه‌ای هم‌راستا هستند و در عرض هم قرار می‌گیرند. در سفر برّی ، پدر به مسافر توصیه می‌کند از وادی نمل بگذرد بی‌آنکه دامن به آن بیالاید و سپس زن خویش را بکشد. سهروردی در این وادی به آن جنبه از خصلت نمادین آنیما توجه دارد که زنی افسونگر و خون‌آشام است و همه چیز را با خود به زیر می‌کشد. این جنبهٔ نمادین، بیانگر آن قسمت از وجود انسان است -که از نظر پیوندی که بین آن و

طبیعت حیوانی وجود آدمی برقرار است- به سوی طبیعت پست و مادّی گرایش دارد. آنیمای قصّه می‌تواند سبب سقوط و هبوط شود. پس باید او را کشت. برداشتن نخستین گام در سیر و سلوک و رسیدن، مستلزم گذشتن از این جنبهٔ پست و حقیر ناآگاه انسان است.

دوّمین جنبه از خصلت نمادین آنیما در دایه متجلّی می‌شود. دایه به زنی گفته می‌شود که بچهٔ کس دیگری را شیر می‌دهد. مسافر داستان نیز دایه اش را این گونه توصیف می‌کند: «دایه ام راگرفتم، آنکه به من شیر داده بود.» این زن، مادر است. سرشت مادری است. «مسافر این زن را به‌آب می‌افکند. سیرلوت این جنبهٔ نمادین را با جنبهٔ بی شکل آب‌ها و ناخودآگاه مرتبط می‌داند (Cirlot, 1962: 356). شباهت بین دایه و بی‌شکل بودن آب‌ها از آن روست که «مادر چون تابوتی جسم آدمی را در خود نگاه می‌دارد» (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۵). مطابق با جنبهٔ عاطفی ، این زن، بچّه را در دامان خود پرورش می‌دهد. اما هنگامی که بچّه به سن رشد می‌رسد، از دایه جدا می شود. جدا شدن از او برای تکامل و بالندگی ضروری است (همان، ۲۶).

> این جنبه از اصل زنانه، دارای ویژگی‌های پذیرنده، محافظ و روزی‌ده است؛ با او هر چیزی که به آب مرتبط است، تداعی می‌شود، چون: کشتی، هلال، صدف، ماهی و ... که نماد زن هستند. (کوپر، ۱۳۸۰: ۱۸۲).

سوّمین جنبه از آنیما، یادآور دوشیزهٔ ناشناخته یا محبوب در روان‌شناسی یونگ است. یونگ «آنیما را با جهان اسرار و کلاً با جهان تاریکی مرتبط می‌داند» (یونگ، ۱۳۵۹: ۲۳۹).

> شب مرتبط به اصل مؤنّث و ناخودآگاه است. تاریکی مساوی با اصل مادر و زایش است و همچنین به فنای عرفانی مربوط می‌شود و در نتیجه جاده‌ای است که به اسرار بنیادین منشأ منجر می‌شود (همان، ۱۸۵).

در این سفر، مسافر برای گذشتن از جهان تیره و مادّی، باید آنچه از مظاهر عقل و حکمت و یا خرد این‌جهانی به‌شمار می‌آید، تحت سیطرهٔ خود قرار دهد و به آن چیره شو د. در غیر این صورت، چه‌بسا که از راه باز ماند. متجلّی شدن آنیما در هر کدام از این صورت‌ها، مخرّب است و از دیدگاه سهروردی به عالم هیولی تعلق دارد. آنیما در اشکال زن، دایه و خواهر، با جهان تیرگی

ارتباط دارد؛ چون در ارتباط با صورت قرار می‌گیرد و از دیدگاه سهروردی ، صورت در مقابل معنی قرار می‌گیرد، به جهان کون و فساد متعلّق است و به عالم زیرین مربهط می‌شود.

