

نمادها و نقش مایه‌های کهن‌الگویی اسطوره‌های مذهبی در اشعار سیاوش کسرایی و سیمین بهبهانی

علی عرب خزائلی^۱

مسعود روحانی *^۲

احمد غنی پور^۳

.....

چکیده

کهن‌الگوها یکی از بخش‌های مهم دانش اسطوره‌شناسی است که مطالعه‌ی آن‌ها، زمینه‌ی واکاوی اشتراکات ذهن بشر در تمامی اعصار را ممکن می‌سازد و با بررسی این کهن‌الگوها، می‌توان بین خودآگاه و ناخودآگاه ذهن بشر - که آبخشور اسطوره‌هاست، ارتباط برقرار کرد. آنیما کهن‌الگویی بسیار مشهور در ادبیات فارسی است که ابتدا توسط روانشناسانی چون یونگ مطرح شد. کهن‌الگوی آنیما نیمه‌زنانه در وجود مردان است. این کهن‌الگو تحت تأثیر حضور مادر و پدر در وجود هر شخص شکل می‌گیرد و تحت شرایط اجتماع و زندگی هر شخص می‌تواند دچار تغییر و تحول شود. این تصویر بارها توسط پژوهشگران در اشعار شاعران مختلف نمود یافته است. هوشنگ ابتهاج (ه. الف. سایه) و سیاوش کسرایی، از جمله شاعران معاصر به شمار می‌آیند که کهن‌الگوها در شعر آنان مجال بروز و ظهور فراوان یافته است و یکی از دلایل اقبال عمومی به شعر آن‌ها، استفاده‌ی فراوان از موتیف‌ها، تصاویر و واژگانی است که در حافظه‌ی قومی مردم وجود دارد. از آن‌جایی که زن، یکی از وابسته‌های جدایی‌ناپذیر در شعر فارسی محسوب می‌شود که در ادوار مختلف از او سخن به میان آمده و در مقاطعی گاه به تنهایی سنگ بنای شعر فارسی گشته است، بررسی کهن‌الگوی آنیما در اشعار ابتهاج و کسرایی، می‌تواند به نقد و تحلیل افکار این دو شاعر کمک شایانی نماید. در این پژوهش که به شیوه توصیفی-تحلیلی صورت گرفته است، روش تحلیل داده‌ها کیفی است و برای استدلال نیز از روش استدلال استقرایی (از جزء به کل) استفاده شده است. نتایج پژوهش در بردارنده این مطلب است که در اندیشه‌ی شعری ابتهاج و کسرایی، به دلیل ویژگی‌های خاص زمانی و اجتماعی روزگار آنان، این کهن‌الگو اشکال گوناگونی به خود گرفته است که قوام آن در دو هیأت کلی آنیمای خیالی/انتزاعی و عشق به طبیعت، بازنمودی از این تصویرگری‌های رمزآلوده است.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی نقش ویژه‌ی کهن‌الگوی آنیما (زن و معشوق) بر مبنای اندیشه‌های روانشناختی.
۲. پرداختن به اندیشه‌ی و رای افکار شعری ابتهاج و کسرایی و بررسی کهن‌الگوی «آنیما» (روان زنانه‌ی مردان) و اشکال مختلف بروز و ظهور آن در کلام این دو شاعر.

سوالات پژوهش:

۱. چگونه می‌توان بین مبحث کهن‌الگوی آنیما با مباحث روانشناسی ارتباطی هماهنگ ایجاد کرد؟
۲. کهن‌الگوی «آنیما» (روان زنانه‌ی مردان) به چه شیوه‌ای در افکار شعری ابتهاج و کسرایی بروز و ظهور یافته است؟

واژگان کلیدی: روان‌شناسی، کهن‌الگوی آنیما، بانو و معشوق، هوشنگ ابتهاج، سیاوش کسرایی.

^۱ دانشجوی دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران akhzaeli21@yahoo.com

^۲ * (نویسنده‌ی مسئول) دانشیار و عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران. Ruhani46@yahoo.com

^۳ دانشیار و عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران. Ghanipour48@gmail.com

مقدمه

هنر و ادبیات از دیرباز یکی از ابزارهای مهم اطلاعاتی برای شاخه‌ی روان‌کاوی بوده است (صنعتی، ۱۳۸۹: ۴). بین ادبیات و روان‌کاوی پیوندی ناگسستنی وجود دارد، پیوندی که از قرن نوزدهم به بعد هر روز عمیق‌تر می‌شود؛ از آن‌جا که روان‌کاوی و ادبیات، هر دو با تجربه‌ی زبان، گفتار و حوزه‌ی خیال سروکار دارند، روابطشان با یکدیگر قهری می‌نماید؛ زیرا ادبیات با غور در اقلیم درون و کوشش در بیان این عوالم، کمک شایانی به پیشرفت روان‌کاوی کرده و از این رهگذر، روان‌کاوی توانسته است از مرز آسیب‌شناسی عصبی درگذرد و به پردازش نظریه‌های آفرینش هنری برسد (غیائی، ۱۳۸۲: ۱۶۹).

دانش روان‌کاوی و کشف قلمرو ناخودآگاه روان، در سپیده‌دم قرن بیستم، خواب جهان را آشفته کرد (یاوری، ۱۳۸۷: ۱۹). هدف منتقدین این رهیافت آن است که روان‌شناسی نویسنده را برحسب امیال ناخودآگاهانه‌ی او به دست دهند. منتقد این حوزه، بر انگیزه‌های نویسنده تأکید می‌گذارد و الگوی تقسیم ساختاری ذهن به «خود»، «نهاد» و «فراخود» را مبنای کارش قرار می‌دهد (پاینده، ۱۳۸۲: ۷۹ و ۷۸). پس از گذشت مدتی کوتاه، نقد روان‌کاوانه متحول شد و شکل دیگری به خود گرفت. منتقدان روان‌کاو به جای این که به روان‌کاوی نویسنده بپردازند، به تحلیل و روان‌کاوی شخصیت‌های آثار ادبی پرداختند. شخصیت‌های آثار ادبی چنان مورد تحلیل قرار می‌گرفتند که گویی انسان‌هایی زنده در عالم خیالی نویسنده‌اند و عقده‌های خاص خود را دارند. تحلیل فروید درباره‌ی رمان آقا شنی نوشته‌ی ای. تی. آ. هافمن در مقاله‌ی «مرموز»، نمونه‌ای از این نوع نقد روان‌کاوانه است (نک. کان دیویس و دیگران، ۱۳۹۰: ۹۸).

با پیشرفت علم روان‌شناسی و پیدایش شاخه‌ی روان‌کاوی، مباحث جدیدی از درهم تنیدگی ادبیات و روان‌شناسی بر همگان روشن شد. ادبیات، پدیده‌ای است که به گفته‌ی مکاریک^۴ (۱۳۸۳) گونه‌ای گسترده خوانده می‌شود و «یک اثر ادبی بیانگر روان آگاه و چه بسا روان ناخودآگاه نویسنده یا شاعر است و هم چون خواب به تفسیر نیاز دارد» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۷)؛ از این‌رو ست که برای درک هرچه بهتر متن‌های ادبی، علوم و دانش‌های گوناگون از دانش روان‌شناسی بهره گرفته شده است. «روان‌شناسی می‌تواند قدرت حس واقعیت هنرمندان آگاه را افزایش دهد و توانایی آنان را در مشاهده‌ی پیرامون خود تقویت کند؛ اما از جهت دیگر، روان‌شناسی در خود اثر جدای از ارزش هنری آن نیست» (ولک، ۱۳۹۰: ۹۸). در نتیجه علم روان‌شناسی و ادبیات برای تفسیر یک اثر ادبی، مکمل یکدیگر هستند.

در حوزه‌ی روان‌شناسی، زیگموند فروید^۵ با تحقیقات خود، باب مطالعات اسطوره‌شناسی را در این رشته گشود. کارل گوستاو یونگ^۶ نیز در بررسی‌های اسطوره‌شناسی خود، بر ناخودآگاه فردی و جمعی تأکید می‌کند. او برخلاف فروید که ناخودآگاه را حاصل سرکوب‌گری می‌دانست، آن را موروثی و دربردارنده‌ی چیزی بیش از غرایز سرکوب شده

^۴ Makaryk, Irena Rima

^۵ Sigmund Schlomo Freud

^۶ Carl Gustav Jung

می‌داند. جوزف کمپبل^۷ نیز از جمله صاحب‌نظرانی است که اسطوره و روان‌شناسی را با هم پیوند می‌دهد و به تحلیل شخصیت‌ها و قهرمانان اساطیری می‌پردازد (سگال، ۱۳۸۹: ۱۷۷-۱۵۷).

فروید اسطوره‌ها را فرافکنی‌های ناخودآگاه می‌داند؛ از آن‌جا که زبان ناخودآگاه، رمزی و نمادین است، در نتیجه، اساطیر نیز زبانی رمزی دارند که در ورای ظاهرشان و در ژرف ساخت آن‌ها باید آن را جست. یونگ با مطرح کردن ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو (آرکی‌تایپ)، سهم قابل توجهی در اسطوره‌شناسی دارد. به عقیده‌ی یونگ «ناخودآگاه انسان دارای ساختمانی اسطوره‌ساز است، کهن‌الگوها یا تصاویر آغازین که در تمامی اعصار و بین تمامی ملت‌ها وجود دارند، حاصل ساختمان اسطوره‌ساز ناخودآگاه است» (یونگ، ۱۳۷۹: ۲۳۷). وی اسطوره‌ها را فرافکنی نمودهای درونی روان و نه متأثر از عناصر برونی، مانند دوایر فصلی یا سیر حرکت خورشید می‌داند.

کهن‌الگو که یکی از بخش‌های مهم دانش اسطوره‌شناسی می‌باشد، در حوزه‌های دین و هنر و رؤیا و ادبیات، موضوع مطالعه و بررسی بوده و هست. آن‌چه را که یونگ «کهن‌الگو» نامید، فروید «بقایای قدیم شکل‌های روانی می‌نامد که ذاتی، ماهوی و موروثی ذهن بشر و خارج از دایره‌ی رویدادهای زندگی افراد هستند» (یونگ، ۱۳۸۳: ۹۵). از منظر یونگ (۱۳۷۹: ۲۴۲)، هنرمند مفسر رازهای روح زمان خویش است، بدون این‌که خواهان آن باشد. «او [هنرمند] تصور می‌کند که از ژرفای وجود خود سخن می‌گوید، اما در واقع روح زمان از طریق دهانش سخن می‌گوید». اصولاً شاعران به وسیله‌ی شعر که قالبی با ظرفیت زیاد و پویایی و توانایی بالا برای ایجاد تصویرهای مختلف و سازمان‌یافته است، دست به هنرنمایی می‌زنند و در نگاهی کلی باید گفت که شعر به خاطر همین ماهیت توانمندش، می‌تواند دست به پردازش سلسله تصاویری رمزآلود و خیالی بزند که راوی کهن‌الگوهای بی‌شمار باشد و برای همین است که «نقد کهن‌الگویی، توجه خود را بر عناصر عام و تکراری و قراردادی در ادبیات متمرکز می‌کند؛ عناصری که نمی‌توان آن‌ها را در چارچوب سنت یا تأثیرات تاریخی توضیح داد. در نقد کهن‌الگویی، هر اثر ادبی به منزله‌ی بخشی از کل ادبیات مطالعه می‌شود» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۰۱).

بنابراین، باید گفت که اعتقاد به وجود عاملی جز اندیشه و دانش خودآگاه فرد در آفرینش‌های هنری و ادبی، اعتقادی کهنه و دیرپای است که تنها نام و شکل مطرح شدن آن متفاوت بوده است. یونگ، فروید و پیش از آن‌ها نیچه، هوبر و دیگران به این عامل ناخودآگاه که دارای تصاویر و مضامین یکسان میان افراد بشر بوده است، توجه کرده‌اند، اما پیش از همه، یونگ به آن پرداخته است و سعی کرده که وجوه مختلف آن را نشان دهد. او کهن‌الگوها را چون گزینه می‌داند که بدون آن‌که فراگرفته شوند، در تمامی افراد به صورت یکسان وجود دارند.

در میان شاعران ایرانی نیز، هوشنگ ابتهاج (ه. الف. سایه) و سیاوش کسراییی از جمله شاعران معاصرین به شمار می‌روند که کهن‌الگوها در شعر ایشان مجال بروز و ظهور یافته‌اند و یکی از دلایل اقبال عمومی به شعر آن‌ها، استفاده‌ی فراوان از موتیف‌ها، تصاویر و واژگانی است که در حافظه‌ی قومی مردم وجود دارد. کهن‌الگوهای تجلی‌یافته در شعر کسراییی و سایه، می‌تواند بیانگر مسائل بسیاری باشد که با بررسی آن‌ها می‌توان موشکافانه‌تر به اندیشه‌ی و رای افکار

^۷ Joseph Campbell

شعری ایشان پرداخت و کهن‌الگوی «آنیما» (روان زنانه‌ی مردان) که اشکال مختلف بروز و ظهور آن در کلام شاعران مذکور، رویکرد اصلی پژوهش پیش‌رو می‌باشد.

پیرامون ضرورت و اهمیت رساله و موضوع پژوهش باید بیان داشت که مطالعه‌ی کهن‌الگوها در متون ادبی قادر است زمینه‌ی بررسی اشتراکات ذهن بشر در تمامی اعصار را ممکن سازد و با بررسی کهن‌الگوها، افسانه‌ها، قصه‌های پریان و نمادها، می‌توان بین خودآگاه و ناخودآگاه که آبشخور اسطوره‌هاست، ارتباط برقرار کرد.

از آن جایی که تحقیقات کهن‌الگویی از گونه‌ی بنیادین هستند، روش تحقیق در این پژوهش نیز تحلیلی و توصیفی است و جامعه‌ی آماری این پژوهش، اشعار سیاوش کسرای و هوشنگ ابتهاج است که با استفاده از مفاهیم و تعاریف کهن‌الگویی و صور آن در ادبیات، کهن‌الگوی آنیما در شعر ایشان مورد تحلیل قرار گرفته‌است. در این پژوهش روش تحلیل داده‌ها کیفی است و برای استدلال نیز از روش استدلال استقرایی (از جزء به کل) استفاده شده‌است.

درباره‌ی کهن‌الگوها، کتاب‌ها و مقاله‌های زیادی نگاشته شده‌است. در حوزه‌ی کتاب، جیمز فریزر در کتاب *شاخه‌ی زرین*، کهن‌الگوی باروری را با ذکر مثال‌های متعددی از اساطیر جهان شرح داده‌است؛ لارنس کوپ در کتاب *اسطوره*، کهن‌الگوهای اسطوره‌شناختی را براساس نظریات نویسندگان هر کدام از گونه‌های مختلف آن، نقد و بررسی کرده‌است؛ کارل گوستاو یونگ در کتاب *معروف انسان و سمبل‌هایش*، با کمک همکاران خود چارچوبی از بحث کهن‌الگوهای روان‌شناختی را با بیانی ساده ترسیم کرده‌است. وی در آثار دیگری هم‌چون *چهار صورت مثالی*، *پاسخ به آیوب*، *روح و زندگی*، *خاطرات*، *رؤیاها و اندیشه‌ها* نیز به شرح موارد دیگری پیرامون این مقوله پرداخته‌است؛ آنتونیو مورنو در کتاب *یونگ و خدایان و انسان مدرن*، مجموعه کهن‌الگوهای روان‌شناختی را با توجه به مشکلات روانی انسان امروز شرح داده‌است؛ میرچا الیاده در کتاب‌های *بازگشت جاودانه* و *اسطوره*، *رؤیا*، *راز به‌مسأله‌ی زمان مقدس* و کهن‌الگوی آفرینش پرداخته‌است؛ دو فصل از کتاب *تحلیل نقد نور تروپ فرای* نیز به مباحث سمبل و نقد کهن‌الگویی اختصاص دارد که هر یک از انواع ادبی را بر یکی از فصول سال منطبق نموده و نقد کرده‌است؛ در آثار مهرداد بهار از جمله *پژوهشی در اساطیر ایران*، ریشه‌های اساطیر ایرانی بررسی شده و به تعدادی از کهن‌الگوهای موجود آن‌ها اشاره شده‌است. درخصوص مقالات و پایان‌نامه‌های مرتبط با کهن‌الگو نیز می‌توان به پژوهش‌های گسترده‌ای اشاره کرد که از یادآوری آن‌ها در این مقاله صرف نظر می‌شود.

از آن جایی که نقد کهن‌الگویی، رویکردی نوین بوده و با تاریخ و فرهنگ و تمدن اقوام عجین است، بررسی و تفحص در چنین زمینه‌ای می‌تواند فراهم آورنده‌ی پژوهش‌های نو و تازه‌ای باشد و از سویی دیگر، با توجه به این که نقد اسطوره‌شناختی و کهن‌الگویی و هم‌چنین استخراج و بررسی کهن‌الگوهای متن، شالوده‌ی اصلی آن را تشکیل می‌دهد، بررسی کهن‌الگوی آنیما در اشعار کسرای و ابتهاج، در نقد و تحلیل افکار ایشان از اهمیت به‌سزایی برخوردار است و براساس این پژوهش، می‌توان نوع نگاه و شخصیت راوی آن را ترسیم نمود. لذا، در میان انبوه مقالات و پژوهش‌های منتشر شده در حوزه‌ی زبان و ادبیات، سهم اختصاص‌یافته به شعر کسرای و ابتهاج بسیار اندک است و با توجه به جستجوهای صورت‌پذیرفته، درباره‌ی موضوع مقاله‌ی حاضر نیز هیچ نوشته‌ای با مضمون کهن‌الگوی آنیما،

عشق و معشوق در اشعار سیاوش کسرایی و هوشنگ ابتهاج حاصل نیامد و این پژوهش، در دسته‌ی نخستین‌ها قرار می‌گیرد و خلاء چنین پژوهشی، نگارندگان مقاله را بر آن داشت تا به انجام چنین پژوهشی، همت گمارند.

کهن‌الگوها

یونگ معتقد است که ذهن و شخصیت آدمی حامل الگوهای دیرینه‌ی مشترک است و این الگوها هستند که ناخودآگاه جمعی را ساخته و تشکیل داده‌اند؛ این کهن‌الگوها، قدیمی و باستانی‌اند.

به عقیده‌ی یونگ، کهن‌الگوها از دورترین دوران انسانی وجود داشته‌اند. با این حال، به نظر وی این بدان معنی نیست که این اشکال تنها با گذشته مرتبط هستند؛ بلکه این تصاویر به ویژه به دلیل آنکه محتوای ناخودآگاه جمعی را تشکیل می‌دهند، تظاهرات ماهیت ساختاری خود روان محسوب می‌شوند. بنابراین تجلی قشر زیرین و جمعی روان بوده، و میان تمامی انسان‌ها مشترک هستند. کهن‌الگوها عناصر دائمی ذهن ناهوشیارند که وجود آن‌ها نشان می‌دهد هر انسان متمدنی با وجود تحوّل بالای هوشیاری در وی، هنوز در عمیق‌ترین سطوح روان خود، انسانی باستانی است (به نقل از: پالمر، ۱۳۸۵: ۱۶۸).

کهن‌الگوها را در بسیاری از آثار ادبی به انواع مختلف می‌توان پیدا کرد. «کهن‌الگوها - تصاویر، شخصیت‌ها، طرح‌های روایی و درون‌مایه‌های نوعی و دیگر پدیده‌های نوعی ادبیات-، در تمامی آثار ادبی حضور دارند و به این ترتیب، شالوده‌ای را برای مطالعه‌ی ارتباطات متقابل اثر، فراهم می‌آورند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۰۱).

در این بخش از پژوهش به نقش و جایگاه کهن‌الگوها در درونه‌ی اسطوره‌ها پرداخته و در ادامه نقش و ماهیت زن و کهن‌الگوی آنیما در پهنه‌ی ادبیات، مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد.

جایگاه کهن‌الگو در بررسی ضمیر و روان اسطوره‌ها

اسطوره‌شناسی دانشی است که به حوزه‌های انسان‌شناسی و مردم‌شناسی تعلق دارد و با روش‌های پیچیده و مختص به خودش به تحلیل مسائل می‌پردازد. نظریه‌های اسطوره‌شناسی چه از نوع سنت‌گرا (رنه گنون^۸، بوکهارت^۹ و...) و چه از نوع پدیدارشناسانه (هانری کربن^{۱۰} و میرچا الیاده^{۱۱} و...) و چه ساختارگرایانه (کلود لوی استروس^{۱۲} و ژرژ دوموزیل^{۱۳}) و نیز روان‌کاوانه (مانند فروید و یونگ)، همگی بر این ادعا صحّه می‌گذارند که «نقد اسطوره‌ای، فراتر از برداشت‌های معمول می‌تواند روشن‌گر معنای زندگی باشد و به همین جهت داستانی راست است و در مقابل قصّه و حکایت که داستان‌های دروغند و به این اعتبار الگومونه‌ی نوعی، اسوه و عین ثابت هر رفتار و کردار معنی‌دار انسان هستند که باید همواره تجدید و تکرار شوند تا اعمال انسانی معنا بیابند» (ستاری، ۱۳۷۶: ۶ و ۷).

^۸ René Guénon

^۹ Titus Burckhardt

^{۱۰} Henry Corbin

^{۱۱} Mircea Eliade

^{۱۲} Claude Lévi-Strauss

^{۱۳} Georges Dumézil

آرکی‌تایپ‌ها نمونه‌ی نخست یا الگویی هستند که از روی آن رونویسی می‌شود. آن‌ها نماینده‌ی نوعی‌ترین و اساسی‌ترین خصوصیات مشترک داستان‌ها و اساطیر و رهیافت‌های هنری‌اند. «کهن‌الگوی نیاکان‌گرا و جهانی، محصول ناخودآگاه جمعی و میراث نیاکان‌مست» (کادن، ۱۳۸۶: ۳۹)؛ بر این اساس، در ناخودآگاه جمعی همه‌ی انسان‌ها، صورت‌های مثالی و الگوهای کهن ثابت و مشترکی وجود دارد که موجب شکل‌گیری نشانه‌ها و نمادهای بسیاری در اساطیر، مذاهب و آثار ادبی و هنری شده‌است. کهن‌الگوها به دلیل ساختار نهفته‌ی خاص خود، در همه‌ی دوران‌ها حضور داشته و به سبب آن‌ها حاصل تجربه‌ی بشرند، جلوه‌های آن‌ها همی‌شه در بافت کلام، حضور و ظهور پیدا می‌کنند.

«کهن‌الگو» گرایبی یکی از مضامینی است که کم‌کم جای خود را در میان آثار ادبی پیدا کرده است. کهن‌الگو به عنوان یکی از مهم‌ترین اصطلاحات مکتب یونگ است، بر خرد ناخودآگاه جمعی مشترک انسان‌ها دلالت می‌کند. به عقیده‌ی یونگ، تأکید کهن‌الگو بر ناخودآگاه جمعی است، چرا که ناخودآگاه شخصی نیز، وجه دیگری از شخصیت انسان را تشکیل می‌دهد. در واقع یونگ عقیده داشت که ناخودآگاه به دو بخش ناخودآگاه فردی و ناخودآگاه جمعی تقسیم می‌شود. ناخودآگاه فردی و شخصی همان تجارب و تجسمات ناخوشایند و آرزوها و خاطره‌هایی است که فراموش شده‌اند و دقیقاً در ضمیر خودآگاه شخص قرار گرفته‌اند. اما وجه دیگر که غیر شخصی و جمعی بوده، یعنی در میان مردم مشترک و نسبت به لایه‌ی اول (ناخودآگاه شخصی)، از عمق بیشتری برخوردار است، ناخودآگاه جمعی است؛ این بخش از ناخودآگاه شامل تمام تجربه‌های بشری است که از نسلی به نسل دیگری به میراث می‌مانند.

کیفیت حضور آنیمای زن و معشوق در پهنه‌ی شعر فارسی

زن جزء جدایی‌ناپذیر شعر فارسی است که در مقام معشوق یا ممدوح در تمامی ادوار شعر فارسی از او سخن به میان آمده و گاه به تنهایی سنگ بنای شعر فارسی می‌شود، چنان‌که در مکتب «واسوخت» این‌گونه می‌نماید. در حقیقت، باید گفت شعر بدون زن، رنگ و جلایی نخواهد داشت. حتی آن‌جا که مضمون شعر، حماسه، پهلوانی و دلیری است، در قالب «گردآفرید» ظاهر شده و خودنمایی می‌کند. اگر چه یادکرد این نکته نیز ضروری است که وضع ادبیات با جامعه‌ی حقیقی در این مورد تا حدی متفاوت است. شاید آن‌جا که تکریم شده و به او عشق ورزیده می‌شود، ادبیات بتواند درمان و تسکینی برای دردهای روح زن ستمدیده در طول تاریخ باشد. به عقیده‌ی ملک‌الشعرا بهار اگر مرد نثر خدا است، زن غزل خدا است و آن هم غزلی تر و غزل‌تر کجا و نثری سره کجا؟

زن بود شعر خدا، مرد بود نثر خدا مرد نثری سره و زن غزلی تر باشد

(بهار، ۱۳۸۷: ۳۵۴)

اگر شعر کلاسیک را با «رودکی» آغاز کنیم؛ نه از آن جهت که شعر فارسی را بنیاد نهاد، بلکه از آن رو که اشعار تقریباً کاملی در برخی قالب‌های شعری از وی به یادگار مانده است که بتوان شخصیت معشوق وی را در قالبی خاص تحلیل کرد؛ باید گفت معشوقی که اندیشه‌ی رودکی را به تماشا گذاشته، تنها در ساحت عاشقانه‌ی اقلیم وجود وی پر سه می‌زند. معشوقی با این گستره‌ی بسیار محدود، تنها می‌تواند به جمال و ظاهر فریبنده‌ی خویش بنزد که این جمال در شعر شاعرانی چون منوچهری، از آنجا که بزک کرده و بسیار تصنعی نیز هست، محدودتر و نازیباتر هم می‌نماید.

خود از این رو ست که معشوق وی با گذشت زمان و طیّ مکان، همچون خودِ وی پیر و فرتوت می شود و از آن شاعرِ «با سیاه چشمان شاد» که «بسا کنیزک نیکو که میل داشت بدو» جز حسرتی «نو ستالوژیک» باقی نمی ماند. این معشوق در تنگنای زمان و مکان است بنابراین فراتر از زمان و مکان شاعر اجازه جولان نمی یابد و عقیم می شود.

شد آن زمانه که شعرش همه جهان بنوشت شد آن زمانه که او شاعر خراسان بود...

کنون زمانه دگر گشت و من دگر گشتم عصاره بیچار که وقت عصاره و انبان بود

(رودکی، ۱۳۷۲: ۲۲)

در این زمینه می توان ادعا کرد که یکی از دلایل ناکامی شعر «دوره‌ی بازگشت»، این نکته است که آن‌ها می خواستند معشوق سترون و گاه بزک کرده‌ی آن دوره را، آبتن مضامین تازه سازند. حال این سؤال پیش می آید که «مگر می شود معشوق منوچهری را که تنها در «یوتوپیا‌ی هورا سی» وی اجازه‌ی رشد می یابد و در احاطه‌ی زمان و مکان دربار غزنوی است، در فضای دیگری پرورد و به بار نشانند؟».

در اقلیم ادب فارسی، سه نوع معشوق پرورش یافته و به بار نشسته‌اند که نمی توان مرزی بین این معاشیق کشید و به نظر باید هر سه را در کنار هم دید و گاه آن چنان با هم می آمیزند که یکی می شوند.

آنیمای زمینی

این معشوق را باید در دو نوع و دو سطح دید؛ ابتدا مبتدل که بیشتر جنبه‌ی شهوانی آن مورد نظر است که معشوق در این سطح، ظرفیت بسیار محدودی برای حمل مضامین شعری دارد و تنها در حیطه‌ی جمال پرستی و شاهدبازی می توان بدان پرداخت. این بحث و ظرفیت را می توان در شاهدبازی در ادبیات فارسی سیروس شمیسا و آثاری از این دست بررسی کرد. گونه‌ی دیگر معشوق زمینی، دارای جایگاهی متعالی و عاشقانه است و البته این عشق هم تنها در جمال نیست که در کمال هم وجود دارد. معشوق اگرچه زمینی است، اما بسیار محبوب و شرمناک است؛ هم از این رو ظرفیت حمل زیباترین و متعالی ترین مضامین شعری را دارد؛ چنانچه داستان عشق ورزی‌های لیلی و مجنون و نیز فرهاد و شیرین و معاشیقی ازین دست، قلمرو گسترده‌ای برای ادب فارسی پدید آورده است.

آنیمای ادبی

برای این نمونه نیز سراینده‌گان بسیاری داریم اما بی هیچ تردیدی نمونه‌ی اعلای این نوع معشوق را حافظ پرورده است، چون اساساً معشوق حافظ، شعر است. برای همه‌ی بزرگان ادب فارسی چون فردوسی، نظامی، سنایی، عطار، مولانا، سعدی، جامی، صائب و بیدل سبک هندی و... شعریت کاری مهم و اساسی است، چون اصلاً مرکبی راهوارتر از شعر برای جولان و به تماشا گذاشتن آن چه کشف کرده‌اند، نمی توانند بیابند. حال هر کس به فحوای نیت اندیشه‌ی خود، از او بهره می گیرد؛ فردوسی شعر را می خواهد تا حماسه‌ی «رستم» را بیافریند؛ نظامی شعر را برای «لیلی و مجنون» و تجلی عاشقانه‌ترین حالات انسانی می خواهد و سنایی و عطار و مولانا برای تجلیات عرفانی شان. اما شاید بتوان گفت حافظ تنها شاعری باشد که همه‌ی این‌ها را می خواهد برای آن که شعرش را به نمایش بگذارد.

آنیمای آسمانی و ازلی

این معشوق با همه‌ی کثرت‌های خود، همان ذات «باری تعالی» است؛ یعنی آن معاشیقی هم که به کهکشان کبریایی حق می‌پیوندد، آسمانی می‌شوند. نمی‌توان گفت که سنایی مبدع این دیدگاه در شعر بوده‌است، چه پیش از وی عارف نامی قرن پنجم، ابوسعید ابوالخیر، نظریه‌پرداز «وحدت وجودی» نیز اشعار عرفانی دارد. پس می‌توان چنین گفت که سنایی با آوردن اشعار کامل و واردکردن اصطلاحات صوفیانه در آن، بدان رسمیت بخشیده‌است.

در این بخش از پژوهش باید خاطر نشان کرد که پیرامون معشوق تحقیقات فراوانی صورت گرفته که البته به نوعی تکرار مطالب و محتوا رسیده‌است؛ تقریباً در تمامی این پژوهش‌ها بیان شده که معشوق شعر کلاسیک در هاله‌ای از ابهام است و موجودی کلی است که هرچند در پاره‌ای از اشعار مذکور بودنش مشخص است اما در کل، زن و مرد بودنش نیز گاه نامعلوم است و به نوعی هم حالت اسطوره‌ای دارد و هم حقیقی است. معشوق در قامت اشعار به اسامی بسیار نامیده شده که این نام‌ها یا اسامی رایج معشوق بوده‌اند و یا این که در طی تشبیهات و استعاره‌های شعری برای او استخراج شده‌اند (احمدی پوراناری، ۱۳۹۳: ۲).

برجسته‌ترین مشخصه‌ی معشوق شعر معاصر، خارج شدن از کلیت و رفتن به سمت فردیت است. از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، دیگر معشوق از حالت موهوم و نامشخص خود خارج می‌شود. «اندک اندک، کلیت معشوق در شعرهای غنایی که یکی از خصوصیات شعر کلاسیک ما بود، خیلی کمتر می‌شود. در این دوره چهره‌ی معشوق آشکارتر و مشخص‌تر شد. شعرا از شکل موهوم معشوق گریزان می‌شوند و به مسائل ملموس‌تری، درباره عشق و روابط عاشقانه میان دو انسان روی می‌آورند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۶۲ و ۶۳).

شعر معاصر به فراخور تمنیات و آرزوهای شاعرانش، هم‌چنین بنا بر التذاذ جسم و روح، معشوق‌های متفاوت دارد. برای نمونه شاعرانی چون نیما یوشیج، احمد شاملو، حمید مصدق و محمدعلی بهمنی در اشعار خود از همسران خویش به عنوان معشوق نام برده‌اند و به آن‌ها اظهار علاقه‌های واضح کرده‌اند. احمد شاملو نیز، واضح پای «آیدا» را به شعرش باز کرده و حیات تازه‌ی خود را در این زن دیده‌است. البته نباید فراموش کرد که معشوق شعر نو نیز قابلیت تقسیم‌بندی به زمینی و آسمانی و عرفانی را نیز داراست.

در کتاب شرق اندوه، سه شعر با نام‌های «نه به سنگ»، «و شکستم و دویدم و فتادم» و «نیایش» موجود است که حکایت از عشقی دارند که نه هم‌چون اشعار شاملو و فروغ، زمینی است و نه مانند شاعران عارف گذشته‌ی ما، عرفانی و آسمانی. در این شعرها معشوق، نوعی معشوق عرفانی است که مثلاً شاعر «در بن خاری»، «یاد پنهان» او را جستجو می‌کند. به همین دلیل از صافاً نمی‌توانیم چهره‌ای قابل‌ترسیم از این‌گونه معشوق به دست دهیم (معین و آب شیرینی، ۱۳۸۷: ۱۸۸).

آنیما، نیمه‌ی گمشده‌ی هر مردی در ناخودآگاه اوست. شاید بتوان گفت آنیماست که محدوده‌ی عشق و تجلی آن در جنس مؤنث را برای مذکر، معین و مشخص می‌کند؛ اما این همیشه عشق نیست که متجلی می‌شود. اگر خصوصیات آنیما در فرد مقابل وجود نداشته باشد، آنگاه نفرت و بی‌زاری جای دوست‌داشتن را خواهد گرفت. باید توجه داشت که کهن‌الگوها در اصل نماد هستند، پس هم نمود مثبت دارند و هم نمود منفی. مرد زمانی عاشق می‌شود که در عالم خارج زنی را بیابد که خصوصیات وی با آنچه در ناخودآگاه جمعی دارد، منطبق می‌شود؛ در این حال، شخص عاشق شده

و نیرویی عظیم و شگفت که در ناخودآگاه وی وجود دارد او را کورکورانه و بی‌اختیار به جانب معشوق و محبوب می‌کشاند.

برخی از این ویژگی‌ها مشترک است و در همه‌ی معشوقه‌ها دیده می‌شود؛ اینجاست که عاشقانه‌های شاعران ادبیات فارسی ایماژهای مشترک فراوانی دارند؛ حال فرق نمی‌کند که وفای معشوق بیان شود یا جفای او. به عقیده‌ی یونگ، هر مردی در خود تصویر ازلی زنی را دارد، نه تصویر این یا آن زن به‌خصوص را، بلکه یک تصویر به‌خصوص زنانه را. این تصویر اساساً ناخودآگاه است، عاملی است موروثی از اصلی ازلی که در جان‌مایه‌ی هر مردی مستتر است. صورت مثالی‌ای از همه‌ی تجربیات اجدادی جنس مؤنث و خزانه‌ای از همه‌ی تجربیات و احساساتی که تاکنون در زنان بوده است. از آنجا که این ذهنیت ناخودآگاه است، همیشه ناخودآگاه بر معشوق فرا افکنده می‌شود و عامل عمده در عشق یا نفرت، همین آنیماست (یونگ، ۱۳۵۹: ۸۷). مقصود این است که اگر مردی عاشق زنی می‌شود یا از او نفرت پیدا می‌کند، این عشق و نفرت، حاصل تأثیر آنیما بر روان مرد است. «نمی‌توان گفت وجود هیچ مردی تماماً مردانه است؛ مرد همواره در روانش چیزی زنانه دارد» (مورنو، ۱۳۷۶: ۶۰).

اشاره‌ای اجمالی به کهن‌الگوی آنیما

کهن‌الگوها عناصر ساختاری ناخودآگاه جمعی و اصل ثابت روان انسانند که در مضامین افسانه‌ای، جهان‌بینی اقوام ابتدایی، مفاهیم آیینی ملل گوناگون و گاه در خیال‌پردازی و رؤیاهای مردم امروزی و نیز ادبیات و آثار هنری، نمود می‌یابند؛ به واقع، هر انسانی میراث‌دار رویدادها و خاطره‌هایی است که در سیر سده‌ها از نیاکان به فرزندان رسیده و از آنجا که این خاطرات مربوط به ناخودآگاه آدمی است، انسان در حالت هوشیاری از آن‌ها آگاه نیست و به هنگام مکاشفه‌ها و یا در حالت کناررفتن ناخودآگاهی، به هنگام تجربه‌ی شهود در آثار هنری روی می‌نماید.

در مکتب روان‌شناسی یونگ، روان هیچ انسانی به‌طور مطلق مردانه و یا زنانه نیست؛ به‌عبارتی ساده‌تر، روان هر فرد هم نر است و هم ماده. هر مردی در درون خود یک زن بالقوه دارد و هر زنی در درون خود مردی بالقوه که به‌صورت ناخودآگاه در تمام طول حیات فرد همراه او هستند و منجر به بروز رفتارهای شخصیتی فرد می‌شوند. «یونگ همزاد مؤنث را معادل اروس مادرانه (شورمندی یا عشق) در مردان می‌داند و همزاد مذکر را معادل کلام (خرد یا منطق) در زنان» (بیلسکر، ۱۳۸۸: ۶۲). او در این‌باره معتقد است که مشخصه‌ی ضمیر آگاه زنان بیشتر عبارت است از کیفیت پیونددهنده‌ی اروس و نه تمایزگذاری و شناخت که به کلام مربوط می‌شود. «در مردان، اروس (یعنی کارکرد رابطه) معمولاً کمتر از کلام رشد می‌یابد و متقابلاً در زنان، اروس تجلی سرشت راستین‌شان است، حال آنکه کلام‌شان غالباً اتفاقی رقت‌انگیز است» (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۴). هر کدام از این جنبه‌ها، تأثیرات بسیار زیادی در نوع تصمیم‌گیری فرد در رابطه با اتفاقات زندگی‌شان را دارند و در تمام طول حیات فرد، جنبه‌های گاه مثبت و گاه منفی را از خود در رفتار فرد بروز می‌دهند.

جنبه‌های مثبت عنصر مادینه بسیار مهم هستند. مثلاً عنصر مادینه، مرد را یاری می‌دهد تا همسر مناسب خود را بیابد. عملکرد مهم دیگر 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 و می‌توان آن را رادیویی درونی انگاشت که با تنظیم طول موج، صداها را بیگانه را حذف می‌کند و تنها صدای انسان بزرگ را می‌گیرد. عنصر مادینه با این دریافت ویژه‌ی خودش راهنما و میانجی را میان «من» و دنیای درونی، یعنی «خود» به‌عهده دارد (یونگ، ۱۳۸۹: ۲۷۸).

آنیما روان مؤنث درون مرد یا همان طبیعت زنانه‌ی پنهان در مرد است که در رؤیاهای، شعرها، داستان‌ها و نقاشی‌ها به‌صورت معشوقی رؤیایی تجلی پیدا می‌کند. سرشت کهن‌الگویی آنیما از او تصویری دوسویه که گاه مثبت و گاه منفی است از خود بروز می‌دهد. «در وجه منفی، آنیما عنصری متلون، بوالهوس، کج‌خلق، لجام‌گسیخته و احساساتی است و گاه به اصطلاح حس ششمی شیطانی دارد و بی‌رحم، بدخواه، ریاکار، هرزه و مرموز است» (یونگ، ۱۳۶۸: ۷۵) و در وجه مثبت، یاری‌گر مرد است و تا حدود زیادی در مهم‌ترین تصمیم‌گیری‌های او دخالت دارد.

با توجه به جنبه‌های مثبت آنیما، این عنصر در تفکر یونگی میانجی بین من و خود است که در چهار مرحله متبلور می‌شود: نخستین مرحله می‌تواند به‌وسیله‌ی حوا که روابطی کاملاً غریزی و زیستی داشت، نمادین شود. دومین مرحله را نیز می‌توان در شخصیت هلن در نمایش‌نامه‌ی فاوست اثر گوته مشاهده کرد که گرچه شخصیتی افسانه‌ای و زیبا داشت، اما عناصر جنسی همچنان مشخصه‌اش بودند. سومین مرحله می‌تواند به‌وسیله‌ی مریم باکره نشان داده شود. مرحله‌ای که در آن عشق، خود را تا مقام پارسایی روح بالا می‌برد و چهارمین مرحله نیز خرد است که حتی از پارسایی و خلوص که به‌وسیله‌ی سرود سولامیت، سرآمد سرودهای نمادین شده نیز فراتر می‌رود (انکشاف روانی مرد امروزی به‌ندرت به این مرحله دست می‌یابد؛ مونا لیزا نزدیک‌ترین نماد به خرد عنصر مادینه‌است) (نک. یونگ، ۱۳۸۹: ۲۸۱).

جنبه‌های منفی عنصر مادینه‌ی روان مرد نیز از جهات مختلفی قابل بررسی است. این جنبه‌ها در رفتارهای فردی مرد معمولاً تحت تأثیر شخصیت منفی مادر و تخیلات شهوانی است و اگر مرد حس کند مادرش تأثیری منفی بر روی وی گذاشته، عنصر مادینه‌ی وجودش به صورت خشم، ناتوانی و تردید بروز می‌کند. یکی دیگر از نمودهای منفی عنصر مادینه در شخصیت فرد تمایل به کارهای زننده، ناپسند و زنانه است که همه‌چیز را بی‌ارزش می‌نماید. علاوه بر این، رایج‌ترین نمود عنصر مادینه تخیلات شهوانی است. مردان ممکن است به جایی کشیده شوند که خود را با دیدن فیلم، نمایش برهنه‌شدن زنان و پرداختن به کتاب‌های بی‌پرده‌ی جنسی ارضا کنند و این جنبه‌ی ناهنجار و بدوی عنصر مادینه تنها زمانی شکل می‌گیرد که مرد به‌قدر کافی مناسبات عاطفی خود را پرورش نداده‌باشد و وضعیت عاطفی وی نسبت به زندگی، کودکان باقی مانده‌باشد (نک. همان: ۲۷۸-۲۷۵). آنیموس یا همان عنصر نرینه‌ی روان زن نیز از جنبه‌های منفی و مثبتی برخوردار است که منجر به بروز رفتارهای قهرمانانه و صفات مردانه خلاق در زن می‌شود که این‌جا روی صحبت پژوهش نیست.

یونگ معتقد است هر مردی در خود تصویری ابدی و خدادادی را حمل می‌کند؛ نه تصویری از این زن یا آن زن به‌خصوص، بلکه یک تصویر مطلق و مسلم. این تصویر اساساً و در بنیاد، نهان در ناخودآگاه است. سازه و عامل موروثی و اجدادی است و از منشائی ازلی به صورت سیستمی منسجم و طبیعی در حیات یک مرد مستتر شده، آرکی‌تایپی است از تمام مهارت و تجربه‌های اجدادی و نیاکانی زنانه (محمدی و اسماعیلی پور، ۱۳۹۰: ۱۱۵). این روح مؤنث در وجود مرد اغلب در رؤیاهای در حالات خلسه و آفرینش‌های هنری تجلی می‌کند و به نظر یونگ این روان زنانه در مرد با

اتصال او به ناخودآگاه جمعی، منبع الهام آفرینش هنری او می‌شود و در نمادهای مختلفی مانند مادر، معشوق و... بروز پیدا می‌کند.

آنیما پیچیده‌ترین و از طرفی دل‌انگیزترین آرکی‌تایپ روان‌شناختی یونگ و آن تصویر روح است که به صورت «زن» و «مادر» متجلی می‌شود. مردان، کسانی را دوست دارند که خصوصیت‌های روان‌زنانه‌ی آنان را داشته‌باشند. روان‌انسان، دوجنسی و در معارف بشری از قدیم انعکاس و سیعی داشته‌است؛ به‌خصوص در تصاویر کتب کیمیاگری غرب به انحاء مختلف اشاره شده‌است. یک ضرب‌المثل آلمانی می‌گوید: هر مردی، هوای خود را در اندرون خود دارد (شمیسا، ۱۳۷۹: ۵۵).

در لوای شعر، همان‌گونه که ذکر شد، به دلیل سیطره‌ی ضمیر ناخودآگاه، شاعر دست به بازآفرینی‌هایی می‌زند که کهن‌الگوها در آن نقشی پررنگ دارند. در شعر معاصر نیز به دلیل خاصیت‌های زمانی و اجتماعی روزگار شاعران، کهن‌الگوی زن می‌تواند اشکال گوناگونی داشته‌باشد که در ادامه با بررسی اشعار کسرابی و ابتهاج، به آن پرداخته می‌گردد.

کهن‌الگوی آنیما (زن و معشوق)

بسیاری از محققان و منتقدان ادبی، منشأ غیرارادی برای شعر قائل‌اند و معتقدند تصاویر شعری نیز منشأیی فراتر از تفکر آگاهانه دارند. برای نمونه، نورتروپ فرای^{۱۴} شعر را حاصل کنش عمدی و اختیاری ذهن می‌داند که حاصل مراحل تحت سیطره‌ی ناخودآگاهی است. وی می‌گوید هر مقدار هم که شاعر از قدرت اراده‌ی خویش برای سرایش شعر استفاده کند، باید قسمتی از این قدرت اراده را به‌کارگیرد و اراده را فارغ سازد تا بخش عمده‌ای از سروده‌هایش غیرارادی گردد. شیوه‌ی شعری از نظر فرای، غریزی و ناآگاهانه‌است (فرای، ۱۳۷۷: ۱۱۱ و ۱۱۰). فروید نیز ذهن ناخودآگاه را کلید فهم شخصیت و رفتار می‌داند. به نظر او، بخش اعظم شخصیت مثل کوه یخی که بیشتر آن زیر سطح آب می‌باشد، زیر سطح آگاهی است و برای فهمیدن محتوای ضمیر ناخودآگاه، باید با ساختار آن آشنایی پیدا کرد (سانتراک، ۱۳۸۸: ۱۲۹). به عبارتی دیگر، ناخودآگاه همانند خودآگاه، زبان منحصر به فرد خود را دارد و برای فهم آن، باید زبان آن را دانست. «فروید دریافت که خودآگاه زبانی دارد با ساختار و واژگان و معانی که زبان روزمره‌ی ماست. ناخودآگاه هم زبان دارد که متفاوت است؛ زبانی تصویری» (صنعتی، ۱۳۸۹: ۳).

یونگ هم بر این عقیده است که آنچه ما در ذهن خود می‌سازیم و یا آنچه در رؤیا بر ما نمودار می‌شود، بسیار شبیه آن چیزی است که در گذشته‌های دور بشری اتفاق افتاده‌است. یونگ در این نظریه، شخصیت را واحدی متشکل از سیستم‌های روانی مختلفی می‌داند که در عین استقلال، تأثیرات متقابلی درهم دارند. سیستم‌های روانی یونگ در تقسیم‌بندی خاص او عبارتند از: من یا خودآگاه یا خود، ناخودآگاه فردی، ناخودآگاه جمعی، پرسونا یا نقاب، آنیما، آنیموس، عقده و سایه؛ در این میان، کهن‌الگوهای سایه، آنیما و آنیموس که در ناخودآگاه فرد جای دارند، نسبت به بقیه تحول‌یافته‌تر هستند و تأثیری مداوم در روان و شخصیت فرد دارند (یونگ، ۱۳۷۷: ۹). او خود به این نکته اذعان

^{۱۴} Northrop Frye

دارد که تقسیم‌بندی روانی او که ذهن را در سه بخش خودآگاه، ناخودآگاه فردی و ناخودآگاه جمعی ارائه می‌دهد، در خواب و رؤیا به او الهام شده است (عبّاسلو، ۱۳۹۱: ۸۷). در این میان، کهن‌الگوی آنیما از مهم‌ترین عوامل شکل‌دهی نوع عشق‌ورزی و انتخاب معشوق است. آنیما وجه مکمل زنانه در ناخودآگاه روان مرد است.

نگاهی گذرا به جلوه‌ی عشق در اندیشه‌ی شعری هوشنگ ابتهاج و سیاوش کسرایی

آنیمای پنهان در درون مردان، تجسم تمام تمایلات روانی زنانه در روح مرد است که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به احساسات و حالات عاطفی مبهم، پذیرفتن امور غیرمنطقی، قابلیت عشق‌شخصی، احساس خوشایند نسبت به طبیعت و رابطه‌ی او با ضمیر ناخودآگاه اشاره کرد. بر این اساس، کهن‌الگوی آنیما ابعاد و نمودهای مختلفی دارد که باید برای آن، گونه‌های مختلفی نیز ترسیم کرد. در واقع، تغییر و تحول آدمی است که کهن‌الگوی آنیما و آنیموس را تغییر می‌دهد. هم‌چنین می‌توان از نمودهای مثبت و منفی آنیما نیز یاد کرد که پیش ازین به آن اشاره شد. «معشوق الهام‌بخش» (باری‌گر) و «احساسات نسبت به طبیعت»، از نمودهای مثبت آنیما (صرفی و عشقی، ۱۳۸۷: ۲۶) و «قاتل عشاق»، «تخیلات شهوانی» و ز «ودرنجی مردان» از نمودهای منفی آنیما (صلاحی و عشقی، ۱۳۹۴: ۳۲) هستند.

هوشنگ ابتهاج شاعری است که میان سنت و مدرنیته در نوسان است و گاه شعر نو سروده و گاهی هم در غزل طبع آزموده است. فارغ از تمام صوفی‌گری‌ها و عرفان‌کم‌رنگی که تلاش نموده با بازی‌های زبانی، آن‌ها را پوشش دهد، ناگزیر باید گفت که شعر او میل به کهنگی دارد و مانند بسیاری از مفاهیم حاضر در تصاویر شعری او، آنیمای شعر او نیز بیشتر برآمده از همان ذهنیت سنتی موجود است که گاه در قامت معشوق و به‌ندرت گاهی هم در قامت یک آنیمای منفی ظاهر می‌شود. در غزل نو که شعر تحت سیطره‌ی احساسات میهنی و اجتماعی، در فضای هولناک و اختناق دست‌وپا می‌زند، ناخودآگاه فضای محدودی برای قلیان احساسات و عواطف عاشقانه‌ی «فردی» شاعر پیدا می‌شود و باید این نکته را نیز پیش چشم داشت که شعر ابتهاج، رنگ‌وبوی سیاسی دارد و به همین روی، مفاهیم، بن‌مایه‌ها و الگوهای زبانی و ذهنی او، تصاویری نو و انقلابی با گرایش ملاموس به سمت تغزل و فضای رمانتیک قدیمی است و به تبع آن، تصاویر آنیمای شعر او، در مقام یک آزادی‌خواه یا یک روشن‌فکر یافت نمی‌شود و در خوشبینانه‌ترین حالت، با نظر به فضاهای ایجادشده در ناخودآگاه شاعر توسط جامعه، تصویر غالب زن به شکل یک یاور در کنار مردان آزادی‌خواه است؛ اما غالباً در قامت همان تصاویر کلاسیکی است که راوی یک زن بی‌هویت و مبهم در درون مایه‌ی تاریخ است. با این همه، کهن‌الگوی آنیما، تأثیر ژرف و شگرفی بر ذهن حسّاس شاعر گذاشته و آثار آن، مشهود است.

سیاوش کسرایی نیز شاعری است که در مقایسه با بسیاری از شاعران معاصر، انحراف از نرّم‌های خسته‌کننده و بی‌معنی در شعرش وجود ندارد. اشعار او هدفمند نیست و نمی‌توان از طریق مطالعه‌ی آن‌ها، به دستگاه فکری منسجم و منظمش پی برد؛ زیرا شعر برای او وسیله‌ای است جهت سرودن داستان‌های منظوم، تبلیغ عقاید سیاسی، فریادهای اعتراض‌آمیز و مواردی ازین‌دست که قابل چینش در یک مجموعه‌ی هماهنگ نیستند. اما با تمام این وجود، زبان شعری‌اش مستقل و زیبا است؛ «شعر کسرایی، شعر بین‌بین است و جهت خاصّ و معینی ندارد؛ با این همه شعری است خاصّه در سطح، بسیار زیبا و جذاب و خوشایند» (زرّین‌کوب، ۱۳۵۸: ۱۲۰).

کسرای را باید شاعری چندوجهی دانست و اگر نمایه‌ای موضوعی از اشعار او تهیه شود وسعت، تفاوت و تنوع موضوعات، دستمایه‌ی سُرایش اوست؛ موضوعاتی که گاه هیچ تناسبی با یکدیگر ندارند: مثلاً گاه «محو کاشی اصفهان» (کسرای، ۱۳۹۱: ۶۵۰) شده و آن را به زیبایی توصیف کرده‌است و گاه «برای انسان، وسعتی نامحدود متصور شده که نامش در همه‌ی محدوده‌ی خدا بلند است و مرزش تا پس دیوار این جهان کشیده» (همان: ۶۵۲) شده‌است؛ در بارقه‌ای از زمان به «استقبال بیتی از حافظ رفته» (همان: ۶۵۵) و در شعری دیگر، «سردرگمی آزادی خواهان» (همان: ۶۵۸) را فریاد زده‌است؛ از این قبیل موضوعات متنوع می‌توان اشاره کرد به: «مجسمه‌ی فردوسی» (۲۵)، «در شب پایان نیافته‌ی سعدی» (۸۰)، «خر در چمن» (۲۸۶)، «آمریکا! آمریکا!» (۵۷۵)، «شعر یونانی» (۶۲۲)، «هیروشیما» (۶۸۴) و غیره. در حقیقت، «کسرای از شاعران انگشت شماری است که بیان تازه سیرایش نمی‌کند و همواره در طلب دنیاهای تازه و چشم‌اندازهای تازه‌است» (جوهری گیلانی، ۱۳۷۷: ۴۱۹/۲).

از دیگر سو، شکل و وضعیت کلیات اشعار او، حاصل زندگی پرفراز و نشیب و اندیشه‌ی آزادی‌خواه او است؛ آرمان‌های رایج دوره‌ی جوانی او را به حزب توده کشاند و در نهایت، زمانی که دید نمی‌تواند در حزب توده به آمل و آرزوهایش دست یابد، رودرروی روشن‌فکران حزب ایستاد تا آنجا که کار به تبعید او کشید و به همین خاطر، مفاهیم آزادی و نگرانی درباره‌ی آنیمای میهن، در شعرش موج می‌زند. شعر کسرای، ماحصل تخیلی قوی، احساس، بن‌مایه‌های سیاسی و اعتراضات پر نیش و کنایه است. با تمام این احوال، کلام او، تابع اندیشه‌ای منظم و هموار نیست. او کلیاتی از شعارهای فراوان و آرزوهای متعدد دست‌نیافتنی است. باید به این نکته اذعان داشت که همین «پراکنده‌آرزویی» از قدرت و توان شاعر می‌کاهد و شاید به همین سبب است که «عصیان و شور و هیجان او، نیروی لازم را ندارد و سیلابی نیست که موانع را از جا کنده و بغلتاند؛ بلکه جویباری است که به هر گوشه و کنار می‌لغزد و گاه فریفته‌ی گلزاری خرم و رنگارنگ می‌شود و سر از پا نمی‌شناسد و به سوی آن می‌دود...» (جوهری گیلانی، ۱۳۷۷: ۴۲۰/۲).

گرچه برخی او را شاعر تغزل و غنا می‌خوانند، اما حقیقت این است که در عاشقانه سرودن شهرتی ندارد و در میان دیوان اشعار کسرای، بخش اندکی به شعر رمانتیک اختصاص یافته‌است. عمده‌ی شهرت او در منظومه‌های حماسی و اشعار سیاسی و جامعه‌گرایی است که در کارنامه‌ی آثار خود دارد. به عقیده‌ی جوهری گیلانی (نک. همان: ۴۱۴/۲)، کسرای صریح‌ترین شاعر پرشور حزب توده‌ی ایران در گرماگرم نهضت ملی است و حتی آنجا که تغزل و رمانتیسیم را برای بیان مقصودش انتخاب می‌کند، گاهی گریزی به مسائل سیاسی نیز می‌زند. فارغ از تمام آنچه بیان شد، حقیقت این است که او شهرت خود را مدیون اشعار داغ سیاسی و تبلیغات حزب توده است. کسرای هرچند میان نوقدمایی و نیمایی بودن سردرگم بود، اما در دوره‌ی هرزه‌گرایی عمومی شعر در دهه‌ی سی، به شعر صرفاً سیاسی، وفادار ماند. او عشق و احساس را لازمه‌ی حیاط بشری می‌داند و حرکت امواج و جلوه‌های روشنایی آب را مسکوت و بی‌رونق می‌خواند.

بی کاکلِ هوس، بی نسیمِ عشق
بی حاصل است مزرعه‌ی سبزه‌ها
بی‌پهوده است جنبش گهواره‌های موج
بی‌رونق است جمله‌ی آینه‌های آب
(کسرای، ۱۳۹۱: ۲۷۲)

اندیشه‌ی شعری سیاوش کسرای، آنجا که پای احساس و عاطفه در میان باشد، معلول لحظات و موقعیت‌های زندگی اوست و مضاف بر این، بیان تازه، پاسخ‌گوی طبع تشنه‌ی او نیست و همیشه به دنبال تازگی و افق دیدی نو است. به همین سبب، برخی تناقضات معنایی در کلام او راه پیدا می‌کند؛ اگر در سروده‌ای مدفون شدن عشق را باور نمی‌کند، «... و افسوس که در گورستان قدیمی شعر/ خفته است/ زیبازنی که عشق نام داشت» (همان: ۳۴۱)؛ در جایی دیگر از دفن آن حسرت می‌خورد: «خوابم نمی‌برد/ گو شم فرودگاه صداهای بی صداست/ باور نمی‌کنی/ اما من پیچ غمین تصاویر عشق را/ محبوس و چارمیخ به دیوار سال‌ها/ پیوسته باز می‌شنوم در درون شب» (همان: ۴۳۹).

نمودهای مختلف آنیما در شعر ابتهاج و کسرای

در ادامه با نظر به آنچه پیش ازین آمد، تحلیل و بررسی کهن‌الگوی آنیما در تصاویر شعری و ذهنی هوشنگ ابتهاج و سیاوش کسرای، هدف پژوهش واقع می‌گردد. در شعر معاصر، عاشق و معشوق چهره‌ای دگرگون شده دارد؛ شاید از آن‌رو که شاعر این دوره، هنوز سردرگم است و نتوانسته راه خود را بیابد. یکی گرفتار بی‌پایان زمان و اقتضات آن است؛ آن دیگری هنوز در گذشته سیر می‌کند؛ یکی نه گذشته را دریافته و نه زمان خود را و عده‌ی اندکی نیز گذشته و حال را نیک دریافته‌اند تا تصویرگر آینده باشند. شاید از این‌روست که محمد حقوقی (نک. ۱۳۶۸: ۱۱) شعرهای این دوره را به «شعرهای دوره‌ای»، «شعرهای گمراه»، «شعرهای مغشوش» و «شعرهای پیشرفته» تقسیم می‌کند. در یک نگاه کلی، آنیمای شاعران مورد بحث، در دو دسته‌ی (۱) مفاهیم انتزاعی و (۲) مظاهر طبیعی، قابل تقسیم‌بندی است؛ جلوه‌گری معشوق در قامت موجودی خیالی و اسطوره‌ای، آرزوی پنهان و شاید موتور محرکه‌ی بسیاری از شاعران است. در سوی دیگر، این نیمه‌ی زنانه‌ی پنهان وجود شاعران مرد، شکل و شمایل مظاهر طبیعی به خود می‌گیرند و قابل لمس و گاه دست‌یابی‌اند.

آنیمای انتزاعی و خیالی در قامت معشوق شاعر

این پری‌وش خیالی و سیمین‌بر رؤیایی، دارای ویژگی‌ها و امتیازاتی منحصر به خود است، که از جمله‌ی آن‌هاست:

ناشناس، کلی و مبهم است.

نگاه ابتهاج به زن در مقام معشوق بسیار پررنگ است، اما معشوق شعر او در بیشتر موارد، یک آنیمای کلی و کاملاً ناشناس است، چنان‌که نمی‌توان به درستی تشخیص داد که آیا شاعر، زن خاصی را مدنظر دارد یا خیر! در غزلی با عنوان «نیاز»، تصاویری که نشان‌دهنده‌ی آنیمای پنهان شاعر است، به زبانی کاملاً ساده و بی‌پیرایه، نشان داده می‌شود. واژگانی مانند: دامن، گیسو، بوسه، تن، نامهربانی و گردن در شعر به خوبی این روح زنانه را القا می‌کند:

جان به رقص آید مرا از لغزش پیراهنش	موج رقص‌انگیز پیراهن چو لغزد بر تنش
ای دریغا گر رسیدی دست من بر گردنش	حلقه‌ی گیسو به گرد گردنش حسرت‌نماست
بوسه‌ای دادی مگر ای باد گل‌بو بر تنش	همره دل در پی‌اش افتان و خیزان می‌روم

(ابتهاج، ۱۳۸۷: ۱۳)

و نیز ازین گونه است:

نیازمند لبِت جانِ بوسه‌خواه من است نگاه کن به نیازی که در نگاه من است

(همان: ۱۹۴)

نازنین آمد و دستی به دل ما زد و رفت پرده‌ی خلوت این غمکده بالا زد و رفت

(همان: ۲۵۵)

به موازات تنوع مفاهیم و محتوای اشعار کسرایی، آنیمای اشعار او نیز بین زن مدرنیته و کلاسیک در رفت و آمد است؛ اگر رنگ و لعاب معشوق کلاسیک را به خود می‌گیرد، وصفش نیز هم‌چون معشوق شهر کهن، کلی و مبهم است. در سایه‌ی آنیمای جفاکار و عاشق‌کش، رابطه‌ی میان شاعر و معشوق، رابطه‌ای یک‌طرفه است. عاشق اگر چه همگی نیاز است و نام معشوق را بر لب دارد، اما معشوق نظری به حال او نداشته و شاعر را از احوال و روزگار خویش آگاه نمی‌سازد.

چون شد که ندارم ز تو ای دوست پیامی؟ یک نامه که برخیزد از آن عطر سلامی
آن را که همه نام و نشان تو به لب بود چون شد که نپرسی، نه نشانی و نه نامی...
چون کرد هوای لب می‌گون تو این دل من گفتمش ای سوخته! خون باش که خامی...
هر چند در این ره به وصالی نرسیدیم از ما نشنو جز سخن عشق، پیامی...
(کسرایی، ۱۳۹۱: ۹۱۸ و

(۹۱۹)

او حتی خبری از وصف چهره‌ی معشوقه‌اش ندارد؛ زیبایی او کلی است و اگر هم نشانی از او داده می‌شود، توصیف زلف و گیسوی یار است؛ گیسویی که در شعر کلاسیک فارسی، همیشه سیاه و کفرآمیز بوده است.

گیسو بنما اگرچه کفرآمیز است زلفی بشکن که تیغ زلفت تیز است

باریک‌تر از موی سخن می‌گوییم موی تو کنون یگانه دستاویز است

(همان: ۹۳۰)

علاوه بر آنچه گفته آمد، زلف یار، نه تنها سیاه و شب‌وش است بلکه راهزن دل، تابدار و پیچان نیز هست. دل عاشق در آن گرفتار است و چاره‌ی آزادی او، گره‌گشایی معشوق از گیسوانش است.

ز تاب طره‌ی پیچان گره‌گشایی کن که دل به شوق رهایی است زین شب تار

(همان: ۸۷۳)

اثیری و دست‌نیافتنی است

احساسات خفته در گذار از سال‌ها، در ربایش پریوار و جذب مغناطیسی که توسط زن در خیال شاعر بوجود می‌آید، باعث بیداری عاطفه‌ی پنهان شاعر می‌شود و در ست همین جا است که شاعر، راوی زنی اثیری می‌شود که در دام او

افتاده است و بدون هیچ چندوچون و تجزیه و تحلیلی، به کام دل خود رسیده و با عشق او، شادکام است. آنیمای اثیری شاعر، عشقی ذهنی، خیالی، نازک، لطیف و به دور از خواسته‌های جسمانی است، اما خاصیت معجزه‌آسای الهام‌بخشی دارد و زنی در این قامت پیچیده در پرده‌های وهم و خیال و رؤیا، به شاعر در ایجاد تصاویر هنری‌اش کمک می‌کند.

در شعر «دیوار»، ابتهاج ضمن ارائه‌ی ویژگی‌هایی از معشوق خود (گال بودن دختر)، مخاطب را با تصویرپردازی‌های خیالی دست‌نیافتنی‌اش همراه می‌سازد. عدم حضور عنصر زمانی و مکانی (لا زمان و لا مکانی) در شعر با استفاده از عبارت‌هایی چون «پشت آن کوه بلند/ لب دریای کبود» متروپولیس و مدینه‌ی فاضله‌ای را به تصویر می‌کشد که در آن بهشت خیالی، کامیابی از معشوق نیز دور از دسترس است. حال این مسأله که در زندگی هوشنگ ابتهاج واقعاً زنی با صورت گال حضور داشته یا نه و یا اینکه شاعر در رؤیای خویش آن را ساخته و پرداخته است، بر ما معلوم نیست؛ اما خصائص زمینی آنیمای شاعر، دستمایه‌ای برای خیال‌پردازی او شده است و دیوار بلندی که حائل وصال او با آنیمای اثیری‌اش واقع شده، این اندیشه‌ی خیالی را قوت بخشیده است.

آنیمای اثیری بر ساخته‌ی ذهن شاعر، مدام در نوسان است؛ گاهی «پشت کوه» و گاهی «لب دریای کبود» رخ می‌نماید و شاعر این‌گونه با سوق دادن داستان به سمت پایانی ناخوش، مسائل روحی و روانی‌اش را در لابه‌لای این قاب داستانی عاشقانه‌ی ساده، بازگو می‌نماید و بندهای «اینک این دشت بزرگ»، «اینک این راه دراز»، «اینک این کوه بلند»، نشان از رستگاری شاعر در بطن مشکلات عظیم نهفته و پنهانی‌اش است:

«پشت آن کوه بلند/ لب دریای کبود/ دختری بود که من سخت می‌خواستمش / و توگویی گالی آفریده شده بود/ که منش دوست بدارم پُرشور / و مرا دوست بدارد شیرین...» (ابتهاج، ۱۳۸۷: ۶۶).

آنیمای شعر او، آن دخترک نیلوفرینی است که مهتاب‌گونه در کورسوی ناامیدی خویش، نور می‌پراکند:

«دختری نیلوفرین، شبرنگ، مهتابی / می‌تپد بی‌تاب در خواب هوسناک امید خویش» (همان: ۶۹).

در شعر «ای عشق!»، کسرای آنیمای معشوق را، «عشق» می‌نامد. در حقیقت، معشوق او، خودِ خودِ «عشق» است؛ عشقی که در عین نزدیکی، نمی‌توان به او دست یافت. زنی سیه‌فام که مدتی است در باغ زندگی شاعر، گلبلانگ او به گوش نمی‌رسد؛ هرچند سرشت نیمه‌ی پنهان وجودی او آهوکی رمنده و چالاک است، اما نمی‌تواند از کسی پنهان نماید که همو باعث آرامش کسرای شاعر است. اگر عاشق نتوانسته از دلبر کام بگیرد، اما همانند طعم طرب، در کام عاشق هم‌چنان وجود دارد. آنیمای گنهان او سیه‌فام است، چون چهره‌ی او در تاریکی است و ظلمت در دل ظلمت، عین آب حیات برای اوست و این، اوج ابهام در وصف معشوق است.

ای عشق تو بانوی سیه‌فام منی
 دیری است در این باغ که گل‌بانگ تو نیست
 شیرینی و شور بزم جان‌ها بودی
 گر خوی تو با رمیدگی همراه است
 یک شمع چو قامتت نمی‌افروزند
 گر ننگ به نام عشق کردند چه باک

زیبای خموش عمر و ایام منی
 ای مرغ غم‌بین که بر سر بام منی!
 اینک چو شراب تلخ در جام منی
 کی رام کنی آهوک، آرام منی؟
 اما تو همان ستاره‌ی شام منی!
 بد نام بدانی تو و خوش‌نام منی!
 (کسرایی، ۱۳۹۱: ۹۲۰ و ۹۲۱)

درمان‌گر و یاری‌رسان است

در کارکردی متفاوت، آنیمای شاعر به مثابه‌ی یک یاری‌گر، به کمک او می‌آید؛ در لحظات سخت و ملال‌آوری که شاعر، درمانده از مصایب روزگار خویش به امن‌ستان شعرش پناه می‌برد، آشوب‌های ذهنی‌اش را در نجوایی شاعرانه، با او در میان می‌گذارد. این مشکلات که بیشتر حول محور مباحث اجتماعی، سرخوردگی‌های سیاسی و غیره عرض اندام نموده‌اند، در سایه‌ی همین پناه‌بردن شاعر و دردل با آنیمای یاری‌گرش است که از بار آن‌ها می‌کاهد؛ به بیانی دیگر، شاعر خلجان این مشکلات اجتماعی و سیاسی را بر نمی‌تابد و به معشوقه‌اش فراق‌کنی می‌کند.

در شعر «کاروان»، ابتهاج با دختری به نام گالیا از مسائلی هم‌چون نان شب، گرسنگان، دست‌مزد اندک، بیماران ناتوان، عصیان زندگی، تبعیدگاه، یاران در بند و... صحبت می‌کند و تمام این مشکلات را در مآمن آنیمای یاری‌رسان خویش، مطرح می‌سازد:

«دیر است گالیا! در گوش من افسانه‌ی دلدادگی مخوان/ دیگر ز من ترانه‌ی شوریدگی خواه/ دیر است گالیا! به راه افتاد کاروان/ عشق من و تو آه/ این هم حکایتی است/ اما در این زمانه که درمانده هر کسی از بهر نان شب/ دیگر برای عشق و حکایت مجال نیست...» (همان: ۶۶).

آنیمای یاری‌گر کسرایی، طبیبی دردآشناست که شاعر، گله و شکایت تب‌دوری از او را بر زبان می‌آورد؛ او خود هم درد است و هم درمان! شکوفه‌ی تب‌سیمی است که عاشق در آرزوی گشودن لبی از او است. شاعر با ایهامی بسیار زیبا، خود را «سیاوش» معرفی می‌کند که هر چند در عشق پاک است، اما برای اثبات پاکی خود، باید از آتش عبور کند. او از دوری معشوق خویش در رنج و عذاب است؛ همواره در خیال او به‌سر می‌برد و هذیان تب نیز آزارش می‌دهد.

تبی است در تنم ای آشناطیب، تبی
 بهار عمر تبه‌شد به صد امید و نشد
 سیاوشم که به پاداش پاکی از آتش
 سحر نمی‌رسد افسوس و همدم شب من

تبی است هستی من سوخته، تب عجبی!...
 که ای شکوفه تب‌سیم گشایم از تو لبی...
 گذر دهند مرا و ندانمش سپی...
 خیال تو ست به هذیان ناگسسته، تبی
 (همان: ۹۱۳ و ۹۱۴)

در تضمینی از غزل زیبای «دود پراکنده شدم» حضرت مولانا، خود شاعر از آن روی که تشخیص می‌دهد نمی‌تواند در مباحث عرفانی و توصیف معشوق آسمانی توفیقی به دست آرد، ساز معشوق زمینی کوک می‌کند. آنیمای کسرای در این شعر، نفسی حیات‌بخش دارد که حیات و ممت عاشق را به آتش می‌کشد و او را تبدیل به عشقی نامیرا می‌سازد. این معشوق خورشیدجبین، باعث شادی و آبادی و پیغام‌بر زندگانی است.

از نفس‌ت زنده شدم، آتش گیرنده شدم تاب و تبم دادی و من عشق نمیرنده شدم...
 با تو همه شاد شدم، من ز تو آباد شدم مژده ده داد شدم، زنده و زاینده شدم
 ای گل خورشیدجبین، خیز درین صبح و ببین دانه نشاندم به زمین، باغبان آرنده شدم
 (همان: ۸۷۷)

ماهیتی دوقطبی دارد (گاه فرشته‌خو و گاه یغماگر است)

دوگانگی ابعاد متضاد، از ویژگی‌های ذاتی برخی از کهن‌الگوهاست؛ هم بُعد منفی دارند و هم بُعد مثبت و «آنیمای هم به تبع دو قطبی که دارد گاه پرستش و ستایش می‌شود و گاه مورد نفرت و بی‌زاری است. به همین جهت یونگ می‌گوید: مادینه جان چون ابوالهول^{۱۵}، وجودی نامعین و چندپهلوی و پُر وعده و وعید است و هم جوان، هم مادر و هم دختر، با طهارت و عصمتی مشکوک» (ستاری، ۱۳۷۷: ۸۹). آنیمای هم می‌تواند به صورت نماد فرشته‌ی نور درآید و هم مار بهشت، هم سیرن، پری دریایی، دختری زیبا و هم ماده‌دیوی فریبکار. علاوه بر آن، آنیمای هم برخی از حیوانات نظیر ببر و مار و پرنده کشش و التفات دارد (مورنو، ۱۳۸۶: ۶۳) و به همین سبب است که نمادهای زنانه در دو نقش متضاد و کاملاً متعارض در اسطوره ظاهر شده‌اند. سیروس شمیسا (۱۳۷۹) نیز بر این عقیده است که جنبه‌ی منفی آنیمای در ادبیات غربی با آسامی متعدد از قبیل زن مهلک و بانوی زیبای بی‌ترحم شناخته شده است، اما آسامی آن در ادبیات فارسی و به‌طور کلی ادبیات مشرق‌زمین معروف نیست؛ ولی می‌توان آن را با توجه به ادبیات کهن فارسی، معشوق جفاییشه و با توجه به بخش دوم بوف کور، «لکانه» خواند (شمیسا، ۱۳۷۹: ۶۴).

حتی آن‌گونه که پورنامداریان اشاره کرده است، می‌توان برای آن نمونه‌ای قدیمی‌تر نیز یافت؛ می‌توان از زنی به نام «دئنا» سخن به میان آورد که به نظر می‌رسد همین، آنیمای منفی را تداعی می‌کند. «این دئنا در صورتی که مرد زرد شتی در زندگی دنیوی، اعمال زشت انجام داده‌با شد و به وظایف اخلاقی و دینی خود عمل نکرده‌با شد، به صورت زنی زشت و پتیاره درآمده، اعمال ناصواب او را از هیکل منفور و ناموزون خویش در چشم او مجسم می‌سازد» (پورنامداریان، ۱۳۶۸: ۲۴۲). نمونه‌های این آنیمای جفاکار در شعر سایه نیز نمود فراوانی دارد:

ز پا فتادم و در سر هوای روی تو دارم مرا بکشتی و من دست بر دعای تو می‌رم...
 بکن هر آنچه توانی جفا به سایه‌ی دل مرا ز عشق تو این بس که در وفای تو بمیرم

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۱)

^{۱۵} sphinx

اما برای شاعری که در تمام طول عمر خود، شاهد تغییرات و اتفاقات بسیاری در پهنه‌ی سیاسی و اجتماعی کشور بوده است و بدبینی، به‌عنوان یکی از مانیفست‌های شعر معاصر، در کلام شعری او نیز نقشی پررنگ دارد، در زندگی واقعی و ادبی او نیز در جایگاهی تأثیراتی است که در هیأت آنیما، بروز و ظهور می‌یابد. هو شنگ ابتهاج در صدد ایجاد تصاویری از فقر و نیاز، اوضاع نابسامان و زندگی در سایه سار ذلت، مشکلات مردم، غم و اندوه و از این دست مسائل است و در این میان، آنیمای مثبت به کمک او می‌آید و در نقطه‌ی مقابل، آنیمای منفی شعر او نیز در ماحصل همین رهیافت‌های سیاسی و اجتماعی است:

می‌کنم جامه به تن، می‌دوم از خانه برون می‌روم در پی او با دل دیوانه‌ی خویش
پی آن گمشده می‌گردم و می‌آیم باز خسته و کوفته از گردش روزانه‌ی خویش

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۳)

این آنیمای پنهان در پستوی تاریک ذهن شاعر، حتی باید چشم امید به بخشندگی شاعر نیز داشته‌باشد: «ای کدامین شب/ یک نفس بگشای/ جنگل انبوه مژگان سیاهت را/ تا بلغزد بر بلور برکه، چشم کبود تو/ پیکر مهتاب‌گون دختری کز دور/ با نگاه خویش می‌جوید/ بوسه‌ی شیرین روزی آفتابی را/ از نوازش‌های گرم دست‌های من» (همان: ۶۳).

آنیمای ابتهاج گاه در اندام فرشتگان و پری‌های بهشتی پرده از رخ برمی‌دارد. در ناخودآگاه ضمیر جمعی بشر، این موجود خیالی از دیرباز نقش‌های زیادی ایفا کرده است و به تبع آن، در ادبیات نیز جلوه و جایگاهی ویژه دارد. «پری در آغاز تجسم ایزدانه، یکی از جنبه‌ها و خویش‌کاری‌های مام- ایزدان بزرگ بوده است که ستایش و آیین او در روزگار باستان از کناره‌های مدیترانه تا بین‌النهرین و دره‌ی سند در میان مردمان آریایی سامی و انیرانی، گسترده بود و تحت نام‌های گوناگون، پرستش می‌شد» (ستاری، ۱۳۸۵: ۲۳ و ۲۴). این آنیمای فرشته‌گون موجودی افسانه‌ای و بسیار زیبا و فریبنده است که در گذر سالیان دراز، هویتش نیز دستخوش دگرگونی واقع شده است؛ گاه نماد و منشأ هرگونه زشتی و پلیدی و کژاندیشی است و گاه فرشته‌خوست. برخی از اسطوره‌پژوهان معتقدند که در روزگاران کهن، پری در اصل ایزدبانوی زایش بوده است که تولد فرزندان، فرونی نعمت، جاری شدن آب‌ها و رویش گیاهان، به نیروی او وابسته بود و باقی‌مانده‌های صور ازل پری و امور خرق عادت آنان، در باور به جادو و طلسم، متجلی است (نک. دلاور، گذشتی و صالحی، ۱۳۹۴: ۱۰۲).

آنیمای پرویوش اندیشه‌ی ابتهاج نیز به تبع تأثیرات اشعار شاعران کلاسیک، کارکردهای مشابه ایشان دارد:

تو را به روی زمین دیدم و شکفتم و گفتم که این فرشته برای من از بهشت رسیده است

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۳۱)

در کسوتی دیگر:

گفتمش من آن سمنند سرکشم
 خنده زد که تازیانه با من است...
 خواب نازت ای پری ز سر پرید
 شب خوشت که شب فسانه با من است
 (همان: ۸۱)

کسرایی در شعر «عاشق‌گش»، آنیمای عشق‌ورزی‌اش را یغماگری معرفی می‌کند که با آمدنش، نور شمع‌ها را می‌برد. او چنگ‌نواز چیره‌دستی است که در عین ابهام وجودی‌اش، عاشقان بسیار دارد که با شنیدن پرده‌های ساز او، تارهای جان‌شان از هم می‌گسلند. او غدار و بی‌وفاست و عیناً وصف روشنی از معشوقِ ستمگرِ بی‌وفایِ فتنه‌انگیزِ سیه‌زلف شعر کلاسیک فارسی است.

«چو آن یغماگر از راه آمد و بنشت/ ببرد از چشم‌های شمع‌دان سو را/ پریشان کرد در شب دود گیسو را/ گرفته چنگِ افسون ساز را در دست.../ چو از راه آمد و بنشست/ نوا در تارهای چنگ خود انداخت/ دگرگون پرده‌ها پرداخت/ هزاران تار جان بگسست» (همان: ۶۶).

بانوی شعر کسرایی، همیشه در قامت معشوقکان شعر کلاسیک نیست و آنیمای پنهان اندیشه‌ی کسرایی، گاهی نشان از مدرنیته‌بودنش می‌دهد. او پیراهن برآق می‌پوشد و بدنش نمایان است؛ گیسوانی سیاه‌رنگ دارد و در کافه نشسته، سیگار می‌کشد. در افکار خودش غوطه‌ور است و هیچ‌کس برای او ارج و اعتباری ندارد؛ در همان مهمه‌ی کافه و در ملاءعام، آرایش می‌کند و با لبانی رنگی از ماتیکی تند، از مقابل دیدگان شاعر می‌گذرد.

«پیراهنش چو فلس/ تابیده بود با تن آتش‌گرفته‌اش/ او ماهی رمیده‌ای از موج شعله بود.../ تنها نشست و دست تکان داد و چای خواست/ سیگار می‌کشید/ سیگار می‌کشید و به دریا دودها/ امواج شب‌گرفته‌ی گیسوی درهمش/ بی‌رنگ می‌شدند/ چشمش نمی‌دوید/ او منتظر نبود/ از گفتگوی و مهمه‌ی کافه دور بود/ محو چه چیزی بود، تماشای لحظه‌ها؟/ برق نگاه آینه از کیف او دمید/ ماتیک تند او/ گل کرد ناگهان» (کسرایی، ۱۳۹۱: ۲۷۹ و ۲۸۰).

تصویرگری آنیما در مظاهر طبیعی و حسی

ابراز احساسات مردان و به‌ویژه شاعران به طبیعت، نمود جنبه‌ی زنانه در روان مرد یا آنیماست. آنیما در این نمود، بروز تمامی احساسات و عواطف جنس مذکر به طبیعت است که گاه چنان به مرتبه‌ی والایی می‌رسد که جنبه‌ی «عشق به طبیعت» به خود می‌گیرد (نک. صرفی و عشقی، ۱۳۸۷: ۸۰)؛ برای نمونه، بارزترین نمود آنیما در شعر کسرایی، احساسات لطیفش نسبت به طبیعت و توصیفات زیبای او درباره‌ی آن است. اشعاری با عناوین «چشمه» (کسرایی، ۱۳۹۱: ۴۲ و ۴۳)، «اقیانوس» (۶۲)، «بهار» (۶۷)، «باغ» (۶۹)، «در آرزوی بهار» (۹۴ و ۹۵)، «زمستان» (۱۲۸)، از نمودهای توجّه فراوان شاعر به طبیعت هستند.

«خورشیدهای خیس/ مهتاب‌های کال/ الماس‌های سرد/ فانوس‌های تارا/ سرشاخه‌های غم/ گلبرگ‌های مرگ/ بیماری غروب/ بیکاری غبار» (همان: ۱۶۷). توصیفی کوتاه از «فصل پاییز» که با پس‌زمینه‌ای از غم و اندوه پایان می‌یابد؛ از محتوای شعر بر می‌آید که شاعر به فضای اعتراض‌آمیز و خفقان موجود در جامعه اشاره دارد. فضای پاییز، شباهت بسیاری به جامعه‌ی آن روز ایران دارد. هم‌چنین «بهار می‌شود»، شعری سرشار از مظاهر طبیعت است.

«یکی دو روز دیگر از پگاه/ چو چشم باز می کنی/ زمانه زیر و رو/ زمینه پُرنگار می شود/ زمین شکاف می خورد/ به دشت سبزه می زند... ز گرمی نگاه آفتاب/ بلور برف آب می شود/ دهان دره‌ها پر از سرود چشمه‌سار می شود/ نسیم هرزه پو/ ز روی لاله‌های کوه/ کنار لانه‌های کبک/ فراز خارهای هفت رنگ/ نفس زنان و خسته می رسد... درین بهار، آه!! چه یادها/ چه حرف‌های ناتمام/ دل پر آرزو/ چو شاخ پرشکوفه باردار می شود/ نگار من!! امید نوبهار من!! لبی به خنده باز کن/ ببین چگونه از گلی/ خزان باغ ما بهار می شود» (همان: ۲۰۹ و ۲۱۰).

کهن‌الگوی آب، آنیمای حیات‌بخشی و زندگانی

نگاه کهن‌الگویی به مایه‌ی حیات، بخش جدایی‌ناپذیر ناخودآگاه جمعی ذهن آدمی است؛ کهن‌الگوهایی چون گذر از آب (تولد و سرآغازی دوباره)، یافتن چشمه‌ی پنهان در ظلمات (دست‌یافتن به آب حیات در راستای جاودانگی) و غیره، همه و همه خبر از این اندیشه‌ی واحد در ذهن بشر می‌دهد که در نگاهی کلی، به‌خاطر ویژگی‌های حیات‌بخشی و زندگانی، مربوط به مادینگی و زنانگی است. «آب، دریا و رودخانه، چه در ادبیات و چه در اساطیر، بیان‌گر حیات، تولد، زندگی، پالایش، ناخودآگاه و جنبه‌های زنانه و مادرانه است» (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ۱۴۷) و از این‌روست که شاید بتوان گفت که «آب، مادرِ مادرهاست» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۱۸۷). این‌بار آنیمای شعر ابتهاج در چارچوب تصویری دریا و رود و چشمه دیده می‌شود و معشوق در جایگاهی بس رفیع و مقامی دست‌نیافتنی، به آن تشبیه شده‌است:

دلا گوش کن نغمه‌ی ارغنونش به مانند دریاست آن بی‌کرانه

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۵۱)

گاه جرعه‌نوش چشمه‌ی گوارای معشوق است:

سیری مباد سوخته‌ی تشنه‌ی کام را تا جرعه‌نوش چشمه‌ی شیرین گوار تو ست

(همان: ۱۸۹)

تو آب گوارایی جوشیده ز خارایی ای چشمه مکن تلخی ور زهر چشانندت

(همان: ۲۴۰)

آنیمای درخشدگان بخشنده‌ی آسمان

آنیمای خورشید بخشنده: خورشید عالم‌تاب، یکی از مظاهر آنیما در شعر کسرایی است؛ نمادی از مادرِ مثالی که بنابر گفته‌ی یونگ، شوق و شفقت آن را در خود دارد (نک. یونگ، ۱۳۸۶: ۲۷). در اروپای قرون وسطی، خورشید نماد «مریم عذرا» بوده و در تمثیلات رنسانس، نشان «حقیقت» آمده است (نک. هال، ۱۳۸۷: ۲۰۷). در بندی از شعر «کرانه‌ی عظیم دو ست‌دا شتن» شاعر به‌مانند موج‌های تشنه‌خویی است که به سوی معشوق خویش «آفتاب پا در نشیب»، در حال حرکت است.

«همچو موج‌های تشنه‌خو که می‌دوند/ رو به سوی آفتاب پا در نشیب/ در غروب سرخ و خالی و خفه...» (کسرای، ۱۳۹۱: ۴۳۶). در ابتدای همین شعر نیز جلوه‌گری آنیمای خورشید را نظاره‌گر می‌توان بود:

«همچو دانه‌های آفتاب صبح/ کز بلندجای کوه/ پخش می‌شود به روی جنگل بزرگ/ و تمام مرغ‌های جنگل بزرگ را/ در هوای دانه‌ها ز لانه‌ها/ می‌کشد برون/ نگاه تو مرا ز مرغ‌های راز/ می‌کند تهی» (کسرای، ۱۳۹۱: ۴۳۵).

آنیمای روشن‌گر ماه: جانشینی معشوق در قامت ماه، از نخستین جایگزینی‌ها در محور عمودی کلام شاعران بوده‌است؛ به‌گونه‌ای که شاید بتوان به جرأت گفت کمتر شاعری یافت می‌شود که آنیمای دوست‌داشتنی و نازک‌قبای خویش را به ماه تشبیه نکرده‌باشد. «در روان‌شناسی یونگ، ماه هم در قلمرو ناخودآگاه حضور دارد و نمادی برای آنیما محسوب می‌شود و هم‌چنین نماد زندگی و اصل تأیید است؛ چنان‌چه استر هاردینگ از شاگردان مکتب یونگ، بر این باور است که ماه در بسیاری از فرهنگ‌های کهن، رمز زن است» (بصیری، ۱۳۹۳: ۳۳).

چون شب سیاه کردی بر سایه روز روشن
بر آن مه دو هفته زلف دوتا مگستر

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۳)

گاه این آنیمای عصیان‌گر غمّاز، از مقام ماه برتری می‌یابد و زیباتر از او می‌شود:

تو ای خیال دل‌خواه، زیباتری از آن ماه
کز اشک شوق دادم، یک عمر شست و شویت

(همان: ۴۴)

گاه نیز شاعر لب به شکوه می‌گشاید و تهمت هم‌آغوشی با غیر را به آنیمای درونش می‌زند:

دستم نمی‌رسد که در آغوش گیرمت
ای ماه با که دست در آغوش می‌کنی؟

(همان: ۸۱)

آنیمای درخشنده‌ی ستاره: آنیمای شعر کسرای، جلوه‌های دیگری نیز دارد.

یک شمع چو قامتت نمی‌افروزند
اما تو همان ستاره‌ی شام منی

(کسرای، ۱۳۹۱: ۲۷۲)

در بیت بالا، آنیمای او ستاره‌ای است که به‌عنوان بارقه‌ای امید در دل تاریکی شب می‌درخشد و سمبل روح است. در برخی از فرهنگ‌ها، روح بعد از مرگ به صورت ستاره‌ای تصوّر می‌شود که جنبه‌ی ملکوتی دارد و دلیل آن، پرستش نورانیات در کهن‌ترین مذاهب بشری است (نک. شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۷). این رابطه میان آنیما و ستاره، در اشعار احمد شاملو نیز به‌وضوح دیده می‌شود؛ برای مثال او «آیدا» را تنها ستاره‌ی آسمانش ذکر می‌کند که تنها اوست که می‌درخشد. «آسمان آخرین/ که ستاره‌ی تنهای آن/ تویی» (شاملو، ۱۳۷۲: ۷۰). از دیگر قرینه‌های ظهور آنیما در قالب ستاره که قدمتی دیرینه دارد این است که «در بسیاری از ادیان، اعتقاد بر این بوده‌است که ستارگان، خدایان مادینه هستند» (هال، ۱۳۸۷: ۲۰۹).

آنیمای زمین زاینده و مام وطن

در بسیاری از باورهای کهن، انسان را «زمین‌زاده» نامیده‌اند، زیرا عقیده بر این است که نوزادان از ژرفنای زمین، غارها و نیز از مرداب و رودخانه‌ها می‌آیند (نک. الیاده، ۱۳۸۲: ۱۵۹)؛ در واقع، از تزویج زمین مقدس در جایگاه مادر ازلی (آنیمای باروری) و آسمان علوی در جایگاه پدر ازلی (آنیموس) است که موجودات زاده شده‌اند. دلبستگی نهادینه به شهر و وطن از ویژگی‌های شعر معاصر به حساب می‌آید. توجه به این کهن‌الگو در شعر ابتهاج، تحت تأثیر مکتب و ایدئولوژی او و نیز گرایش وی به گفتمان کمونیزم و به‌طور کلی افکار چپ‌گرایانه است:

چو دود بی سروسامان شدم که برق بلا
به خرمنم زد و آتش در آشیانه گرفت

(ابتهاج، ۱۳۸۷: ۱۹)

این مادر همواره داغدار و زخم‌خورده، دیگر لطف و صفایی برای کسی ندارد و دل به امیدی بسته است تا بلکه:
در این سرای بی‌کسی، کسی به در نمی‌زند
به دشت پرملال ما، پرنده پر نمی‌زند...
نشسته‌ام در انتظار این غبار بی‌سوار
دریغ کز شبی چنین، سپیده سر نمی‌زند

(همان: ۷۹)

کسرایبی نیز معشوق را به «زمین گرم‌سیری» تشبیه کرده که مضاف بر تجسم آنیما در شکل زمین، تا حدی جنبه‌ی اروتیک نیز دارد.

«همچو موج‌های تشنه‌خو که می‌دوند/ رو به سوی آفتاب پا در نشیب/ در غروب سرخ و خالی و خفه/ دل به گرمی نوازش نگاه‌های خسته‌ی تو می‌دهم/ سر به ساحل تو می‌نهم/ ای کرانه‌ی عظیم دو ست‌دا شتن/ ای زمین گرم‌سیر» (کسرایبی، ۱۳۹۱: ۴۳۶).

کسرایبی ایدئولوژیست، دغدغه‌ی مکانی عشق و احساس را نیز دارد. او نگران است مبدا «سخن عشق» محو شود و تنها در خانه‌ی شعر و تصنیف، بتوان او را یافت یا اگر نشانی از آن دیده می‌شود، نمایشی عبث از رؤیای آن باشد. باید اقرار کرد که این نگرانی، معلول زمانه‌ی زندگی شاعر است؛ برهه‌ای از تاریخ ایران که دستخوش اتفاقات متعدد سیاسی بسیار بوده و می‌توان از این‌گونه اشعار او، وطن‌پرستی و عشق به مادر میهن را برداشت کرد.

«عشق امروز کجا می‌پلکد؟/ با که دارد برخورد؟/ چه کلامی دل او را به تپش می‌آرد؟/ دور از آن خانه‌ی رویایی شعر و تصنیف/ و نمایش‌های بیهوده/ راستی عشق کجا مسکن دارد در شهر؟» (کسرایبی، ۱۳۹۱: ۳۶۷).

اما در جایی دیگر، از هنگامه‌ی نهان‌شدن عشق هراسناک است و سکون دل را دروغی وهم‌ناک می‌پندارد و بر آن لعنت می‌فرستد.

«باور کنم که عشق نهان می‌شود به گور/ بی‌آنکه سرکشد گل عصیانی‌اش ز خاک؟/ باور کنم که دل/ روزی نمی‌تپد؟/ نفرین بر این دروغ، دروغ هراسناک» (همان: ۲۶۸).

نتیجه گیری

زن را نه یکی از مؤلفه‌ها، بلکه از یک دیدگاه، باید تمامی ادبیات دانست؛ چرا که این زن گاه در قالب معشوق، مظلوف و محمول آرزوهایی است که شاعر برای تحقق آن‌ها، به شعر روی آورده است. این معشوق، همان آنیما و قرینه آن، آنیموسی است که در اقلیم وجود هر شاعر مرد و زنی، بخشی از ناخودآگاه وجودش را بوجود آورده است. در شعر معاصر، عاشق و معشوق چهره‌ای دگرگون شده دارد؛ شاید از آن‌رو که شاعر این دوره، هنوز سردرگم است و نتوانسته راه خود را بیابد. برجسته‌ترین مشخصه‌ی معشوق شعر معاصر، خارج شدن از کلیت و رفتن به سمت فردیت است. به مرور زمان شعر از شکل موهوم معشوق گریزان می‌شوند و به مسائل ملموس‌تری، درباره عشق و روابط عاشقانه میان دو انسان روی می‌آورند.

شعر هوشنگ ابته‌اج به شدت مردم‌محور و در سطحی بالاتر، شعری با هویت و برخوردار از نمونه‌های ازلی است که در ناخودآگاه همگان حضور دارد. اما در نگاه انتقادی می‌توان گفت که ابته‌اج در پرداختن به آنیما، در پاره‌ای اوقات نوآوری خاصی نداشته و به نظر می‌رسد وجود این خصیصه به این دلیل است که شاعر دلبستگی شدیدی به شعر کلاسیک دارد و برای همین، سرچشمه‌ی آنیمای او از نمادهای ازلی کلاسیک بهره برده است. در واقع به دلیل همین جاری بودن روح کلاسیسیسم در آثار او است که زن فقط نقش‌های ثابت را بازی می‌کند و نه بیشتر و آفرینش هنری که با استفاده از ظرفیت این کهن‌الگو شکل گرفته است، فضاهای ثابت را طی می‌کند. آنیمای حاضر در شعر او تحت تأثیر مسائلی مانند جریان‌ات سیاسی، انقلابی و کودتای ۲۸ مرداد و نیز دغدغه‌هایی مانند فقر و بیچارگی، خود را نشان داده و در ست همین جا است که می‌توان مسائلی را که در ناخودآگاه شاعر وجود دارند و فرصتی برای بروز پیدا نکرده‌اند، به کمک آنیما در شعر او یافت؛ مسائلی که فراتر از دغدغه‌های شخصی شاعر، ماحصل مسائلی است که در ناخودآگاه جمعی همگان نقش بسته است و در شعر ابته‌اج، به منصفی ظهور رسیده است.

از سویی دیگر، شعر ابته‌اج رنگ‌وبوی سیاسی دارد و به همین‌رو، مفاهیم، بن‌مایه‌ها و الگوهای زبانی و ذهنی او، تصاویری نو و انقلابی با گرایشی ملموس به سمت تغزل و فضای رمانتیک قدیمی است و به تبع آن، تصاویر آنیمای شعر او، در مقام یک آزادی‌خواه یا یک روشن‌فکر یافت نمی‌شود و در خوشبینانه‌ترین حالت، با نظر به فضاهای ایجادشده در ناخودآگاه شاعر توسط جامعه، تصویر غالب زن به شکل یک یاور در کنار مردان آزادی‌خواه است؛ اما غالباً در قامت همان تصاویر کلاسیکی است که راوی یک زن ناشناس و مبهم در درون‌مایه‌ی تاریخ است.

سیاوش کسرای را باید شاعری مفلک و مبدع دانست که پی برد باید از چاه تنگ معاشیق شعر سنتی، مقنّع وار، ماهی نو بیرون آورد. او در آغاز گرفتار آنیمای سیاسی است و اگرچه شهرت خود را هم مدیون همان شعرهای سیاسی-اجتماعی دهه سی است اما آن شعرهای «دوره‌ای»، زمانه‌ی خود را می‌طلبند و فراتر از زمان خود عقیمند. در این دوره، کسرای دست‌گاه فکری منسجمی ندارد، اما آنجا که خود را از قالب‌های تکراری شعر آن دوره می‌رهاند و کلیت و اشتغال شعر را درمی‌یابد و به ادبیت آن پی می‌برد، به آغاز می‌رسد. شعر برای کسرای به‌عنوان ابزاری کارا جهت تبلیغ عقاید سیاسی، فریادهای اعتراض‌آمیز و مواردی ازین دست می‌باشد. کسرای را باید شاعری چندوجهی دانست و اگر نمایه‌ای موضوعی از اشعار او تهیه شود وسعت، تفاوت و تنوع موضوعات، دستمایه‌ی سرایش او است. گرچه برخی او

را شاعر تغزل و غنا می‌خوانند، اما حقیقت این است که در عاشقانه‌سرودن شهرتی ندارد و در میان دیوان اشعار کسرایی، بخش اندکی به شعر رمانتیک اختصاص یافته‌است. عمده‌ی شهرت او در منظومه‌های حماسی و اشعار سیاسی و جامعه‌گرایی است که در کارنامه‌ی آثار خود دارد.

در یک بخش‌بندی جامع، آنیمای شعر شاعران مورد‌بحث را در دو دسته‌ی (۱) مفاهیم انتزاعی و (۲) مظاهر طبیعی، می‌توان تقسیم کرد؛ جلوه‌گری معشوق در قامت موجودی خیالی و اسطوره‌ای، آرزوی پنهان و شاید موتور محرکه‌ی بسیاری از شاعران است. در سوی دیگر، این نیمه‌ی زنانه‌ی پنهان وجود شاعران مرد، گاه شکل و شمایل مظاهر طبیعی به خود می‌گیرند و قابل لمس و گاه دست‌یابی‌اند. پری‌وش خیالی و سیمین‌بر اسطوره‌ای، دارای ویژگی‌ها و امتیازاتی مختص به خود است: ۱- ناشناس، کلی و مبهم است؛ ۲- اثیری و دست‌نیافتنی است؛ ۳- درمان‌گر و یاری‌سان است؛ ۴- ماهیتی دوقطبی دارد (گاه فرشته‌خو و گاه یغماگر است). ابراز احساسات شاعران مورد‌بحث به طبیعت نیز نمود جنبه‌ی زنانه در روان مرد یا آنیماست. آنیما در این نمود، بروز تمامی احساسات و عواطف جنس مذکر به طبیعت است که گاه چنان به مرتبه‌ی والایی می‌رسد که جنبه‌ی «عشق به طبیعت» به خود می‌گیرد که از جمله‌ی آن‌هاست: ۱- کهن‌الگوی آب، آنیمای حیات‌بخشی و زندگانی؛ ۲- آنیمای درخشنده‌ی آسمان (ماه و خورشید و ستاره)؛ ۳- آنیمای زمین زاینده و مام وطن.

کلام پایانی اینکه اگر شعر را در یک فرایند زمانی به شعر گذشته/ معاصر یا سنتی/ نو تقسیم کنیم، باید گفت معشوق شعر سنتی و کلاسیک، اغلب به‌صورت آنیما بر وجود شاعر حکم می‌راند و در سه گونه‌ی زمینی، آسمانی و ادبی تجلی و نمود می‌یابد؛ اما در ادب معاصر، آنیمای معشوق گوناگونی فراوانی پذیرفته‌است. کهن‌الگوی آنیما در بردارنده‌ی تمام تجربه‌های ازلی زنانه است که در ناخودآگاه همه‌ی مردان وجود داشته و به ارث رسیده‌است. در اندیشه‌ی شعری هوشنگ ابتهاج و سیاوش کسرایی، به دلیل ویژگی‌های خاص زمانی و اجتماعی روزگار ایشان، این کهن‌الگو اشکال گوناگونی به خود گرفته‌است. در حقیقت، آنیما و آنیموسی که در وجود هر شاعر جولان می‌دهد، بسته به نوع تأثرات خود از محیط و -بیشتر- باورهای گذشته چون دین و مذهب و کهن‌الگوها و نظایر آن، تظاهرات و تجلیات متفاوت دارند.

فهرست منابع و مآخذ

کتاب‌ها:

- الیاده، میرچا (۱۳۸۲) اسطوره، رؤیا، راز، ترجمه‌ی رؤیا منجم، تهران: علم.
- بهار، محمدتقی (۱۳۸۷) دیوان ملک الشعراء بهار، تهران: نگاه.
- بیلسکر، ریچارد (۱۳۸۸) اندیشه‌ی یونگ، ترجمه‌ی حسین پاینده، چاپ سوم، تهران: آشیان.
- پالمر، مایکل (۱۳۸۵) فروید، دین، یونگ، ترجمه‌ی محمد دهگان پور و غلام رضا محمدی، تهران: رشد.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۸) رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- جواهری گیلانی، محمدتقی (۱۳۷۷) تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد دوم، تهران: مرکز.
- حقوقی، محمد (۱۳۶۸) شعر و شاعران، تهران: نگاه.
- رودکی، ابوعبدالله جعفر بن محمد (۱۳۷۲) دیوان کامل رودکی، به تصحیح اسماعیل شاهرودی، چاپ دوم، تهران: فخر رازی.
- زرین کوب، حمید (۱۳۵۸) چشم انداز شعر نو فارسی، تهران: نشر توس.
- سانتراک، جان (۱۳۸۸) زمینه‌های روان‌شناسی سانتراک، ترجمه‌ی مهرداد فیروزبخت، چاپ چهارم، تهران: مؤسسه‌ی خدمات فرهنگی رسا.
- ستاری، جلال (۱۳۷۷) بازتاب اسطوره در بوف کور، تهران: توس.
- _____ (۱۳۷۶) اسطوره در جهان امروز، تهران: مرکز.
- سرکاراتی، بهمن (۱۳۸۵) سایه‌های شکارشده، چاپ دوم، تهران: طهوری.
- سگال، رابرت آلن (۱۳۸۹) اسطوره، ترجمه‌ی فریده فرنودفر، تهران: بصیرت.
- شاملو، احمد (۱۳۷۲) آیدا در آینه، چاپ پنجم، تهران: نگاه.
- شایگان، حمیدرضا (۱۳۸۰) نقد ادبی، تهران: داستان.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۲) ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما، ترجمه‌ی حجت‌الله اصیل، چاپ دوم، تهران: نی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۹) داستان یک روح، چاپ چهارم، تهران: فردوس.
- _____ (۱۳۸۳) راهنمای ادبیات معاصر (شرح و تحلیل گزیده شعر فارسی)، تهران: میترا.
- صنعتی، محمد (۱۳۸۹) تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات، چاپ پنجم، تهران: مرکز.
- غیاثی، محمد (۱۳۸۹)، نقد روان‌شناختی متن ادبی، تهران: نگاه.
- فرای، نورتروپ (۱۳۷۷) ادبیات و اسطوره، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: سروش.
- کادن. جی. ای. (۱۳۸۶) فرهنگ ادبیات و نقد، ترجمه‌ی کاظم فیروزمند، چاپ دوم، تهران: شادگان.

- کان دیویس، رابرت و دیگران (۱۳۹۰) نقد ادبی نو، ترجمه-ی هاله لاجوردی و دیگران، چاپ سوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- کسرای، سیاوش (۱۳۹۱) مجموعه اشعار، چاپ چهارم، تهران: نگاه.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳) دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- مورنو، آنتونیو (۱۳۸۶) یونگ، خدایان، و انسان مدرن، چاپ چهارم، تهران: مرکز.
- ولک، رنه (۱۳۹۰) نظریه‌ی ادبیات، ترجمه‌ی ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.
- هال، جیمز (۱۳۸۷) فرهنگ نمادها در شرق، ترجمه‌ی رقیه بهزادی، چاپ سوم، تهران: اسطوره.
- یاور، حورا (۱۳۸۷) روانکاوی و ادبیات (دو متن، دو انسان، دو جهان)، تهران: سخن.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۹) تحلیل رؤیا، ترجمه‌ی رضیه رضایی، تهران: افکار.
- _____ (۱۳۶۸) چهار صورت مثالی، ترجمه‌ی پروین فرامرزی، مشهد: به نشر.
- _____ (۱۳۷۹) روح و زندگی، ترجمه‌ی لطیف صدقیانی، تهران: جامی.
- _____ (۱۳۸۳) روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه، ترجمه‌ی محمدعلی امیری، چاپ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۸۹)، انسان و سمبول‌هایش، ترجمه‌ی محمود سلطانی، چاپ هفتم، تهران: جامی.

مقالات:

- احمدی پورناری، زهره (۱۳۹۲) "بررسی نام‌های معشوق در غزل"، شعرپژوهی، س ۶، ش ۲۱، صص ۲۰-۱.
- بصیری، محمد صادق و زمانی، وجیهه (۱۳۹۳) "بررسی کهن‌الگوی آنیما در اشعار مهدی سهیلی"، ادب و زبان، س ۱۷، ش ۳۵، ۳۳-۱۲.
- پاینده، حسین (۱۳۸۱) "بیگانه‌ی آشنا: روان‌کاوی و نقد ادبی"، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، س ۱۷، ش ۵۹، صص ۳۷-۲۶.
- دلاور، پروانه؛ گذشتی، محمدعلی؛ صالحی، علی رضا (۱۳۹۴) "بررسی کهن‌الگو در شعر شاملو با نگاه کاربردشناختی"، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، س ۱۱، ش ۳۹، ۱۲۱-۱۰۲.
- صرفی، محمدرضا و جعفر عشقی (۱۳۸۷) "نمودهای مثبت آنیما در ادبیات فارسی"، نقد ادبی، س ۲، ش ۳، صص ۸۸-۵۹.
- صلاحی، عسگر و عشقی، جعفر (۱۳۹۴) "بررسی نمودهای منفی آنیما در ادبیات و اسطوره‌ها"، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، س ۱۱، ش ۴۰، صص ۲۹۰-۲۶۳.

- عبّاسلو، احسان (۱۳۹۱)، "نقد کهن الگوگرایانه"، کتاب ماه و ادبیات. س ۵۶، ش ۱۸۲، صص ۹۰-۸۵.
- محمّدی، علی و اسماعیلی پور، مریم (۱۳۹۰) "بررسی و تحلیل کهن الگوی آنیما در غزل های مولوی"، ادبیات عرفانی، س ۸، ش ۲۸، صص ۹۶-۱۱۵.
- معین، مهدخت و آبشیرینی، اسد (۱۳۸۷)، "تغزل در شعر نو"، متن پژوهی ادبی، س ۹، ش ۳۷، صص ۱۹۲-۱۶۵.

