زبان و ادب فارسی
نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
سال ۶۵، پاییز و زمستان ۹۱، شماره مسلسل۲۲۶

تحلیل اساطیریِ حکایت شیر و گاو در کلیله و دمنه بر پایهٔ نظریهٔ یونگ و نورتروپ فرای

علی‌اکبر سام خانیانی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند
مصطفی ملک پائین
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند

چکیده

حکایت شیر و گاو در کلیله و دمنه زیبایی‌های ادبی فراوانی دارد که با نقدها و خوانش‌های نو، می‌توان عوامل هنری و تأثیر آن را در جامعهٔ مخاطبان روشن کرد. تحلیل اساطیری یکی از این شیوه‌هاست که نشان‌دهندهٔ برجستگی‌های ویژهٔ این حکایت است. در این پژوهش با استفاده از نظریهٔ «یونگ» دربارهٔ کهن‌الگوها و نمادها و تلفیق آن با نظریهٔ «نورتروپ فرای» در مورد میتوس‌های شکل‌دهندهٔ اثر ادبی، حکایت شیر و گاو تحلیل شد. به این منظور پس از ذکر چارچوب نظری و روش، نمادها و کهن‌الگوهای بخش‌های مختلف این حکایت با تحلیلی اسطوره‌ای شکافته و بررسی شد و سپس ارتباط آن‌ها با میتوسِ شکل‌دهندهٔ آن بخش از حکایت بیان شد. در پایان روشن شد که این حکایات دارای سه بخش ساختاری شامل زمینه، گره‌افکنی و گره‌گشایی است که منطبق با میتوس‌های تابستان، زمستان و بهار است که به ترتیب نشان‌دهندهٔ انواع ادبی رُمانس، آیرونی و کمدی است.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، کهن‌الگو، نماد، میتوس، کلیله و دمنه. حکایت.

تاریخ وصول: ۱۳۹۱/۴/۲۷ تأیید نهایی: ۱۳۹۲/۴/۱۹

مقدمه

اصل کتاب کلیله و دمنه به هندی بود به نام پَنچه تَنترَه (panchatantra)؛ برزویهٔ طبیب مَروزی در عصر انوشروان خسرو، پسر قباد پادشاه ساسانی آن را به پارسی درآورد و ابواب و حکایاتِ چند بران افزود که اغلب آن‌ها از مآخذ دیگرِ هندی بود. در مبادی دورانِ فرهنگ اسلامی، ابن‌المقفّع آن را از پهلوی به تازی نقل کرد و کلیله و دمنه نام نهاد؛ به عهدِ بهرام‌شاه غزنوی، ابوالمعالی نصرالله بن محمّد منشی آن را از تازی به نثر فارسی ترجمه کرد. (نصرالله منشی، ۱۳۸۴؛ مقدّمه‌ی مصحّح: ز-ح) کتاب کلیله و دمنه سرشار از مفاهیم اساطیری است که بسیاری از آن‌ها منطبق با ناخودآگاه جمعی مردم سرزمین ایران است؛ زیرا اساطیر مشترک بین هند و ایران پس از جدایی این دو قوم از یک‌دیگر، هم‌چنان در حکایات دو قوم به چشم می‌آید. از علل گرایش و توجّه ایرانیان به حکایات کلیله و دمنه، افزون بر انشای هنرمندانهٔ نصرالله منشی، می‌توان وجود اسطوره‌هایی دانست که در ناخودآگاه جامعهٔ مخاطبان ایرانی جذّاب است. دیگر این‌که بسیاری از اساطیر در فرآیندی زمانی که در آن به پیش می‌روند، با اعتقادات و حکایات مردمان هر دوره تغییر می‌کنند. اساطیر نمادینِ کتاب کلیله و دمنه نیز از این لحاظ مستثنا نبوده‌اند و احتمالاً بسیاری از آن مفاهیم در ترجمه‌ها و بازگفت‌های آن تا بدین‌جا با اساطیر ایرانی و شاید سامی آمیخته شده باشد.

در این پژوهش کوشش می‌شود تحلیلی اسطوره‌ای از حکایت شیر و گاو از کتاب کلیله و دمنه بر پایهٔ نمادها و کهن‌الگوهای یونگ و تلفیق آن با نظریهٔ میتوس‌های شکل‌دهندهٔ اثر ادبی از نورتروپ فرای به دست داده شود، تا از این رهگذر، پاسخ به این پرسش‌ها روشن‌شود: نمادها و کهن‌الگوهای این حکایت چیستند و در پی‌رفتِ حکایت چه نقشی دارند؟ بخش‌های مختلف حکایت از منظر اسطوره‌ای با کدام میتوس، هم‌خوان است؟، کارکرد نمادین شخصیّت‌های حیوانی در حکایت چگونه است؟ شخصیت اصلی حکایت کیست و نبرد بین دمنه و گاو است یا شیر و گاو؟

پیشینهٔ این تحقیق بسیار اندک است، اگر چه در کتاب‌ها و مقالات ارزشمندی به حکایات کلیله و دمنه پرداخته شده است، لیک این پژوهش‌ها بیش‌تر بنا بر شیوهٔ سنّتی، برخی فراز و فرودهای این حکایات و نثر آن‌ها را تحقیق کرده‌اند. دربارهٔ اسطوره در کلیله و دمنه نیز مقاله‌ای

با عنوان «ردپای اساطیر در داستان شیر و گاو از کلیله و دمنه» وجود دارد، اگر چه در برخی مفاهیم از آن مقاله نیز یاری گرفته خواهد شد، امّا به طور کلّی شیوهٔ کار نگارندگان آن مقاله با آن‌چه در این مقاله خواهد آمد متفاوت است. مقاله‌ای با عنوان «نمادشناسی حکایت بوف و زاغ در کلیله و دمنه بر پایهٔ اساطیر هند و ایران» و پایان‌نامه‌ای با عنوان «نمادشناسی اسطوره‌ای حیوانات کلیله و دمنه بر مبنای اساطیر هند و ایران» نیز نگاشته شده است. در این دو مقاله و پایان‌نامه نیز علاوه بر این‌که شیوهٔ تحقیق با چارچوب نظریِ این مقاله فرق دارد، بدان جهت که آن‌ها بیش‌تر بر پایهٔ اساطیر هند و ایران بنا شده است، ولی در مقالهٔ حاضر نمادهای هند و ایرانی تنها قسمتی از مواد خام اوّلیه برای تفسیر یونگی کهن‌الگوها و انطباق آن با میتوس‌های فرای به شمار می‌روند.

اسطوره: مفهوم اسطوره دایرهٔ بسیار وسیعی را شامل می‌شود که همین امر تعریف آن را به مراتب دشوار می‌سازد. (نک. الیاده، ۱۳۶۲: ۱۴) ولی به هر روی مصادیق آن روشن و مشخّص است و با اندکی مسامحه این نظر شمیسا را می‌توان تعریفی نسبتاً معقول از اسطوره دانست: اسطوره داستان‌های کهنی است که زمانی در نزد اقوام باستانی حقیقت تلقی می‌شده است، امّا امروزه جنبهٔ افسانه‌ای یافته و کسی بدان‌ها باور ندارد... می‌توان گفت که نحوهٔ تلقّی بشر اعصار کهن از پدیده‌ها °که معمولاً برای او جنبهٔ رمز و راز داشته است- و کوشش در جهت توضیح معمّاهای زندگانی آن دوران است. (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۶۹و۲۷۰) این باورها که امروزه برای انسان‌ها کم‌تر به عنوان واقعیّت تلقّی می‌شوند، روزگاری اساس و بن‌مایهٔ فکری و عملی زندگی بشر بوده است. اهمّیّت اسطوره از همین‌جاست که بشر باستانی بدان اعتقاد راسخ داشته است. در واقع اساطیرِ باقی‌ماندهٔ امروزی، ادیانِ بشر بدوی محسوب می‌شوند.

ناخودآگاه جمعی، کهن‌الگوها و نمادها

به نظر یونگ ضمیر ناخودآگاه انسان دارای دو لایهٔ فردی و جمعی است. لایهٔ فردی محل نگه‌داری و باززایش و یادآوری خاطره‌ها و مفاهیم دوران کودکی است و لایهٔ جمعی مفاهیمی همگانی شامل مضامین بازماندهٔ حیات بشر از نخستین ایام تاکنون را در خود جای می‌دهد.

یونگ عقیده دارد: هر یک از ما دارای شیوهٔ زندگی خاصِّ خود است، اما به میزان زیادی هم اسیر و نمایندهٔ روح جمعی هستیم که عمر آن به قرن‌ها می‌رسد. (یونگ، ۱۳۸۷: بیست‌وهفت) از نظر یونگ مضامین اساطیری و صورت‌های ازلی از ابتدای هستی در بطنِ وجودِ انسان خفته‌اند و در طول تاریخ، در زمینه‌های گوناگون: رویا، مراسم عبادی، قصّه‌های عامیانه، رفتارهای روانی و خلّاقیت‌های هنری متجلّی می‌شوند و گویای وضعیت روانی و نیازهای روحی انسانند(ترقی،۱۳۸۷: ۹). برای ملموس کردن مفهومِ خودآگاه و ناخودآگاه فردی و جمعی مثال‌هایی عینی زده شده است، تا این پدیدهٔ ذهنی آشناتر شود. *امینی* به نقل از *تاریخ روان‌شناسیِ نوین* آورده است:«در یک نگاه تمثیلی اگر خودآگاهی افراد را در سطح بیرون از آب جزایر فرض کنیم، ناخودآگاه فردی قسمت‌های زیر جزایر و ناخودآگاه جمعی کف اقیانوس است که در نهایت همهٔ جزایر بر آن استوارند»(امینی، ۱۳۸۱: ۵۴).