ج. پیر خردمند (Wise Old Man)**:** همان طور که پیشتر ذکر شد، در «قصهٔ غربت غربی»، مسافر از دیار ماوراءالنهر به بلاد مغرب سفر می‌کند. او به همراه برادر خود ، «عاصم» (نمادی از سایه)، به این سفر دشوار می‌آید تا گروهی از مرغان ساحل دریای سبز (نمادی از حقایق معنوی) را صید کند. اما در دیار مغرب در چاهی اسیر می‌شود؛ چاهی تاریک و ظلمانی (نماد دنیا) که تنها شب‌هنگام اجازهٔ خروج از آن را دارد. تا زمانی که هدهد از سوی پدر نامه‌ای برای او می‌آورد؛ نامه‌ای که پدر خطاب به مسافر نوشته است. در آن نامه ، پدر مسافر را به ادامهٔ سفر ترغیب می‌کند (طلب) و مشکلات سفر و چگونگی غلبه یافتن بر آن‌ها را شرح می‌دهد. مسافر به امر پدر و راهنمایی او، از چاه بیرون می‌آید و سوار بر کشتی می‌شود. این سفر تا آنجا پیش می‌رود که مسافر از سمج‌ها و غارها بیرون می‌آید، چشمهٔ زندگانی و سنگی بزرگ و سخت را بر ستیغ کوهی می‌بیند، و ماهیانی که از آن‌ها می‌پرسد: «این پشته چیست؟ و این سنگ بزرگ چه؟ » و ماهیان به مسافر می‌گویند: «این کوه همان طور سیناست، و آن سنگ بزرگ سخت، صومعهٔ پدر تو است».

مسافر از کوه بالا می‌رود و پدر را می‌بیند؛ «پیری بزرگ که نزدیک آمد آسمان‌ها و زمین‌ها از تابش نور وی شکافته شوند» (سهروردی، ۱۳۷۳، ج ۲: ۲۹۳). در تمام طول سفر، مسافر رو به جانب کوه طور دارد. کوه طور مکانی است که پدر نورانی در آن ساکن است . هدف مسافر از پیمودن این سفر دشوار، رسیدن به پدر نورانی است.

از دیدگاه روان‌شناسی:

> پیر مبیّن معرفت، تفکر، بصیرت، ذکاوت، درایت و الهام است و از طرفی نمایانگر خصایل خوب اخلاقی، از قبیل خوش‌نیّتی و میل به‌یاوری است، که این همه شخصیّت «روحانی» او را به‌قدر کافی روشن می‌کند (یونگ، ۱۳۶۸: ۱۱۸).

پیردانا، پدر روح (Soul) یا جان است و مظهر کهن‌الگوی پدر یا سرنمون روح . نمادی است از خصلت روحانی ناآگاهمان. کهن‌الگوی روح (سرنمون روح) آن گاه پدیدار می‌شود که انسان نیازمند درون‌بینی، تفاهم، پندنیکو، تصمیم‌گیری و برنامه ریزی است و قادر نیست خود به‌تنهایی این نیاز را برآورد (مورنو، ۱۳۸۶: ۷۳).

در رسالهٔ سهروردی نیز پدر در دو مرحله حضور می‌یابد:

مرحلهٔ نخست، هنگامی است که مسافر به همراه برادر خود در چاهی عمیق و تاریک به اسارت درآمده و از ادامهٔ سفر و رهایی از چاه ناتوان است. در این مرحله ، پدر نامه‌ای به مسافر می‌نویسد و به منقار هدهد برایش می‌فرستد و در آن می‌نویسد: «اگر خواهی که با برادرت خلاص یابی، در عزم سفر سستی مکن. و دست در ریسمان ما زن» (سهروردی، ۱۳۷۳، ج ۲: ۲۸۲).

اینجا همان مرحله‌ای است که مسافر نیازمند تصمیم گیری است . او دچار وضعیّتی سخت است و پدر با حضور خود، از آنچه مسافر نمی داند ، آگاه ش می‌کند و به او بصیرت و بینش می‌بخشد. تجسّم پیر به این شکل، دقیقاً همان تصویری است که در رسالهٔ غربت غربی شاهد آن هستیم. قهرمان داستان در شرایطی سخت قرار دارد. او در غل و زنجیر اسیرشده، بدون هیچ یاور و راهنمایی، در چاهی تاریک اسیر مغربیان است. او یارای غلبه بر وضع موجود را ندارد و نمی‌تواند چیزی را که به آن گرفتار آمده است، تغییر دهد. اینجاست که پیری دانا و یاری‌دهنده که از همه چیز آگاه است، ظاهر می‌شود. این پیر یا پدر روحانی، از طریق هدهد و نامه‌ای که برای مسافر می‌فرستد، معرفت به رهایی را به او می‌آموزد[۹].

مرحلهٔ دوم، پایان داستان و مرحله‌ای است که پیر در آن ظاهر می شود. مسافر پس از تحمل سفری سخت و پشت سر گذاشتن مراحل دشوار سلوک، به پایان سفر نزدیک می‌شود و آن‌گاه صومعهٔ پدر را در ستیغ کوه می‌بیند. پدر مسافر، پیری بزرگ است که نزدیک است آسمان و زمین از نور وی شکافته شوند. در این مرحله نیز پدر مسافر را از حقایقی آگاه می‌کند؛ حقایقی که اگرچه بسیار تلخ است، دربردارندهٔ بشارتی برای اوست. هنگامی که مسافر نزد پدر از زندان قیروان شکایت می‌کند، به او می‌گوید: «نیکو رستی اما ناگزیر به زندان غربی بازخواهی گشت و هنوز همهٔ بند را از خود برنیفکنده‌ای» و ادامه می‌دهد:

> این‌بار تو را بازگشتن به دنیا ضروری است ولکن تو را بشارت می‌دهم به دو چیز. یکی آنکه چون اکنون به زندان بازگردی، ممکن است که دیگر بار به ما بازرسی و به بهشت ما بازگردی. دوم آنکه به آخر بازگردی و خلاص یابی و آن شهرهای غریب را جمله رها کنی (سهرودی، ۱۳۷۳، ج ۲: ۲۹۴).

پیر دانا نخست در چهرهٔ پدر پدیدار می‌شود و از نظر جنبهٔ زایندهٔ آن ، معنا و روح را (Spirit) تجسّم می‌بخشد (مورنو، ۱۳۸۶: ۷۴). «"پیردانا" در رویاها همچنین در هیأت ساحر، طبیب روحانی، معلّم، استاد، پدربزرگ و یا هرگونه مرجعی ظاهر می‌شود» (یونگ، ۱۳۶۸: ۱۱۱-۱۱۲).

> یونگ معتقد است در افسانه‌های پریان و رویاها، روح به صورت مردی کهن سال ظاهر می‌شود؛ آن‌هنگام که قهرمان به وضعی سخت و چاره‌ناپذیر دچار است. پیر در این شرایط با تأمّلی از سر بصیرت، یا فکری بکر و یا کنشی روحی و یا نوعی عمل، می‌تواند او را از مخمصه برهاند که بنا به دلایل درونی و بیرونی، قهرمان خود توان انجام آن را ندارد. پس معرفت مورد نیاز به صورت فکری مجسم ، یعنی در قالب پیر یاری دهنده و دانا جلوه می‌کند (همان، ۱۱۴).

این کهن‌الگو در قالب شخصیّتی نمود می‌یابد که به حکم قوّهٔ تعقّل و دانشی که از آن بهره‌مند است، همواره نقش پیر و مرشد را ایفا می‌کند و در مواقعی که شخصیّت مثبت داستان با مشکلی خارج از توان مواجه شده یا در موقعیّتی گیر افتاده است که نمی‌تواند از آن رهایی یابد، به کمک آمده، با ارائهٔ پند و راهکارهای خردمندانه، موجبات رهایی وی را از این گونه موقعیّت‌ها فراهم می‌آورد.

برآیند

در آثار سهروردی، به‌ویژه داستان غربت غربی، موقعیّت‌ها و شخصیّت‌های کهن‌الگویی بار سنگین معانی حکمت اشراقی را بر دوش می‌کشند. کهن‌الگوها در این داستان، به شکلی رویاگونه بر نویسنده تجلّی می‌یابند. همان‌طور که در تعریف کهن‌الگو گفتیم، ناخودآگاه سهروردی به‌منزلهٔ قرارگاه تجربه‌های قومی، تجلّی‌گاه اموری شده است که در طول تاریخ مدام تکرار می‌شود؛ اگرچه ماهیتاً ناشناخته باقی مانده‌اند.

در آثار نمادین و رمزی سهروردی، نمادها جلوه‌های گوناگونی از صور ازلی هستند و ناخودآگاه نویسنده، محل کشف و شهود این صورت‌هاست. این صور و الگوهای ازلی -که در داستان غربت غربی آن‌ها را از دیدگاه یونگ بررسی کردیم- نشانه‌ای از قطع ارتباط نویسنده با جهان محسوس و مادّی است. نویسنده همچون مسافر داستان خود، با گذشتن از عالم حس پا به جهانی ماورای این عالم می‌گذارد و چون بیان این تجربهٔ فرامادی و ماورایی با زبان معمول امکان‌پذیر نیست، نویسندهٔ غربت غربی از زبانی بهره می‌جوید که در ناخودآگاه او ریشه دارد. سهروردی در حالتی ناخودآگاهانه، برای بیان تجربه‌های اشراقی خویش، از روان جمعی که جایگاه الهام و شهود اوست، صورت‌ها و شکل‌هایی را بیرون می‌کشد که یونگ آن‌ها را کهن‌الگو نامیده است. خودآگاه نویسنده به تعبیر یونگ، در برخورد با ناخودآگاهش به سمت فردانیّت و (یا به تعبیری) تجربه‌های روحانی و خداگونه‌شدن پیش می‌رود. پی بردن به ریشه‌های این تجلّیات و صورت‌های کهن، ما را به ژرفای اثر هدایت کرده، لذت مخاطب را از درک محتوای متن دوچندان و راز ماندگاری و جاودانگی اثر را فاش می‌کند.

این پژوهش، مطالعه‌ای بر بخشی از کهن‌الگوها و موقعیّت‌های سرنمونی در این داستان است. بحث و بررسی دربارهٔ نمادهای کهن‌الگویی -که سهم فراوانی در پیشبرد داستان دارند- در مقالهٔ جداگانه‌ای فراهم آمده است که در فرصت مناسب ارائه خواهد شد. نتیجهٔ این پژوهش نشان می‌دهد که نه تنها داستان‌های رمزی سهروردی، بلکه دیگر آثار رمزی ادبیات فارسی (همچون منظومه‌های عطار و داستان‌های *مثنوی*) نیز از این منظر قابل بررسی هستند و انواع این جستجوها می‌تواند دریچه‌هایی تازه از این روایت‌ها را بر مخاطب بگشاید.

پی‌نوشت‌ها

۱. در زبان فارسی معادل آرکی‌تایپ: کهن‌الگو، نمونهٔ‌دیرینه، صور مثالی یا صور آغازین است.

۲. از قول مالک بن دینار آمده است که: «شوّقناکم فلم تشتاقوا زمّرناکم فلم ترقصوا » (عبادی، ۱۳۶۸: ۳۵۷). عرفا احوال ظاهر را هفت مرتبه دانسته اند که اولین آن شوق است. از پیامبر است که «الشّوق مطیّهٔ المؤمن»؛ شوق عامل حرکت است و هر کسی را که شوق نیست، ساکن گردد (همان، ۱۳۹).

