فصلنامه ادبیات عـــرفانـــی و اسطـوره‌شنـاختی
س ۱۱ ـ ش ٤٠ ـ پاییز ۹٤ (از صفحه ۱۰۵ تا ۱۳۳)

آگاهی یافتن از ابعاد مرگ در داستان *ماتی و پدربزرگ*

دکتر نرگس باقری – شهروز حمیدی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولی‌عصر(عج) رفسنجان ° کارشناس ارشد روان‌شناسی بالینی دانشگاه تهران

چکیده

داستان *ماتی و پدربزرگ* اثر روبرتو پیومینی، داستانی نمادین و کودکانه با درونمایه مرگ است. شخصیت اصلی داستان که با مرگ پدربزرگ روبه‌رو می‌شود، طی سفری آیینی، از اسرار مرگ آگاهی می‌یابد و این سفر منجر به رسیدن او به فردیّت و تقویت درون و تولد دوباره می‌شود. در این مقاله با توجه به رویکرد روان‌شناسی تحلیلی و با تکیه بر نقد کهن‌الگویی به تحلیل این سفر پرداخته شده است. نظام نمادین داستان، در فضایی عاطفی نمادها را چون کارمایه‌های روانی و پویا و موادی مؤثر و نزدیک به تخیل کودکانه به کار گرفته است. رمزگشایی نمادهای داستان نشان می‌دهد که ماتی الگوی قهرمان، پدربزرگ الگوی پیر خردمند، رودخانه، نماد زندگی و سمت چپ آن ناخودآگاهی و کشف راز مرگ دستاورد سفر است. سفر در یک روز کامل صورت می‌گیرد و این نیز نماد تمامیّت و یک چرخه کامل است.

کلیدواژه‌ها: روان‌شناسی تحلیلی، نقد کهن‌الگویی، *ماتی و پدربزرگ*، سفر، مرگ.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹٤/۰٤/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹٤/۰٦/۲۰

(نویسنده مسئول) Email: N.Bgheri@vru.ac.ir

مقدمه

روان‌شناسان معتقدند بخش قابل توجهی از افکار تخیلی کودکان، مربوط به مرگ است و بسیار غیر عادی است که کودکی هرگز با رازآلودگی نیستی و ناپیدایی دل‌مشغول نشده باشد؛ از این رو، اگر جست‌وجوی کودک به منظور شناخت این پدیده ناکام بماند، با کاستی‌هایی در رشد شخصیتش روبه‌رو خواهد شد. مفهوم مرگ، یکی از مباحث چالش‌برانگیز برای کودکان است و امروزه روان‌شناسان می‌گویند که کودکان باید با این مفهوم آشنا شوند. کودک نمی‌تواند بدون کمک دیگران، درک درست و دقیقی از مرگ داشته باشد. پرداختن به مفهوم مرگ در آثار کودک و نوجوان، بن‌مایه و مفهومی است که کمتر بدان پرداخته‌اند. البته نگاهی به مرگ در اندیشه غرب نشان می‌دهد که مرگ حتی برای بزرگسالان نیز انکار و سرکوب می‌شده است. طرد جدی اندیشه مرگ در آثار اسپینوزا و نیچه بارز بوده است؛ همچنین انکار مرگ از حدود آغاز سده بیستم در غرب به‌تدریج رایج شده است. فیفل (۱۹٦۳) شواهدی در این زمینه آورده است و می‌گوید: «از اواسط قرن بیستم است که دیگر مرگ در اندیشه انسان متمدن وارد نمی‌شود. مرگ تابو شده است.» (صنعتی ۱۳۸۸: ٤۸) با آغاز رنسانس، انسان غربی به دنبال یافتن راهی برای مرگی با آرامش است و تلاش می‌کند راهی بیابد که هراس از مرگ، زندگی را زهرآلود نکند. فروید نقش بسیاری در دگرگونی اندیشه مرگ‌ستیزی داشته است. او در مقاله بحث‌برانگیز خود با نام «فراسوی اصل لذت»، می‌گوید: «ما ناگزیریم بگوییم که هدف تمامی زندگی مرگ است.» (۱۹۲۰: ۳۱۱) وی می‌گوید: «آیا بهتر نیست که هم در واقعیت و هم در اندیشه‌هایمان

برای مرگ جایگاهی در خور قائل شویم و به آن نگرش ناخودآگاهانه درباره مرگ که اکنون با دقت سرکوب[1] کرده‌ایم، اهمیت بیشتری بدهیم؟» (۱۳۸۸: ۱۷۳)

وقتی پذیرش این موضوع نزد بزرگسالان مهم است، به‌طور حتم، برای کودکان اهمیتی دوچندان می‌یابد. «پژوهش‌ها نشان می‌دهد که باید درباره مرگ با کودکان، روشن و با توجه به سطح سنی آنها گفت‌وگو کرد.» (ویلسن ۲۰۰۲، به نقل از خوشبخت ۱۳۸۹: ۱۳۰) به عقیده سیگل و جوری نیز «هنگامی که والدین (به‌ویژه والدین سوگوار) از گفت‌وگو درباره مرگ پرهیز کنند، یا نامطمئن حرف بزنند، بدفهمی‌ها و ترس‌های کودکان دوچندان می‌شود.» (همان) در دست بودن منابعی که به حل مناسب این ارتباط کلامی بین کودک و بزرگسال منجر شود، از جمله کتاب‌های داستان و ادبیات کودک بسیار مهم است. (کور ۲۰۰٤ و پولینگ و هاپ ۲۰۰۸ به نقل از خوشبخت ۱۳۸۹: ۱۳۰)

داستان *ماتی و پدربزرگ* نوشته روبرتو پیومینی یکی از این کتاب‌ها است که در آن، مفهوم مرگ به زبان ادبی و ملموس بررسی و مکاشفه شده است. در زمینه بررسی مفهوم مرگ در ادبیات کودک ایران، فریبا خوشبخت (۱۳۸۹) پژوهشی انجام داده است؛ همچنین پژوهش‌های اسدالله جعفری و یحیی طالبیان (۱۳۸۸) و مهیار علوی مقدم و مریم ساسانی (۱۳۸۷) درباره مرگ قابل توجه است. در مورد داستان *ماتی و پدربزرگ* نیز تنها یک مقاله از سیّدعلی کاشفی خوانساری (۱۳۷۷) منتشر شده است. در پژوهش حاضر، با توجه به اهمیت این موضوع و نیز موقعیت منحصربه‌فرد این داستان کودکان، به بررسی فرآیند مرگ‌آگاهی در آن بر مبنای نقد اسطوره‌ای- کهن‌الگویی پرداخته شده و بسیاری از نمادها و کهن‌الگوهای آن نشان داده شده است.

1. Repression

نقد اسطوره‌ای یا کهن‌الگویی

نقد اسطوره‌ای[1] و نقد کهن‌الگویی[2] را برخی از یکدیگر جدا نمی‌دانند. از آنجایی که منتقدان شیوه کهن‌الگویی به هنگام نقد و تحلیل اثر ادبی، غالباً به اسطوره روی می‌آورند و بدان اهمیت خاصی می‌دهند، گاه‌گاهی این مکتب را «مکتب اسطوره‌ای» هم می‌نامند. (گوردن۱۳۷۰: ۲۸) سخن اصلی نقد کهن‌الگویی این است که کهن‌الگوها- تصاویر، شخصیت‌ها، طرح‌های روایی و درون‌مایه‌های نوعی ادبیات- در تمامی آثار ادبی حضور دارند و به این ترتیب، شالوده‌ای برای مطالعه ارتباطات متقابل اثر فراهم می‌آورند. نقد کهن‌الگویی، در دهه‌های ۱۹۳۰، ۱۹٤۰ و ۱۹۵۰ در آثار مود بودگین، رابرت گریوز، جوزف کمبل، فرگوسن، فیلیپ ویل‌رایت، نورتروپ فرای و دیگران ظاهر شد. (مکاریک ۱۳۸۸: ٤۰۰-٤۰۱)

اساس نظریات منتقدان کهن‌الگویی نظریات روان‌شناس سوئیسی، کارل گوستاو یونگ،[3] است که مفهوم ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو را مطرح کرد. به نظر یونگ، موقعیت‌های کهن‌الگویی، مجازها، تصاویر و اندیشه‌ها معنای عاطفی نیرومندی دارند و بیانی از تجربه انسانی نوعی هستند که جایگاه مهمی پیدا کرده‌اند. (همان: ٤۰۲) «کلان‌الگو یا صورت مثالی یا صورت ازلی، مضامین، تصویرها یا الگوهایی هستند که مفاهیم یکسانی برای سطح وسیعی از بشریت و فرهنگ‌ها و مکان‌ها القا می‌کنند»؛ (گرین و دیگران ۱۳۷٦: ۱۷۲) «منتقد اسطوره‌ای، با اسطوره، کهن‌الگو، و ضمیر ناخودآگاه در پیوند است؛ از این رو است که شناخت نقد اسطوره‌ای و چگونگی کاربرد آن در عرصه عمل، در نقد و تحلیل

1. Mythological Criticism 2. Archetypical Criticism
3. Carl Gustav Jung

آثار ادبی، به شناخت ژرف این‌گونه مباحث وابسته است. به یک اعتبار، نقد اسطوره‌ای، نقدی است که به کشف ماهیّت اسطوره‌ها و کهن‌الگوها، ویژگی‌ها و کاربردشان در ادبیات می‌پردازد»؛ (علوی مقدم و ساسانی ۱۳۸۷: ۲۲۵) همچنین «منتقد اسطوره‌ای با رابطه ادبیات و هنر با اعماق بشری سروکار دارد. منتقدِ پیرو نقد اسطوره‌ای در جست‌وجوی کشف نکات مرموزی است که آثار ادبی خاص را می‌پردازد که این، خود با توانی تقریباً خارق‌العاده، روشنگرِ واکنش‌های عام و برجسته بشر است.» (گرین و دیگران ۱۳۷٦: ۱۷۱–۱۷۲)

یکی از بن‌مایه‌های اسطوره‌ای و کهن‌الگویی، مفهوم مرگ و تولد دوباره است. اسطوره‌ها به بشر می‌آموزند که مرگ به معنی از بین رفتن زندگی نیست، بلکه با مرگ فقط شکل زندگی تغییر می‌کند. بشر از دیرباز سعی داشته است روح خود را در توتم‌های خود که عموماً در قالب حیوان و گیاه تصور شده است، حفظ کند. (فریزر ۱۳۸٦: ۷۹۳) اسطوره مرگ و رستاخیز، جاودانگی‌طلبی انسان را در قالب آیین باروری گیاهی نشان می‌دهد. این آیین به اعصاری بسیار کهن در تاریخ تفکر بشر تعلق دارد که همان پندار باروری گیاهی در نهادهای فرهنگی مادرسالاری هزاره‌های چهارم و پنجم پیش از میلاد مسیح، در اعتقادات سومری، سامی و مدیترانه‌ای آسیای غربی بوده است. از نظر مردم آن زمان، رمز زندگی و رستاخیز یک دانه در فرو شدن آن به زمین، یعنی مرگ آن است؛ بنابراین، انسان‌ها نیز پس از مرگ رستاخیز خواهند داشت. (جعفری و طالبیان ۱۳۸۸: ۱۷)

تلاش برای رهایی از تشویش مرگ و اشتیاق به جاودانگی، موضوع بسیاری از سفرهای قهرمانان در طول تاریخ است.

> «اسطوره کهن‌الگوی قهرمان معمولاً راجع به موضوعاتی چون جست‌وجو و آزمون، مرگ و هبوط و سفر به سرزمین مرگ‌زیستی و آگاهی بر نیمه‌های ناپیدا، احیا و رستاخیز، تولد دوباره و نجات انسان، جاودانگی و خداگونگی سخن می‌گوید.» (لیمینگ ۱۳۷۹: ۸٤)

سفر در داستان *ماتی و پدربزرگ* آیینی است؛ از آن‌گونه سفرها که در مراسم دینی قبایل و جوامع مختلف وجود داشته است و بسیار شبیه آیین آموزش اسرار مرگ است. یونگ می‌گوید: «آیین آموزش اسرار الئوزی[1] تنها برای کسانی که دنبال زندگی پربارتری بودند، به وجود نیامده بود، بلکه به منزله آمادگی برای مرگ نیز به کار می‌رفت. گویی مرگ هم به آیین آموزشی مشابه نیاز داشت.» (لیمینگ ۱۳۷۹: ۲۲۳)

> «آیین‌های دینی قبایل یا جوامع تکامل‌یافته‌تر همواره بر مراسم مرگ و زندگی دوباره تأکید دارند؛ یعنی برای نوآموز، «مراسمِ گذار» از یک مرحله زندگی به مرحله دیگر را به اجرا می‌گذارند. حال، خواه از اولین به آخرین دوران کودکی باشد، یا از نخستین به آخرین دوران شباب و یا از آن دوران پختگی.» (همان: ۱۹٤)

این مراسم آرام‌بخش و دگرگون‌ساز می‌تواند به انسان کمک کند تا معمای مبهم مرگ را کشف کند. کسانی که می‌خواهند به رویارویی با مرگ عادت کنند، شاید ناگزیر شوند دوباره همان پیام قدیم را بیاموزند. بر مبنای این پیام، «مرگ رازی است که باید با روح تسلیم و فروتنی، درست همان‌گونه که در برابر زندگی داشتیم، با آن برخورد کنیم.» (همان: ۲۲۳)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خلاصه داستان

پدربزرگِ ماتی به مرگ نزدیک است و خانواده پیرامون وی جمع شده‌اند. در این هنگام، پدربزرگ، ماتی را صدا می‌زند تا با هم به گردش بروند. آن دو در حالی‌که می‌کوشند کسی متوجه نشود، خانه را ترک می‌کنند و از سمت چپ رودخانه راهی می‌شوند. در آن سوی رودخانه، اسبی می‌بینند که سیاه و سفید است. تصمیم می‌گیرند برای اسب، اسم انتخاب کنند و درنهایت، نام اسب را

1. Eleusis

«بریگاند» (به معنی راهزن) می‌گذارند. پدربزرگ و ماتی از کانالی عبور می‌کنند و در کانال، مشغول ماهیگیری می‌شوند. ماهیگیری برای ماتی کار سختی است. پدربزرگ پیشنهاد می‌کند وارد آب شوند تا ماهی‌ها به داخل جیبشان بیایند و بتوانند آنها را بگیرند. با این کار، ماتی یک ماهی بزرگ و پدربزرگ یک ماهی کوچک صید می‌کند، اما ماهی‌ها را آزاد می‌کنند و به راه خود ادامه می‌دهند. ناگهان ماتی متوجه می‌شود که پدربزرگ کم‌کم در حال تغییر کردن و کوچک شدن است.

ماتی و پدربزرگ به یک دوراهی می‌رسند. آنها در ابتدا می‌خواهند با انداختن سکّه، راه خود را انتخاب کنند، اما ماتی تصمیم می‌گیرد در راهی که به موازات رودخانه است، حرکت کنند و از مزارع بگذرند. آن دو به یک شهرک می‌رسند و در کنار یک برج می‌ایستند. با نگهبان برج بازی می‌کنند و برنده می‌شوند و نگهبان به آنها اجازه می‌دهد تا از برج بالا بروند. سپس وارد بازار می‌شوند. پدربزرگ در ازای دادن کراواتش، یک ذرّت و یک سیب درشت می‌خرد. در طول راه، پدربزرگ به ماتی درس‌های زیادی می‌دهد؛ مثلاً یک جا به او می‌گوید: «انسان هرگز به چیزی که آن را خیلی زیاد می‌خواهد، نمی‌رسد»؛ (پیومینی ۱۳۸۵: ۳۸) در جایی می‌گوید: «هیچ چیز تمام و کمال مال کسی نیست.» (همان: ٥٤) در مزرعه، ماتی دوباره اسب را می‌بیند. پدربزرگ به او یاد می‌دهد تا به‌آرامی و با کمک بوی سیب، اسب را به طرف خودش بکشاند. ماتی اسب را به سوی خود می‌کشد و کمی سوار آن می‌شود. سپس اسب را رها می‌کند و به سفر ادامه می‌دهند. در ادامه سفر، پدربزرگ از ماتی می‌خواهد که به دنبال نقشه گنج بگردند. ماتی یک پوسته ملخ پیدا می‌کند و آن را نگه می‌دارد؛ همچنین پس از جست‌وجو در زیر یک درخت کاج، صندوقچه‌ای می‌یابد که در آن، مقداری ریشه درخت کاج و در کنار آن، تنها یک سکّه وجود دارد. آنها زیر درخت

می‌خوابند و پس از بیدار شدن، ماتی کمی شنا می‌کند. در همین زمان، ماتی کشتی دزدان دریایی را می‌بیند. دزدان دریایی ماتی و پدربزرگ را زندانی می‌کنند تا جای گنج را به آنها بگویند. پدربزرگ در زندان، ماتی را با قصه‌گویی سرگرم می‌کند و ماتی هنگام گرسنگی، از ذرتی که پدربزرگ برای او خریده است، می‌خورد. پدربزرگ به ماتی یاد می‌دهد دزدها را غافلگیر کند تا فرار کنند. پس از فرار، آن دو تمام مسیر رودخانه را این‌بار از سوی دیگر طی می‌کنند. پدربزرگ کوچک و کوچک‌تر می‌شود. تا جایی‌که آنقدر ریز می‌شود که از ماتی می‌خواهد تا هوا را به شدت بالا بکشد. پدربزرگ از این طریق، وارد بدن ماتی می‌شود. سفر تمام می‌شود و آنها به خانه بازمی‌گردند. خانواده در گورستان جمع شده‌اند تا پدربزرگ را به خاک بسپارند. پدر ماتی می‌خواهد ماتی را دلداری بدهد و می‌گوید: «او دیگر اینجا نیست، اما...» ماتی جواب می‌دهد: «منظورتان این است که او هنوز اینجا است؟» (همان: ۸۹)

کهن‌الگوی سفر قهرمان در داستان

جوزف کمبل، اسطوره‌شناس آمریکایی، که تحت تأثیر فروید و یونگ است، در کتاب *قهرمان هزار چهره*، به بسط و تبیین الگوی سفر قهرمان می‌پردازد و مفهومی به نام «اسطوره یگانه» را معرفی می‌کند که هسته اصلی آن، سه مرحله جدایی، تشرف و بازگشت است؛ قهرمان انتخاب می‌شود که از دنیای عادی و روزمره جدا شود و با گذر از مراحلی سخت و برخی آزمون‌ها، دستاوردی برای دیگران به ارمغان می‌آورد. (کمبل ۱۳۸۹: ۱۶-۳۵) در داستان *ماتی و پدربزرگ*، پدربزرگی که در حال مرگ است، کوچک‌ترین نوه‌اش را به گردش می‌برد و در این سفر، ماتی اسرار زیادی کشف می‌کند. ماتی در این سفر، قهرمان داستان

است و پی بردن به راز مرگ و چیستی آن و زندگی و رساندن آن پیام به پدر در پایان داستان، دستاورد او است. ماتی در میان خانواده سوگوار تنها مانده است و حق با فرانسیس بیکن است که می‌گوید: «نمایش مرگ خوفناک‌تر از خود مرگ است. بی‌تابی‌ها و ناله‌ها و چهره‌ای رنگ‌وروباخته و خویشان و یارانی که می‌گریند و جامه‌های سوگواری و اموری از این قبیل نمایش مرگ را هولناک می‌سازد.» (بیکن ۱۳۸۸: ۸۳) اعضای خانواده بغض کرده‌اند، گریه می‌کنند و یا چشم‌هایشان را بسته‌اند و به اندوه درون خویش می‌نگرند. کسی به فکر ماتی نیست. سوال‌های فلسفی آرام‌آرام به ذهنش راه می‌یابند. این درد برای او بزرگ است؛ پس به خودش پناه می‌برد. او باید به‌تنهایی، از پس این مشکل برآید. یونگ معتقد است که فرد در فرایند تحول و برای رسیدن به تولد مجدد، باید شاهد برخی آیین‌ها و مراسم تحول باشد و یا در آنها شرکت جوید. (۱۳۸۸: ۱۷۷) در اسطوره یگانه، در بخش عزیمت، یکی از موارد، دعوت به سفر است که در این داستان، دعوت کننده پدربزرگ است.

در آیین آموزش اسرار، «از نوآموز خواسته می‌شود تا از هرگونه جاه‌طلبی و امیال و خواهش‌های خود چشم‌پوشی کند و خود را در اختیار آزمون آیین قرار دهد. او باید آزمون را بپذیرد بی‌آنکه امیدی به کامیابی داشته باشد. درحقیقت، او باید آماده مرگ شود. هدف دمیدن روح نمادین مرگ است در روح نمادین تولد دوباره.» (یونگ ۱۳۷۸: ۱۹۵) پدربزرگ، روح خردمند و دوست ماتی در این سفر اسرارآمیز است؛ کهن‌الگوی پیر فرزانه که نماد عقل، دانش و بصیرتی والا است. (مکاریک ۱۳۸۸: ٤٠۲)

«در دنیای ساده هر فرد ناسکاپی، روح هر انسان، همراه درونی او است که آن را "دوست من" یا میستاپئو[1] (انسان بزرگ) می‌نامد. میستاپئو در قلب انسان جای

1. Mista peo

دارد. هرگز نمی‌میرد و تنها در لحظه مرگ انسان، یا کمی پیش از آن، از وی جدا می‌شود و در جسم انسان دیگری حلول می‌کند. دروغ و عدم صداقت، انسان بزرگ را از قلمرو درونی دور می‌کند و عشق به هم‌نوع و حیوانات موجب جلب انسان بزرگ به زندگی می‌شود.» (یونگ ۱۳۷۸: ۲٤۲)

ماتی نیز در این سفر، صداقت و دوستی با حیوانات و بسیاری مسایل دیگر را می‌آموزد. در پایان، پدربزرگ وارد جسم ماتی می‌شود. او هرگز نمی‌میرد. در نمونه‌ای که یونگ از مراسم آیینی کهن می‌آورد، پسری هست که آخرین نفس پدر در حال مرگ خود را می‌خورد تا روح او را به دست آورد. (همان: ۱۲٤)

رسیدن به تولدی دوباره و امتداد جریان زندگی از نسلی به نسلی دیگر، پایان این سفر است. فروید می‌گوید: «ضمیر ناخودآگاه ما به مردن خودش باور ندارد و چنان رفتار می‌کند که گویی عمر جاودانه دارد.» (۱۳۸۸: ۱۷۰) «آیین آموزش اسرار مرگ وعده جاودانگی پس از مرگ می‌دهد.» (یونگ ۱۳٦۸: ۲۲۳) ادیان الهی فراتر از آن، وعده جاودانگی در بهشت را می‌دهند.

تحلیل نمادها

داستان *ماتی و پدربزرگ* از نوع داستان‌های رمزی و نمادین است که در آن با نظام و سامانی نمادین[1] مواجه هستیم. کودکان با دنیای نمادها آشنا هستند و مباحث پیچیده را در قالب نماد، بهتر درک می‌کنند. یولانده یاکوبی، همکار یونگ، می‌گوید:

«اگر یک کودک یا نوجوان از زندگی واهمه داشته باشد و روبه‌رو شدن با واقعیت برایش دشوار گردد، ممکن است ترجیح دهد در دنیای تخیل و کودکی خود باقی بماند. گاه می‌توان در ناخودآگاه چنین افرادی (به‌ویژه اگر درون‌گرا باشند) به

1. Symbolic system

گنج‌های نامنتظری دست یافت که اگر آنها را به خودآگاه بیاورد و "من" تقویت گردد، نیروی روانی لازم برای دستیابی به بلوغ را به دست خواهد آورد و این همان عملکرد نمادین رؤیا است.» (یونگ ۱۳۷۸: ٤۲۳)

یونگ معتقد است که «آدمی در فراموشی مربوط به دوران کودکی، به بقایای اساطیری حیرت‌آوری برمی‌خورد و آفرینش کهن‌الگو به وسیله کودکان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.» (همان:۱۰۰)

آنچه این داستان را برجسته می‌سازد، استفاده هنرمندانه از نمادها است. «وقتی نماد به‌تنهایی مطرح باشد، اهمیت چندانی ندارد، اما هنگامی که سرشار از عاطفه گردد، کارمایه روانی پیدا می‌کند و پویا می‌شود.» (همان: ۱۳۹) اثر پیومینی به کودک می‌آموزد تا دنیایش را بهتر تفسیر کند. به او می‌آموزد که موجود کاملی نیست و نمادهای متعالی، یاری‌گر او هستند. «نمادهای متعالی، نمادهایی هستند که در کوشش‌های انسان برای دستیابی به هدف آگاهی کامل، امکانات بالقوه خود را نشان می‌دهند.» (همان: ۲۲٦) در فرایند فردیت، تعبیر نمادها از نظر کاربردی، نقشی مهم ایفا می‌کنند؛ زیرا «نمادها کوشش‌هایی طبیعی در جهت وحدت تضادهای روان هستند.» (همان: ۱٤۲) ماتی به مگسی که روی سقف است، نگاه می‌کند. ذهن او در حالت بی‌حوصلگی، متوجه جزئیات پیرامون است. از سویی دیگر، تنها او به مسایل جزیی و کوچک توجه دارد. هر قدر هم که ناخودآگاه را حقیر بشماریم، باز باید بپذیریم که می‌توان از آن بهره گرفت. به گفته یونگ، ارزش ناخودآگاه دیگر از ارزش یک شپش طرف توجه حشره‌شناس که کمتر نیست. (همان: ۳۵) ماجرای مگس روی سقف مقدمه ورودی فلسفی به دنیایی نمادین است؛ در ضمن، مقدمه‌ای است که رابطه ماتی و پدربزرگ را نشان می‌دهد. ماتی به ذهن، اندیشه و آنچه پدربزرگ گفته است، حساس‌تر از دیگران است. ماتی با خود می‌اندیشید: «چیزی که برای مگس، کوچک است، حتماً برای

یک پسربچه خیلی کوچک‌تر است و برای یک فرد بزرگسال، واقعاً کوچک کوچک.» (پیومینی ۱۳۸۵: ٦)

در نزد ناسکاپی[1]ها، شخصی که به پیام‌های انسان بزرگ حساس است، خواب‌های مفیدتری می‌بیند و می‌توان گفت ذات انسان بزرگ برای کسانی که به وی توجه می‌کنند، حقیقی‌تر است تا کسانی که انکارش می‌کنند. انسان با گوش فرادادن به انسان بزرگ، موجودی کامل‌تر می‌شود. (یونگ ۱۳۷۸: ۲۲٤) وجه خودآگاه بزرگسالان و آنها که اطراف پدربزرگ حلقه زده‌اند، پررنگ‌تر از ناخودآگاه است. قیافه آنها جدّی است و پدربزرگ می‌گوید که: «چیزی درباره شوخی کردن نمی‌دانند.» (پیومینی ۱۳۸۵: ۸)

الف- آغاز سفر، قهرمان، روح خردمند

پدربزرگ ماتی را صدا می‌زند. پدربزرگ دوست درونی ماتی است. این دوست هر زمان ممکن است او را صدا بزند و به گفته یونگ، لازم نیست انسان دیوانه باشد تا صدای او را بشنود. بلکه او «ساده‌ترین و طبیعی‌ترین چیز قابل تصور است.» (یونگ ۱۳۸۸: ۱۹۳) تنها ماتی قدرت دارد که صدای پدربزرگ را بشنود و وارد دنیایی نمادین شود. «کودکان هرچه ناآگاه‌تر باشند، بیشتر تحت تأثیر ناخودآگاه جمعی‌اند.» (یونگ ۱۳۷۷: ٥٤) این ورود با سفر به ناخودآگاه آغاز می‌شود و ماتی هر سه مرحله جدایی، تغییر و بازگشت را تجربه می‌کند.

«یکی از رایج‌ترین نمادهای رؤیاگونه که بیان‌گر آزادی از راه تعالی است، مضمون **سفر** تنهایی، یا زیارت است که به‌نوعی، به زیارت روحانی که نوآموز در خلال آن به کشف طبیعت مرگ نایل می‌آید، شباهت دارد؛ البته این مرگ به منزله آخرین

1. Naskapis

> داوری یا آزمودنی با ویژگی آیین آموزش نیست، بل سفری است به سوی آزادی، از خودگذشتگی و تجدید قوا که به‌وسیله ارواح شفیق راهبری و پشتیبانی می‌شود. (یونگ ۱۳۷۷: ۲۲۸)

روح شفیق و راهبر و پشتیبان در این سفر پدربزرگ است. پدربزرگ پیر و خردمند و تجسم اصل روحانی است. او در نقش پیر و کسی که دارای دانش شهودی است، همچون خضر در همراهی با موسی، برای کمک به ماتی تنها و سردرگم، ظاهر می‌شود.

> «پیر همیشه زمانی ظهور می‌کند که قهرمان در وضعیتی لاعلاج و مصیبت‌بار قرار گرفته است و فقط تأملات 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 منسجم درمی‌آید؛ یعنی به شکل همین پیرمرد مددکار و بافراست.» (گرین و دیگران ۱۳۷٦: ١٦٥)

این سفر درست زمانی آغاز می‌گردد که انسان در نیمه نخست زندگی است و هنوز سخت وابسته خانواده و محیط اجتماعی است و باید برای نخستین‌بار، به تنهایی گام در راه زندگی خود بردارد. (یونگ ۱۳۷۸: ۲۲۸) ماتی به دوروبرش نگاه می‌کند، مادر، پدر، خواهر، عموها، پسرعموها، و سایر آشناها هیچ‌کدام تکان نمی‌خورند. همه بی‌آنکه حالت‌شان تغییری کرده باشد، ساکت و بی‌حرکت هستند. او باید از آنها جدا شود. در شکل خلاق تکامل، که از الگوی کودکانه و پیش خودآگاه وجود آغاز می‌شود، «من» به مرحله کنش می‌رسد. «من کودک یا نوجوان خود را از یوغ بندگی فضای خانوادگی می‌رهاند تا فردیّت خود را بیابد» (همان: ۱۹۰) و این همان مرحله آغاز سفر آموزش اسرار، یعنی **جدایی** است.

دنیایی که ماتی به همراه پدربزرگ وارد آن می‌شود، دنیایی ناشناخته است. «بیرون نه راهرو بود، نه پلکان، نه در ورودی، نه خیابان و نه شهر.» (پیومینی ۱۳۸۵: ۱۰) ماتی و پدربزرگ در ساحل سمت چپ رودخانه بودند. «طرف راست در

تاریخ نمادگرایی، معمولاً در قلمرو خودآگاهی قرار دارد و طرف چپ در قلمروی ناخودآگاه.» (یونگ ۱۳۷۸: ٤٤٨) ظاهراً در سمت چپ رودخانه، حوادث کاملاً طبق میل و خواست آنها پیش می‌آید؛ چراکه دنیای تخیل و ناخودآگاهی است، اما وقتی به سمت راست می‌روند، دیگر حوادث از کنترل آنها خارج است.

ب- رودخانه، کانال، ماهی

رودخانه نماد زندگی است که در جریان است. «آب، راز خلقت، تولد - مرگ- رستاخیز» و همچنین «رایج‌ترین نماد ضمیر ناهشیار» (گرین و دیگران ۱۳۷٦: ۱٦۲) است؛ درنتیجه، سفر به ناخودآگاهی و برای کشف راز خلقت و زندگی و مرگ و حرکت به سوی ابدیت است. رودخانه همیشه از **کوه** که نماد شروع زندگی فردی است، به سمت سرنوشتی جمعی که **دریا** نماد آن است، پیش می‌رود. «رودها مرگ و تولد دوباره، جریان زمان به سوی ابدیت و مراحل انتقالی چرخه زندگی» (همانجا) هستند. در این سفر، ماتی و پدربزرگ خلاف جریان حرکت می‌کنند؛ از این رو، پدربزرگ کوچک و کوچک‌تر می‌شود. آنها از انتها، از مرگ به آغاز، به نخستینه‌ها، به سوی روح زندگی و طبیعت، به سوی کودکی و خیال حرکت می‌کنند.

کانال شاید نماد عرصه‌ای از زندگی است که می‌توان در آن، از فرصت‌ها استفاده کرد و پیومینی فرصت‌ها را با **ماهی** نشان می‌دهد که به دست آوردن‌شان مهارت می‌خواهد. آنها ماهی‌ها را با جیب شلوارهایشان شکار می‌کنند. (پیومینی ۱۳۸۵: ۲۳۱) برای نمادهای تعالیِ اعماق روح، از ماهی‌ها هم نام برده شده است؛ ماهی‌هایی که پدربزرگ می‌گیرد، از آنجا که فرصتی ندارد، کوچک‌تر از فرصت‌ها یا ماهی‌های ماتی هستند. آنها نمی‌توانند ماهی‌ها را با دست بگیرند؛ چون

فرصت‌هایی که در پی به دست آوردن‌شان هستند، درحقیقت، لحظه‌هایی از زندگی هستند که از دست می‌دهیم. آن دو باید به عمق جریان وارد شوند تا فرصت‌ها را به دست آورند. **ورود به آب** که در جای دیگری از داستان نیز انجام می‌شود، شست‌وشو، و غسل تعمید به‌تمامی، در کاری وارد شدن است. این فرصت‌های به‌دست‌آمده، ظاهراً برای مردم دیگر تنها صرف تهیه خورد و خوراک می‌شود، ولی ماتی هنوز کودک است و فرصت‌ها را برای لذت تجربه می‌کند. ماتی اسم ماهی‌اش را «ماهی آزاد» می‌گذارد؛ شاید چون ماهی آزاد خلاف رودخانه حرکت می‌کند و ماهی آنها که برای کسب لذت گرفته شده بود نیز خلاف مسیر فرصت‌های مردم حرکت می‌کرد. شروع کوچک شدن پدربزرگ از اینجا آغاز می‌شود؛ چراکه تلاش برای به دست آوردن، منجر به از دست دادن فرصت زندگی می‌شود.

آنها در بین راه، به یک **دوراهی** می‌رسند که نماد انتخاب‌هایی است که انسان در مسیر زندگی باید انجام دهد و برای انتخاب‌شان از سکه برای «**شیر یا خط**» استفاده می‌کنند. یک نوع تفأل در کتاب *ای چینگ* وجود دارد که با بهره‌گیری از سه سکه انجام می‌شود و یونگ در *تحلیل خواب‌ها* از اشاره‌های شیر و خط‌ها به حالت روانی شخص می‌رسد. ماتی سکه‌ای را انتخاب می‌کند که یک روی آن نقش کشتی و روی دیگرش نقش خوشه گندم تصویر شده است. کشتی نماد ماجراجویی و حرکت است. تصویر کشتی ماجرای پیش روی آنها را مشخص می‌کند، اما در آخر خودشان تصمیم می‌گیرند و راهشان را انتخاب می‌کنند. همان‌طور که به طرف شهرک که نماد زندگی شهری است، پیش می‌روند، ماتی کوچک شدن پدربزرگ را دوباره احساس می‌کند، ولی این خبر را از او مخفی می‌کند و می‌گوید سنگ‌ریزه‌ای وارد کفشش شده است و او را می‌آزارد. وقتی ماتی سکه‌هایش را که نماد ارزش‌ها و فرصت‌ها است، گم می‌کند، پدربزرگ

می‌گوید: «کسانی که دروغ می‌گویند، پول‌شان را گم می‌کنند.» (پیوینی ۱۳۸۵: ۲۷) درواقع، یکی از اصول آیین آموزشِ اسرار، **صداقت و راستی** است.

ج- شهر، پل، مزرعه آفتاب‌گردان، اسب سیاه و سفید

ماتی و پدربزرگ به شهرک می‌رسند. شهر «نماد شناخته‌شده کهن‌الگویی است که در تاریخ فرهنگ، شکل‌های گونه‌گونی به خود می‌گیرد. **شهری** که نقشه‌اش بر اساس یک ماندالا است،[۱] نماینده آن بخش از روح است که «خود» (مرکز و تمامیت روان) در میان آن جای گرفته است.» (یونگ ۱۳۷۸: ٤٦٠) آنها به بالای برج می‌روند. هرچه به سمت بالاتر می‌روند، به ارزش‌های فردی نزدیک می‌شوند و پایین نماد زندگی اجتماعی است. برای عبور از برج، فضای تاریک و نمدار و سردی را می‌پیمایند و از سایه[۲] خود گذر می‌کنند. در همین‌جا اسب را سیاه می‌بینند و ماتی به دروغش اعتراف می‌کند.

پلی که آنها با تمام وجود می‌خواستند از آن بگذرند، از آنها دور و دورتر می‌شود. گویی **پل** از آن همه خواستن و هیجان وحشت دارد. نرسیدن به پل در زندگی حقیقت دارد؛ زیرا برای رسیدن به اهداف، اگر خود را با هدف‌های کوچک‌تر مشغول نکنی، راه آن‌چنان خسته‌کننده می‌شود که رسیدن به اهداف بزرگ‌تر را غیرممکن می‌سازد. پس زندگی، رسیدن به مقصد نیست، بلکه از راه لذت بردن هم هست.

مزرعه آفتاب‌گردان شاید نماد مردمی باشد که طبق حوادث روزانه، به زندگی عادی و یک‌نواخت مشغول هستند، ولی پدربزرگ و ماتی که کاری غیرعادی را انجام می‌دهند، از وسط آن می‌گذرند. پدربزرگ زودتر می‌گذرد و ماتی دیرتر

می‌گذرد و برای رسیدن به پدربزرگ باید به دنبال سرنخی برود که در دست او است.

آن سوی رودخانه در ساحل راست، **اسبی** در حال چریدن است؛ اسبی که از این سوی رودخانه سفید است و بعدها مشخص می‌شود که نیمی از آن سیاه است. در دنیای خیالی، همه چیز روشن، پاک و خواستنی است، اما «حقیقت تلخ این است که زندگی واقعی انسان از مجموعه تضادهای گریزناپذیری، مانند شب و روز، تولد و مرگ، نیک‌بختی و رنج، نیکی و بدی تشکیل شده است.» (یونگ ۱۳۸۸: ۱۲٤) به دست آوردن اسب یک آرزو است. نام‌گذاری اسب آن را کمی از آنِ ماتی و پدربزرگ می‌کند. فراوانی نماد حیوانات در میان ادیان و هنرهای تمامی دوران تنها بیان‌گر اهمیت نماد نیست،

> «بلکه نشان می‌دهد تا چه اندازه برای انسان مهم است تا با محتوای روانی نماد، یعنی غریزه دربیامیزد. **حیوان** به خودی خود، نه خوب است نه بد. حیوان تنها بخشی از طبیعت است... انسان بدوی باید حیوانِ درون خود را رام سازد تا برایش همراهی مفید شود و انسان متمدن باید حیوان درون خود را التیام بخشد و با وی دوست شود.» (همان: ۳٦۳–۳٦٤)

اسب اگر نماد تضادهای درونی شخصیت ماتی و غرایزش باشد، یا اگر نماد روز و شب و هر نوع تضادی در طبیعت و زندگی (با توجه به اسم «بریگاند»، به معنی راهزن که بر آن می‌گذارند، یعنی راهزن عمر انسان که با پی‌درپی آمدنش، عمر سپری می‌شود)، باید رام شود و در اختیار وی درآید. یونگ معتقد است رابطه‌ای تنگاتنگ میان حیوانات و مراسم ویژه و به‌خصوص آیین آموزش اسرار برای جوانان وجود داشته است و طی این مراسم «مرد جوان مالک روح حیوانی خواهد شد.» (همان: ۳٦۰) پدربزرگ به ماتی کمک می‌کند تا اسب را در اختیار بگیرد. او در این مسیر، آرامش و تحمّل را که لازمه این کشف درونی است، به وی می‌آموزد.

«اگر بخواهیم به نشانه‌های نمادین ناخودآگاه خودمان دست یابیم، باید مراقب باشیم از "خود" خارج نشویم و از "خود" بیخود نشویم و از لحاظ هیجانی، با "خود" باشیم و این دارای اهمیت حیاتی است که "من" بتواند رفتار عادی خود را دنبال کند.» (یونگ ۱۳۸۸: ۳۲۷)

سرانجام ماتی اسب را به دست می‌آورد و بر آن سوار می‌شوند. اینک او مالک زمان (روز و شب) و درنتیجه، زندگی است. روح غریزی را شناخته است و آن را با خود یکی کرده است؛ اما آیا زمان و وحدت و یکپارچگی برای همیشه از آن کسی خواهد ماند؟

ماتی پرسید: «بریگاند مال ماست پدربزرگ؟»
– نه کاملاً. هیچ چیز تمام و کمال مال کسی نیست.
– پس بقیّه‌اش که مال ما نیست، مال کیه؟
– مال طبیعت، مال دنیا.
ماتی که اینک راز ناپایداری را دانسته است، به‌خوبی درمی‌یابد که باید ارزش این لحظه‌های مالکیّت و وحدت را بداند؛ درنتیجه، می‌گوید: «خوب، پس من فقط یک‌کم با او می‌مانم و از اسب‌سواری لذت می‌برم.» (پیومینی ۱۳۸۵: ٥٤)

از آنجا که در سفر به سوی فردیت، وحدت اضداد شکل می‌گیرد، ماتی نیز با رویه سیاه اسب روبه‌رو می‌شود. پدربزرگ از او می‌پرسد: «تو هنوز هم او را دوست داری؟»، ماتی فکری می‌کند و پاسخ می‌دهد که: «بله دوستش دارم. این‌طوری مثل آن است که دو تا اسب دارم.» (همان: ۵۵) ماتی اینک دوگانگی و تضادها را پذیرفته است؛ با این حال، وقتی اسب را به دست می‌آورد، شک می‌کند که کدام قسمت را بخواهد؛ قسمت سیاه را یا سفید را. **رنگ سیاه** نماد «ظلمت، رمز و راز، ناشناخته‌ها، مرگ، شر و اندوه» است و **رنگ سفید** در جنبه‌های مثبت نماد «نور است و خلوص و معصومیت و بی‌زمانی.» (گرین و دیگران ۱۳۷٦: ١٦٣) ماتی می‌پرسد آیا می‌تواند سفیدی‌ها را برای خودش بردارد و قسمت سیاهش را به دنیا بدهد، پدربزرگ می‌خندد و او متوجه می‌شود که برای

داشتن سفیدی‌ها باید سیاهی را هم بخواهد و زندگی همین پذیرش وحدت ضدها است. در نمادشناسی نیز «پذیرش طرفِ سیاه، گامی به سوی پختگی است.» (یونگ ۱۳۸۸: ٤٧٢) فرد بر عواطف حیوانی‌اش چیره می‌شود و حقیقت زندگی را آن‌طور که هست، می‌پذیرد. پدربزرگ به ماتی یاد می‌دهد که هرگاه خسته شد، به‌راحتی اسب را رها کند و زندگی همین پذیرش و تسلیم است.

د- گنج، پوسته ملخ

آنها پس از این مرحله، مرحله دیگری را آغاز می‌کنند و آن پیدا کردن **گنج** است. پدربزرگ به ماتی می‌آموزد که گنج توی دست‌های آنها است؛ در درون آنها است. آنها به نشانه‌های طبیعی توجه می‌کنند. با طبیعت یکی می‌شوند. **طبیعت** مادر اسرارآمیز است و همچنان‌که یونگ می‌گوید، «نه شعور و نه تعمّد هیچ‌کدام در حیطه اختیارات ذهن نیستند و در تمامی طبیعت زنده یافت می‌شوند.» (همان: ۹۳) او در جای دیگری نیز به این موضوع اشاره می‌کند و می‌گوید:

> «نمادها طبیعت اصلی ما را با همه غرایز و شیوه‌های ویژه اندیشه‌ها نشان می‌دهند. دریغا که نمادها محتویات خود را به بیان طبیعت که برای ما بیگانه و نامفهوم است، بیان می‌کنند و ما ناگزیریم زبان طبیعت را با واژه‌ها و کلام عقلانی باب روز که خود را از بند دوران قدیم و راز و رمز ویژه آن رهانیده‌اند، بازگو کنیم.» (همان: ۱۳۷)

پس برای یافتن معنای زندگی و وارد شدن به دنیای اسرار، باید طبیعت را با چشم دیگری دید و با دور شدن از آن، دروازه رؤیاها و نمادها بسته خواهد شد. «ما همه چیز را از رمز و راز فوق طبیعی خودش تهی کرده‌ایم و دیگر هیچ چیز مقدس نیست.» (همان: ١٣٦) درواقع، همان‌طور که بنا به نظر یاکوبی در مقدمه گفتیم، این گنج‌ها همه از ناخودآگاه به خودآگاه به ارمغان برده خواهد شد تا «منِ» کودک تقویت گردد.

بوی دریا، درخت کاج طلایی، گرسنه نشدن، پوسته یک ملخ، قوطی انفیه، افتادن چند برگ و با باد رفتن آنها، جست‌وجو زیر خاک و آشنایی با خاک و زیرِ زمین که منبعی از اسرار و گنجینه‌ها است، و قرار دادن پوسته ملخ در قوطی انفیه، فضای مناسب برای درک مسائل فلسفی و چالش‌برانگیز مرگ را آماده می‌کند. در ناخودآگاه اسرار، کسی گرسنه نمی‌شود. «عدم گرسنگی در سیر معنوی» (کاشفی خوانساری ۱۳۷۷: ۱۰) امری آشکار است. پدربزرگ به چرخه زندگی اشاره می‌کند. «کسی چه می‌داند شاید پس از آنکه خیلی کوچک شدم، دوباره شروع کنم به بزرگ شدن و یک پدربزرگ غول‌آسا بشوم!» (پیومینی ۱۳۸۵: ٥٦) سپس توجه ماتی به صدف یک ملخ جلب می‌شود و پدربزرگ می‌گوید: «بعضی حشره‌ها تا زمان کامل شدن چند مرحله را می‌گذرانند. در یکی از این مرحله‌ها، آنها بزرگ می‌شوند، بی‌آنکه پوسته بیرونی‌شان رشد کند؛ بنابراین، از پوسته خود بیرون می‌آیند؛ یعنی پوست می‌اندازند.» (همان: ٥٩) پوسته ملخ همان‌طور که پدربزرگ اشاره می‌کند، نماد «از مرگی به تولد دیگری رفتن» است.

پدربزرگ قوطی کوچک انفیه را خالی می‌کند تا ماتی پوسته ملخ را درون آن قرار دهد. اینک ماتی معنی جدا شدن روح از جسم را می‌فهمد و می‌داند که چگونه ممکن است مرگ اتفاق بیفتد. حالا می‌داند که مرگ، مرحله‌ای از خود زندگی است برای تکامل چرخه زندگی. او می‌داند که تابوت می‌تواند همان قوطی انفیه باشد برای محافظت از پوسته و اینک زمان آن است که با زمین و خاک آشنا شود. آن دو زمین را حفر می‌کنند. ریشه‌های درخت کاج به داخل صندوقچه رفته‌اند. درخت نماد فردیت است که به «منِ» کوته‌بین درس می‌دهد. (یونگ ۱۳۸۸: ۲٤۹) پدربزرگ درخت کاج و برگ‌های طلایی‌اش را نشان می‌دهد: «پس طلاهای صندوقچه آنجا رفت.» (پیومینی ۱۳۸۵: ٦٦) درخت همچنین «در کلی‌ترین کلمه، دلالت دارد بر حیات کیهان: تداوم آن و رشد و تکثیر و

فرایندهای زایشی و باززایی. درخت نشانه حیات تمام‌نشدنی است و بنابرین، معادل است با نماد فناناپذیری.» (گرین و دیگران ۱۳۷٦: ۱٦٥) این مرحله با تولدی دیگر پایان می‌گیرد. «به خاک سپرده شدن در تابوت، یادآور کهن‌الگوی مادر به منزله دربرگیرنده اصلی تمام زندگی است که به لطف آن، می‌توان تولدی دوباره یافت.» (یونگ ۱۳۸۸: ۱۹٦)

ماتی ضمن کندن زمین، تکه‌ای **شیشه گرد شبیه عینک** پیدا می‌کند. به نظر پدربزرگ، آن گنج نیست، اما ماتی از آن خوشش می‌آید و آن را نگه می‌دارد. کاندینسکی[۳] می‌گوید: «اشیای بی‌جان، جان می‌گیرند و می‌تپند. نه تنها آنهایی که در شعر می‌آیند، مانند ستارگان، ماه، جنگل، گل‌ها، بل تکمه‌های شلوار سپیدی که درون گودال آبی در خیابان می‌درخشد... هر چیزی یک روح پنهان دارد که بیشتر خاموش است تا گویا.» (همان: ۳۸٦) پل کله[٤] می‌گوید: «شیء از طریق شناخت ما به ساختار و درونِ خود است که پا از حدود ظاهری فراتر می‌گذارد»؛ (همان: ۳۸۷) همچنین آنی‌یلا یافه،[1] همکار یونگ، معتقد است این روح اشیا از نظر روان‌شناسی، همان ناخودآگاه است. (همانجا) وی در مقالاتی متعدد، اهمیت دادن هنرمندان به خرده‌ریزه‌ها را واکاوی کرده است. این شیء در بخش دیگری از کتاب، زمانی که دزدان دریایی ماتی و پدربزرگ را زندانی کرده‌اند، چون ذره‌بین عمل می‌کند و با آن دانه‌های ذرت را برشته می‌کنند و می‌خورند.

ه- سایه؛ نیروهای اهریمنی

کهن‌الگوی «سایه» به جنبه منفی و تاریک، یعنی به جنبه‌های حریصانه، مغرضانه، شهوانی یا حتی شیطانی فرد اشاره دارد که معمولاً در آدم‌های معقول و معتدل در

1. Aniela Jaffe

حالت کمون قرار دارد، اما در آیین‌ها، اساطیر، مذهب، ادبیات و سایر اشکال هنری مجال بروز پیدا می‌کند. (مکاریک ۱۳۸۸: ٤۰۲) به گفته یونگ، سایه را اگر در ژرف‌ترین معنای آن بگیریم، دم نامرئی خزنده یا سوسماری است که انسان هنوز با خود می‌کشد. متنوع‌ترین الگوی سایه شیطان است که معرّف بعد خطرناک، نیمه‌خطرناک، نیمه‌تاریک و درک‌ناپذیر شخصیت است. (یونگ ۱۳۷۸: ۲٦۹) «سایه نزدیک‌ترین چهره به خودآگاهی است و اولین جزء شخصیّتی نیز هست که در تحلیل ضمیر ناخودآگاه، خود را ظاهر می‌کند»؛ (یونگ ۱۳٦۸: ۱٦۷) همچنین یونگ معتقد است: «سایه دو جنبه دارد: یکی دهشتناک و دیگری گرانقدر.» (۱۳۷۸: ۲٦٤) انسان در طول زندگی، همواره با سایه خود روبه‌رو است. غرض روی برگرداندن جنبه منفی نیست، بلکه تجربه کردن و ادراک آن به کامل‌ترین نحو ممکن است؛ زیرا خودشناسی فرایندی است که به ساخت و ساز با بیگانه یا غیری که در وجود ما است، رهنمون می‌شود. (ستّاری ۱۳۸٦: ۳۹۵)

هدف آیین آموزش با وجود خشونت مراسم، به حرکت درآوردن فرایند روانی مورد نظر و روحانی کردن انسان است؛ (یونگ ۱۳۸۸: ۲۲۵) بنابراین، گاهی برخی نیروهای شرّ و اهریمنی حین این سفر، روان را با وجه تاریک خود آشنا می‌کنند. **دزدان دریایی** که مثل پدربزرگ، کوچک بودند، می‌توانند نماد انسان‌هایی که وقت انسان را در جریان زندگی می‌دزدند نیز باشند. نام سه تن از آنها جمجمه مرده، نشانه مرگ، و طوطی‌رخ است. ماتی می‌آموزد که از دست آنها خلاص شود و «آزادی زمانی با ارزش است که بتوان با آن به آفرینش چیزی بامفهوم پرداخت و برای همین است که دستیابی به درک عمیق زندگی برای فرد از هر چیز دیگری مهم‌تر است؛ بنابراین، فرایند فردیت مقدم بر هر چیز است.» (همان: ۳۳۷) ماتی و پدربزرگ وقتی نمی‌توانند میله‌ها را خم کنند و آزاد شوند، صبر می‌کنند تا بعداً فکری بکنند. در این حین، پدربزرگ برای ماتی قصه تعریف

می‌کند. آنها دانه‌های ذرت را نیز خورده‌اند. لذت بردن از زمان و زندگی و پناه بردن به دنیای خیال و قصه‌ها ذهن را آماده می‌کند تا با مشکلات روبه‌رو شود. میله‌ها با زور خم نمی‌شوند، بلکه همچون بالا رفتن از برج که با بازی سنگ‌کاغذقیچی امکان‌پذیر شد، مسابقه طناب‌کشی و بهره‌وری از هوش حین بازی، مقدمات آزادی را فراهم می‌آورد.

و- یک روز کامل، تولد دوباره، بازگشت

بعد از آزادی، پدربزرگ می‌گوید که به خانه برگردند. از این به بعد و پس از یاری گرفتن از محتویات ناخودآگاه، ماتی باید کم‌کم قدرت درونی خود را به دست بیاورد.

> «وقتی "من" به بند و انزوا کشیده می‌شود، محتویات ناخودآگاه که در "سایه" نمود پیدا کرده‌اند، می‌توانند به یاری‌اش بیایند و راه‌حلی ارائه دهند و این هنگامی میّسر می‌گردد که وجود چنین محتویات و قدرت‌شان را باور کنیم که در چنین صورتی، این محتویات به منزله همراهان همیشگی خودآگاه پذیرفته خواهند شد.» (یونگ ۱۳۸۸: ٤٦۳)

ماتی این من درونی قدرتمند را شناخته است. روز در حال غروب است. گردش، **یک روز کامل** که نماد تمامیت و یک چرخه کامل است، طول کشیده است. پدربزرگ نیز به غروب زندگی نزدیک می‌شود. رودخانه که نماد جریان زندگی بود نیز به رنگ غروب می‌شود. پدربزرگ به کوچک‌ترین حدّ ممکن می‌رسد؛ آن‌قدر کوچک که فقط در فکر و وجود ماتی باقی می‌ماند؛ آن‌قدر ملایم و زیبا که نه تنها نبودنش احساس نمی‌شود، بلکه در وجود ماتی جاودانگی می‌یابد. درواقع، تنها پدربزرگ کوچک نمی‌شود، بلکه ماتی هم همزمان بزرگ می‌شود و با تقویت

درون، محتویات حیاتی جدید، از بیرون به درون شخصیت وی راه می‌یابد و جذب آن می‌شود و به عمق روانی می‌رسد.

یونگ در شرح مرگی که به **تولد دوباره** می‌انجامد، در آیین قربانی می‌گوید: «این آیین هم نشان از رنج دارد و هم نشان از گونه‌ای شادمانی ناشی از الهامی درونی مبنی بر اینکه در مرگ هم زندگی تازه‌ای هست.» (۱۳۸۸: ۱۸۰) شوپنهاور در «فناناپذیری هستی جوهری ما با مرگ» آورده است: «آنچه می‌میرد، به همان جایی می‌رود که زندگی از آن نشأت می‌گیرد. هرآنچه می‌میرد، برای همیشه نمی‌میرد، اما هر آنچه زاده می‌شود، یک هستی بنیادین تازه می‌گیرد.» (شوپنهاور همان: ۱۱۱)

در پایان داستان، ماتی در جمع عزاداران حاضر می‌شود. مراسم تدفین انجام می‌شود و پدربزرگ را به خاک می‌سپارند، اما ماتی می‌داند که «پوسته» (صدف) پدربزرگ، که همان جسم او است، اکنون در زیر خاک است. پدر ماتی می‌خواهد در مورد این فاجعه چیزی بگوید، اما ناتوان است:

«پدر لحظه‌ای بی‌آنکه چیزی بگوید، به او خیره شد. سپس گفت: خوب... او دیگر اینجا نیست، ولی...

ماتی منتظرانه به او چشم دوخت. پدر گویی می‌خواست چیزی بگوید، اما نمی‌دانست چگونه؟» (پیومینی ۱۳۸۵: ۸۹)

در اینجا ماتی به کمک پدر می‌آید:

«– منظورتان این است که او هنوز اینجاست؟

پدر لبش را گاز گرفت.

– آره همین‌طور است. کسانی که دوست داریم، تا آخر عمر با ما می‌مانند. می‌فهمی؟» (همانجا)

ماتی از آیین آموزش اسرار مرگ باز گشته است و حالا به خوبی این موضوع را می‌فهمد.

نتیجه

داستان *ماتی و پدربزرگ* نوشته روبرتو پیومینی اثری نمادین با بن‌مایه مرگ است. ساختار نمادین این داستان، مطابق با کهن‌الگوهای مرگ و تولد دوباره و آیین اسرار مرگ، آیینی کهن و آموزشی و مراسمی دینی برای درک رویارو شدن با یکی از بزرگ‌ترین معماهای زندگی و تسلیم شدن در مقابل آن است. مراحل این داستان، از جمله وجود قهرمان، جدایی از خانواده، سفر، وجود پیر و مددگیری از روح شفیق، وحدت تضادها، روبه‌رو شدن با درون و سایه، وجود نیروهای اهریمنی و شرّ، تغییر قهرمان و رسیدن به فردیت، بازگشت و دیگر نمادهای جزئی داستان، همگی نشان دهنده تطبیق آن با آیین آموزش اسرار مرگ و کهن الگوی سفر قهرمان است. این داستان با استفاده از نمادها که نقش مؤثری در یادگیری کودکان دارند، با موفقیت، درک مفهوم مرگ را آسان‌تر می‌کند و با آنکه جنبه آموزشی آن پررنگ است، هنرمندانه پرداخت و جنبه ادبی آن حفظ شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

(۱) ماندالا جدولی هندسی است که نمادی برای جهان هستی به شمار می‌رود. اصل ماندالا از دین هندو است، ولی در آیین بودا هم کاربرد زیادی پیدا کرده است. ماندالاها دایره‌هایی نمادین برای تمرکز بر خویشتن و جست‌وجو در درون انسان هستند. مرکز دایره جدول ماندالا برای تمرکز در حین مراقبه دینی به کار می‌رود. اشکال متقارن هندسی ماندالا خودبه‌خود توجه شخص را به مرکز دایره جذب می‌کنند. یونگ ماندالا را کهن‌الگوی خویشتن می‌داند. ماندالا نماد تمامیت و نظم و کار ویژه آن سازماندهی و دربرگیری تمامیت روان و ساماندهی و تنظیم دوباره وضعیت‌های هرج‌ومرج‌آلود است. (یونگ ۱۳۷۸: ۳٦٥)

(۲) مفهوم سایه که در روان‌شناسی تحلیلی نقشی بسیار مهم ایفا می‌کند، شامل جنبه‌های پنهان، واپس نهاده‌شده و نامطبوع شخصیت است. سایه همواره وارونه من خودآگاه نیست و همان‌قدر

که من خودآگاه شامل جنبه‌های زیانبار و مخرب است، به همان اندازه سایه کیفیات خوب همچون غرایز طبیعی و انگیزه‌های خلاق دارد. (یونگ ۱۳۷۸: ۲٦٦)

(۳) واسیلی کاندینسکی (Wassili Kandinsky) نقاش و نظریه‌پرداز هنری روس بود. وی از آنجا که اولین نقاشی‌های مدرن اِنتزاعی را خلق کرده است، یکی از معروف‌ترین و اثرگذارترین هنرمندان قرن بیستم به‌شمار می‌آید.

(٤) پل کله (Paul Klee) نقاش سوئیسی با ملیت آلمانی بود که در نقاشی‌های خود از سبک‌های مختلف هنری، ازجمله دریافت‌گری، کوبیسم و سورئالیسم تأثیر گرفت. او و دوست روسی نقاش‌اش، کاندینسکی، شهرت فراوانی را به خاطر تدریس در مدرسه هنر و معماری باهاوس کسب کردند.

کتابنامه

بیکن، فرانسیس. ۱۳۸۸. «درباره مرگ». ترجمه جواد گنجی. *ارغنون*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

پیومینی، روبرتو. ۱۳۸۵. *ماتی و پدربزرگ*. ترجمه پروین علی‌پور. چ۳. تهران: چشمه.

جعفری، اسدالله و یحیی طالبیان. ۱۳۸۸. «ساخت روایی «مرگ و رستاخیز» در آینه اساطیر». *پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)*. س۳. ش۱.

خوشبخت، فریبا. ۱۳۸۹. «بررسی مفهوم مرگ در ادبیات کودک ایران (تحلیل محتوای ۹ داستان)»، *مجله علمی- پژوهشی مطالعات ادبیات کودک*. س۱. ش۱.

ستّاری، جلال. ۱۳۸٦. *عشق صوفیانه*. چ۵. تهران: مرکز.

صنعتی، محمد. ۱۳۸۸. «درآمدی به مرگ در اندیشه غرب»، *مجله ارغنون*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

علوی مقدم، مهیار و مریم ساسانی. ۱۳۸۷. «فرایند نقد اسطوره‌ای در نقد و تحلیل کهن‌الگوی مرگ و تولد دوباره»، *مطالعات ایرانی*. ش۱٤.

فریزر، جیمز جرج. ۱۳۸٦. *شاخهٔ زرّین*. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.

فروید، زیگموند. ۱۳۸۸. «اندیشه‌هایی در خور ایام جنگ و مرگ»، ترجمهٔ حسین پاینده. *مجله ارغنون*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

کاشفی خوانساری، سیّدعلی. ۱۳۷۷. «همسایه‌ای مهربان به نام مرگ (نگاهی به ماتی و پدربزرگ)»، *کتاب ماه کودک و نوجوان*. ش ٦و۷.

کمبل، جوزف. ۱۳۸۹. *مرد هزارچهره*. ترجمه شادی خسروپناه. مشهد: گل آفتاب.

گرین، ویلفرد و دیگران. ۱۳۷٦. *مبانی نقد ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.

گوردن، کی. ۱۳۷۰. «درآمدی بر نقد کهن‌الگویی»، ترجمه جلال سخنور. *ادبستان فرهنگ و هنر*. ش ١٦.

لیمینگ، دیوید آدامز. ۱۳۷۹. سفر دریایی قهرمان. ترجمه علیرضا حسن‌زاده و عنایت‌اله روفچاهی. *کتاب ماه هنر*. ش ۲۵–۲٦.

مکاریک، ایرنا ریما. ۱۳۸۸. دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. چ۳. تهران: آگه.

یونگ، کارل گوستاو. ۱۳۷۷ . *تحلیل رؤیا*. ترجمه رضا رضایی. تهران: افکار.

ـــــــــــــ ۱۳۷۸. *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمه محمود سلطانیه. چ٦. تهران: جامی.

ـــــــــــــ ۱۳٦۸. *چهار صورت مثالی*. ترجمهٔ پروین فرامرزی. مشهد: معاونت آستان قدس رضوی.

ـــــــــــــ ۱۳۸۸. «در باب بازتولد»، ترجمه فرزین رضاعی. *مجله ارغنون*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

English Source

Freud. S (1920)."Beyond the pleasure principle". SE XVll,1-64; Pelican Freud library 1984. London. 311.

پرتال جامع علوم انسانی

References

Alavi Moghaddam, Mahy r and Maryam S sni. (2008/1387SH). afr ynd-e naghd-e ostoureh-i dar naghd o tahlil-e kohan-olgou-ye marg o tavallod-e dob reh *Motāle'āt-e Irani*. Autumn. No. 14. Pp. 221-236.

Bacon, Francis. (2009/1388SH). drb reh-ye marg (of death). Tr. by Jav d Ganji. *Arghanoun*. Tehran: S zm re Ch p o Entsh r .tPp. 83-85.

Campbell, Joseph. (2010/1389SH). *Mard-e hezār chehreh (The Hero with a Thousand Faces)*. Tr. by Sh diKhosrow-pan h. Mashhad: Nashr-e Gol-e ft b.

Corr, C.A. (2004). Bereavement, grief and mourning in death related literature for children. *Omega: The journal of death and dying*. Pp. 48, 337-363.

Frazer, James George. (2007/1386SH). *Shākheh-ye zarrin*. Tr. by K zm Firouzmand. Tehran: g h.

Freud, Sigmund. (2009/1388SH). Andsh e-h -i dar khor-e ayy m-e jang o marg (Thoughts for the Time of War and Death). Tr. by Hossein P ynde h. *Arqanoun*. Tehran: S zn re Ch p o Entsh r t. Pp. 145-174.

----------. (1920/1299SH). Beyond the pleasure principle . SE XVll. 1-64. Pelican Freud library 1984. London. 311

Gordon, K. (1991/1370SH). dr ndi bar naghd-e kohan-olgou-i (Introduction to Archetypal Criticism). Tr. by Jal Sokhanvar. *Adabestān-e Farhang o Honar*. No. 16. Pp. 28-31.

Guerin, Wilfred L. and Others. (1991/1370SH). *Rāhnamā-ye rouykard-hā-ye naqd-e adabi (A Handbook of critical Approaches to literature)*. Tr. by Zahr Yhankh hTehran: Etel t.

----------. (1997/1376SH). *Mabāni-e naqd-e adabi (A Handbook of critical Approaches to literature)*. Tr. by Farz nk T heri. Tehran: Niloufar.

Ja fari, Asadoll hand Yahy T dbiy n(2009/1388SH). s kt-e rav ei-ye marg o rast kiz dar yneh-ye as it .*Pazhouhesh-nāmeh-ye zabān va adab-e Fārsi (gohar-e Gouyā)*. Year 3. No. 1. Consecutive 9. Pp. 11-32.

Jung, Carl Gustav. (1989/1368SH). *Chahar sourat-e mesāli (Four archetypes, mother, rebirth spirit, Trickster)*. Tr. by Parvin Far rzi. Mashhad: Mo vnat-e st re Qods-e Razavi.

----------. (1999/1378H). *Ensān va sambol-hāyash (man and his symbols)*. Tr. by Mahmoud Solt nyieh. 2nd ed. Tehran: J mi.

----------. (1998/1377SH). *Tahlil-e ro'yā (Dream analysis)*.Tr. by Rez Rez ei. Tehran: Afk r

----------. (2009/1388SH). dab b-e b -tavallod (on rebirth). Tr. by Farzin Rez i. *Arqanoun*. Tehran: S zm -e Ch po Entesh r .tPp. 175-195.

K lsefi Kh sn ri, Seyyed Ali. (1998/1377SH). hms yeh-i mehrab n be n -e marg (neg hibe m it va pedar-bozorg) *Ketāb-e Māh-e Koudak o Noujavān*. Ordibehesht. No. 6 & 7. Pp. 10-11.

Khoshbakht, Farib . (2010/1389SH). Barresi-ye mafhoum-e marg dar adabiy -e koudak-e Iran (tahlil-e mohtav -ye 9 d ts n) *Majalleh-ye 'Elmi Pazhouheshi Motāle'āt-e Adabiyāt-e Koudak*. Year 1. Spring & summer. Pp. 130-140.

Liming, David Adams. (2000/1379SH). asfr-e dary ie-ye ghahreman (Champion Cruise). Tr. by Ali Reza Hasan-z deh and En yat-oll h Rouf-ch hi. *Ketāb-e Māh-e Honar*. No. 25-26. Pp. 80-85.

Makaryk, Irena Rima. (2009/1388SH). *Dāneshnāmeh-ye nazariye-hā-ye adabi mo'āser (Encyclopedia: approaches, scholars, terms).* Tr. by Mehran Moh jer & Mohammad Nabavi. 3rd ed. Tehran: gah.

Mo tamedi, Ghol m-hossein. (2007/1386SH). *Ensān va marg (darāmadi bar marg-shenāsi)*. Tehran: Markaz.

Piumini, Roberto. (2006/1385SH). *Māti va pedar-bozorg (Mattie and Grandpa).* Tr. by Parvin Ali-pour. 3rd ed. Tehran: Cheshmeh.

Poling, D. A. and Hupp, J. (2008). A content analysis of children's death literature. *The journal of genetic psychology*.169 (2),165-172.

Sabziy n, Sa eid and Mir-jal -bddin Kazz iz (2009/1388SH). *Farhang-e nazariyeh va naghd-e adabi*. Tehran: Morv id.

San ati, Mohammad. (2009/1388SH). dar mdi be marg dar andisheh-ye gharb *Majalleh-ye Arqanoun*. Tehran: S zm -e Ch po Entesh r t. Pp. 2-64.

Satt ir, Jal .l (2007/1386SH). *'Eshgh-e soufiyāneh*. 5th ed. Tehran: Nashr-e Markaz.

Siegel, K. and Gorey, E (1994). Childhood bereavement due to parental death from acquired immunodeficiency syndrome. *Developmental and behavioral pediatrics*. 15(3), 66-70.