یونگ برای تبیین کهن‌الگو آن را با «غریزه» مقایسه می‌کند و می‌گوید: غریزه کششی جسمانی است که به وسیلهٔ حواس دریافت می‌شود. البته غرایز به وسیلهٔ خیال‌پردازی‌ها هم بروز می‌کنند و اغلب تنها به واسطهٔ نمایه‌های نمادین، حضور خود را آشکار می‌سازند. و من همین بروز غرایز را «کهن‌الگو» نامیده‌ام. (یونگ، ۱۳۸۶: ۹۶) گفتنی است که کهن‌الگوها و اسطوره‌ها به وسیلهٔ خودآگاه ما و آن‌چه در آن است شناسایی نمی‌شود، بلکه این کهن‌الگوها را تنها به صورت نماد می‌توان درک کرد. *ترقی* براین باور است که نماد، زبان اسطوره و آیین تکرار اعمال خدایان و حوادث اساطیری است. (ترقی، ۱۳۸۷: ۸) *کزّازی* نیز معتقد است اسطوره و رویا هر دو قلمرو نمادهایند. هم اسطوره هم رویا به زبانی پیچیده و چند سویه و رازآلود که زبان نمادهاست با ما سخن می‌گویند و نهفته‌هایشان را بر ما آشکار می‌سازند(کزازی، ۱۳۷۲: ۱۶۲). امامی برآن است: اسطوره به اعتباری همان کهن‌الگو است، هر چند مناسب‌تر می‌نماید که اگر جنبه روایی داشته باشد، اسطوره گفته شود و اگر مفاهیم نمادها در آن مطرح گردد، کهن‌الگو به حساب آید(امامی، ۱۳۸۵: ۲۰۲).

نماد، زبان صورت‌های ازلی (کهن‌الگوها) و اسطوره است و این زبان در فرهنگ‌های مختلف تغییر صورت می‌دهد. (ترقی، ۱۳۸۷: ۱۴) کهن‌الگوها می‌توانند از طریق فرافکنی در قالب صور مشخّص جلوه‌گر شوند، زیرا خودآگاهی همیشه کهن‌الگو را به صورت نماد درک می‌کند، یعنی

کهن‌الگو در جامهٔ تصاویر جمعی که میان همهٔ اقوام مشترک است و در اعماق خروشان هر روان در جوشش است، آشکار می‌شود(امینی، ۱۳۸۱: ۵۴). هرچند، برخی از کهن‌الگوها جهانی‌اند ولی اغلب نمادهای اساطیری برای هر ملّتی مفهومی دارند که دلالت خاصی بر کهن‌الگوی خاصّ همان ملّت می‌کنند. *یونگ* معتقد است که آن‌چه ما نمادش می‌نامیم یک اصطلاح است، یک نام یا نمایه‌ای که افزون بر معانی قراردادی و آشکار روزمرّهٔ خود دارای معانی متناقضی نیز باشد. نماد شامل چیزی گنگ، ناشناخته یا پنهان از ماست... بنابراین یک کلمه، یا یک نمایه هنگامی نمادین می‌شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار و بی‌واسطهٔ خود داشته باشد. این کلمه یا نمایه جنبهٔ «ناخودآگاه» گسترده‌تری دارد که هرگز نه می‌تواند به گونه‌ای دقیق مشخّص شود و نه به طور کامل توضیح داده شود، و هیچ کس هم امیدی به انجام این کار ندارد(یونگ، ۱۳۸۶: ۲۳).

نقداسطوره‌ای در ادبیات

افـرادی چون *ریچارد چیس* شعر را زیر ساخـت چشم‌پوشی‌ناپـذیرِ اسطـوره می‌دانند. (روتون، ۱۳۸۵: ۷۹) *یونگ* معتقد است: «فرآیند آفرینندگی عبارت است از جان دمیدنِ ناخودآگاهانه به صورت مثالی، بسط و گسترش دادن آن و ساخت و پرداختنش تا آن که اثر به طور کامل تحقّق یابد. ساخت و پرداخت تصویر ابتدایی، به اعتباری ترجمه و گزارشی به زبان زمان حاضر است.» و تأثیر اثر هنری را به سبب آن می‌داند که این آثار بیانگر تجلّیات ناخودآگاه جمعی و بینش اساطیری مشترک همهٔ اقوام است و در مورد پدیدآورندهٔ اثر ادبی عقیده دارد که او ترجمان ناخودآگاه جمعی و صور مثالی برای مردم عادی است. (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۵۲ و ۲۵۳) برخی مانند *فرای* اهمیت بسیار فراوانی برای نقش اسطوره در ادبیات قایل هستند. *اشلگل* نیز می‌نویسد: اسطوره و شعر یکی هستند و از هم جدانشدنی‌اند. (روتون،۱۳۸۵: ۷۵) *مارک شورر* نیز اعتقاد دارد اسطوره زیرساختِ چشم‌پوشی‌ناپذیرِ شعر است. (همان: ۷۹)

نقد اسطوره‌ای یک شیوه از نقد است که با معیارهای آن می‌توان به کاوش در ادبیات پرداخت. منتقدان ادبی با استفاده از آرای *فروید* و *یونگ* و دیگر روان‌شناسان در پی تحلیل آثار

ادبی برآمده‌اند. خود *فروید* معتقد بود: این من نبودم که ضمیر ناآگاه را کشف کردم، بلکه کاشف حقیقی آن، شعرا و هنرمندان هستند. (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۵۸) همین سخن دلالت بر این نکتهٔ مهم می‌کند که متون ادبی سرشار از ناخودآگاهی است، و از این رو بررسی‌های روان‌شناسانهٔ متون ادبی قوّت یافت. *قائمی* به نقل از *والکر* می‌آورد: روش نقد اسطوره‌ای (اسطوره‌شناختی) که از آن به «نقد کهن الگویی» (Archetypical Criticism) نیز تعبیر می‌شود، یکی از رویکردهای اصلی نقد معاصر است که اگر چه پیشینه‌ای بیش از یک قرن دارد و تاریخچهٔ آن را باید از مکتب انسان‌شناسی(Anthropology) انگلیس و پژوهش‌های انسان‌شناسانی چون *ادوار تیلور* (*E. B. Taylor*) و جیمز *فریزر* (*J. G. Frazer*) و دیگران آغاز کرد که از اواخر قرن نوزدهم شروع شده بود و اندکی پس از آغاز قرن بیستم، «هلنیست»های کمبریج (Hellenists) در پژوهش‌های خود بهرهٔ بسیاری از این رشته برده بودند، اما با نظریات *کارل گوستاو یونگ* (*Carl Gustav Jung*) روان‌شناس شهیر سوئیسی بود که این رویکرد متحول شد، و در نیمهٔ دوم قرن بیستم، مطالعات متنوّع و ارزش‌مندی را در این حوزه پدید آورد. از دیدگاه *یونگ*، اسطوره‌ها به صورت تجلیات فرهنگی، بیان‌گرِ مضامینی حاوی عمیق‌ترین حالات روانی انسان‌ها بودند. (قائمی، ۱۳۸۸: ۱۲۲-۱۲۳) روشی که *یونگ* با تحلیل ناخودآگاه روان انسان به کار گرفت، به طور فراوانی به یاری ناقدان ادبی آمد. منتقدانی ظهور کردند که نقش اسطوره را در آثار ادبی بسیار زیاد می‌دانستند. پس از *فریزر* و *الیاده* و *یونگ* که در راه شناخت اسطوره‌ها قدم‌های مؤثّری برداشتند، نوبت به *نورتروپ فرای* رسید. *فرای* با کتاب کالبدشناسیِ نقد تأثیر عمیقی بر نقد ادبی، به ویژه نقد اسطوره‌گرا نهاد. (شایگان‌فر، ۱۳۸۶: ۱۳۴- ۱۳۵) وی و همانندانش به تبیین و بسط نظریه‌های *یونگ* در ادبیات پرداختند. روش آنان بیش‌تر بر پایهٔ تحلیل همین نمادهای کهن‌الگویی در آثار ادبی استوار شد و نقد اسطوره‌شناختی و کهن‌الگویی رشد کرد. *فرای* با جسارتی درخشان اسطوره را با ادبیّات یکسان می‌بیند و می‌گوید که اسطوره اصل ساختاری و سازماندهِ شکل ادبی است و یک کهن‌الگو اساساً «عنصر تجربهٔ ادبی فرد» است. (گرین و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۶۷).

میتوس

نورتروپ *فرای* (Northrop Frye) برای اشاره به چهار الگوی روایی که به اعتقاد وی به اسطوره ساختار می‌بخشند، از اصطلاح «میتوس» استفاده می‌کند. بنا بر ادّعای وی، این میتوس‌ها مبانی ساختاری‌ای هستند که انواع ادبی بر آن‌ها استوارند. (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۵۶ - ۳۵۷) به نظر فرای در عرصهٔ نقد ادبی، اسطوره در نهایت به معنای میتوس است که عبارت باشد از اصل ساختاری نظام‌دهندهٔ نوع ادبی. (فرای، ۱۳۷۷: ۴۰۲) او در کتاب *تحلیل نقد*، انواع ادبی منطبق بر چهار فصل را این‌گونه نشان می‌دهد:

۱. میتوس بهار: کمدی. مضمون وجه کمیک یگانه شدن با جامعه است و معمولاً این صورت را به خود می‌گیرد که قهرمان اصلی در بافت جامعه گره می‌خورد. (همان: ۵۹) قهرمان کمدی به پیروزی دست می‌یابد، خواه کردارش معقول باشد یا احمقانه و خواه صادقانه باشد یا رذیلانه. (همان:۶۰)

۲. میتوس تابستان: رمانس. وجه رمانس دنیایی را اراده می‌کند که آرمانی شده است. در رمانس، قهرمانان دلاورند و قهرمانان مؤنّث زیبایند و آدم‌های خبیث هم خباثت دارند و به محرومیّت‌ها و پیچیدگی‌ها و سردرگمی زندگی معمولی توجّهی نمی‌شود. از این جهت تصاویر آن قیاس انسانی دنیای بهشتی را عرضه می‌کند. (همان:۱۸۲)

۳. میتوس پاییز: تراژدی. در این میتوس، فاجعه (fathos) چه در ظفر و چه در شکست مضمون نوعی تراژدی است. (همان:۲۳۳) در تراژدی کامل عیار، شخصیت‌های اصلی از حیطهٔ رؤیا خلاص می‌شوند... قهرمان سنخی تراژدی جایی بین ملکوتی و "بسیار انسانی" قرار دارد... قهرمان تراژدی عداوت برمی‌انگیزد یا وارث اوضاع و احوال عداوت می‌شود. (همان: ۲۴۹تا۲۵۲)

۴. میتوس زمستان: طنز یا آیرونی. وجه طنز متعلّق به محدودهٔ محاکات فروتر است. که می‌توان به آن نام قیاس تجربه (analogy of experince) داد. این دنیا، در انطباق با نسبتِ دنیای معصومیت رمانسی و دنیای بهشتی، با دنیای دوزخی مقترن است... در

داستان‌های محاکات فروتر، موجودات ملکوتی و روحانی جا و نقش چندانی ندارند.(همان:۱۸۶)

به نظر فرای، انسان‌ها تخیّلات روایی خود را اساساً به دو طریق ترسیم می‌کنند: در قالب بازنمایی‌های جهانی آرمانی و در قالب بازنمایی‌های جهان واقعی. جهان آرمانی، که از جهان واقعی بهتر است، جهان معصومیت و وفور نعمت و خرسندی است که *فرای* آن را «میتوس تابستان» می‌نامد و با نوع ادبیِ «رمانس» ارتباط می‌دهد. (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۵۶و۳۵۷) و همواره حرکت از جهان آرمانی به واقعی (پاییز) نمود «میتوس پاییز» است و حرکت از جهان واقعی به جهان آرمانی نمود «میتوس بهار» است.

شیوهٔ تحلیل اسطوره‌ایِ نمادها در حکایت شیر و گاو

برای شناخت کهن‌الگوها و روابط آن‌ها در متن باید از زبان اسطوره که نماد است، استفاده کرد. امّا نکتهٔ اساسی که باید در رجوع به نمادهای تصاویر اساطیری و تطبیق آن در متن رعایت شود، این است که این تصاویر در همهٔ مواردی که در یک اثر ادبی وجود داشته باشند، نقش کهن‌الگو را بازی نمی‌کنند. منتقد محتاط تنها زمانی آن‌ها را کهن‌الگو تفسیر می‌کند که کل متن اثر به طور منطقی برداشت کهن‌الگویی را تأیید کند. (گرین: ۱۳۸۵: ۱۶۵) در عین حال *کرنی* (kerenyi) - که به همراه *یونگ* مجموعه مقالاتی پیرامون دانش اسطوره‌شناسی نوشته است- برای طبقه‌بندی داستان‌های مختلفی که در قالب یک کهن‌الگو پدید آمده، اصطلاح جدید mythologem یا اسطورگان را ابداع کرد. به نظر *کرنی* اسطورگان دسته‌ای از اساطیرند که یک قالب معیّن را در سیر داستان و نتیجهٔ آن دنبال می‌کنند. (امینی، ۱۳۸۱: ۵۴) اشارهٔ *کرنی* به کهن‌الگوهایی چون قهرمان، پیرفرزانه و ... است که در متن‌های حکایات ملل مختلف تکرار شده‌اند. به هر روی، شایسته است نمادهای کهن‌الگویی در یک اثر در حکایت‌های آن بازیابی شود؛ اسطوره‌ها همواره در متن معنا می‌یابند و از این راه می‌توان نظم منطقی کهن‌الگوها را سنجید. همان‌گونه که *کلودلوی استروس* معتقد است: باید اسطوره را چون کلیّتی دریافت و توجّه داشت که معنایش در توالی و تسلسل حوادث نیست، بلکه در مجموعه‌ای از حوادث است. بنابراین لازم است اسطوره را اندکی بسان یک قطعه موسیقی که

ارکستر می‌نوازد، خواند؛ یعنی نه حامل به حامل، بلکه با درک این معنی که باید تمام یک صفحه (نت موسیقی) را دریافت و مدّ نظر داشت. (ستّاری، ۱۳۸۱: ۲۰۴) اغلب اسطوره‌ها در قالب حکایت‌ها و قصّه‌های شفاهی و کتبی ظهور می‌کنند. اسطوره تجلّی خودجوش و لذا، ناخودآگاهانهٔ وجدان ناهشیار و قومی آدمی است در قالب قصّه. (واحددوست، ۱۳۸۷: ۱۵) از سوی دیگر، نظم منطقی حکایات سبب درک بسیاری از اساطیر نیز شده است. شاید از همین‌روست که *میرصادقی* اسطوره را یکی از انواع قصّه می‌داند. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۸۳) در این که چگونه یک عنصر در متن این حکایت، نماد محسوب می‌شود، بنا به دو مشخّصه است: ۱. این عنصر در پیرنگ حکایت نقش اصلی را ایفا کند. ۲. این عنصر در متن تکرار شده و بر آن تأکید شده باشد. بنابراین هر کلمه‌ای که در متن قرار بگیرد، لزوماً کارکرد نمادین ندارد و نمی‌توان آن را به عنوان نماد در بررسی کهن‌الگوهای متن به کار برد. پس برای تحلیل این حکایت ابتدا سه بخش ساختاری حکایت شیر و گاو با شماره‌گذاری ذکر می‌شود و سپس با توجّه به هر بخشِ حکایت نمادهای آن تحلیل می‌شود و تطبیق آن با میتوس هر بخش بیان می‌شود.

خلاصهٔ حکایت شیر و گاو در کلیله و دمنه

[۱] بازرگانی ثروتمند بود که فرزندانش به حد بزرگی رسیدند و از کسب و حرفت دوری می‌کردند و دست اسراف به مال پدر دراز کردند. پدر، آن‌ها را نصیحت کرد و آن‌ها را به اندوختن مال برانگیخت. پسران پند پدر شنیدند و منافع آن را نیکو شناختند... پسر بزرگتر به تجارت روی آورد و سفر دوردست اختیار کرد. دو گاو همراه او بودند که نام یکی شَنزَبه و دیگری نَندَبه بود. در راه خلابی پیش آمد و شنزبه در آن ماند... شنزبه به مدّت انتعاشی حاصل نمود و در طلب چراخور می‌پویید تا به مرغزاری آراسته به انواع نبات و اصنافِ ریاحین رسید... زمانی آن‌جا بود و قوّت گرفت و فربه گشت، بَطَرِ آسایش و مستی نعمت بدو راه یافت، و به نشاطی هر چه تمام‌تر فریادی زد. در حوالی آن مرغزار شیری بود و با او وحوش بسیار، همه در متابعت و فرمان او... هرگز گاو ندیده و آواز او نشنیده بود، همان که بانگِ شنزبه به گوش او

رسید هراسی بدو راه یافت و بر جای خود ماند و حرکتی نمی‌کرد... در میان پیروان او دو شغال بودند یکی نامش کلیله بود و دیگری دمنه. دمنه متوجّه هراس شیر شد و خواست که طریقی بجوید تا خود را به مَلِک (شیر) نزدیک گرداند، کلیله او را از نزدیکی به بزرگانی که از حدّ آن‌ها بالاترند، برحذر می‌داشت. عاقبت دمنه خود را به شیر نزدیک گردانید و در راهِ یاریِ شیر برای غلبه بر ترس او برآمد... دمنه به شیر گفت که اگر فرمان دهد رود و گاو را برای بندگی به نزد او برد و چنین کرد... گاو نزد شیر عزیز شد و گاو را به سبب رای و خرد فراوان محرم اسرار خویش گردانید. شیر هرچه اخلاق و عادات گاو را بیش‌تر آزمود، اعتمادش به گاو بیش‌تر شد و هر روز منزلت گاو در اقبال بیش‌تر می‌شد. (نصرالله منشی، ۱۳۸۴: ۵۹-۷۴)

[۲] چون دمنه اقبال گاو را نزد شیر افزون از خویش دید، به گاو حسادت ورزید و خشمگین شد و حیله‌ای ساخت تا گاو را سرنگون کند. پس پیش شیر رفت و گفت: شنزبه بر مقدّمان لشکر خلوت‌ها کرده است و هر یک را به نوعی استمالت نموده و بر ضد مَلِک برانگیخته است. شیر باید زود تدبیری بکند تا از شر عصیان گاو برهد... چون دمدمهٔ دمنه در شیر اثر کرد، شیر گفت: در این کار چه می‌بینی؟ پاسخ داد: گاو را بکشد. در عین حال دمنه گاو را نیز از نزدیکی به شیر بر حذر داشت تا گمان بد شیر نسبت به گاو تقویت شود... عاقبت گاوِ بی‌گناه به سبب دوبه‌هم‌زنیِ شغال، به دست شیر کشته شد. (همان: ۷۴-۱۲۵)

[۳] کلیله نیز همواره دمنه را از این نیرنگ‌ها بر حذر می‌داشت، امّا دمنه کار خود را می‌کرد... تا این‌که پلنگی از کنار کلبهٔ کلیله و دمنه می‌گذشت و صحبت‌های آن‌ها را شنید و فهمید که رشکِ دمنه سبب کشته شدن گاو بوده است؛ به مادر شیر خبر داد و مادر شیر به شیر گفت و دمنه بازجست شد؛ پس از کِشاکش‌های فراوان، دمنه محکوم شد و روشن شد خیانت و دوبه‌هم‌زنیِ او سبب این آشفتگی‌ها شده است، در پایان، دمنه را به امر شیر بستند و از گرسنگی و تشنگی مُرد (همان: ۱۲۵-۱۵۶).

کارکرد نماد در بخش [۱] حکایت

۱- گاو

مهم‌ترین کارکرد نمادین در این بخش از حکایت را گاو دارد. گاو وارد مرغزار سرسبزی می‌شود و حکایت گشوده می‌شود. انتخاب شخصیت گاو با کارکرد اسطوره‌ای‌اش بنا بر آن‌چه در ادامه می‌آید با متن حکایت کاملاً مرتبط است.

در سراسر قلمرو سومر باستان، ایزد ورزا به نام ایلیل به عنوان خدای توفان و خدای برتر حاصل‌خیزی پرستیده می‌شد. به واسطه‌ی او بود که آب به پیدایی آمد و کشتزاران سرسبز شد و همه روییدنی‌ها رستند. (وارنر، ۱۳۸۹: ۵۰۷) ریشهٔ گاوپرستی هندی‌ها بی‌تردید مربوط به دوران هند و اروپایی است... که ماده گاو را نماد نعمت آسمانی بر روی زمین می‌پنداشتند.(همان: ۵۰۹) یکی از چهارپایان و موجودات بسیار مهم و آیینی در اعتقادات ایرانیان باستان گاو است. در متون اساطیری ایران آمده است که اورمزد از روشنی و سبزی آسمان نطفه مردمان و گاوان را آفرید. (قلی‌زاده، ۱۳۸۷: ۳۳۹) طبق ارداویرافنامه در دوزخ برای کسانی که گاو و ستوران سودمند را بیازارد کیفری سخت تدارک دیده شده است. از یسنا۳۲ بند۸، نیز بر می‌آید که جمشید به قربانی کردن گاو می‌پرداخته است. یکی از گناهان نابخشودنی جمشید نیز آموختن خوردن گوشت گاو به مردمان بود و به واسطهٔ همین گناه فرَّه از او گریخت. (همان: ۳۳۹-۳۴۰) فرّهٔ فریدون در دریای فراخکرد به نِی‌بُن قرار داشت. وِدَرگا به جادویی گاوی آن‌جا رهـا کرد و یک سال آن‌جا نِی درود و به گاو داد تا فرّه به گاو شد. (همان: ۳۴۰) از دیگر نشانه‌های اهمیّت اسطوره‌ای گاو در اساطیر ایرانی گاو بَرمایه (دایهٔ فریدون)، گاو ایوگدات (در زمان کیکاوس مرز ایران و توران را روشن می‌کرد و بنا به اساطیر از گناهان کیکاوس کشتن این گاو بود) و گاوِ نخستین (که بنا بر اساطیر مزدیسنی قبل از کیومرث در پنجمین مرحله آفرینش زاده شد) را می‌توان نام برد. (نک. بهار، ۱۳۶۲: ۱۵) بر اساس آیین میترا نیز کشتن گاو توسط میترا به خواست ایزدان و جاری شدن خون او بر روی مزارع گندم باعث نیرومندی آن می‌شود. (رضی، ۱۳۸۱: ۳۸۰) در آیین زردشت نیز پس از آن‌که گاو نخستین به دست اهریمن می‌میرد به سبب داشتن طبع گیاهی از اندام‌های او ۵۵ نوع غله و ۱۲ نوع گیاه شفابخش از زمین می‌روید. (کریستن‌سن، ۱۳۶۳: ۲۰) در اساطیر هندی نیز گیاه سوما که خدای زندگی و آب حیات است، همان باران است که از ماه به زمین می‌ریزد و رشد

گیاهان را سبب می‌شود. سوما تخم گاو آسمانی است که زمین را زایا می‌کند و در واقع خود گاو است. (صمدی، ۱۳۶۷: ۱۴۵-۱۴۶) هم‌چنین «ایندرا» خدای حاصل‌خیزی هندوان که آزادکنندهٔ گاوان ابر از دست اژدهای خشک‌سالی است، خود به شکل گاو جلوه می‌کند. (بهار، ۱۳۶۲: ۴۶۱-۴۶۹) در اَثروَ وِدا می‌خوانیم که دِوَه‌ها و اَسورَه‌ها برای [دست‌یابی] به «گاو» (نماد خوراک)، «زمین» (نماد شهریاری) و گنجینه‌های زمین، درگیرِ کشمکش و نبرد می‌شوند. (کووِرجی‌کیاجی، ۱۳۸۰: ۳۴۹) وابستگی گاو نر به کیش‌های زراعی از یک‌سو و قربانی‌شدنِ او در آیین‌ها، او را نماد قربانی و قدرت باروری می‌سازد... در نمادشناسی تحلیلی یونگ، قربانی کردن گاو نر، نشانهٔ میل به یک زندگی معنوی است که به انسان اجازه می‌دهد بر هوس‌های حیوانی اوّلیهٔ خود غلبه کند و پس از مراسم تحلیف و سرسپاری، به او صلح هبه می‌کند. (شوالیه و همکاران، ۱۳۸۸، ج۴: ۶۸۹ -۶۹۰) بنا بر این پیشینهٔ اساطیری که به طور فراوانی با متن حکایت هم‌خوان است، گاو نماد حاصل‌خیزی و زایش است. علاوه بر این لزوم انجام این قربانی نیز برای باززایی در اساطیر روشن است. در بررسی بخش دوم ساختار حکایت دربارهٔ کشته‌شدن گاو توضیح داده خواهد شد.

گاو، نماد پیرخردمند:

پیر فرزانه یکی از کهن‌الگوهای مهمّ یونگی است. پیر خردمند نماد تجسم اصل روحانی، معرّف «دانش، تأمّل، بینش درونی، پیر... از لحاظ خصوصیات اخلاقی هم شایان توجه است. پیر همیشه زمانی ظهور می‌کند که قهرمان در وضعیتی لاعلاج و مصیبت‌بار قرارگرفته و فقط تأمّلات عمیق یا فکری میمون می‌تواند او را از آن خارج کند. اما چون قهرمان به دلایل درونی و بیرونی نمی‌تواند خود این کارها را بکند، دانش لازم برای جبران این کاستی به شکل فکری مجسم در می‌آید؛ یعنی به شکل همین پیرمرد مددکار و با فراست.» (گرین و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۶۵) پیر شکل نمادین «خود» یعنی درونی‌ترین هسته‌ی روان است. و نشانهٔ تمامیّت است. (یونگ، ۱۳۸۶: ۲۹۵) در متن حکایت به روشنی پیداست که گاو، خردمند با فراست و راستین است. دقیقاً همان صفات پیر فرزانه را داراست. همچنین نماد حاصل‌خیزی و زایش است چنان که گاو در این بخش نقشی این‌چنین را دارد و نمادهای دیگر این بخش و آرمانی بودن و بی‌مشکل بودن شیرِ ملِک (نماد حکومت) است. به طور اجمالی می‌توان گفت خون گاو

در قلب شیر ملک (نماد حکومت) جاری است. برای نجات «من» یاری «خود» ضروری است. در بخش بعدی حکایت دیده می‌شود که «خود» مجالی برای ابراز خود نمی‌یابد زیرا «سایه» (دمنه) سبب آشفتگی «من» شده است. یونگ در مورد این پیرِ منجی می‌گوید: این منجی که فرد را به بیرون از دنیای آفرینش و رنج‌هایش رهنمون می‌شود و جهان جاودان اصلی را به وی باز می‌گرداند، تنها در صورتی می‌تواند این کار را انجام دهد که انسان نسبت به او شناخت پیدا کند و از خواب گران برخیزد و به وی اجازه دهد تا راهنمایی‌اش کند. (همان: ۳۰۳) در این بخشِ حکایت، «خود» یا «پیرخردمند» کنترل «من» را برعهده دارد و همین امنیت و آسایش را برای حکومت (مَلِک) به همراه دارد.

۲- مرغزار خرّم

رویدادهای این بخش حکایت با تأکید بر مکان آن آغاز می‌شود. این تأکید در این دو جمله در اوایل حکایت آشکار است: «شنزبه را به مدّت انتعاشی حاصل آمد و در طلب چراخور می‌پویید تا به مرغزاری رسید آراسته به انواع نبات و اصنافِ ریاحین. از رشک او رضوان انگشتِ غیرت گزیده و در نظارهٔ او آسمان چشم حیرت گشاده...»(نصرالله منشی، ۱۳۸۴: ۶۰) با توجّه دقیق‌تر به وصف‌های نویسنده در این بخش روشن می‌شود این مرغزار خرّم همان باغ آرمانی و مکان مطلوب زندگانی است، که آشکارا نشان‌گر و نمادِ **باغ** بهشتی است. واژگان و ترکیباتی هم در تقویت این نماد در این بخش به وضوح دیده می‌شود، مانند: خرّم، رضوان، نبات، ریاحین، بطر آسایش، مستی نعمت و... یادآور باغ بهشتی و آرمانی است.

باغ نماد بهشت زمینی، مرکز کیهان، بهشت آسمانی است... باغ‌های ایرانی اغلب با دیوار محصور شده، و نشانهٔ صفا و الفتی محافظت‌شده است... باغ اغلب در خواب دیده می‌شود، به صورت جلوه‌ای سعادت‌آمیز میلی عاری از تمام اضطراب‌ها. (شوالیه و همکاران، ۱۳۸۸، ج۲: ۴۱-۴۹) باغ نماد بهشت و باروری است(گرین و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۶۵).

۳- رنگ سبز

پس‌زمینهٔ این بخش از حکایت به وضوح سبز است و این سبزی به سبب مرغزار، ریاحین و... در این بخش به چشم می‌آید. سبز نماد باروری و امید است. (نک. گرین و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۶۳) سبز ارزش میانگین و واسط میان گرم و سرد، بالا و پایین را دارد، اطمینان بخش، تازه‌کننده، و انسانی است (شوالیه و همکاران، ۱۳۸۸؛ ج۳: ۵۱۷).

۴- شیر شاه حیوانات

شخصیت اصلی حکایت نه دمنه و نه گاو، بلکه شیر است. تمامی تمهیدات حکایت از منظر نقدی یونگی کشمکش درونی شیر یا شاه است، چه در برگزیدن گاو (پیرخردمند) و چه در فریب خوردن از دمنه (سایه) و کشتن گاو. پس نماد شیر به عنوان «من» و هم‌چنین پیشینهٔ اساطیری‌اش قابل پی‌گیری است.

در اساطیر پهلوی نماد نبرد فصل‌ها و آمدن نوروز را شاید بتوان در بعضی از نقوش برجستهٔ که شیری (نماد خورشید) را در حال کشتن گاو (نماد باران) نشان می‌دهد، مشاهده کرد. (قلی‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۹۰) شیر در اصل با طلا یا خورشید زیرزمینی و نیز خورشید مطابقت می‌کند و بنابراین، در آیین مهرپرستی (Mithraism)، نماد ایزد خورشید است... شیر، سلطان حیوانات، نمادین‌کنندهٔ همتای زمینی عقابِ آسمان و ارباب ذاتی و آقا یا دارندهٔ نیرو و اصل مردانگی است. آن‌گونه که فروبنیوس (Frobenius) می‌گوید، این مضمون که شیر خورشیدی، گلوی گاو نر قمری را می‌درد، در هنرهای تزیینی مردم آسیا و افریقا، بی‌نهایت تکرار شده است... شیر از دیدگاه یونگ (Jung)، در حالت وحشی‌گری به طور کلی نشانهٔ هیجان‌های پنهان است و می‌تواند نشانه‌ای هشداردهنده برای خطر بلعیده شدن توسط ناخودآگاه باشد. (سرلو، ۱۳۸۹: ۵۳۷-۵۳۸) روان‌کاوی، گاه شیر را نماد گرایش‌های اجتماعی منحرف می‌داند: گرایش به سلطه‌طلبی از طریق استبداد، که فرد مستبد عموماً با خشونت و اقتدار عقاید خود را تحمیل می‌کند... جایی که شیر دوره به دوره گاو را از هم می‌درد، که از هزاره‌ها قبل، جنگ این دو نشانهٔ دوگانگی و مخاصمهٔ میان روز و شب، و تابستان و زمستان بوده است، شیر نه تنها نماد بازگشت به خورشید و تازه‌شدن نیروهای کیهانی و حیاتی است، بلکه نشانهٔ زندگی دوباره نیز هست. (شوالیه و همکاران، ۱۳۸۸؛ ج۴: ۱۱۵-۱۱۶) شاه عموماً نماد حکومت است. «من»

(شیر) در این بخش از حکایت در پس‌زمینهٔ سبز مرغزار فرمان می‌راند و با یاری پیرخردمند (گاو) آرامش و تمامیت در حکومت است. شیر مظهر کامل «من» است و «خود» (پیرخردمند - گاو) و «سایه» (دمنه) نمودهای متفاوت شخصیت روانی اویند.

بنابر آن‌چه گفته شد و نمادهای مکرّری که ذکر آن رفت، بخش اول این حکایت دارای نماد برجسته‌ی باروری و زایش و معصومیت و حکومت مقتدر است. همه چیز روبه راه و آرام و زیباست و خواننده‌ی این بخش از حکایت با یک جهان آرمانی روبه‌رو می‌شود. به نظر فرای، انسان‌ها تخیّلات روایی خود را اساساً به دو طریق ترسیم می‌کنند: در قالب بازنمایی‌های جهانی آرمانی و در قالب بازنمایی‌های جهان واقعی. جهان آرمانی، که از جهان واقعی بهتر است، جهان معصومیت و وفور نعمت و خرسندی است که فرای آن را «میتوس تابستان» می‌نامد و با نوع ادبیِ «رمانس» ارتباط می‌دهد. (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۵۶-۳۵۷) تمامی نمادهای این بخشِ حکایت، بازنماییِ جهان آرمانی هستند. شیر و اقتدار «من»، سالار بودنِ گاو (پیرخردمند) و رنگ سبز نمادینه‌شده در این بخش و مرغزار یادآورِ باغ بهشتی نشان‌گر میتوس تابستان و جهان آرمانی هستند.

کارکرد نماد در بخش [۲]

۱- سایه

غلبهٔ سایه بنیادی‌ترین کارکرد را در کلّ این حکایت اسطوره‌ای دارد. گره حکایت با عمل دمنه (سایه) ایجاد می‌شود. بنا بر نظریهٔ یونگ در مورد اجزای ساختاری روان که انسان‌ها آن را به ارث برده‌اند، فرافکنی نمادین سایه را به عنوان کهن‌الگویی می‌بینیم که در اساطیر و آثار ادبی وجود دارد. معمول‌ترین گونه‌ی این کهن‌الگو در زمانی که فرافکنی می‌شود، شیطان است که به قول خود یونگ معرف «جنبهٔ خطرناک نیمهٔ ناشناخته و تاریک شخصیت است. سایه، بخشِ تاریک‌تر خود ناهشیار ماست که می‌خواهیم سرکوبش کنیم. (گرین و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۸۲) به عبارتی، سایه، بخش پست شخصیت آدمی است، بخش سرکوب‌شده‌اش. آدمی به دلایل مختلف به این لایه از شخصیتش توجّه ندارد و نمی‌خواهد به آن وقوف یابد، امّا این

بخش پنهان از شخصیت در اساطیر و خواب‌ها ظاهر می‌شود. در خواب‌ها با خواب بیننده و در اساطیر با قهرمان، هم‌جنس است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۶۵) .

در این بخش، شیر (حکومت، «من») به سبب غلبهٔ سایه آرام‌آرام از تابستانِ رمانس خود خارج می‌شود. غلبهٔ سایه بر ذهن شیر (نماد حکومت) به روشنی از تعصّب، جنگ با گاو و کشتن او پیداست. تمامی ویژگی‌های سایه در «دمنه» جای‌گیر شده است. سایهٔ شیر (دمنه) برای رسیدن به شهوت بی‌انتهای خود و غلبه بر جنبه‌های دیگر روان («خود»، گاو، پیرخردمند) تلاش می‌کند. مستولی شدن و ارضای غرایز کار سایه در روان است و جز این انتظاری از او نیست. جالب است که شغال در اساطیر هم مفاهیمی نزدیک به شخصیت پلید و در عین حال حریص و همسایهٔ شاه دارد. شغال بنا بر وظیفهٔ اسطوره‌ای مقیم دربار خدایان است. (کمیلی و آرین‌فر، ۱۳۸۷: ۸۵) در قصه‌های عامیانهٔ هندی، شغال همان نقشی را ایفا می‌کند که روباه مکار در اروپا دارد. (وارنر، ۱۳۸۹: ۵۲۰) شغال به دیدن اجساد زوزه می‌کشد و پشت قبرستان‌ها کمین می‌کند و لاشه می‌خورد، به همین دلیل آن را چون گرگ حیوانی بد یُمن می‌دانند. در شمایل‌نگاری هندو، شغال به عنوان مرکوب دوی، در وجه شوم او است. برخی متون با خاستگاهی مشابه، شغال را نماد میل، حرص، سنگ‌دلی و شهوت‌رانی، و به طور کلی نماد احساسات و تأثّرات شدید می‌دانند. (سرلو، ۱۳۸۹: ۶۷)

در این بخش دمنه (سایه) با حیله و نیرنگ برای نزدیک شدن به شیر (من) و دور کردن گاو (پیرخردمند) از شیر تلاش می کند و موفق می‌شود بر گاو غلبه کند. در واقع نبرد اصلی در این حکایت نبرد دمنه و گاو است برای نزدیکی به شیر. نبردی که در این بخش از حکایت با نیرنگ دمنه (سایه) سبب دوری پیر خردمند از من (شیر) می شود و سایه (دمنه) بر شخصیت من (شیر) مستولی می‌شود و باعث می شود گاو (پیرخردمند) را بکشد و در نهایت سبب آشفتگی و ناآرامی من (شیر) می‌شود.

از لحاظ اسطوره‌ای کاملاً روشن است که کشتنِ گاو توسط شیر، سبب جاری شدن خون او می‌شود و در نتیجه در بخش بعدی حکایت باززایی حکومت (شیر) آغاز می‌شود. ذکر این نکته نیز مهم است که نقش دمنه که عامل اصلی گره حکایت است، نباید نادیده انگاشته شود. دمنه (سایه) عاقبت باید از شخصیت شیر (من) دور شود، که آسایش به شیر (من) برگردد و آمادهٔ

باززایی شود؛ هم از این روست که در روایت حکایت گناهی نسبت به شیر وارد نمی‌شود و او مورد محاکمه نیست. زیرا این عمل او کاملاً توجیهی اساطیری برای باززایی دارد و «من» (حکومت) باید برای بقا همواره این میتوس‌های زمستان و قربانی‌شدن‌ها را اگر چه ناخوشایند پس‌پشت بگذارد. همان‌طور که در اساطیر ایران دیده می‌شود که تراژدی مرگ کیومرث توسط اهریمن سبب می‌شود تا از تن کیومرث هفت‌گونه فلز به پیدایی بیاید و مشی و مشیانه نخستین زن و مرد اساطیر ایرانی (به روایتی) به وجود آیند و نسل بشر ادامه یابد. (بهار، ۱۳۶۲: ۷۷و۹۰ و ۹۹و ۱۳۷-۱۴۰) به هر روی توجیه عمل شیر برمی‌گردد به کهن‌الگوی تولد دوباره.

۲- سیاه

به جز کارکرد نماد سایه و نبردش با پیرخردمند که در این بخش مهم‌ترین نمادهای کهن‌الگویی‌اند، رنگ سیاه بیش‌ترین کارکرد نمادین در این بخش از حکایت را داراست. رنگ سیاه بازتابیده‌شده در این قسمت هم به سبب غلبهٔ سایه است و هم تصویرهای خشن و سیاه چون نیرنگ، جنگ، دلهره و ترس، خیانت و... . آن‌قدر تصاویر سیاه در این بخش حکایت فراوان است که نمی‌توان همهٔ آن‌ها را برشمرد.

سیاه (ظلمت) نماد آشوب، ناشناخته‌ها، مرگ، ضمیر ناهشیار، شر و اندوه است. (گرین و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۶۳) سیاه از نظر نمادگرایی اغلب به عنوان سرد، منفی و در ارتباط با ظلمت نخستین و بی‌تمایزی اولیه است. آشوب و ناشناخته‌ها و شر و اندوه نیز در این بخش حکایت با نماد سیاهی بازتابانده شده است... هم‌چنین نشانهٔ ظلمت زمینی شب، درد، دغدغه، غم، جهل و مرگ است. (شوالیه و همکاران، ۱۳۸۸، ج۳: ۶۸۵ - ۶۹۵)

بنابر آن‌چه در بررسی نمادهای اساطیریِ این بخش گفته شد، ویژگیِ روشن آن روبه‌رو شدنِ مخاطب با جهانی واقعی است. پیش‌تر در بررسی نماد بخش اول گفته شد که به نظر فرای، انسان‌ها تخیّلات روایی خود را اساساً به دو طریق ترسیم می‌کنند: در قالب بازنمایی‌های جهانی آرمانی و در قالب بازنمایی‌های جهان واقعی. جهانِ واقعی، جهانِ تجربه و عدم اطمینان و شکست است که فرای آن را «میتوس زمستان» می‌نامد، و با نوع ادبی دوگانهٔ «آیرونی/طنز» ارتباط می‌دهد. در این جهانِ واقعی شخصیّت‌های اصلی مغلوب پیچیدگی‌های حیرت‌انگیزِ

زندگی می‌شوند. جهانی از حماقت و زیاده‌روی و ناسازگاریِ بشر ترسیم می‌شود. (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۵۷و۳۵۸) نمادهای آشوب، ترس، اندوه و غلبه‌ی سایه بر ساحت روان شیر (من-- حکومت) و نادیده‌انگاشتن پندهای پیرخردمند در این بخش حکایت، با «میتوس زمستان» هم‌خوان است. این نمادها همه بر جهان واقعی دلالت می‌کنند.

کارکرد نماد در بخش [۳]

۱- قهرمان

برجسته‌ترین نماد بخش سوم حکایت اسطوره‌ای شیر و گاو بی‌شک کهن‌الگوی قهرمان است که با با جست‌وجوی شیر (من-حکومت) برای علّت ناآرامی و ناخرسندی‌اش از کشتن گاو (پیرخردمند) شکل می‌گیرد. فرآیندی که برای باززایی شیر (من-حکومت) لازم است. قهرمان در حکایات سنّتی اغلب بنا بر اتّفاق به کشف و شهود می‌رسد تا بتواند نجات دهندهٔ من (حکومت- جامعه) باشد. جست و جوی قهرمان اغلب سخت و طاقت فرساست. در اینجا شنیدنِ صحبت‌های کلیله و دمنه توسِط پلنگ و گفتن آن به مادر شیر و در نهایت رسیدن آن خبر به شیر آغاز کشف بیماری حکومت می‌شود و در پایان نیز با شناخت سایه (دمنه) و دور کردن آن از شیر (من) باززایی آغاز می‌شود.

شایسته است در این‌جا اندکی در مورد فرآیند فردیت که اساس کهن‌الگوی قهرمان است، توضیح داده شود. یونگ با پژوهش و کندوکاو در ادبیات و اساطیر، رویا و... بیش از هر چیز دیگری در پیِ فرآیندی است که طیِ آن فرد در خویشتن تحقق می‌یابد. فرآیند فردیّت، رشد روانی شخص است برای رسیدن به خودی تفرّد یافته و متعادل. همین تکاملِ خود در روان است که از نظر یونگ می‌تواند برای تمامی ساختمان شخصیّت وحدت و یکپارچگی به ارمغان آورد. این فرآیند که اساساً شناختی است، در اسطوره‌ها به شیوهٔ کهن‌الگوی قهرمان که نمایندهٔ دوره‌های رشد فردی و هم‌چنین نمود رشد اجتماعی است، نمودار می‌شود.

کهن‌الگوی قهرمان (کهن‌الگوی تحوّل و رستگاری) از مفاهیم تکرار شده‌ی اساطیر ایرانی است. این کهن‌الگو سه مرحله دارد: ۱.جست‌وجو(کاوش): قهرمان سفری طولانی در

پیش‌می‌گیرد که در آن باید به کارهای ناممکن دست بزند، معمّاهای بی‌پاسخ را حل کند، و بر موانعی غلبه ناپذیر غلبه کند تا مملکت را نجات دهد. ۲. پاگشایی(نوآموزی): قهرمان در گذر از جهل و خامی به بلوغ اجتماعی و معنوی، یعنی برای نیل به پختگی و تبدیل شدن به عضو تمام‌عیاری از گروه اجتماعی‌اش، آزمون‌های بسیار دشواری را از سر می‌گذراند. پاگشایی در اغلب موارد شامل سه مرحله‌ی مجزاست: (۱) جدایی، (۲) تغییر، و (۳) بازگشت. پاگشایی مانند جست‌وجو گونه‌ای است از کهن‌الگوی مرگ و تولّد دوباره. ۳. بلاگردان(فداکاری و ایثار): قهرمان که سعادت قبیله یا ملّت به او وابسته است، باید بمیرد تا کفّاره‌ی گناهان مردم را بدهد و حاصل‌خیزی را به زمین برگرداند. (گرین و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۶۶) در این بخش از حکایت جست‌وجو و پاگشایی قرار دارد.

۲- جست‌وجو

نمادگرایی جست‌وجو به تعبیری همان سفر است و اغلب جست‌وجوی حقیقت، آرامش و جاودانگی، جست‌وجو و کشف یک مرکز معنوی، معنا می‌دهد... در سراسر ادبیات جهان، سفر نماد حادثه و جست‌وجو است، چه جست‌وجوی گنج، چه شناختی ساده. عینی یا مفهومی. سفر نمادین اغلب پس از مرگ به وقوع می‌پیوندد. (شوالیه و همکاران، ۱۳۸۸، ج۳: ۵۸۳ -۵۸۷)

نقش نمادین شخصیت «کلیله» نیز در این جست‌وجو و کشف بسیار مهم است. در کلّ حکایت «کلیله» دقیقاً ابزار موازی گاو در خیرخواهی و نیک‌اندیشی است و به تعبیری چون پیرخردمند است. کارکرد مقابله‌ی فکری کلیله بر خلاف دمنه در کلّ حکایت نشان‌گر کهن‌الگوی پیرخردمند است که با کشته شدن گاو، دیگر نقش او در پیش‌برد شیر (حکومت-من) به سوی باززایی پررنگ‌تر می‌شود. این کلیله است که هنگام سرزنش دمنه بر زبان می‌آورد که مسبّب کشته شدن گاو اوست و پلنگ می‌فهمد و به اطّلاع مادر شیر می‌رساند. به زبانی دیگر کلیله است که در هنگام از بین رفتن پیرخردمند برای شیر (من) که به دنبال باززایی است نقش خود و پیرخردمند را بازی می‌کند و سرانجام سبب کشته شدن دمنه (سایه) می‌شود و امنیت و آسایش و به بیان دیگر فردیّت به شیر (حکومت-من) برمی‌گردد.

در این‌جا هم جست‌وجو زمانی آغاز می‌شود که حکومت در وضعیتی مرده به سر می‌برد و ناآرامی در شیر (من) است. جست‌وجو در این بخش از حکایت ابتدا در درون‌گرایی و جدایی از دیگران از سوی قهرمان (شیر) آغاز شد و سپس با تغییر در رفتار او و با گوش‌سپردن و عمل به نصیحت مادرشیر (آنیما) و به طور غیرمستقیم از کلیله که در این‌جا نقش پیرخردمندِ نشان‌دهندهٔ راه باززایی حکومت را دارد و در نهایت مجازات دمنه یعنی بازگشت و آغاز باززایی است. با توجّه به علایم و نشانه‌های مقصد و انگیزه‌های درون‌متنی گفته‌شده، این جست‌وجو نشانهٔ نارضایتی است. به عقیدهٔ یونگ سفر نشانهٔ نارضایتی است و منجر به جست‌وجو و کشف افق‌های تازه می‌شود(همان: ۵۸۷) .

۳- آنیما

از مفاهیم مهم نظریّهٔ روان‌شناسی تحلیلی یونگ، آنیما بخش زنانهٔ روان مرد است و بازتاب آن را در اسطوره‌ها، حکایت‌ها، رؤیاها و ... می‌توان دید. البته ذکر این نکته ضروری است که این کهن‌الگو می‌تواند مثبت و سازنده باشد یا منفی و ویرانگر و تباهی‌آفرین. ایزدبانوانِ اسطوره‌ها از نمونه‌های مثبت و دیوزنان و زنان فریبندهٔ اسطوره‌ها از نمونه‌های منفی آنیما هستند. یونگ معتقد است که مرد باید آنیما را هم‌چون دیگر اجزای ناخودآگاه مثل سایه بشناسد و این مسئله را در راه رسیدن فردیّت اساسی می‌داند زیرا شناخت آنیما سبب شکوفا شدن استعداد شخص و پرورش خود او محسوب می‌شود. (شولتز، ۱۳۷۷: ۱۱۵-۱۲۰) عملکرد مهم عنصر مادینه این است که هرگاه ذهن منطقی مرد از تشخیص کنش‌های پنهان ناخودآگاه عاجز شود، به یاری وی بشتابد تا آن‌ها را آشکار کند. نقش حیاتی‌تر عنصر مادینه این است که به ذهن امکان می‌دهد تا خود را با ارزش‌های واقعی درونی هم‌ساز کند و راه به ژرف‌ترین بخش‌های وجود برد. می‌توان آن را رادیوی درونی انگاشت که با تنظیم طول موج، صداهای بیگانه را حذف می‌کند و تنها صدای انسان بزرگ را می‌گیرد. عنصر مادینه (آنیما) با این دریافت ویژهٔ خود نقش راهنما و میانجی را میان من و دنیای درونی، یعنی «خود» به عهده دارد (یونگ، ۱۳۸۶: ۲۷۸).

در حکایت مذکور آنیمای شیر (قهرمان) بر روی مادر شیر فرافکنی شده است؛ همان‌طور که سایهٔ او بر دمنه و «خود» (پیر درونِ) او بر گاو نمادینه شده‌اند. مادر شیر دارای تمام صفات

ذکر شده دربارهٔ آنیمای مثبت و سازنده است. او مصلحت‌جو است، به یاری قهرمان می‌آید تا «خود» را بشناسد، کمک می‌کند قهرمان سایه را بشناسد. با توجّه به این سخنان مادر شیر به شیر شخصیت آنیماییِ سازنده و خیرخواه او روشن‌تر می‌شود:

«مادر شیر گفت: شهادت هیچ‌کس بَرو مُقنع‌تر از نفسِ او نیست و سخن مَلِک [قهرمان] دلیل است بر آنچه دل او بر بی‌گناهیِ شنزبه [خود] گواهی می‌دهد. و هر ساعت قلقی تازه می‌گرداند [نابسمانی و تشویش در نتیجهٔ غلبهٔ سایه و دوری از خود] و بر خاطر می‌خواند که این کار [کشتن گاو: نماد خود] بی‌یقینِ صادق و برهان واضح کرده شده‌ست [زیرا غلبهٔ سایه، عقل و خرد را دور می‌گرداند و یادآوری مادرشیر به عنوان آنیمای درون، قهرمان را هدایت می‌کند]. و اگر در آنچه بِمَلِک رسانیدند [فرافکنی سایه بر دیگران] تفکّری رفتی [تفکّر: اندیشه‌ی عمیق درونی، هم‌سازی با خود] و بر خشم و نفس [سایه] مالک و قادر توانستی بود و آن را بر رای و عقلِ خویش بازانداختی حقیقت حال شناخته گشتی، که هیچ دلیل در تاریکیِ شکّ چون رایِ انور و خاطر اَزهرِ ملک [اندیشه‌ی درونی، خود] نیست، چه فراست ملوک جاسوس ضمیر فلک و طلیعهٔ اسرار غیب باشد[ترغیب آنیما قهرمان را به شناخت درون، همان نقشی که یونگ میانجی «من» و «خود» نامید]. (نصرالله منشی، ۱۳۸۴: ۱۲۹-۱۳۰) مادرِ نیک با اصل حیات تداعی می‌شود و نماد تولد، گرما، پرورش، حمایت، باروری، رشد و فراوانی است (گرین و همکاران: ۱۳۸۵: ۱۶۴).

پس در بررسی نمادهای این بخش آشکار شد، خواننده با حرکت، جنبش و جست‌وجو تا رسیدن به وحدت و نظم سر وکار دارد و این راه به یاری نماد خود (کلیله) و آنیمای مثبت (مادرگاو) پیموده می‌شود و سایه شناسایی و مغلوب می‌شود و شیر (نماد قهرمان) باززایی و بهار را برای جامعه به ارمغان می‌آورد که به روشنی نشان‌دهندهٔ «میتوس بهار» است. فرای حرکت از جانبِ جهان واقعی به سمت جهان آرمانی یعنی حرکت از «میتوس زمستان» به «میتوس تابستان» را مشخّصهٔ اصلی «میتوس بهار» می‌داند. شخصیّت اصلی که در شبکه‌ای از مشکلاتِ تهدیدآمیز جهانِ واقعی به دام افتاده، از طریق چرخش‌های مختلفی در پیرنگ موفّق می‌شود تا بر اوضاعی که او را گرفتار کرده است، فائق آید و به شادکامی برسد. ضدّ قهرمان در

این «میتوس بهار» غالباً پوچ و مضحک است، و قادر به مبارزه با قهرمان یا شخصیّت اصلی نیست. (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۵۹) بنا به نظر فرای میتوس بهار منطبق با نوع ادبی کمدی است. ضعف و سستی دشمن (دِمنه) نمایان‌گر کنشی است که منجر به کمدی می‌شود. کنش نهایی و گره‌گشایی این حکایت در این بخش تکمیل می‌شود؛ نمادهای جست‌وجو (جدایی، تغییر و بازگشت) در بخش سوم حکایت، با «میتوس بهار» هم‌خوان و هم عرض است.

نتیجه

حکایت شیر و گاو دارای سه بخش ساختاری زمینه، گره‌افکنی و گره‌گشایی است، که به ترتیب بیان‌گرِ میتوس‌های تابستان و زمستان و بهار است. زمینه، روزگار آرمانی پادشاهی و حکومت است و حضور گاو به عنوان پیرخردمند، فردیّت را برای شیر (حکومت-من) در این بخش به همراه دارد. در گره‌افکنی نبرد اصلی بین دو کهن‌الگوی روان، یعنی سایه (دمنه) و پیرخردمند (گاو)، به غلبهٔ سایه (دمنه) می‌انجامد. گره‌گشایی همگام است با شروع جست‌وجوی قهرمان (شیر) و پاگشایی او. در این سفر قهرمان (شیر) پس از جدایی و تغییر، حیات دوباره را برای «من» (حکومت) به ارمغان می‌آورد. جامعه از نو به سوی فردیّت یافتن حرکت می‌کند. در این قسمت پیر خردمند (کلیله) بر سایه (دمنه) غلبه می‌کند.

در بخش اول حکایت مرغزار خرّم و گاو و شیر (شاه) نمادینه شده‌اند، و بازتابندهٔ کهن‌الگوی زایش و حیات و زندگی آرمانی و لذّت‌بخش شیر (حکومت-من) است. این جهانِ آرمانی در الگوی میتوس‌های فرای یادآور میتوس تابستان است که منطبق با نوع ادبی رمانس است.

بخش دوم این حکایت سایه (دمنه) و سیاه به عنوان نمادهای اساسی بررسی‌شده‌اند که نشانه‌ی آشوب، ترس، اندوه و غلبهٔ سایه بر روان شیر (حکومت-من) و طرد و کشتنِ گاو (پیر خردمند) در این بخش است. خواننده با جهانی واقعی روبه‌رو می‌شود. در این جهانِ واقعی شیر (من-حکومت) مغلوب پیچ و خم های ناگزیر و حیرت‌انگیزِ زندگی می‌شود. جهانی از زیاده‌روی و ناسازگاریِ بشر ترسیم می‌شود. این بخش حکایت، نشان‌گرِ «میتوس زمستان» است که منطبق با نوع ادبی طنز یا آیرونی است.

بخش سوم ساختار این حکایت، با جست‌وجوی قهرمان (شیر) آغاز می‌شود؛ جست‌وجویی که شامل سه بخش اسطوره‌ای کهن‌الگوی قهرمان است. فرآیند فردیّت نمود تکامل و تعادل خود (در این‌جا هم فرد و هم جامعه) و باززایی با جست‌وجوی قهرمان انجام می‌شود. مراحل اسطوره‌ای جست‌وجو و سفر قهرمان از جست‌وجو تا پاگشایی (شامل جدایی، تغییر و بازگشت) در این بخش قرار دارد. این جست‌وجو و سفر قهرمان از جهانِ واقعی (میتوس زمستان) به جهان آرمانی (میتوس تابستان) را ترسیم می‌کنند. بنا بر نظرِ فرای، این بخش که دارای فرآیند تغییر، سفر و حرکت از جهان واقعی به جهان آرمانی است، نشان‌گرِ «میتوس بهار» است که منطبق با نوع ادبی کمدی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

- امامی، نصرالله، (۱۳۸۵)، *مبانی و روش‌های نقد ادبی*، چاپ سوم، تهران، جامی.
- امینی، محمدرضا، (۱۳۸۱)، «*تحلیل اسطورهٔ قهرمان در داستان ضحاک و فریدون بر اساس نظریهٔ یونگ*»، مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دوره هفدهم، شماره دوم، (پیاپی۳۴).
- بهار، مهرداد، (۱۳۶۲)، پژوهشی در اساطیر ایران، پارهٔ نخست، تهران، انتشارات توس.
- الیاده، میرچا، (۱۳۶۲)، *چشم‌اندازهای اسطوره*، ترجمهٔ جلال ستّاری، تهران، انتشارات توس.
- تایسن، لُیس، (۱۳۸۷)، *نظریه‌های‌نقد ادبی معاصر*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویراستار، حسین پاینده، تهران، نشر نگاه امروز/ نشر حکایت قلم نوین.
- ترقی، گلی، (۱۳۸۷)، *بزرگ بانوی هستی (اسطوره-نماد-صورازلی)*، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.
- جهانگرد، فرانک و مصطفی صدیقی و طیبه گلستانی حتکنی، (۱۳۹۰)، «*نمادشناسی حکایت بوف و زاغ کلیله و دمنه بر پایهٔ اساطیر هند و ایران*»، مجلهٔ بوستان و ادب دانشگاه شیراز، سال سوم، شماره‌ی اوّل، پیاپی۷.
- رضی، هاشم، (۱۳۸۱)، *پژوهش‌هایی در تاریخ آیین رازآمیز میترایی در شرق و غرب*، تهران، بهجت.
- روتون، ک. ک. (۱۳۸۵)، *اسطوره*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چاپ سوم، تهران، مرکز.
- ستّاری، جلال، (۱۳۸۱)، جهان اسطوره‌شناسی، چاپ دوم، تهران، نشرمرکز.
- سرلو، خوان‌ادواردو، (۱۳۸۹)، فرهنگ نمادها، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران، دستان.
- شایگان‌فر، حمیدرضا، (۱۳۸۶)، *نقد ادبی (معرفی مکاتب نقد همراه با نقد و تحلیل متونی از ادب فارسی)*، چاپ سوم، تهران، انتشارات دستان.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۸)، *نقد ادبی*، چاپ سوم از ویرایش دوم، تهران، نشر میترا.
- شوالیه، ژان و همکاران، (۱۳۸۸)، *فرهنگ نمادها (اساطیر، رؤیاها، رسوم، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگها، اعداد)*، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، دورهٔ۵جلدی. چاپ سوم، تهران، انتشارات جیحون.
- شولتز، دوآن و سیدنی الن شولتز، (۱۳۷۷)، *نظریه‌های شخصیّت*، ترجمه یحیی سیدمحمّدی، تهران، هما.

- صمدی، مهرانگیز، (۱۳۶۷)، *ماه در ایران از قدیمی‌ترین ایام تا ظهور اسلام*، چاپ اوّل، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). *تحلیل نقد*. ترجمه‌ی صالح حسینی. تهران: نیلوفر.
- قائمی، فرزاد، (۱۳۸۸)، «*تحلیل سیرالعباد الی المعاد سنایی غزنوی بر اساس روش نقد اسطوره‌ای (کهن الگویی)*»، دوفصلنامه علمی-پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء (س)، سال اول، شماره ۱.
- قلی‌زاده، خسرو، (۱۳۸۷). *فرهنگ اساطیر ایرانی بر پایهٔ متون پهلوی*، تهران، کتاب پارسه.
- کریستن‌سن، آرتور، (۱۳۶۳)، *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایرانیان*، ترجمه احمد تفضّلی و ژاله آموزگار، جلد اوّل، تهران، نشر نو.
- کزّازی، میرجلال‌الدین، (۱۳۷۲)، *رویا، حماسه، اسطوره*، چاپ اول، تهران، نشرمرکز.
- کمیلی، مختار و منصوره آرین‌فر، (۱۳۸۷)، «ردپای اساطیر در داستان شیر و گاو از کلیله و دمنه»، مجلّهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان. سال ششم، شمارهٔ بهار و تابستان.
- کووِرجی‌کیاجی، جهانگیر، (۱۳۸۰)، بنیادهای اسطوره و حماسه‌ی ایران. گزارش و ویرایش جلیل دوستخواه، چاپ اوّل ویراست دوم، تهران، آگاه.
- گرین، ویلفرید و همکاران، (۱۳۸۵)، *مبانی نقد ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ چهارم، تهران، نیلوفر.
- گلستانی حتکنی، طیبه، (۱۳۸۸)، نمادشناسی اسطوره‌ای حیوانات کلیله و دمنه بر مبنای اساطیر هند و ایران، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هرمزگان.
- میرصادقی، جمال، (۱۳۷۶)، *ادبیات داستانی (قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان)*، چاپ سوم، تهران، انتشارات علمی.
- نصرالله منشی، ابوالمعالی، (۱۳۸۴)، *کلیله و دمنه*، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی، چاپ بیست‌وهفتم، تهران، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
- واحددوست، مهوش، (۱۳۸۷)، *نهادینه‌های اساطیری در شاهنامهٔ فردوسی*، چاپ دوم، تهران، سروش.

- وارنر، رکس، (۱۳۸۹)، *دانشنامهٔ اساطیر جهان*، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چاپ چهارم، تهران، نشر اسطوره.
- یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۸۶)، *انسان و سمبلهایش*، ترجمهٔ محمود سلطانیه، چاپ ششم، تهران، جام.
- ..... ، (۱۳۸۷)، *روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه*، ترجمهٔ محمد علی امیری، چاپ پنجم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی