

## نقدی اسطوره‌ای بر حمله‌ی کیکاوس به هاماوران

مصطفی ملک پائین\*

چکیده

بن‌مایه‌های اساطیری همواره سبب ماندگاری و زیبایی آثار ادبی می‌شوند. به وسیله‌ی نقد اسطوره‌ای می‌توان بسیاری از پیچیدگی‌های آثار ادبی را بازخوانی و تفسیر کرد. در این مقاله کوشش می‌شود حکایت منظوم "حمله‌ی کیکاوس به هاماوران" در شاهنامه، پس از ذکر چارچوب نظری، مقدمات تحقیق و ذکر پیرنگ خطی حکایت در سه بخش ساختار آن، کهن‌الگوها و نمادهای مرتبط با هر بخش به یاری آرای یونگ درباره‌ی اسطوره و نظر نورتروپ فرای درباره‌ی میتوس‌های شکل‌دهنده‌ی انواع ادبی، بررسی شود. از این رو نمادهای اسطوره‌ای در متن حکایت مطابق با نمادگرایی یونگ در متن تحلیل می‌شوند و جایگاه و کارکرد آن‌ها در بافت و ارتباط آن‌ها با میتوس‌ها و نوع ادبی بخش‌های مختلف حکایت بیان می‌شود.

واژه‌های کلیدی: اسطوره، کهن‌الگو، نماد، میتوس، شاهنامه، حکایت

---

\*دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه بیرجند. m\_malekp@yahoo.com

شاهنامه‌ی ابوالقاسم فردوسی از آثار بزرگ ادبی فارسی است. منابع آن روایت‌های شفاهی و کتبی ایرانیان است که سرشار از مفاهیم و حکایات اساطیری ایرانی، هند و اروپایی و حتی جهانی است. بسیاری از منتقدان با استفاده از ابزارهای نقد اسطوره‌ای یا اسطوره‌شناختی (Mythological Criticism) حکایات و تصاویر این اثر را بررسی کرده‌اند و زیبایی‌ها و ظرایف اسطوره‌ای و نمادین آن را بیان نموده‌اند. که در فرصت این مقاله معرفی آن‌ها نمی‌گنجد. از حکایات منظوم شاهنامه، حمله‌ی کیکاوس به هاماوران و پی‌آمدهای آن است؛ این مقاله با دیدی اسطوره‌گرایانه در پی پاسخ به برخی پرسش‌های اساسی است؛ مانند: چه چیزی سبب فریب خوردن کیکاوس از شاه هاماوران شد؟ ازدواج کیکاوس شاه ایران با سودابه چه کنش نمادینی در این حکایت دارد؟ چگونه بار دیگر ایران از شاه خالی شد؟ آیا رستم در این حکایت هم نقش اسطوره‌ای قهرمان را دارد و هم پیرخردمند؟ آیا منطقی اسطوره‌ای در نهان اعمال شخصیت‌های این حکایت است؟ و... برای یافتن پاسخی درخور برای این پرسش‌ها، ناگزیریم به نقد اسطوره‌ای دست یازیم. اما پیش از ورود به بررسی این حکایت، شایسته است مختصری در مورد مبانی نظری این تحقیق توضیح داده شود.

**اسطوره و ناخودآگاه جمعی:** اسطوره داستان‌های کهنی است که زمانی در نزد اقوام باستانی حقیقت تلقی می‌شده است، اما امروزه جنبه‌ی افسانه‌ای یافته و کسی بدان‌ها باور ندارد... می‌توان گفت که نحوه‌ی تلقی بشر اعصار کهن از پدیده‌ها - که معمولاً برای او جنبه‌ی رمز و راز داشته است - و کوشش در جهت توضیح معماهای زندگانی آن دوران است. (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۶۹ و ۲۷۰) این باورها که امروزه برای انسان‌ها کم‌تر به عنوان واقعیت تلقی می‌شوند، روزگاری اساس و بن‌مایه‌ی فکری و عملی زندگی بشر بوده است. اهمیت اسطوره از همین جاست که بشر باستانی بدان کاملاً اعتقاد داشته است. یعنی اساطیر باقی‌مانده‌ی امروزی، ادیان بشر بدوی محسوب می‌شوند. به نظر یونگ ضمیر ناخودآگاه انسان دارای دو لایه‌ی فردی و جمعی است. لایه‌ی فردی محل نگه‌داری و بازآیش و یادآوری خاطره‌ها و مفاهیم دوران کودکی است و لایه‌ی جمعی مفاهیمی همگانی شامل مضامین بازمانده‌ی حیات بشر از نخستین ایام تاکنون را در خود جای می‌دهد. یونگ عقیده دارد: هر یک از ما دارای شیوه‌ی زندگی خاص خود است، ولی به میزان زیادی هم اسیر و نماینده‌ی روح جمعی هستیم که عمر آن به قرن‌ها می‌رسد. (یونگ، ۱۳۸۷: بیست‌وهفت) از نظر یونگ مضامین اساطیری و صورت‌های ازلی از ابتدای هستی در بطن وجود انسان خفته‌اند و در طول تاریخ،

در زمینه‌های گوناگون: رویا، مراسم عبادی، قصه‌های عامیانه، رفتارهای روانی و خلّاقیت‌های هنری متجلی می‌شوند و گویای وضعیت روانی و نیازهای روحی انسانند. (ترقی، ۱۳۸۷: ۹) برای ملموس کردن مفهوم خودآگاه و ناخودآگاه فردی و جمعی مثال‌هایی عینی زده شده است، تا این پدیده‌ی ذهنی آشنا تر شود. امینی به نقل از تاریخ روان‌شناسی نوین آورده است: «در یک نگاه تمثیلی اگر خودآگاهی افراد را در سطح بیرون از آب جزایر فرض کنیم، ناخودآگاه فردی قسمت‌های زیر جزایر و ناخودآگاه جمعی کف اقیانوس است که در نهایت همه‌ی جزایر بر آن استوارند.» (امینی، ۱۳۸۱: ۵۴)

**کهن‌الگوها و نماد:** یونگ برای تبیین کهن‌الگو آن را با «غریزه» مقایسه می‌کند و می‌گوید: غریزه کششی جسمانی است که به وسیله‌ی حواس دریافت می‌شود. البته غریزه به وسیله‌ی خیال‌پردازی‌ها هم بروز می‌کنند و اغلب تنها به وسیله‌ی نمایه‌های نمادین، حضور خود را آشکار می‌سازند. و من همین بروز غریزه را «کهن‌الگو» نامیده‌ام. (یونگ، ۱۳۷۷: ۹۶) گفتنی است کهن‌الگوها و اسطوره‌ها به وسیله‌ی خودآگاه ما و آنچه در آن است شناسایی نمی‌شود، بلکه این کهن‌الگوها را تنها به صورت نماد می‌توان درک کرد. ترقی می‌نویسد: نماد زبان اسطوره و آیین تکرار اعمال خدایان و حوادث اساطیری است. (ترقی، ۱۳۸۷: ۸) کزازی نیز معتقد است: اسطوره و رویا هر دو قلمرو نمادها هستند. هم اسطوره هم رویا به زبانی پیچیده و چند سویه و رازآلود که زبان نمادهاست با ما سخن می‌گویند و نهفته‌هایشان را بر ما آشکار می‌سازند. (کزازی، ۱۳۷۲: ۱۶۲) نماد، زبان صورت‌های ازلی (کهن‌الگوها) و اسطوره است و این زبان در فرهنگ‌های مختلف تغییر صورت می‌دهد. (ترقی، ۱۳۸۷: ۱۴) امینی به نقل از رمز و مثل در روانکاوی آورده است: کهن‌الگوها می‌توانند از طریق فرافکنی در قالب صور مشخص جلوه‌گر شوند، زیرا خودآگاهی همیشه کهن‌الگو را به صورت نماد درک می‌کند، یعنی کهن‌الگو در جامه‌ی تصاویر جمعی که میان همه‌ی اقوام مشترک است و در اعماق خروشان هر روان در جوشش است، آشکار می‌شود. (امینی، ۱۳۸۱: ۵۴) گرچه برخی از کهن‌الگوها جهانی‌اند، ولی بیش‌تر نمادهای اساطیری برای هر ملّتی مفهومی خاص دارند. یونگ معتقد است: آنچه ما نمادش می‌نامیم یک اصطلاح است، یک نام یا نمایه‌ای که افزون بر معانی قراردادی و آشکار روزمره‌ی خود دارای معانی متناقضی نیز باشد. نماد شامل چیزی گنگ، ناشناخته یا پنهان از ماست... بنابراین یک کلمه، یا یک نمایه هنگامی نمادین می‌شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار و بی‌واسطه‌ی خود داشته باشد. این کلمه یا نمایه جنبه‌ی «ناخودآگاه» گسترده‌تری دارد که هرگز نه می‌تواند به گونه‌ای دقیق مشخص شود و نه به طور کامل توضیح داده شود، و هیچ کس هم امیدی به انجام این کار ندارد. (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۳)

**اسطوره و ادبیات:** برخی از منتقدان ادبی چون شمیسا اسطوره را از مبانی مخیل ادبیات می‌دانند و آن را در علم بیان جای می‌دهند. (نک. شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۵۲ تا ۲۶۳) همین از خیال بشر برآمدن اسطوره‌هاست که آن را به ادبیات پیوند ناگسستنی داده است. از نگاهی دیگر کسانی چون ریچارد چیس معتقدند: شعر زیر ساخت چشم‌پوشی ناپذیر اسطوره است. (روتون، ۱۳۸۵: ۷۹) یونگ معتقد است: «فرآیند آفرینندگی عبارت است از جان دمیدن ناخودآگاهانه به صورت مثالی، بسط و گسترش دادن آن و ساخت و پرداختنش تا آن که اثر به طور کامل تحقق یابد. ساخت و پرداخت تصویر ابتدایی، به اعتباری ترجمه و گزارشی به زبان زمان حاضر است.» و تأثیر اثر هنری را به سبب آن می‌داند که این آثار بیانگر تجلیات ناخودآگاه جمعی و پیش اساطیری مشترک همه‌ی اقوام است. و در مورد پدیدآورنده‌ی اثر ادبی عقیده دارد که او ترجمان ناخودآگاه جمعی و صور مثالی برای مردم عادی است. (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۵۲ و ۲۵۳) برخی مانند فرای اهمیت بسیار فراوانی برای نقش اسطوره در ادبیات دارند. اشلگل می‌نویسد: اسطوره و شعر یکی هستند و از هم جدانشدنی‌اند. (روتون، ۱۳۸۵: ۷۵) مارک شورر نیز اعتقاد دارد اسطوره زیرساخت چشم‌پوشی ناپذیر شعر است. (همان: ۷۹) اغلب اسطوره‌ها در قالب حکایت‌ها و قصه‌های شفاهی و کتبی ظهور می‌کنند. باباخانی به نقل از واحد دوست آورده است: اسطوره تجلی خودجوش و لذا، ناخودآگاهانه‌ی وجدان ناهشیار و قومی آدمی است در قالب قصه. (باباخانی، ۱۳۸۹: ۱۱) از سویی دیگر نظم منطقی حکایات سبب درک بسیاری از اساطیر نیز شده است. امامی نیز معتقد است: زمینه‌های روایی و داستان‌وارگی در اسطوره‌ها سبب شده است تا هر اسطوره‌ای در ذات خویش، هیئت و شکل ادبی حاصل کند. (امامی، ۱۳۷۸: ۲۱۲) شاید از همین روست که میرصادقی اسطوره را یکی از انواع قصه می‌داند. (نک. میرصادقی، ۱۳۷۶: ۸۳)

**نقد اسطوره‌ای:** نقد ادبی علمی است که برای بررسی و آشکارکردن ارزش‌های آثار ادبی معیارهای مشخص به دست می‌دهد. نقد اسطوره‌ای یک شیوه از نقد است که با معیارهای آن می‌توان به کاوش در ادبیات پرداخت. منتقدان ادبی با استفاده از آرای فروید و یونگ و دیگر روان‌شناسان در پی تحلیل آثار ادبی برآمده‌اند. خود فروید معتقد بود: این من نبودم که ضمیر ناآگاه را کشف کردم، بلکه کاشف حقیقی شعرا و هنرمندان هستند. (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۵۸ نقل از گفتاری درباره‌ی نقد ص ۱۵۰) همین سخن دلالت بر این نکته‌ی مهم می‌کند که متون ادبی سرشار از ناخودآگاهی است، و از این رو بررسی‌های روان‌شناسانه‌ی متون ادبی قوت یافت. قائمی به نقل از والکر می‌نویسد: روش نقد اسطوره‌ای (اسطوره‌شناختی) که از آن به «نقد کهن‌الگویی» (Archetypal Criticism) نیز تعبیر می‌شود، یکی از رویکردهای اصلی نقد معاصر

است که اگر چه پیشینه‌ای بیش از یک قرن دارد و تاریخچه‌ی آن را باید از مکتب انسان‌شناسی (Anthropology) انگلیس و پژوهش‌های انسان‌شناسانی چون ادوار تیلور (E. B. Taylor) و جیمز فریزر (J. G. Frazer) و دیگران آغاز کرد که از اواخر قرن نوزدهم شروع شده بود و اندکی پس از آغاز قرن بیستم، «هلنیست»‌های کمبریج (Hellenists) در پژوهش‌های خود بهره‌ی بسیاری از این رشته برده بودند، اما با نظریات کارل گوستاو یونگ (Carl Gustav Jung)، روان‌شناس شهیر سوئسی بود که در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، مطالعات متنوع و ارزش‌مندی را در این حوزه پدید آورد. از دیدگاه یونگ، اسطوره‌ها به صورت تجلیات فرهنگی، بیان‌گر مضامینی حاوی عمیق‌ترین حالات روانی انسان‌ها بودند. (قائمی، ۱۳۸۸: ۱۲۲ و ۱۲۳) روشی که یونگ با تحلیل ناخودآگاه روان انسان به کار گرفت به طور فراوانی به یاری ناقدان ادبی آمد. منتقدانی ظهور کردند که نقش اسطوره را در آثار ادبی بسیار زیاد می‌دانستند. پس از فریزر و الیاده و یونگ که در راه شناخت اسطوره‌ها قدم‌های مؤثری برداشتند، نوبت به نورترپ فرای رسید. فرای با کتاب کالبدشناسی نقد تأثیر عمیقی بر نقد ادبی، به ویژه نقد اسطوره‌گرا نهاد. (نک. شایگان‌فر، ۱۳۸۶: ۱۳۴ و ۱۳۵) وی و همانندانش به تبیین و بسط نظریه‌های یونگ در ادبیات پرداختند. روش آنان بیش‌تر بر پایه‌ی تحلیل همین نمادهای کهن‌الگویی در آثار ادبی استوار شد و نقد اسطوره‌شناختی و کهن‌الگویی رشد کرد. فرای با جسارتی درخشان اسطوره را با ادبیات یک‌سان می‌بیند و می‌گوید که اسطوره اصل ساختاری و سازمانده‌ی شکل ادبی است. و یک کهن‌الگو اساساً «عنصر تجربه‌ی ادبی فرد» است. (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۶۷)

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

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

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

۳. اسطوره‌ی پاییز: تراژدی. در این میتوس، فاجعه (fathos) چه در ظفر و چه در شکست مضمون نوعی تراژدی است. (همان: ۲۳۳) در تراژدی کامل عیار، شخصیت‌های اصلی از حیطه‌ی رؤیا خلاص می‌شوند... قهرمان سنخی تراژدی جایی بین ملکوتی و "بسیار انسانی" قرار دارد... قهرمان تراژدی عداوت برمی‌انگیزد یا وارث اوضاع و احوال عداوت می‌شود. (همان: ۲۴۹ تا ۲۵۲)

۴. اسطوره‌ی زمستان: طنز یا آبرونی. وجه طنز متعلق به محدوده‌ی محاکات فروتر است. که می‌توان به آن نام قیاس تجربه (analogy of experince) داد. این دنیا، در انطباق با نسبت دنیای معصومیت رمانسی و دنیای بهشتی، با دنیای دوزخی مقترن است... در داستان‌های محاکات فروتر، موجودات ملکوتی و روحانی جا و نقش چندانی ندارند. (همان: ۱۸۶)

فرای با جسارتی درخشان اسطوره را با ادبیات یکسان می‌بیند و می‌گوید که اسطوره اصل ساختاری و سازمان‌دهنده‌ی شکل ادبی است و یک کهن‌الگو اساساً عنصر تجربه‌ی ادبی فرد است. (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۶۷) به نظر او، انسان‌ها تخیلات روایی خود را اساساً به دو طریق ترسیم می‌کنند: در قالب بازنمایی‌های جهانی آرمانی و در قالب بازنمایی‌های جهان واقعی. جهان آرمانی، که از جهان واقعی بهتر است، جهان معصومیت و وفور نعمت و خرسندی است که فرای آن را «میتوس تابستان» می‌نامد و با نوع ادبی «رمانس» ارتباط می‌دهد. (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۵۶ و ۳۵۷) و همواره حرکت از جهان آرمانی به واقعی (پاییز) نمود میتوس پاییز است و حرکت از جهان واقعی به جهان آرمانی نمود میتوس بهار است.

### حکایت منظوم مورد بررسی و پی‌رنگ آن

حکایت بررسی شده در این مقاله از این قسمت شاهنامه است: «باز آمدن کاوس به ایران زمین و گسی کردن رستم را»، «رزم کاوس با شاه هاماوران»، «گرفتن شاه هاماوران کاوس را»، «تاختن افراسیاب به ایران زمین»، «پیام فرستادن رستم به نزد شاه هاماوران»، «رزم رستم با سه شاه و رهایی کاوس از بند» و «پیغام فرستادن کاوس به نزدیک قیصر روم و افراسیاب» پی‌رنگ آن هم این گونه است:

[۱] پس از آن که رستم توانست با غلبه بر شاه مازندران او را شکست دهد، کیکاوس تخت شاهی مازندران را به اولاد سپرد و به ایران بازگشت. همه شهر ایران بیاراستند؛ می و رود و رامشگران خواستند. جهان سر به سر نو شد از شاه نو؛ از ایران برآمد یکی ماه نو. کاوس بر تخت نشست پیروز و شاد، در گنج‌های کهن برگشاد. رستم به پیشگاه آمد و کیکاوس سزاوار او خلعتی شایسته آراست. رستم فرو بود، تخت ببوسید و بسیج گذر کرد و رخت بریست. بشد رستم و شاه بنشست شاد؛ جهان کرد روشن به آیین و داد. جهان پر شد از داد و از ایمنی، ز بد بسته شد دست آهرمنی. بماندند شاهان همه ز آن شگفت، که کاوس شاه آن بزرگی (گشایش سرزمین دیوان یعنی مازندران) گرفت. جهان چون بهشتی آراسته و پر از داد و آکنده از خواسته شد. وز آن پس، چنان کرد کاوس رای، که بر تخت زرین بجنبد ز جای. از ایران به سمت مکران حرکت کرد. هر مهتری و قومی که در راه سپاه کیکاوس بود، پذیرفتند خراج‌گذار او باشند. اما شاه بربرستان برای جنگ آماده شد. گودرز سردار سپاه کیکاوس نیز با آن‌ها جنگید و آن‌ها را شکست داد، تا جایی که گویی ز بربر، سواری نماند. سالخوردان بربر با روی زرد نزد کیکاوس آمدند که ما شاه را بنده‌ایم و حاضریم باج و خراج بدهیم. کیکاوس ببخشیدشان و بنواختشان و به طرف مکران به راه افتاد. چون مکرانیان از حرکت شاه آگاهی یافتند نیایش کنان، با خراج به پذیره رفتند. چون مکرانیان فرمان‌برداری گزیدند، کیکاوس و سپاه بی‌آزاری به سمت زاولستان رفتند. کیکاوس یک‌ماه در نیمروز بود و به بزم و شادی می‌گذراند. (بیت ۱۷۲۶ تا ۱۷۸۲)

[۲] بعد از مدتی تازیان کهتری را کنار گذاشتند. چون کاوس شاه آگاهی یافت، سپاه را ز هامون به دریا کشید، بدان سو که دشمن بود، حرکت کرد. پس از آن که لشکر بزرگ کیکاوس با سردارانی چون گرگین، بهرام، توس، گودرز، گیو، شیدوش و فرهاد به جنگ با سپاه هاموران پرداختند، سپهدار هاموران تسلیم شد و پیمانی داد که باج و خراج هاموران را بدهد. در مقابل هم از کیکاوس خواست که از او و سپاهش درگذرد. کیکاوس پذیرفت و گفت شما در پناه منید. در این هنگام کیکاوس از گوینده بشنید که شاه هاموران دختری در نهفت دارد که از سرو بالاش زیباتر است و ز مشک سیه بر سرش افسر است و نشاید که باشد جز از جفت شاه، که نیکو بود شاه را جفت ماه. از این سخنان دل کیکاوس بجنید و پاسخ داد: رای همین است. کیکاوس، بیدار دانش‌پژوهی را برگزید و فرستاد نزد شاه هاموران تا دختر او را برایش خواستگاری کند. پیغام‌بر به نزد شاه هاموران رفت؛ با نرمی و گرمی پیغام را رساند. شاه هاموران چون بشنید دلش پر از درد شد. شاه هاموران با خویش گفت هر چند کیکاوس پادشاه است، ولی من همین یک دختر را دارم که از جان شیرین من گرامی‌تر است. با این حال من اگر فرستاده‌ی کیکاوس را سرد و خوار

کنم، توان و مایه‌ی کارزار را ندارم. پس به فرستاده‌ی کیکاوس گفتم: این آرزوی کیکاوس را نه سر است نه بُن، اگر هم مال مرا بگیرد و هم دخترم را دیگر جانی برای من نمی‌ماند، ولی به او هر چه خواهد می‌سپارم و سر از رای و فرمان کیکاوس برون نمی‌آورم. سپس غمگین شد و به سودابه جریان را گفت. سودابه گفت: از کیکاوس بهتر امروز کسی نیست. چرا از پیوند با او غمگینی؟! شاه هاماوران دریافت سودابه موافق با این ازدواج است. فرستاده‌ی کیکاوس را بخواند و پس از تعیین قراردادهای ازدواج بعد از یک هفته سودابه را با باج‌ها و هدیه‌های فراوان نزد کیکاوس فرستاد. کیکاوس چو سودابه را دید او را شایسته‌ی همسری دید. دل شاه هاماوران به سبب این واقعه غمین شد و ز هر گونه‌ای چاره‌ای برای این کار جُست. چون یک هفته گذشت، فرستاده‌ای نزد کیکاوس فرستاد و از او دعوت کرد که به هاماوران بیاید، کاوس بر خلاف سفارش سودابه این پیشنهاد را پذیرفت و با سپاه خویش به هاماوران رفت. یک هفته با سروری و شادی در هاماوران سرکردند. هنگامی که فکر جنگ را از سر برون کردند و ایمن گشتند، شاه هاماوران نقشه‌ی خود را به یاری بربرها که از پیش هماهنگ بودند، اجرا کردند. سپاه بربرستان آمد و ناگاه کاوس و سپاهیان ایران را اسیر کردند. شاه هاماوران کاوس و نامداران سپاهش را به دژی محکم و بلند در کوه اسیرکرد و مال و سراپرده‌ی کاوس را به تاراج داد. سودابه را این خبر بازگفتند و او این کار را ستوده ندانست و گفت: جدایی نخواهم ز کاوس، حتی اگر قرار باشد در خاک جفت او باشم. شاه هاماوران او را نیز به حصن در کنار کاوس فرستاد. چون افراسیاب این خبر را شنید به خاک ایران حمله کرد. و با تازیان و ترکان دیگر بر سر ایران بی‌شاه جنگید و سرزمین ایران پر از آشوب و جنگ شد و جهان بر ایرانیان تیره گشت. دوبهره به زاولستان شدند و از رستم یاری خواستند. و او دلش پُر خون و جانش پُردرد شد. چنین پاسخ داد که من با سپاه، کینه‌خواه برای جنگ میان بسته‌ام. (بیت ۱۷۸۳ تا ۱۹۵۰)

[۳] رستم پیغامی به شاه هاماوران فرستاد و به او هشدار داد که کاوس را رها کند وگرنه باید آماده‌ی جنگ باشد. شاه هاماوران پاسخ داد که کاوس را رها نمی‌کند و اگر رستم بیاید با او جنگ خواهیم کرد. رستم چون بشنید با سپاه به سمت هاماوران به راه افتاد. چون لشگر هاماوران گوپال و قدرت رستم را دیدند، به شاه خبر دادند. او نیز از بربرها و مصری‌ها یاری خواست و آنان نیز به جنگ رستم آمدند و جنگی سختی درگرفت. رستم و سپاهش بر شاه هاماوران و یارانش پیروز شدند و شاه هاماوران و سپاهیان آن امان خواستند، باج‌های فراوانی به ایران دادند و کیکاوس و نام‌آوران سپاه ایران از بند رهایی یافتند. کیکاوس پس از آزادی، به نزد قیصر روم پیغام فرستاد و به آنان هشدار داد که از دست‌درازی به سرزمین ایران خودداری کنند. چون خبر گشایش کیکاوس از بند و قهرمانی‌های رستم بیچید، فرستاده



فرستادند که ما شاه را بنده‌ایم و هرگاه کاوس شاه به ایران بازگردد بنده‌ی اویم. سپس کیکاوس به افراسیاب پیغام فرستاد که ایران را خالی کند. اما افراسیاب گفت من ایران را از تازیان خالی کردم و این سرزمین مراست. کیکاوس هم برای بیرون راندن او لشگر کشید و به یاری رستم، افراسیاب و سپاهش را شکست داد. سپس کیکاوس سوی پارس آمد، و تخت پادشاهی بیاراست و دادگستری آغازید. جهان‌پهلوانی به رستم سپرد و همه روزگار بهی را از او شمرد. کیکاوس قصری باشکوه در البرز کوه بساخت که دیو هم از ساختن آن عاجز بود. همه ساله، روزش بهاران و از درد و رنج و غم دور بود، بدی با تن دیو رنجور بود. (بیت ۱۹۵۱ تا ۲۰۸۸)

### شیوه‌ی تحلیل اسطوره‌ای نمادها در این حکایت منظوم

بنا بر آنچه در درآمد گفته شد، برای شناخت کهن‌الگوها و روابط آن‌ها در متن باید از زبان اسطوره که نماد است، استفاده کرد. اما نکته‌ای مهم که حتماً باید در تکیه بر نمادهای اساطیری و تطبیق آن در حکایت رعایت شود این است که این تصاویر در همه‌ی مواردی که در یک اثر ادبی وجود داشته باشند، نقش کهن‌الگو را ندارند. گرین و همکارانش معتقدند: متقدم محتاط تنها زمانی آن‌ها را کهن‌الگو تفسیر می‌کند که کل متن اثر به طور منطقی برداشت کهن‌الگویی را تأیید کند. (نک. گرین: ۱۳۸۵: ۱۶۵) اضافه بر این کرنی (kerenyi) برای طبقه‌بندی داستان‌های مختلفی که در قالب یک کهن‌الگو پدید آمده، اصطلاح جدید mythologem یا اسطورگان را ابداع کرد. به نظر کرنی اسطورگان دسته‌ای از اساطیرند که یک قالب معین را در سیر داستان و نتیجه‌ی آن دنبال می‌کنند. (نک. امینی، ۱۳۸۱: ۵۴) اشاره‌ی کرنی به کهن‌الگوهایی چون قهرمان، پیرفرزانه و ... است که در متن‌های حکایات ملل مختلف تکرار شده‌اند. بنابراین شایسته است نمادهای کهن‌الگویی در یک اثر در حکایت‌های آن بازیابی شود؛ اسطوره‌ها همواره در متن معنا می‌یابند و از این راه نظم منطقی کهن‌الگوها را سنجید. همان‌طور که کلودلوی استروس معتقد است: باید اسطوره را چون کلیتی دریافت و توجه داشت که معنایش در توالی و تسلسل حوادث نیست، بلکه در مجموعه‌ای از حوادث است. بنابراین لازم است اسطوره را انکی بسان یک قطعه موسیقی که ارکستر می‌نوازد خواند، یعنی نه حامل به حامل بلکه با درک این معنی که باید تمام یک صفحه (نت موسیقی) را دریافت و مد نظر داشت. (نک. ستاری، ۱۳۸۱: ۲۰۴) در این تحقیق یک عنصر در متن این حکایت، وقتی نماد محسوب می‌شود که: ۱. این عنصر در پی‌رنگ حکایت نقش اصلی را ایفا کند. ۲. این عنصر در متن تکرار شده باشد

و بر آن تأکید شده باشد. بنابراین هر کلمه‌ای که در متن قرار گرفته، لزوماً کارکرد نمادین ندارد و نمی‌توان آن را به عنوان نماد در بررسی کهن‌الگوهای متن به کار برد. علاوه بر این نوع ادبی هر بخش از حکایت طبق نمادهای ذکر شده و آرای فرای در جمع‌بندی نمادها در هر بخش حکایت استفاده می‌شود تا نقش نمادها در پیوند کل حکایت روشن شود. متن حکایت با شماره‌گذاری در پی‌رنگ ذکر شده، به ۳ بخش تقسیم شده است که بر مبنای آن به کارکرد نماد در متن اشاره خواهد شد.

### کارکرد نماد در بخش [۱] (بیت ۱۷۲۶ تا ۱۷۸۲):

تفرّد: یونگ فرآیند کشف هماهنگی روانی را که فراتر از «من (ego)» است، «تفرّد (individuation)» می‌نامد؛ یعنی دیدن «خود» به عنوان محور تنظیم روان. «خود» کهن‌الگوی اصلی، کهن‌الگوی تحقق استعدادها و انسجام شخصیت است. (نک. کوپ، ۱۳۸۴: ۱۴۴ و ۱۴۵) شاه در ادبیات ایران نماد مملکت است. پس از آن که مملکت (کیکاوس) به یاری قهرمان (رستم) مراحل بازیابی و باززایی را در شکست دادن دیوان مازندران طی کرد، اینک کیکاوس (مملکت) در وضعیتی تفرّدیافته به سر می‌برد. همه‌ی نمادهای این بخش نشان‌گر این خود تفرّدیافته در نتیجه‌ی باززایی مملکت است:

جهان سر به سر نو شد از شاه نو  
از ایران برآمد یکی ماه نو (بیت ۱۷۲۹)

چو بر تخت بنشست پیروز و شاد  
در گنجهای کهن برگشاد (بیت ۱۷۳۰)

نشستن همایش ملی پژوهش‌های ادبی  
بشد رستم و شاه بنشست شاد  
جهان کرد روشن به آیین و داد (بیت ۱۷۵۰)

به گیتی خبر شد که کاوس شاه  
ز مازندران بستند آن تاج و گاه (بیت ۱۷۵۲)

جهان پر شد از داد و از ایمنی  
ز بد بسته شد دست آهرمنی (بیت ۱۷۵۳)

بماندند شاهان همه ز آن شگفت  
که کاوس شاه آن بزرگی گرفت (بیت ۱۷۵۴)

تفرّد شخصیت کیکاوس (مملکت) از چیرگی و بزرگی یافتن «پیر خردمند» (رستم) نماد تمامیت «خود» و غلبه بر «سایه» (دیو، اهریمن) در این بخش روشن است:

تهمت بیامد، به سر بر کلاه  
نشست از بر تخت نزدیک شاه (بیت ۱۷۳۴)

سپرده به سالار گیتی فروز

به نوئی همه کشور نیمروز (بیت ۱۷۴۳)

بر او آفرین کرد کاوس شاه

که بی تو مبادا نگین و کلاه (بیت ۱۷۴۵)

جهان پر شد از داد و از ایمنی

ز بد بسته شد دستِ آهرمنی (بیت ۱۷۵۳)

ماه نو: در این بخش به سبب نقش تشبیهی اش برای شاه کارکردی نمادین دارد:

جهان سر به سر نو شد از شاه نو

از ایران برآمد یکی ماه نو (بیت ۱۷۲۹)

ماه نماد تناوب و نوگردانی است. (نک. شوالیه و دیگران، ج ۵، ۱۳۸۸: ۱۲۱) در ضمن کارکرد نمادین آب در این بخش نیز تأییدکننده‌ی این نماد است. (نک. گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۶۲) علاوه بر این صفت نو در همین بیت همین مفهوم را تأکید می‌کند. سراسر رنگ و بوی واژگانی و نمادین این بخش نشانی از تازگی و نوبودن مملکت دارد، همچون نوشتن فرمان‌رانی رستم در نیمروز:

سپرده به سالار گیتی فروز به نوئی همه کشور نیمروز (بیت ۱۷۴۳)

باغ: نمادی که در بخش اول این حکایت منظوم بر آن تأکید شده است، باغ و ملزومات آن مانند باغ ارم، سبزه، آب و نم، می، رود (ساز)، رامشگران، شادی، بهشت، آراستگی و... در این بخش مکرراً آمده‌اند:

نَبشته یکی عهد او بر حریر ششین همایش ملی پژوهش‌های ادبی به مشک و می و عود، دستِ دیر (بیت ۱۷۴۲)

زمین گشت پر سبزه و آب و نم بیاراست گیتی، چو باغ ارم (بیت ۱۷۵۱)

جهان چون بهشتی شد آراسته پر از داد و آکنده از خواسته (بیت ۱۷۵۵)

باغ نماد بهشت زمینی، مرکز کیهان، بهشت آسمانی است... باغ‌های ایرانی اغلب با دیوار محصور شده، و نشانه‌ی صفا و الفتی محافظت‌شده است... باغ اغلب در خواب دیده می‌شود، به صورت جلوه‌ای سعادت‌آمیز میلی عاری از تمام اضطراب‌ها. (شوالیه و دیگران، ج ۲، ۱۳۸۸: ۴۱ تا ۴۹) باغ نماد بهشت و باروری است. (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۶۵)

رنگ سبزی: پس‌زمینه‌ی این بخش از حکایت به وضوح سبز است و این سبزی به سبب باغ و بهشت و... در این بخش دیده می‌شود:

زمین گشت پر سبزه و آب و نم

بیاراست گیتی، چو باغ ارم (بیت ۱۷۵۱)

سبز نماد باروری و امید است. (نک. گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۶۳) سبز ارزش میانگین و واسط میان گرم و سرد، بالا و پایین را دارد، اطمینان بخش، تازه‌کننده، و انسانی است. (شوالیه و دیگران، ج ۳، ۱۳۸۸: ۵۱۷)

بنا بر آن چه گفته شد و نمادهای مکرری که ذکر آن رفت، بخش اول این حکایت دارای نماد برجسته‌ی باروری و باززایی و نوشدن مملکت فردیت یافته است. همه چیز روبه راه و آرام و زیباست و خواننده‌ی این حکایت اسطوره‌ای با یک جهان آرمانی روبه‌رو می‌شود. به نظر فرای، انسان‌ها تخیلات روایی خود را اساساً به دو طریق ترسیم می‌کنند: در قالب بازنمایی‌های جهانی آرمانی و در قالب بازنمایی‌های جهان واقعی. جهان آرمانی، که از جهان واقعی بهتر است، جهان معصومیت و وفور نعمت و خرسندی است که فرای آن را «میتوس تابستان» می‌نامد و با نوع ادبی «رمانس» ارتباط می‌دهد. (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۵۶ و ۳۵۷) تمامی نمادهای این بخش حکایت بازنمایی جهان آرمانی هستند؛ سبز، باروری، باززایی، باغ، نوشدن، ماه نو و مملکت تفرّدیافته که نمادهای این بخش هستند، با مشخصه‌های جهان آرمانی و میتوس تابستان هم‌خوانی دارند و نشان‌گر نوع ادبی رمانس هستند.

انجمن علمی زبان ادبی فارسی

کارکرد نماد در بخش [۲] (بیت ۱۷۸۳ تا ۱۹۵۰):

سایه: غلبه‌ی کهن‌الگوی «سایه» بنیادی‌ترین کارکرد را در کل این حکایت اسطوره‌ای دارد. غلبه‌ی «سایه» سبب کشمکش اصلی و عنصر تعیین‌کننده در حکایت اسطوره‌ای حمله‌ی کیکاوس به هاماوران است.

بنا بر نظریه‌ی یونگ در مورد اجزای ساختاری روان که انسان‌ها آن را به ارث برده‌اند، فرافکنی نمادین سایه را به عنوان کهن‌الگویی می‌بینیم که در اساطیر و آثار ادبی وجود دارد. معمول‌ترین گونه‌ی این کهن‌الگو در زمانی که فرافکنی می‌شود، شیطان است که به قول خود یونگ معرف «جنبه‌ی خطرناک نیمه‌ی ناشناخته و تاریک شخصیت است. سایه بخش تاریک‌تر خود ناهشیار ماست که می‌خواهیم سرکوبش کنیم. (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۸۲) به عبارتی سایه بخش پست شخصیت آدمی است، بخش سرکوب‌شده‌اش. آدمی به دلایل مختلف به این لایه از شخصیتش توجه ندارد و نمی‌خواهد به آن وقوف یابد، اما این بخش پنهان از شخصیت در اساطیر و خواب‌ها ظاهر می‌شود. در خواب‌ها با خواب بیننده و در اساطیر با قهرمان، هم‌جنس است. (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۶۵)

در این بخش، کیکاوس (مملکت) به سبب غلبه‌ی سایه آرام‌آرام از تابستانِ رمانس خود خارج می‌شود. غلبه‌ی سایه بر ذهن کیکاوس (نماد مملکت) به روشنی از غرور، رهاکردن مملکت و بی‌تدبیری‌اش در پذیرش دعوت شاه هاموران و جدایی نمادینش از پیر(رستم) در این بخش حکایت روشن است. تمامی ویژگی‌های سایه در کیکاوس جای‌گیر شده است. سایه‌ی کیکاوس برای رسیدن به شهوت بی‌انتهای خود و غلبه بر جنبه‌های دیگر روان تلاش می‌کند. مطیع‌کردن و باژستدن و کسب ثروت و شهوت و مستولی‌شدن و ارضای غرایز کار سایه در روان است و جز این انتظاری از او نیست.

آنیما: مادینه‌روان شاید پیچیده‌ترین کهن‌الگوی یونگ باشد. مادینه‌روان «تصویر روح» است، روح نیروی زندگی یا انرژی حیاتی انسان. یونگ در تعریف مادینه‌روان در معنای «روح» آن می‌گوید که مادینه‌روان «چیز زنده در انسان است، که هم خود زنده است و هم مایه‌ی زندگی است... اگر جهش‌ها و تالوهای روح نبود، انسان در بزرگترین شهوت خود یعنی بطالت می‌گنید. (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۶۵) جفت روح چهره‌ی سوفیا، مادر مقدس، شاهزاده خانم یا «بانوی زیبا» - مظهر الهام و ارضای معنوی (مقایسه کنید با مادینه روان یونگ). (همان: ۱۸۲ و ۱۸۳) در تحلیل یونگ در دوره‌های تفرّد یا تجمع شخصیت، ازدواج نماد آشتی آگاهی یا اصل زنانه، با ذاتیه یا اصل مردانه است. (شوالیه و دیگران، ج ۲، ۱۳۸۸: ۱۲۱ و ۱۲۲)

یکی از برجسته‌ترین نمادهای این بخش از حکایت منظوم تصویر مادینه‌روان کیکاوس (مملکت) در سودابه است. تلاش کیکاوس برای ازدواج با سودابه فرآیندی است که برای رسیدن به تفرّد از دست رفته به سبب غلبه‌ی سایه راه‌گشاست. تصویر ارائه شده از سودابه در این بخش نشان‌گر آنیمای کیکاوس (مملکت) است:

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

ز مشک سیاه بر سرش افسر است (۱۸۲۷)

که از سرو بالاش زیباتر است

هم‌چنین سودابه در هنگام دستگیری و رنج کیکاوس او را تنها نگذاشت:

سمن کرد پر خون، از آن ننگ و نام (۱۹۲۳)

فرستادگان را سگان کرد نام

وگرچه بود خاک ما را نهفت (۱۹۲۵)

جدایی نخواهم ز کاوس - گفت:

مرا بیگنه سر بیاید برید (۱۹۲۵)

چو کاوس را بند باید کشید

نشست آن ستم‌دیده با شهریار      پرستنده او بد، هم او غمگسار (۱۹۲۸)

گفتنی است «ماه» که در این بخش مکرراً در توصیف سودابه آمده است، نماد تناوب و نوگردانی است. (نک. شوالیه و دیگران، ج ۵، ۱۳۸۸: ۱۲۱) نوشتنی که شاه (مملکت) برای رسیدن به تفرّد به آن نیاز دارد.

نشاید که باشد جز از جفت شاه      که نیکو بود شاه را جفت ماه (۱۸۳۰)

ز هودج برون آمد آن ماه نو      شد آراسته ماه بر شاه نو (۱۸۷۰)

تصویر دیگری که نماد آنیما را در این بخش تقویت می‌کند، در بند و زنجیر بودن کیکاوس با سودابه است. زنجیر نماد پیوندهای ارتباطی، هماهنگی، وحدت و در نتیجه ازدواج، خانواده، شهر، ملت و تمامی گروه‌ها و تمام کارهای اشتراکی است. (شوالیه و دیگران، ج ۳، ۱۳۸۸: ۴۷۵)

سیاه: به جز کارکرد نماد سایه و آنیما که در این بخش مهم‌ترین نمادهای کهن‌الگویی‌اند، رنگ سیاه بیش‌ترین کارکرد نمادین در این بخش از حکایت را داراست. رنگ سیاه بازتابیده‌شده در این قسمت هم به سبب غلبه‌ی سایه است و هم تصویرهای جنگی، خشن و سیاهی هم‌چون: خوار، دشمن، لشکر، سپاهی، تیغ، جوشن، تیره، زهر، تاریک، آتش، دریای خون، غمی، بد، اندّه، نهیب، گزند، خفته شاه، ناپاک رای، سگان، بند، حصن، تاراج، کین، حمله‌ی افراسیاب و دیگران و آشفتگی مملکت در هنگام زندانی بودن کیکاوس تقویت شده است. به هر روی آن‌قدر تصاویر سیاه در این بخش حکایت فراوان است که نمی‌توان همه‌ی آن‌ها را برشمرد.

سایه‌ی غلبه کرده در این بخش از حکایت آشفتگی مملکت کیکاوس را سبب شده است و رنگ سیاهی بر آن پاشیده است. سپاه و گنج از دست رفته است و مُلک پادشاهی رو به نابودی است. سیاه (ظلمت) نماد آشوب، ناشناخته‌ها، مرگ، ضمیر ناهشیار، شر و اندوه است. (گرین و دیگران: ۱۳۸۵: ۱۶۳) سیاه از نظر نمادگرایی اغلب به عنوان سرد، منفی و در ارتباط با ظلمت نخستین و بی‌تمایزی اولیه است. آشوب و ناشناخته‌ها و شر و اندوه نیز در این بخش حکایت با نماد سیاهی بازتابانده شده است... هم‌چنین نشانه‌ی ظلمت زمینی شب، درد، دغدغه، غم، جهل و مرگ است. (شوالیه، ۱۳۸۸: ۶۸۵ تا ۶۹۵) پس زمانی که کیکاوس و سپاهش در بند می‌شود، مملکت در رنج افتاده است و خود تفرّدیافته از بین رفته است. البته این مملکت نیاز به باززایی دارد که در بخش سوم حکایت ذکر آن خواهد رفت.

بنا بر آن چه در بررسی نمادهای اساطیری این بخش گفته شد، ویژگی روشن آن روبه‌رو شدن مخاطب با جهانی واقعی است. پیش‌تر در بررسی نماد بخش اول گفته شد که به نظر فرای، انسان‌ها تخیلات روایی خود را اساساً به دو طریق ترسیم می‌کنند: در قالب بازنمایی‌های جهانی آرمانی و در قالب بازنمایی‌های جهان واقعی. جهان واقعی، جهان تجربه و عدم اطمینان و شکست است که فرای آن را «میتوس زمستان» می‌نامد، و با نوع ادبی دوگانه‌ی «آیرونی/طنز» ارتباط می‌دهد. در این جهان واقعی شخصیت‌های اصلی مغلوب پیچیدگی‌های حیرت‌انگیز زندگی می‌شوند. جهانی از حماقت و زیاده‌روی و ناسازگاری بشر ترسیم می‌شود. (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۵۷ و ۳۵۸) با نگاهی دقیق به نمادهای آشوب، ترس، اندوه، غلبه‌ی سایه و نادیده‌انگاشتن پندهای سودابه‌ی نیک‌خواه (آنیما)، و جدایی و دوری‌اش از پیرخردمند (رستم)، خود فردیت یافته‌ی کیکاوس (مملکت) از بین رفته است. این بخش حکایت، با «میتوس زمستان» هم‌خوان است. این نمادها همه بر جهان واقعی دلالت می‌کنند. آیرونی زیرکانه‌ای که در این بخش به کار رفته است، به روشنی نشان‌گر نوع ادبی «طنز/آیرونی» است: کیکاوس با آن که سودابه را به دست آورده است، اما به سادگی از شاه هاموران فریب می‌خورد و سبب آشفستگی مملکت می‌شود و مملکت را به سمت بدبختی روانه می‌کند.

کارکرد نماد در بخش [۳] (بیت ۱۹۵۱ تا ۲۰۸۸):

پیرخردمند: از منظری اسطوره‌ای پیرخردمند کارکردی دارد برای رسیدن شخص به تفرّد. در بخش پیش گفته شد که غلبه‌ی کهن‌الگوی سایه بر ذهن کیکاوس (مملکت) سبب شد دچار بحران شود. در چنین وضعیتی نیاز به پیرخردمند برای چاره‌اندیشی به طور زیادی احساس می‌شود. در حکایت پیش از این شاهنامه نقش پیرخردمند در نجات از بحران بر عهده‌ی زال بود. اما در این حکایت رستم این نقش را برعهده می‌گیرد و هم‌چنین خویشتن به عنوان قهرمان برای سفر باززایی اقدام می‌کند. درباره‌ی نقش کهن‌الگوی قهرمان در قسمت بعدی مطالبی خواهد آمد. به هر روی در این بخش از حکایت اسطوره‌ای پیرخردمند نقشی کارکردی در پیرنگ دارد. پیرخردمند اگرچه در شخصیتی به نام رستم بروز کرده است، اما هم رستم و هم کیکاوس با هم نماد حکومت و مملکت‌اند:

دو بهره سوی زاولستان شدند به خواهش، سوی پور دستان شدند (بیت ۱۹۳۹)

که: «ما را ز بدها تو هستی پناه چو گم شد سر و تاج کاوس شاه...» (بیت ۱۹۴۰)

در سمینار یونگ درباره‌ی زرتشت نیچه تأکید شده است که پیر فرزانه یکی از کهن‌الگوهای مهم یونگی است. (نک. یونگ، ۱۳۸۷: ۷۸ و ۷۹) پیر خردمند نماد تجسم اصل روحانی، معرف «دانش، تأمل، بینش درونی، پیر... از لحاظ خصوصیات اخلاقی هم شایان توجه است. پیر همیشه زمانی ظهور می‌کند که قهرمان در وضعیتی لاعلاج و مصیبت‌بار قرار گرفته 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 مجسم در می‌آید؛ یعنی به شکل همین پیر مرد مددکار و با فراست.» (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۶۵ به نقل از Yung, The Archetypes and the Collective Unconscious)

پیر شکل نمادین «خود» یعنی درونی‌ترین هسته‌ی روان است. و نشانه‌ی تمامیت است. (یونگ، ۱۳۸۶: ۲۹۵) برای نجات «من» یاری «خود» ضروری است. «من» که مملکت یا شاه باشد، به سبب غلبه‌ی سایه دچار مشکل شده است و «خود» که پیر خردمند است به یاری مملکت می‌شتابد، اما هم‌چنان غلبه‌ی سایه فراگیر است و «خود» مجاللی برای ابراز خود نمی‌یابد. کیکاوس با جدایی نمادین از رستم (پیر خردمند) درخواست شهوت سایه پای در گرداب غرایز نابه‌جا می‌گذارد. یونگ در مورد این پیر منجی می‌گوید: این منجی که فرد را به بیرون از دنیای آفرینش و رنج‌هایش رهنمون می‌شود و جهان جاودان اصلی را به وی باز می‌گرداند، تنها در صورتی می‌تواند این کار را انجام دهد که انسان نسبت به او شناخت پیدا کند و از خواب گران برخیزد و به وی اجازه دهد تا راهنمایی‌اش کند. (یونگ، ۱۳۸۶: ۳۰۳)

**قهرمان:** برجسته‌ترین نماد بخش سوم حکایت اسطوره‌ای حمله‌ی کیکاوس به هاماوران، بی‌شک کهن‌الگوی قهرمان است که با ورود رستم به حکایت شکل می‌گیرد. رستم در این حکایت منظوم هم قهرمان است و هم پیر خردمند. در این جا رستم برای نجات کیکاوس (مملکت) پای به میدان می‌گذارد. پیمودن مراحل رستگاری و باززایی (سفر) برای غلبه بر سایه ضروری است. در نظریه‌ی یونگ فرآیند فردیت اساس کهن‌الگوی قهرمان است. یونگ با پژوهش و کندوکاو در ادبیات و اساطیر، رویا و... بیش از هر چیز دیگری در پی فرآیندی است که طی آن فرد در خویشتن تحقق می‌یابد. فرآیند فردیت، رشد روانی شخص است برای رسیدن به خودی تفرّد یافته و متعادل. همین تکامل خود در روان است که از نظر یونگ می‌تواند برای تمامی ساختمان شخصیت وحدت و یکپارچگی به ارمغان آورد. این فرآیند که اساساً شناختی است، در اسطوره‌ها به شیوه‌ی کهن‌الگوی قهرمان که نماینده‌ی دوره‌های رشد فردی و هم‌چنین نمود رشد اجتماعی است، نمودار می‌شوند.



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

رستم نماینده‌ی مملکت برای پاکی و رستگاری و شکست دادن سایه سفر را آغاز می‌کند. این‌جا اولین مرحله‌ی سفر قهرمان یعنی جست‌وجو آغاز می‌شود.

سفر: در این بخش از حکایت منظوم رستم (قهرمان) سفر خود را برای نجات کیکاوس (مملکت) آغاز می‌کند، به سبب این که این سفر در پی‌رنگ حکایت نقش مهمی دارد، نمادین شده است. نمادگرایی سفر بسیار غنی است و اغلب جست‌وجوی حقیقت، آرامش و جاودانگی، جست‌وجو و کشف یک مرکز معنوی، معنا می‌دهد... در سراسر ادبیات جهان، سفر نماد حادثه و جست‌وجو است، چه جست‌وجوی گنج، چه شناختی ساده. عینی یا مفهومی. سفر نمادین اغلب پس از مرگ به وقوع می‌پیوندد. (شوالیه، ۱۳۸۸: ۵۸۳ و ۵۸۷) سفر رستم نیز پس از مرگ مملکت و برای باززایی آن اتفاق افتاده است. ناگفته نماند، خود حرکت کیکاوس برای رفتن به هاماوران در بخش اول و دوم حکایت مذکور نوعی سفر نمادین است و با توجه به علائم و نشانه‌های مقصد و انگیزه‌های درونی گفته شده در متن، سفری است در جست‌وجوی گنج مادی و بدون همراهی پیر خردمند (رستم) و نشانه‌ی نارضایتی است. به عقیده‌ی یونگ سفر نشانه‌ی نارضایتی است و منجر به جست‌وجو و کشف افق‌های تازه می‌شود. (نک. همان: ۵۸۷) اما کیکاوس بی‌همراهی پیر خردمند (رستم) پای به این سفر گذاشته است و غلبه‌ی سایه بر ذهن کیکاوس (مملکت) سبب شکست شد.

دریا: عبور نمادین رستم (قهرمان و پیر خردمند) از دریا برای رسیدن به کیکاوس (مملکت) و نجات اوست:

سوی ژرف دریا درآمد به جنگ؛

چو بر خشکی آمد نبودش درنگ (بیت ۱۹۶۴)

آب نمادِ راز خلقت؛ مرگ و تولد دوباره، تطهیر و رستگاری و باروری و رشد است. هم‌چنین دریا نمادِ مادرِ کلّ حیات، رمز و راز روحانی و بی‌کرانگی، مرگ و تولد دوباره، بی‌زمانی و ابدیت، ضمیر ناهشیار است. (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۶۲) آب نماد چشمه‌ی حیات، وسیله‌ی تزکیه و مرکز زندگی دوباره است. هم‌چنین شناورشدن در آب برای خروج از آن، بدون حل‌شدن کامل در آن، فقط توسط یک میّت نمادین میسر است، و به معنی بازگشت به مبدأ است: راه یافتن به مخزنی عظیم از نیرویی بالقوه است، و گرفتنِ نیرویی تازه از آن: مرحله‌ی سیرِ فقه‌رایی و عدمِ یکپارچگیِ موقّتی است که به مرحله‌ای پیش‌رونده از یکپارچگیِ دوباره و زندگیِ دوباره منتهی می‌شود. (شوالیه، ج ۱، ۱۳۸۸: ۳ و ۲) دریا نماد پویایی زندگی است. محل تولد، استحاله و تولد دوباره است. (همان، ج ۳: ۲۱۶) در ضمن یونگ چشمه را نماد و تصویر روح محسوب داشته و مبدأ زندگی درونی و نیروی معنوی به شمار آورده است. (همان، ج ۲: ۵۲۷)

در بررسی نمادهای این بخش آشکار شد، خواننده با حرکت، جنبش، سفر تا رسیدن به وحدت و نظم سر و کار دارد، که به روشنی نشان‌دهنده‌ی «میتوس بهار» است. فرای حرکت از جانب جهان واقعی به سمت جهان آرمانی یعنی حرکت از «میتوس زمستان» به «میتوس تابستان» را مشخصه‌ی اصلی «میتوس بهار» می‌داند. شخصیت اصلی که در شبکه‌ای از مشکلات تهدیدآمیز جهان واقعی به دام افتاده، از طریق چرخش‌های مختلفی در پی‌رنگ موفق می‌شود تا بر اوضاعی که او را گرفتار کرده‌اند، فائق آید و به شادکامی برسد. ضدّ قهرمان در این «میتوس بهار» غالباً پوچ و مضحک است، و قادر به مبارزه با قهرمان یا شخصیت اصلی نیستند. (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۵۹) بنا به نظر فرای میتوس بهار منطبق با نوع ادبی کمدی است. (نک. گرین، ۱۳۸۵: ۱۶۷) ضعف و سستی دشمن (شاه هاماوران) نمایان‌گر کنشی است که منجر به کمدی می‌شود. کنش نهایی و گره‌گشایی این حکایت در این بخش تکمیل می‌شود؛ نمادهای سفر (جدایی، تغییر و بازگشت) در بخش سوم حکایت، با «میتوس بهار» هم‌خوان و هم‌عرض است.



نتیجه‌گیری

بنا بر یافته‌های این کاوش اسطوره‌ای روشن شد:

- در بخش نخست حکایت تفرّد و ماه نو و باغ و سبز به طور نمادین تأکید شده‌اند و بازتابنده‌ی کهن‌الگوی زایش و تولّد و حیات و زندگی آرمانی و لذّت‌بخش کیکاوس (مملکت) است. این جهان آرمانی در الگوی میتوس‌های فرای یادآور میتوس تابستان است که منطبق با نوع ادبی رمانس است.
- بخش دوم این حکایت سایه و سیاه نمادین شده‌اند که نشانه‌ی آشوب، ترس، اندوه و غلبه‌ی سایه بر روان کیکاوس (مملکت) و جدایی از پیر خردمند است. پند نپذیرفتن کیکاوس از سودابه (آنیما) نیز تقویت غلبه‌ی سایه است. خواننده در این بخش با جهانی واقعی روبه‌رو می‌شود. در این جهان واقعی کیکاوس (مملکت) مغلوب پیچ و خم‌های ناگزیر و حیرت‌انگیز زندگی می‌شود. جهانی از زیاده‌روی و ناسازگاری بشر ترسیم می‌شود. این بخش حکایت، نشان‌گر «میتوس زمستان» است که منطبق با نوع ادبی طنز یا آبرونی است.
- بخش سوم ساختار این حکایت، با سفر قهرمان آغاز می‌شود؛ سفری که شامل سه بخش اسطوره‌ای کهن‌الگوی قهرمان است. برای رسیدن به فردیت نمود تکامل و تعادل خود (در این جا هم فرد و هم جامعه) و باززایی، سفر قهرمان آغاز می‌شود. مراحل اسطوره‌ای سفر قهرمان از جست‌وجو تا پاگشایی

(شامل جدایی، تغییر و بازگشت) در این بخش قرار دارد. نمادهای پیرخردمند، قهرمان، سفر و عبور از دریا، کارکردی‌ترین نشانه‌های نمادین این بخش هستند. این نمادها سفر قهرمان از جهان واقعی (میتوس زمستان) به جهان آرمانی (میتوس تابستان) را ترسیم می‌کنند. بنا بر نظر فرای، این بخش که دارای فرآیند تغییر، سفر و حرکت از جهان واقعی به جهان آرمانی است، نشان‌گر «میتوس بهار» است که منطبق با نوع ادبی کم‌دی است.

- حکایت مذکور دارای سه بخش ساختاری زمینه، گره‌افکنی و گره‌گشایی است، که بیان‌گر میتوس‌های تابستان و زمستان و بهار است. زمینه، روزگار آرمانی پادشاهی و مملکت است. گره‌افکنی، غلبه‌ی سایه و سیاه‌روزی بر کاوس (مملکت) است. گره‌گشایی همگام است با چاره‌جویی پیرخردمند (رستم) و آغاز سفر قهرمان (رستم) و جست‌وجو و پاک‌گشایی او. در این سفر قهرمان (رستم) پس از جدایی و تغییر، مملکت را از بحران خارج می‌کند و مملکت به سوی بازیابی خود تفرّد یافته حرکت می‌کند. در این بخش پیر خردمند و قهرمان بر سایه غلبه می‌کند.

انجمن علمی زبان ادبی فارسی

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

منابع

امامی، نصرالله. (۱۳۷۸). مبانی و روش‌های نقد ادبی. تهران: جامی.

امینی، محمدرضا. (۱۳۸۱). «تحلیل اسطوره قهرمان در داستان ضحاک و فریدون بر اساس نظریه یونگ». مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز. دوره هفدهم، شماره دوم. (پیاپی ۳۴).

باباخانی، مصطفی. (۱۳۸۹). «اسطوره در شناخت ادبیات». فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادبی. س ۳، ش ۱ و ۱۲، پاییز و زمستان. ص ۷ تا ۳۲.

پاینده، حسین. (۱۳۸۹). داستان کوتاه در ایران (داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی). جلد اول. تهران: نیلوفر.

تایسن، ئیس. (۱۳۸۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر. ترجمه‌ی مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. ویراستار: حسین پاینده. تهران: نشر نگاه امروز/نشر حکایت قلم نوین.

ترقی، گلی. (۱۳۸۷). بزرگ بانوی هستی (اسطوره-نماد-صورازلی). چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

روتون، ک. ک. (۱۳۸۵). اسطوره. ترجمه‌ی ابوالقاسم اسماعیل‌پور. چاپ سوم. تهران: مرکز.

ستاری، جلال. (۱۳۸۱). جهان اسطوره‌شناسی. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.

شایگان‌فر، حمیدرضا. (۱۳۸۶). نقد ادبی (معرفی مکاتب نقد همراه با نقد و تحلیل متونی از ادب فارسی). چاپ سوم. تهران: انتشارات دستان.

شوالیه، ژان. آلن گریبان. (۱۳۸۸). فرهنگ نمادها (اساطیر، رؤیاها، رسوم، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگها، اعداد). ترجمه و تحقیق سودابه فضایی. دوره ۵ جلدی. چاپ سوم. تهران: انتشارات جیحون.

فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). تحلیل نقد. ترجمه‌ی صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). نامه باستان: ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی (جلد دوم: از پادشاهی نوذر تا پایان رستم و سهراب) از میرجلال‌الدین کزازی. چاپ چهارم. تهران: سمت.

قائم‌ی، فرزاد. (۱۳۸۸). «تحلیل سیرالعباد الی المعاد سنایی غزنوی بر اساس روش نقد اسطوره‌ای (کهن الگویی)». دوفصلنامه علمی-پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء (س). سال اول، شماره ۱.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۲). رویا، حماسه، اسطوره. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.

گرین، ویلفرید. لیبر، ارل. مورگان، لی. ویلینگهم، جان. (۱۳۸۵). مبانی نقد ادبی. ترجمه‌ی فرزانه طاهری. چاپ چهارم. تهران: نیلوفر.

میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). ادبیات داستانی. تهران: سخن.

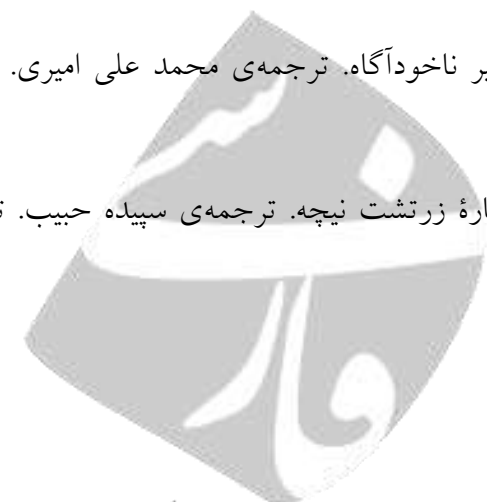
هال، جیمز. (۱۳۸۰). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمه‌ی رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.

یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۶). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی. تهران: فرهنگ معاصر

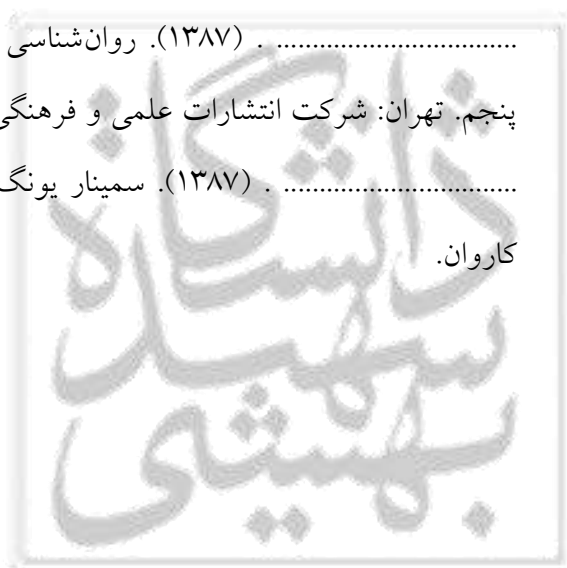
یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۷). انسان و سمبل‌هایش. ترجمه‌ی محمود سلطانیه. چاپ ششم. تهران: جام.

..... (۱۳۸۷). روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه. ترجمه‌ی محمد علی امیری. چاپ پنجم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

..... (۱۳۸۷). سمینار یونگ درباره‌ی زرتشت نیچه. ترجمه‌ی سپیده حبیب. تهران: کاروان.



انجمن علمی زبان ادبی فارسی



ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