۳. شکار کردن در اینجا استعاره‌ای از یافتن و رسیدن است. شکار مرغان دریای سبز، رسیدن به مرغان و دریافتن مرتبه و درجه ایشان است. دریا در عرفان و نمادپردازی یونگی، نماد کهن‌الگویی برای اصل حقیقت است و مرغان دریای سبز، نماد کسانی است که به مرتبهٔ دریافت حقایق واصل شده‌اند. ابژهٔ نمادینی که مسافر را در ابتدا به جست‌وجو و سفر وامی‌دارد، «پرنده»هایی است که بر ساحل دریای سبز نشیمن دارند. نماد پرنده، در مقام نمادی از روح آدمی، به‌تکرار مورد استفاده قرار گرفته است. «پرندگان نماد تعالی، جان، روح، تجلّی الهی، ارواح مردگان، صعود به آسمان، توانایی ارتباط با یزدان یا دخول به مرتبهٔ عالی شهود، اندیشه و تخیّل هستند» (کوپر، ۱۳۸۰: ۷۱).

پرنده همواره به عنوان نماد عالم ملکوتی در مقابل عالم خاکی و به طور جامع‌تر، نماد مراحل معنوی و مرحلهٔ برتر وجود است. جوزف ال هندرسن، از شاگردان یونگ، پرنده را یکی از نمادهای تعالی برشمرده است. او می‌گوید: «... پرنده مناسب‌ترین سمبل تعالی است. این سمبل نمایندهٔ ماهیّت عجیب شهود است که از طریق واسطه عمل می‌کند؛ یعنی فردی که قادر است با فرورفتن در یک حالت شبه‌خلسه، معلوماتی دربارهٔ وقایع دوردست یا حقایقی که او به‌طور ناخودآگاه دربارهٔ آن‌ها چیزی نمی‌داند، به‌دست آورد» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۴۰۴- ۴۰۳).

پرنده را می‌توان رمزِ شناخت و آگاهی معنوی دانست. دریای سبز یا ساحل دریای سبز جایی است که این‌گونه معرفت در آن حاصل می‌شود. این دریا بی‌شک انعکاسی از عالم آسمانی است و در ارتباط با رنگ سبز، رازگشایی می‌شود.

> [از آنجا که] زبان نمادها که هم زنده است و هم عرفانی، زبان سبز خوانده می‌شود، سبز ارزشی اسطوره‌ای دارد. این رنگ، رازی را پنهان می‌کند؛ رازی که نماد شناخت عمیق و نهانی از اشیاء است (شوالیه، ۱۳۸۲، ج ۳: ۶۸).

پس در این مرحله از جست‌وجو، مسافر در طلب حقایقی برتر و معرفتی است که در ساحل دریای سبز حاصل می‌شود. در این رابطه، نماد ساحل نیز -که این معرفت در آنجا به‌دست می‌آید- جالب توجّه است. از دیدگاه یونگ، «ساحل نمایانگر آستانه یا مدخل ضمیر ناخودآگاه است و هرگونه صیدی از این دریا در حکم کوششی در جهت مکاشفه و دسترسی به محتویات ناآگاه می‌باشد» (مورنو، ۱۳۸۶: ۸۳- ۸۵)

۴. «حرکت با کشتی در جست‌وجوی روح گمشده، اعتقادی کهن است. در شامانیزم، شامان‌ها با قایق برای بازگرداندن ارواح گمشده به سفر می روند» (داکانی، ۱۳۸۰: ۲۷۳). «به کشتی سوار شدن و به دریا رفتن، بازگشت به زهدان مادر مثالی و قرار گرفتن در وضعیّت و شرایط پیش کیهانی است» (همان ، ۲۷۴). «عبور ازآب» رمز رهایی از بحر طبیعت و عبور به ماورای آن است. پیروان خدای «رع» (Re) بر این باور بودند که ارواح پس از مرگ از «دریای مشرق» عبور می کنند و به سفین ۀ خدا می‌رسند؛ لذا در گورها، قایق‌ها و زورق‌های کوچک و آراسته ای قرار می‌دادند (داکانی: ۱۳۸۰، ۲۷۸).

۵. در عرفان اسلامی نیز سوار شدن در کشتی ، نشان سفر دریایی است در برابر سفر خشکی. «خشکی، نماد کثرت و ماده، و دریا وحدت و عالم معناست. از این رو ، سیر معنوی و باطنی به سفر دریایی تأویل می‌شود» (تاجدینی، ۱۳۸۳: ۳۶۱).

۶. «وفارالتنور» رمزی است که مراتب هستی را در سیر صعودی ترسیم می کند. حرکت از مرحل ۀ کثرت و وصول به مقام وحدت را می توان به شکل مخروط ترسیم کر د. اگر حرکت از مرحلۀ کثرت و پراکندگی به سوی وحدت ادامه یابد، سرانجام در یک نقط ۀ واحد ، هم ۀ کمالات آن شیء را می‌توان مشاهده کرد (ابراهیمی دینانی، ۱۳۶۴: ۴۸۹).

۷. شارح رسالۀ سهروردی، رسیدن به کنار سایه را «جدا شدن هیولا از صورت می داند. او مراد از شمس را صورت، و سایه را هیولا می‌داند. آفتاب را صورت به فعل می داند و سایه را هیولا که اعتبار وجودی ندارد و امری است عدمی» (سهروردی، ۱۳۷۳، ج ۲: ۲۸۳). در «زاداسپرم» آمده است:

> زرتشت از همان دم که به انجمن ملکوتیان اندرمی آید، دیگر انعکاس سائۀ وجود خود را بر روی زمین نمی‌یابد، زیرا مهین فرشتگان همه جا را با احتشام تابناک خود، روشن کرده‌اند (کربن، ۱۳۷۴: ۸۳).

زرتشت در حضور مهین فرشته، جامۀ مادّی، از تن به‌در می‌آورد. او پیش از رسیدن روز رستاخیز، جسم نوری می‌یابد. بی‌آنکه سایه‌ای بیفکند. زرتشت اکنون خود کانون نور است (کربن ، ۱۳۷۴: ۸۳). «جایی که سایه، که نور را در بند نگاه می دارد، به‌پایان می‌رسد، آغازگاه فراسوست» (همو ، ۱۳۷۹: ۶۷).

از منظرعرفا:

سایه آن چیزی است که وابسته، معلول و تابع چیز دیگری است؛ مانند عالم کثرت که وجودش ناشی از ذات حق تعالی است یا وجود جسم که نازلهٔ عالم روح است. از آنجا که سایه حقیقتی ندارد و وجودش نمود صاحب‌سایه است، دنیا و مافیها تجلّی و سایهٔ حق اند (تاجدینی، ۱۳۸۳: ۵۲۲).

۸. زن نمادی از قوهٔ خیال آدمی نیز قلمداد شده است. خیال، سست و دروغ پرداز است. آدمی را فریب می‌دهد و با نمایش‌های خیالی، او را در دام خود اسیر می کند. در تبعیّت از خیال، آدمی در صورت‌های ناپایدار گیتی متوقّف می ماند. انسان در پی خیال، صید محسوسات و مجسومات می‌شود» (داکانی، ۱۳۸۰: ۳۲۲-۳۲۳). از دیدگاه سهروردی:

جنس زن مدافع حالیّت است و از فرارفتن تکامل آدمی ممانعت می کند. زن یعنی تعیّن به تن و سهروردی که حکمت را در روح جست وجو می کند، از تن و به تبع آن از زن، اعراض می کند (همان، ۲۸۵).

۹. در دیگر داستان‌های رمزی سهروردی چون *آواز پر جبرییل* و *عقل سرخ* نیز دیدار با این پیر دانا پیرنگ اصلی داستان را تشکیل می‌دهد. ر.ک سهروردی، ۱۳۷۳، ج۲: ۲۱۰ و ۲۲۸.

منابع

- الیاده، میرچا. (۱۳۷۵). ***مقدّس و نامقدس***. ترجمه نصرالله زنگویی. تهران: سروش.
- ابراهیمی دینانی، غلامحسین. (۱۳۶۴). ***شعاع اندیشه و شهود در فلسفهٔ سهروردی***. تهران: حکمت.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). ***در سایهٔ آفتاب***. تهران: سخن.
- ----------. (۱۳۸۳). ***رمز و داستان‌های رمزی درادب فارسی***. چ ۵. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- تاجدینی، علی. (۱۳۸۳). ***فرهنگ نمادها ونشانه‌ها در اندیشهٔ مولانا***. تهران: سروش.
- دلاشو، م. لوفلر. (۱۳۶۴). ***زبان رمزی افسانه‌ها***. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.
- سجادی، جعفر. (۱۳۷۶). ***شرح رسایل فارسی سهروردی***. تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- سخنور، جلال. (۱۳۷۹). ***نقد ادبی معاصر***. تهران: رهنما.

- سهروردی، شهاب الدین یحیی. (۱۳۷۳). ***مجموعهٔ مصنّفات شیخ اشراق*** . تصحیح هانری کربن. ج ۲. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی.
- ----------. (۱۳۷۳). ***مجموعهٔ مصنّفات شیخ اشراق***. تصحیح سید حسین نصر. ج ۳. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- شایگان فر. ح. (۱۳۸۰). ***نقد ادبی***. تهران: دستان.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). ***داستان یک روح***. چ ۶. تهران: فردوسی.
- شوالیه، ژان و آلن گربران. (۱۳۸۲). ***فرهنگ نمادها*** . ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی . ج ۳. تهران : جیحون.
- ----------. (۱۳۸۵). ***فرهنگ نمادها*** . ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی . ج ۴. تهران : جیحون.
- عباسی داکانی، پرویز. (۱۳۸۰). ***شرح قصّهٔ غربت غربی***. تهران: تندیس.
- عبادی، قطب‌الدین ابوالمظفرمنصوربن اردشیر. (۱۳۶۸). ***صوفی‌نامه***. تصحیح غلامحسین یوسفی. چ ۲. تهران: انتشارات علمی.
- کوپر، جی. سی. (۱۳۸۰). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.
- کربن، هانری. (۱۳۷۴). ***ارض ملکوت***. ترجمه ضیاءالدین دهشیری. چ ۲. تهران: طهوری.
- ---------. (۱۳۷۹). ***انسان نورانی در تصوف ایرانی***. ترجمهٔ فرامرز جواهری نیا. تهران: گلبن.
- گورین، ویلفرد و دیگران. (۱۳۷۰). ***راهنمای رویکردهای نقد ادبی***. ترجمهٔ زهرا مهین خواه. تهران: اطلاعات.
- مورنو، آنتونیو. (۱۳۸۶). ***یونگ، خدایان و انسان مدرن***. ترجمهٔ داریوش مهرجویی. چ ۴. تهران: مرکز.
- وامقی، ایرج. (۱۳۷۸). ***نوشته‌های مانی و مانویان***. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۵۹). ***انسان و سمبول‌هایش***. ترجم ۀ ابوطالب صارمی . چ ۲. تهران: پایا و امیرکبیر.
- ----------. (۱۳۷۷). ***انسان و سمبول‌هایش***. ترجمهٔ محمود سلطانیه. چ ۴. تهران: جامی.
- ----------. (۱۳۶۸). ***چهار صورت مثالی***. ترجمهٔ پروین فرامرزی . مشهد : معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.
- ----------. (۱۳۷۹). ***روح و زندگی***. ترجمهٔ لطیف صدقیانی. تهران: جامی.

- ---------. (۱۳۸۳). ***روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه*** . ترجمهٔ محمدعلی امیری. چ ۳. تهران: انتشارات علمی.

- CIRLOT. J. E,(1973). *A Dictionary of symbols*, Translated from Spanish Jack Sage. Routledge & Kegan Paul, London.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی