(پژوهشی)

پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال بیست و یکم، شمارهٔ اول ، پیاپی۳۹، بهار وتابستان ۱۴۰۴، صص۱۹۵ – ۲۱۳

نمادشناسی روایت مرگ در دو نگاره از شاهنامهٔ شاه تهماسبی، مطالعهٔ تطبیقی نمادهای دو نگارهٔ سرنگونی ضحاک و قتل خسرو پرویز، بر اساس آراء کارل–گوستاو یونگ

منیره حجتی سعیدی *
استادیار گروه ارتباط تصویری، واحد لاهیجان، دانشگاه آزاد اسلامی، لاهیجان، ایران (نویسنده مسؤول)

هما نوزاد**
استادیار گروه ارتباط تصویری، واحد لاهیجان، دانشگاه آزاد اسلامی، لاهیجان، ایران

مریم حجتی سعیدی ***
دانش‌آموخته کارشناسی ارشد کارگردانی، مدرس گروه نمایش، واحد لاهیجان، دانشگاه آزاد اسلامی، لاهیجان، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۵/۲۶
تاریخ تایید مقاله: ۱۴۰۴/۶/۲۷

چکیده

پژوهش حاضر بر بستر مبانی نظری مستخرج از روانشناسی یونگ و با تکیه بر آراء وی در باب چرایی و چگونگی نمادپردازی‌های هنرمند در هنگام خلق اثر هنری شکل گرفته است. یونگ معتقد است که انسان به صورت خودآگاه و ناخودآگاه نمادپردازی می‌کند و توجه به محتوای روانی این نمادها به خصوص در تفسیر آثار هنری بسیار مهم است. در چهارچوب نظریهٔ مذکور پژوهش حاضر قصد دارد به این پرسش پاسخ دهد که نگارگران شاهنامهٔ شاه تهماسبی دو مجلسِ سرنگونی ضحاک به دست فریدون و قتل خسروپرویز را چگونه نمادپردازی کرده‌اند و برآیند ناخودآگاه جمعی قوم ایرانی چگونه در نمادهای موجود در این دو نگاره تجلی پیدا کرده، چه تفاوت‌ها یا شباهت‌هایی در نمادپردازی مجلس سرنگونی حکمران ایرانی و حاکم غیرایرانی به کار رفته و مهم‌تر آن‌که این نمادپردازی‌ها تا چه اندازه به داستان متناظر از شاهنامهٔ فردوسی وفادار بوده است. این پژوهش به روش تحلیلی–تطبیقی

* 2721585851@iau.ir
** 2594582778@iau.ir
*** shabnamsaidi@gmail.com

انجام شده، تجزیه و تحلیل یافته‌ها به روش کیفی و گردآوری اطلاعات آن به روش کتابخانه‌ای-اسنادی صورت گرفته است. با رجوع به مبانی نظری مستخرج از آراء یونگ و با در نظر گرفتن شرایط تاریخی خلق شاهنامهٔ شاه تهماسبی و تطبیق نمادهای دو نگارهٔ مذکور، پژوهش به تحلیل نمادها پرداخته است، نمادهایی که با روی‌کردی مشابه روایت فردوسی در متن شاهنامه، داستان مرگ دو حاکم را روایت می‌کنند و نشان می‌دهند که مرگ حاکم بیگانه در فضایی با بارقه‌هایی از امید و مرگ حاکم ایرانی در فضایی سرشار از یأس نمادپردازی شده است.

واژه‌های کلیدی: نمادشناسی، ناخودآگاه جمعی، شاهنامه، شاهنامه شاه تهماسبی، یونگ.

۱. مقدمه

نمادها به عنوان قالب‌های بروز و نمایش باورهای مردمان کهن، هنوز هم برای انسان مدرن حاوی معنا هستند، هر چند گاهی برای درک این معانی نیاز به راهنما وجود دارد. مکتب روان‌شناسی یونگ سهم بسزایی در درک و ارزیابی مجدد این نمادهای جاودان دارد. پاره‌ای از نمادها از آنچه یونگ ناخودآگاه جمعی می‌نامد، یعنی بخشی از میراث مشترک بشریت، ناشی می‌شود و ما بیش از آن‌چه می‌پنداریم وابستهٔ پیام‌های این نمادها هستیم. حلقهٔ پیوند میان اسطوره‌های اولیه و باستانی با نمادهای آفریده شده توسط ناخودآگاه برای منتقد از اهمیت بسزایی برخوردار است و به او این امکان را می‌دهد که نمادها را از منظر تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و در عین حال از نظر روانی بررسی کند. ازطرفی هنرمند را می‌توان به عنوان سخنگوی عصر خود در نظر گرفت و اثر هنری را، علاوه بر باورهای شخصی وی، تا حدود زیادی بر مبنای تاریخ، جامعه، فرهنگ و روان‌شناسی محیطی که در آن می‌زید فهم کرد. هرچند هنرمند می‌تواند به باورها و ارزش‌های دوران خود شکل دهد اما پیش از آن، باورها و ویژگی‌های فرهنگی و تاریخی جامعه‌ای که از آن برخاسته بذری در وجود او کاشته است. در واقع آن‌چه هنرمند خلق می‌کند علاوه بر عناصر خودآگاه وی حاوی شکل‌ها و روایت‌هایی از ناخودآگاه فردی و نیز ناخودآگاه جمعی مردم جامعه و فرهنگی است که ساختار ذهنی هنرمند بر بستر آن شکل گرفته است. بر اساس چنین روی‌کردی است که پژوهش حاضر به بررسی نمادهای موجود در دو نگاره از شاهنامهٔ شاه تهماسبی می‌پردازد و از دل نقش‌های نشسته بر کاغذ دغدغه‌ها، تمایلات و محدودیت‌های نگارگر عصر صفویه در به تصویر کشیدن و نمادپردازی واپسین لحظات دو تن از حکمرانان این سرزمین را کشف، مقایسه و تفسیر می‌کند و در گام بعدی به بررسی شباهت یا تفاوت نمادپردازی نگارگران با روایت فردوسی در متن منظوم شاهنامه می‌پردازد تا به این پرسش اصلی پاسخ دهد که نگارگران و شاعر چگونه مرگ این دو حاکم را روایت کرده‌اند و چه شباهت یا تفاوت احتمالی در نمادپردازی نگارگران و روایت شاعر وجود دارد؟

۱-۱. روش پژوهش

این پژوهش به روش تحلیلی-تطبیقی انجام شده است و گردآوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی صورت گرفته است. نمونه‌گیری به روش انتخابی و با توجه به هدف پژوهش از میان نگاره‌های روایت‌گر مرگ حاکم از شاهنامهٔ شاه تهماسبی انجام شده است و بر همین اساس دو نگارهٔ سرنگونی ضحاک و قتل خسروپرویز از شاهنامهٔ شاه تهماسبی به عنوان مورد مطالعاتی مورد بررسی و مقایسه قرار گرفته است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

نگاره‌های شاهنامهٔ شاه تهماسبی موضوع پژوهش‌های بسیاری بوده است، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه الزهراء(س) با عنوان «نمادشناسی مجالسی از شاهنامهٔ شاه تهماسبی بر اساس آراء کارل گوستاو یونگ»(حجتی‌سعیدی و عاشوری: ۱۳۸۷) نمادهای بیست نگاره از اثر مذکور را مورد تحلیل و تفسیر قرار داده است و به شباهت‌های بسیار و نزدیکی نمادپردازی نگارگران و روایت شاعر اشاره کرده است. مقالهٔ «مطالعهٔ نقش‌مایه درفش‌هاي موجود در شاهنامهٔ شاه تهماسبي بر مبناي ابزارهاي تحليلي رويكرد نشانه‌شناسي»(کاظم‌پور و کاشانی: ۱٤۰۰) به بررسی نقوش درفش‌های تصویر شده در اثر مورد بحث پرداخته و با استخراج چهار نوع نقش‌مایه به ارتباط بین عناصر بصری نقوش نگارگری شده و عناصر کلامی حماسهٔ فردوسی اشاره کرده است. مقالهٔ «بررسی تطبیقی نگاره‌های شاهنامهٔ شاه تهماسبی صفویان و اکبرنامهٔگورکانیان از دید نشانه‌شناسی» (رضایی و حیدری: ۱۳۹٦) با روی‌کردی نشانه‌شناسانه و بر اساس روی‌کرد تقابل‌های دوگانه روایت رمزپردازانهٔ شاهنامهٔ شاه تهماسبی و روایت توصیف‌گرانهٔ اکبرنامه را با یکدیگر مقایسه می‌کند. مقالهٔ «واکاوی شخصیت ملی ایرانی در شاهنامه» (سهامی و حیدری:۱۳۹۹) به بررسی ویژگی‌های شخصیتی شش شخصیت مهم و اصلی شاهنامه می‌پردازد و ایشان را از منظر روانشناسی و جامعه‌شناسی مورد مطالعه قرار می‌دهد. مقالهٔ «نمادشناسی حاکمیت عنصر بیگانه بر قوم ایرانی» (حجتی‌سعیدی: ۱۳۸۸) به بررسی دو نگاره از حکومت افراسیاب و ضحاک بر ایران زمین پرداخته و نمادهای موجود در نگاره‌های مورد بحث را از منظر روانشناسی یونگ توصیف و تحلیل کرده و نشان داده که در هر دو روایت سقوط حاکم بیگانه منشأ امید بوده است. پژوهش حاضر با در نظر گرفتن یافته‌های پژوهش‌های مذکور بر آن است تا از خلال بررسی تطبیقی دو مورد مطالعاتی انتخاب شده به پرسش اصلی خود پاسخ گوید و صحت این فرضیهٔ اصلی را بسنجد که شاعر و نگارگران، هر دو، در سرنگونی حاکم بیگانه نور امید و در مرگ حاکم بومی سیاهی یأس را روایت می‌کنند.

۲. مبانی نظری

پژوهش حاضر با تکیه بر آراء کارل گوستاو یونگ شکل گرفته است. آن‌چه نظریات این روانشناس را بیش از سایر همتایانش مناسب تحلیل و تفسیر آثار هنری می‌کند همانا غنی شدن مطالعات وی به مدد بهره‌گیری از دانش نمادشناسی و اسطوره‌شناسی است. یونگ آن‌چنان به بازنمایی نمادگرایی کهن‌الگوها در هنر و به خصوص هنرهای تجسمی باور داشت که هنر درمانی را به عنوان بخشی از راهبرد روان‌درمانی خود به منظور کاوش در ناخودآگاه فرد پذیرفته بود. (نک. kejriwal:2015) در ادامهٔ

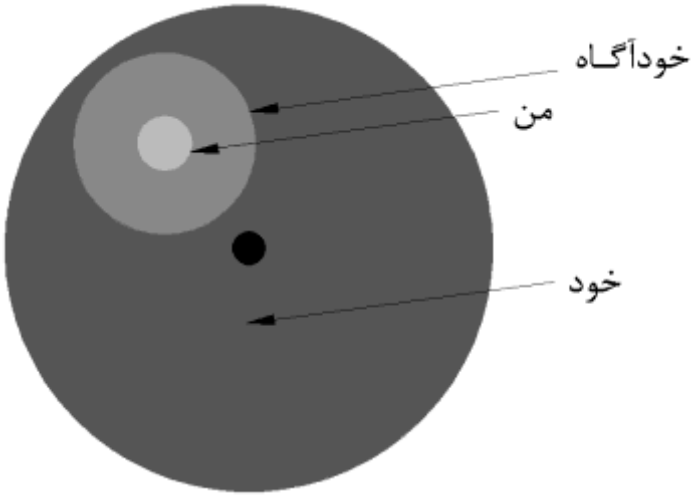
بحث آن بخش از مفاهیم کاربردی و کلیدواژهای روان‌شناسی یونگ، که در تحلیل نگاره‌های این نوشتار مورد استفاده قرار گرفته است، تبیین می‌شود.

۲-۱. نماد

وقتی اندیشه نتواند موضوعی را سامان دهد، یا انسان تنها آن را پیش‌بینی یا احساس کند، نماد اصیل آشکار می‌شود. از این منظر نماد اصطلاحی است که بار معنایی‌اش بسیار فراتر از معنای قراردادی و روزمره‌اش می‌باشد. نماد نشانگر چیزی ناشناخته و گنگ است. به قولی « یک کلمه یا یک نمایه هنگامی نمادین می‌شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار و بدون واسطهٔ خود داشته باشد. این کلمه یا نمایه جنبهٔ ناخودآگاه گسترده‌تری دارد که هرگز نه می‌تواند به گونه‌ای دقیق مشخص شود و نه به طور کامل توضیح داده شود و هیچ‌کس هم امیدی به انجام این کار ندارد.» (یونگ،۱۳۸٤: ۱٦) اساساً نماد در مواردی مورد استفاده قرار می‌گیرد که مجبور به توضیح مفاهیمی ورای خرد باشیم. یونگ توضیح می‌دهد که نماد عبارت است از کلمه یا تصویری که همواره به چیزی بزرگ‌تر از خود دلالت دارد. (نک. kejriwal:2015) یکی از گسترده‌ترین موارد استفاده از نمادها، پرداختن به امر الهی یا به بیانی زبان ادیان است. جایی‌که معرفت خودآگاه نمی‌تواند از آن فراتر رود. در واقع در روان بشرعلاوه بر دریافت‌های حواس، که از قلمروی واقعیت وارد ذهن شده‌اند، دریافت‌هایی نیز وجود دارند که بدون شناخت کافی و به صورت غیر خودآگاه ضبط شده‌اند و در آستانهٔ خودآگاهی‌مان قرار ندارند و چنین مواردی در موقعیتی خاص از ناخودآگاه سر بر می‌آورند. چنین اندیشه‌هایی گاه در خواب مجال بروز می‌یابند، گاه وجهی عقلانی به خود می‌گیرند و گاه صورتی نمادین دارند.(نک. یونگ،۱۳۸٤: ۱۹) این گرایش انسان به آفرینش نماد باعث می‌شود که ناخودآگاه با تغییر اشکال و اشیاء به آن‌ها حالتی مذهبی یا هنری بخشد و طی این فرآیند، این روان است که الهام را دریافت و در قالب کلام یا هنر بیان می‌کند و اگر این کارکرد روان نبود هیچ نمادی در زندگی بشر وجود نداشت.

۲-۲. من (Ego) و خود (Self)

من مرکز خودآگاهی فرد است و تنها بخش کوچکی از کل روان را تشکیل می‌دهد وتمام رفتارهای صادر شده از این بخش روان با آگاهی کامل انجام می‌پذیرد؛ در حالی‌که خود تمامیت وجود روانی فرد را شامل می‌شود، یعنی در آنِ واحد دربرگیرندهٔ خودآگاه و ناخودآگاه است. برای درک بهتر موضوع به تصویر ۱ تصویر فرضی کرهٔروان توجه کنید:



تصویر۱ - کرهٔ روان(یونگ،۱۳۸۴)

همان‌طور که در تصویر آمده است من درصد کوچکی از کـل روان را شـامل مـی‌شـود و از طرفـی توانایی درک و شناخت رویدادهای برآمده از ناخودآگاه را ندارد. با این حال وظیفهٔ تحقق بخشیدن بـه کل روان بر عهدهٔ من است و همین بخش است که با آفـرینش خودآگـاه، خـود را محقـق می‌کنـد. در حقیقت این من است که وظیفهٔ کنترل کل روان و تحقق بخشیدن به خود را بـر عهـده دارد. بـه عنـوان مثال چنانچه من دارای استعداد هنری باشم و منِ خویش به آن آگـاه نباشـد، هنـر مـن انکشـاف پیـدا نمی‌کند و گویی اصلاً وجود ندارد و تنها زمانی آشکار می‌شود که منِ خویش به آن آگـاه شـود. (نـک. همان: ۲۴۴)

۲-۳. خودآگاه (Conscious) و ناخودآگاه (Unconscious)

مقوله‌ای به نام خودآگاهی به مرور زمـان در انسـان شـکل گرفتـه اسـت و از آن‌جـا کـه هنـوز هـم بخش‌های وسیعی از روان انسان ناشناخته است همچنان مقولهٔ خودآگاهی تا تکامل نهـایی راه درازی در پیش رو دارد. از نظر یونگ « آنچه ما روان می‌نامیم به هیچ وجه نمی‌تواند به وسیلهٔ خودآگـاه مـا و محتویات آن شناسایی شود.» (یونـگ،۱۳۸۴: ۲۰) در انسان متمدن، خودآگاه به صورت سـدی طبیعـی در برابر ناخودآگاه عمل می‌کند با این‌حال همچنان بخشی گرانبها از روان است؛ چرا که به واسـطهٔ آن ما امکان تمرکز بر یک موضوع خاص را به دست می‌آوریم و از پرداختن به موضوعات دیگـر اجتنـاب می‌کنیم. اما گاهی ممانعت از بروز آنچه در ناخودآگـاه اسـت بی‌خبـر و بـدون آگـاهی مـن صـورت

می‌گیرد. آن‌جا که این عدم بروز ناخودآگاه، آگاهانه باشد عملی متمدنانه و در جهت پیشرفت بشر محسوب می‌گردد؛ اما عقب‌نشینی ناخودآگاه به صورت غیر ارادی و خودانگیخته می‌تواند سبب روان‌نژندی گردد. برخی مواقع انگاره‌هایی که هرگز، در هیچ زمانی خودآگاه نبوده‌اند از اعماق روان ظاهر می‌شوند و بخش مهمی از ناخودآگاه را اشغال می‌کنند. به طورکلی همهٔ این محتویات ناخودآگاه هستند که در صورت وجود نبوغ در فرد می‌تواند از ناخودآگاه سر برآورد و به صورت فلسفه، ادبیات، موسیقی و هنر تبلور پیدا کند. بخشی از محتویات ناخودآگاه که محصول تجربه‌های شخصی نیست و قسمت مهم و بزرگی از ناخودآگاه را تشکیل می‌دهد، ناخودآگاه جمعی(Collective unconscious) نامیده می‌شود و بخش کوچک و تجربی ناخودآگاه، ناخودآگاه فردی(Personal unconscious) نام دارد. ناخودآگاه فردی در هنگام خلق اثر هنری می‌تواند به صورت بازآفرینیِ ناخودآگاه منظره یا رویدادی از گذشتهٔ هنرمند در ساحت اثر هنری بروز یابد حال آن‌که ناخودآگاه جمعی در مواردی همانند خلق آثار حماسی از طرف هنرمند و اقبال جامعه به چنین محتوایی در زمان جنگ یا تهدید هویت ملی آشکار می‌شود. تعریف یونگ از ناخودآگاه جمعی نشان می‌دهد که او قائل به وجود محتوایی تحت عنوان کهن‌الگو در ناخودآگاه جمعی بشر است که در ادامه به آن می‌پردازیم. اهمیت ناخودآگاه، چه فردی و چه جمعی، آن‌جا مشخص می‌شود که بدانیم در تمام فعالیت‌های فرهنگی انسان چون اسطوره‌شناسی، دین، هنر و سایر مواردی که انسان مکنونات ذهن خود را بیان می‌کند، این محتویات ناخودآگاه است که بروز می‌یابد. (Terblanche,2013)

۲-٤. کهن‌الگو (Archetype)

یونگ با پی‌گیری و بررسی شباهت‌های موجود میان نمایه‌های رویای انسان امروزی با نمودهای ذهن انسان اولیه و جلوه‌های گروهی و مضمون‌های اسطوره‌ای او به این حقیقت رسید که ذهن هم تاریخ تکامل خودش را دارد. در توضیح وجود یک روانِ بسیار کهنِ یکسان میان انسان امروزی و اجداد بدوی‌اش، او مفهومی به نام غریزه را مطرح می‌کند: کششی جسمانی که به وسیلهٔ حواس دریافت می‌شود. یونگ همین بروز غرایز در حوزهٔ ساخت و بیان اساطیر را کهن‌الگو نامید. (نک. یونگ، ۱۳۸٤: ۹۵-۹٦) کهن‌الگوها در تمام رفتارهای بشری به چشم می‌خورند و حتی در میان گروه‌های انسانی که در هیچ نقطه‌ای از تاریخ‌شان برخورد و اشتراکی با هم نداشته‌اند نیز یکسان ظاهر می‌شود. کهن‌الگوها اغلب مانعی در برابر خواست‌های خودآگاه می‌سازند و یا تمایلات خودآگاه را تغییر می‌دهند. اساطیر برخاسته از متن کهن‌الگوها درمان دردهای روانی و نگرانی‌های بشر، همچون

جنگ، مرگ، قحطی و بیماری را بر عهده دارند. به عنوان مثال «اسطورهٔ جهانی قهرمان همواره به مردی بسیار نیرومند یا نیمه‌خدایی اشاره دارد که بر بدی‌هایی در قالب اژدها، مار، دیو و ابلیس پیروز می‌شود و مردم خود را از تباهی و مرگ می‌رهاند.» (همان: ۱۱۲) در واقع کهن‌الگوها بخشی از نیروهای ناخودآگاه جمعی بشر محسوب می‌شوند و به همین دلیل در تمام فعالیت‌هایی که انسان طی آن دست به آفرینش می‌زند، مجال بروز می‌یابند و در کلیهٔ امور و تصمیم‌گیری‌های انسان، آن‌جا که عوامل ناخودآگاه دست به کار می‌شوند، ردّ کهن‌الگوها به وضوح پیداست. با این‌حال نباید فراموش کرد که در بررسی و تفسیر کهن‌الگوها نادیده گرفتن شرایط اجتماعی و باورها و ساختارهای فرهنگی می‌تواند پژوهش‌گر را گمراه نماید؛ به عنوان مثال در فهم و تفسیر کهن‌الگوی نحوست و بدشگونی توجه به شرایط مکانی و باورهای مردمی که مورد مطالعه قرار گرفته‌اند بسیار مهم تلقی می‌شود و نمی‌توان حکمی کلی دربارهٔ تمام فرهنگ‌ها صادر نمود.

۲-۵. آنیما (Anima) و آنیموس (Animus)

آنیما تجسم گرایش‌های زنانهٔ روان مرد است و آنیموس طبیعت مردانهٔ روان زن محسوب می‌گردد. این بخش از روان هرچند ناخودآگاه است اما تأثیری فراوان بر اعمال آدمیان دارد. چنانچه آنیما به شکل مثبت بروز کند، یعنی فرد به آن شکل دهد، به صورت ادبیات، موسیقی و هنرهای تجسمی تحقق می‌یابد و به‌این‌ترتیب همهٔ الهامات برآمده از ناخودآگاه فرد به عنوان راهنمای درونی وی عمل خواهند کرد؛ این گونه است که آنیما نقش عنصر میانجی بین من و دنیای درون یا خود را بر عهده می‌گیرد. آنیموس اغلب به صورت باوری نهفته و مقدس پدیدار می‌گردد. هنگامی که زنی علنی و با پافشاری دست به‌ترویج اعتقادات مردانه می‌زند یا می‌کوشد با برخوردهای خشونت‌بار اعتقادات خود را بیان کند، در واقع روان مردانهٔ نهفتهٔ خود را بر ملا می‌سازد. (نک.همان: ۲۸۵)

۲-٦. سایه (Shadow)

سایه بخشی از روان است که به انجام کلیهٔ اعمالی تمایل دارد که من مایل به انجامش نیست. در واقع وجود سایه یک مسألهٔ اخلاقی است که تمامیت من را به مبارزه می طلبد. سایه نمایانگر صفات و خصوصیات ناشناخته یا کم شناخته شدهٔ من است که بخشی از حوزهٔ شخصی روان را تشکیل می‌دهد و می‌تواند به عنوان بخشی از خودآگاه یا مجموعه‌ای از عوامل جمعی برآمده از منبعی خارج از زندگی شخصی فرد نیز باشد.(نک. فوردهام، ۱۳٤٦: ۹۵) سایه هر شکلی که به خود بگیرد و به هر صورتی که متجلی گردد بیانگر طرف مخالف من است و دارای خصوصیاتی است که ما آنها را نزد دیگران تقبیح می‌کنیم. سایه شامل قسمت‌های ناپسند، پنهان و واپس‌نهادهٔ شخصیت فرد است و به

گونه‌ای - و نه دقیقاً- وارونهٔ منِ خودآگاه محسوب می‌شود. من همواره با سایه در ستیز است و این نبردی برای رسیدن به خودآگاهی است که در اساطیر به وسیلهٔ نبرد قهرمان با قدرت‌های شر نمادین می‌گردد. به عنوان مثال نبرد میان قهرمان و اژدها می‌تواند نبرد بین "من" و گرایش‌های واپس‌زده شده‌ای باشد که در ناخودآگاه مدفون شده‌اند و مانع کمال یافتن فرد می‌گردد و اگر قهرمان بخواهد با نیروهای ویرانگر مدفون در روان کنار بیاید باید ابتدا سایه را مقهور خود سازد و این تنها راه رسیدن به کمال است. (نک. یونگ، ۱۳۸٤: ۲۵۷) از همین روست که هرچه اجتماع سخت‌گیرتر و متعصب‌تر باشد سایه گستردگی بیشتری می‌یابد. آن‌جا که سایه از نیروهای مخرب ناخودآگاه تشکیل شده‌باشد در رفتارهای ویرانگر و وحشیانهٔ فردی و جمعی مشخص می‌شود، چرا که سایه همواره در تضاد با خودآگاهیِ منظم و قانونمند وتربیت یافتهٔ "من" است که در اجتماع به صورت نظام اجتماعی مورد پذیرش افراد بروز می‌کند و سایه درصدد تخریب این نظم مخالف ساختار خویش است.

۳. بحث و بررسی

بدنهٔ اصلی پژوهش حاضر شامل نمادشناسی دو نگارهٔ سرنگونی ضحاک و قتل خسروپرویز از شاهنامهٔ شاه تهماسبی است. بررسی و تحلیل نمادپردازی هنرمندان خالق نگاره‌های دو مجلس مذکور و مقایسهٔ آن با روایت فردوسی، با تکیه بر مبانی نظری شرح داده شده در بخش مبانی نظری این نوشتار و بر بستر آراء یونگ انجام می‌شود.

۳-۱. نگارهٔ نخست: فریدون ضحاک را سرنگون می‌سازد

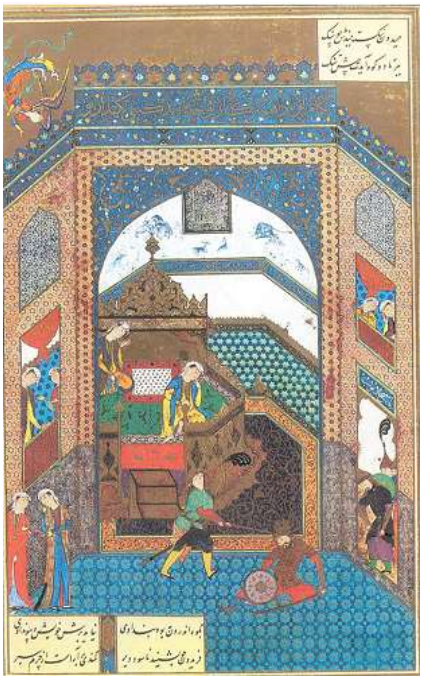
مطابق روایت فردوسی فریدون به قصد نابودی ضحاک و در حالی‌که گرز گاوسری به دست دارد، قدم به قصر او می‌نهد. فریدون گرز را بر سر ضحاک می‌کوبد و قصد کشتن وی را دارد اما:

بیامد سروش خجسته دمان — مزن گفت کو را نیامد زمان
همیدون شکسته ببندش چو سنگ — ببر تا دو کوه آیدت پیش تنگ
(فردوسی،۱۳٦٦: ۸۲/۱)

چنین است که فریدون به اذن پروردگار از کشتن ضحاک چشم می‌پوشد و این همان لحظه‌ای است که نگارگر در تصویر ۲ در مقابل دیدگان مخاطب قرار داده است. حادثه در کاخ ضحاک، در پای تخت شاهی و در مقابل دیدگان ارنواز و شهرناز رهاشده از جادوی ضحاک که روی تخت شاهی لمیده‌اند روی می‌دهد. تخت شاهی دو پله بلندی دارد و تعداد افراد حاضر در مجلس چهارده تن است و از آن‌جا که حادثه در اندرونی رخ می‌دهد و نیز به دلیل وقوع نبرد، اکثر مردان به جنگ با سپاه فریدون گسیل شده‌اند، بیشتر حاضران زن هستند. خطوط افقی و عمودی فضایی چهارگوش پیش

روی مخاطب قرار داده‌است. کل حادثه مطابق روایت شاعر صحنه‌پردازی شده به جز آن‌که نگارگر از نقش کردن مارهای روی دو کتف ضحاک، که همراه همیشگی او بودند، اجتناب کرده‌است.

در توضیح و تفسیر نمادهای این مجلس، آنچه بیش از همه با اهمیت جلوه می‌کند، حضور اسطورهٔ قهرمان در بطن حادثه است. فریدون در این مجلس در مرکز رویداد قرار گرفته‌است، او اسطورهٔ قهرمان است، کهن‌الگویی مهم برای جامعه‌ای که نیاز به تثبیت هویت خویش دارد. «کار اصلی اسطورهٔ قهرمان انکشاف خودآگاه خویشتن فرد است، یعنی آگاهی به ضعف‌ها و توانایی‌هایش به گونه‌ای که بتواند با مشکلات زندگی روبه‌رو شود.»(یونگ، ۱۳۸٤: ١٦٤)



تصویر۲ - فریدون ضحاک را سرنگون می‌سازد. شاهنامهٔ شاه تهماسبی

به طور کلی نمادهای قهرمانی زمانی بروز می‌کنند که من نیاز به تقویت دارد، یعنی زمانی که خودآگاه به یاری نیروی ناخودآگاه محتاج است و شاید از همین روست که فریدون در سمت چپ که نمادی از ناخودآگاه است حضور دارد (نک. حجتی سعیدی، ۱۳۸۷: ۹۷) و با گرز گاوسرش بر فرق ضحاک می‌کوبد. مهم‌ترین بخش از حیات اسطورهٔ قهرمان، بخش نبرد با اژدها، اهریمن یا هر نیروی شر بازدارنده است و با پیروزی قهرمان، نیروی لازم جهت شکل‌گیری یک فرهنگ مشخص از دل بی‌نظمی‌ها فراهم می‌آید و نمایهٔ قهرمان، به منزلهٔ شخصیت قومی که دیگر ترسی از مهاجمان ندارد و

منِ خویشتن او کاملاً شکل یافته، بروز می‌کند. هرچند منِ خویش همان نمایهٔ قهرمان نیست اما به کمک این نمایه از وابستگی‌ها می‌رهد و تشخص می‌یابد.(نک. یونگ، ۱۳۸٤: ۱۹۰) در واقع نیروی آمادهٔ مبارزه‌ای که در جریان روایت ضحاک و حکومت او بر ایرانیان آرام آرام شکل می‌گرفت در نهایت به فعلیت درآمد و ظهور اسطورهٔ قهرمان به عنوان نمادی از خودآگاهی قوم تحت ستم حاکمی بیگانه متبلور شد. به این ترتیب شاید عدم وجود مارها بر شانه‌های ضحاک، در این مجلس، نه خطایی سهوی که تلاشی عمدی بوده است در جهت نشان دادن مهار هر چند موقت ناخودآگاهی مهار نشده و ویرانگر به واسطهٔ ظهور کهن‌الگوی قهرمان و نبرد او با ضحاکی که منبع زندگی و حیات مارها محسوب می‌شود. ماجرای غلبهٔ قهرمان بر اهریمن در فضای داخلی قصر رخ می‌دهد. در فضایی که نگارگر آن را به صورت چهارگوش نقش کرده‌است. از نظر یونگ چهارگوش، در برابر دایره که نماد تمامیت طبیعی است، می‌تواند نماد تمامیت خودآگاه باشد. (همان: ۳۲٤) در واقع نگارگر سرآمدن روزگار غلبهٔ بیگانه، ضحاک تازی، را با تأکید بر مقولهٔ خودآگاهی، فضای چهارگوش، نمادین کرده‌است.

از طرفی تعداد افراد حاضر در صحنهٔ رویداد چهارده نفر است که در کل نگاره پراکنده شده‌اند. دو زن، که احتمالاً دختران جمشیدند که بر اثر جادوی ضحاک بنده‌اش شده بودند و اینک از جادو رهیده‌اند، بر تخت ضحاک لمیده‌اند، تختی که دو پله بلندی دارد. این تکیه بر عدد دو، آن هم پیرامون تخت شاهی، به روشنی موقتی بودن جلوس بر آن را می‌رساند، چرا که «عدد دو نماد تعارض و آرامش موقت و گذشت زمان است.»(شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۸) علاوه بر این با تکیه بر این حقیقت که عدد دو اشاره‌ای به دوگانگی دارد می‌توان این عدد را نماد سایه دانست. پیش‌تر دانستیم که سایه بخشی از روان است که در مقابل من قرار می‌گیرد و دارای خصوصیاتی است که نزد دیگران تقبیح می‌شود. نبردی که بین من و سایه درمی‌گیرد، نبردی است برای رسیدن به خودآگاهی، نبردی بین من و گرایش‌های واپس‌زدهٔ مدفون در ناخودآگاه. بدین ترتیب نگارگر به روشنی هشدار می‌دهد که پیروزی قهرمان تنها آن زمان کامل خواهد بود که از مبارزه با بخش‌های نهان روان خویش نیز سرافراز بیرون بیاید. سروش ایزدی که در سمت چپ به تصویر کشیده شده‌است و فریدون را از کشتن ضحاک بازمی‌دارد و فرمان می‌دهد تا قهرمان قربانی‌اش را در کوهی به بند کشد، شاید واکنش ناخودآگاه باشد به ترس از غلبهٔ سایه‌ای که تخت شاهی، دو زن نشسته بر آن و شیرینی قدرت ایستادن بر بلندای دو پلهٔ تخت نمادینش می‌کنند. از همین روست که سروش ایزدی از قهرمان می‌خواهد اهریمن را به بند بکشد تا زنهاری باشد پیش رویش برای آنچه در آینده و پس از بالا رفتن از آن دو پلهٔ کذایی و نشستن در کنار دو حورچهر رخ خواهد داد.

در این نگاره اسطورهٔ قهرمان با گوش سپردن به ناخودآگاه، که در وجود پیام‌آوری از جانب خدا نمادین شده‌است، هرچند از کشتن اهریمن چشم می‌پوشد اما با به بند کشیدن ضحاک در دماوند به

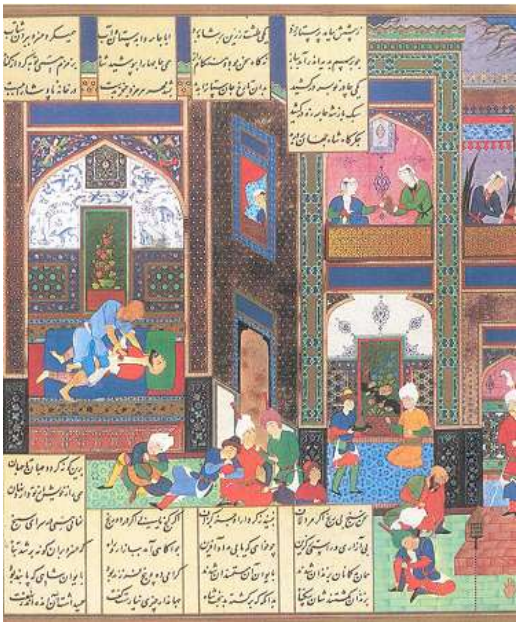
نوعی وی را مهار می‌کند و سبب‌ساز خودباوری و خودآگاهی ایرانیان می‌گردد، ایرانیانی که حتی سده‌ها پس از وقوع حادثه، به منظور تقویت هویت قومی‌شان به روایات استاد طوس روی‌آورده‌اند، روایاتی مملو از اسطوره‌های قهرمانی که تکیه‌گاه ایشان در برابر هجوم بیگانگان بوده و مانع بزرگی بر سر راه نابودی هویت جمعی‌شان. نگارهٔ سرنگونی ضحاک، همانند روایت فردوسی در ماجرای پایان حکمرانی ضحاک، روند انکشاف خودآگاهی ملی ایرانیان را به تصویر کشیده‌است، در هر زمان و در برابر هر دشمنی.

۳-۲. نگارهٔ دوم: قتل خسرو پرویز

آغاز و پایان داستان خسروپرویز بخش مهمی از شاهنامه را به خود اختصاص داده‌است و بخش قابل توجهی از کل شاهنامه تنها به ماجرای به حکومت رسیدن خسروپرویز، سلطنت، جنگ‌ها، دوران او و نهایتاً مرگ وی پرداخته است. هرچند مطابق روایت فردوسی خسروپرویز چنان‌که شایستهٔ پادشاهی عادل بود نزیست و بی‌داد و بی‌عدالتی راند اما آن‌چه مسلم است آن‌که شاعر طوس از نحوهٔ برکناری وی از حکومت و راه و روش تصاحب تخت شاهی توسط پسرش شیرویه و در نهایت قتل ناجوانمردانهٔ شاه ساسانی آزرده می‌شود، مسببان قتل او را پست می‌شمارد و قاتل را چنین توصیف می‌کند:

دو چشمش کبود و دو رخساره زرد — تنی خشک و پرموی و لب لاژورد
پر از خاک پای و شکم گرسنه — سر مرد بی‌دادگر برهنه
ندانست کس نام او در جهان — میان مهان و میان کهان
بر زاد فرخ شد این مرد زشت — که هرگز مبیناد خرم بهشت

(فردوسی،۱۳۸٦: ۳٦۰/۸)



تصویر۳- قتل خسروپرویز. شاهنامهٔ شاه تهماسبی

مطابق روایت فردوسی خسرو با دیدن روی قاتل از سرانجام خود آگاه می‌شود و بی‌هیچ مقاومتی تسلیم سرنوشت می‌گردد. او که پیش‌تر توسط پسر از سلطنت خلع شده‌بود، اکنون بر اثر دسیسه‌چینی درباریان و اطرافیان پسر و البته با چشم‌پوشی پسر از نیت ایشان مواجه می‌گردد. پسر آن‌چنان بزدل و نامرد است که با سلب مسؤولیت از قتل پدر کار را به زیردستان وامی‌گذارد:

بترسید شیروی و ترسنده بود که در چنگ ایشان یکی بنده بود

(فردوسی،۱۳۸٦: ۳۵۹/۸)

چنین است که مردی گمنام و پست از ناکجا آباد خسروپرویز را از پای‌درمی‌آوَرَد و با مرگ این آخرین شاه بزرگ ایرانی، شاهنامه به صفحات پایانی خود نزدیک می‌شود.

صحنهٔ به قتل رسیدن خسروپرویز که نگارگر پیش روی‌مان قرار داده‌است تماماً در عمارتی می‌گذرد که شاید محبس شاه ساسانی باشد (تصویر ۳). خدمه یا خفته‌اند و یا به پُرگویی مشغولند و آنان‌که بیدارند چهره‌ای بشاش و خوشحال دارند. در حالی‌که خسروپرویز در سمت چپ تصویر و در بسترش به قتل می‌رسد، مردی زرد پوش در سمت راست تصویر با دستانی مشت‌شده، که با فاصله‌ای قابل توجه از بدن نگه‌داشته، انتظار خدمتکاری را می‌کشد که ظرفی آب با خود می‌آورد. در گوشهٔ راست و پایینی تصویر مشعلی روشن است. از کل حاضران در عمارت گویی زنی جوان ناظر بر ماجراست. هیچ نشانی از باغ، جوی آب، حوض یا پرنده‌ای که در فضاسازی اغلب نگاره‌های این

مجموعه به چشم می‌خورد وجود ندارد و تنها دو منظرهٔ کوچک از باغی که احتمالاً پشت قصر واقع است از دو اتاق داخل عمارت نمایان است و تمام صحنه با عمارت و انسان‌های ساکن آن پرشده‌است و این عدم حضور و فقدان مهم است اگر بدانیم که جوی آب نمادی از زندگی و نیز پرنده و پرواز از جمله نمادهای تعالی محسوب می‌شوند. (نک. شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۷٦) مجلس مورد بحث، مجلس به قتل رسیدن آخرین شاه قدرتمند ساسانی است. پس از او سلطنت چندی دست به دست می‌شود و هرگز حاکمی مقتدر بر تخت نمی‌نشیند تا نهایتاً حملهٔ بیگانگان طومار حکومتی ایرانی‌نژاد را درهم‌می‌پیچد و تا به قدرت رسیدن صفاریان و طاهریان و سامانیان، که قرن‌ها بعد میسر می‌شود، ایرانیان تحت حکومت بیگانگان روزگار می‌گذرانند. بنابراین هرچند داستان خسروپرویز نمونهٔ کاملی از کهن‌الگوی اسطورهٔ قهرمان نیست اما او شاهی ایرانی است و دارای فرّه ایزدی. سرگذشت او شباهتی به داستان فریدون یا زال و رستم ندارد و این عجیب نیست اگر بدانیم «حال و هوای سرگذشت قهرمان در هر دورهٔ آن با روند انکشاف خویشتن خودآگاه فرد و مشکلی که در لحظه‌ای خاص از زندگی خود با آن روبه‌رو می‌شود انطباق دارد.»(یونگ،۱۳۸٤: ۱٦٤) قوم ایرانی پس از گذار از دوران اسطوره‌ای و یکه‌تازی در عرصهٔ قدرت، اندک‌اندک قوایش تحلیل می‌رود و به سرنوشت همهٔ اقوام قدرتمند دچار می‌گردد. به بیانی خسروپرویز قهرمان دوره‌ای از تاریخ تحولات هویت ایرانی است که صدای قدم‌های زوال آن به گوش‌می‌رسد. همان‌طور که قهرمان پیروز، نماد به فعلیت درآمدن قوای ناخودآگاه در رسیدن قوم به خودآگاهی است؛ ناکامی اسطورهٔ قهرمان می‌تواند اشاره‌ای باشد به اضمحلال هویت جمعی قوم، هرچند به صورت مقطعی و کوتاه مدت. خسروپرویز قهرمان سال‌های افول قوم ایرانی و بازتابی از خمودی ایشان و پیام‌آور سرنوشت محتومی است که مهاجمان بیگانه رقم خواهندزد. از این روست که نگارگر ایرانی دست از علاقهٔ همیشگی‌اش به آب روان و حوض و چشمه شسته‌است و درختان و گل‌های همیشه بهار در نگاره‌اش خودنمایی نمی‌کند. آن‌چه پیش روی مخاطب است دیوارها و اتاق‌های عمارتی بزرگ است که تمام صحنه را پوشانده و انسان‌هایی که خفته‌اند و یا اگر بیدارند غافل از رویدادی که درحال وقوع است منفعل و خنثی در گوشه‌ای جاگیر شده‌اند. خسروپرویز در سمت چپ تصویر و در بستر خویش به قتل می‌رسد. در صحنه‌ای که از هرنوع نماد زندگی خالی است، قهرمان دوران زوال قوم ایرانی درون عمارتی که نمادی از وجود آدمی محسوب می‌شود و در اتاقی که فردیت و اندیشه‌های خصوصی‌اش را نمادین می‌کند، به دست مردی بی‌نام و نشان که هرگز کسی پیش از آن ندیده‌بودش، به قتل می‌رسد. به این ترتیب می‌توان قاتل را نمایندهٔ ناخودآگاهی مخرب و کمال‌نایافته دانست که در مقابل دیدگان زن جوانی که نماد آرزوها، نیروی حیات و آنیماست به قتل قهرمان مبادرت می‌کند. نگارگر تمام توان خود را به‌کاربرده تا نشان دهد سرنوشت خسروپرویز بدان جهت این‌گونه رقم خورده‌است که قهرمان اسطوره نتوانسته مهار ناخودآگاه را به دست خودآگاه خویش بسپارد. مشعلی که درست در لحظهٔ مرگ خسروپرویز در گوشهٔ راست تصویر برافروخته‌شده رمزی از خودآگاهی است و نشان از مواجههٔ مرگبار قهرمان با ناخودآگاهش دارد، رسیدن به

خودآگاهی که متأسفانه بسیار دیر محقق شده‌است. از طرفی در روایت فردوسی خسروپرویز با دیدن مرد قاتل، پایان عمر خود را می‌بیند، حمام کرده، لباس پاکیزه به تن می‌کند و با طلب بخشش از پروردگار، پاک و طاهر می‌میرد:

چو برسم بدید، اندر آمد به واژ نه گاه سخن بود و گفتار ژاژ
چُن آن جامه‌ها را بپوشید شاه به زمزم همی توبه کرد از گناه
(فردوسی،۱۳۸٦: ۳٦۰/۸)

شاعر طوس قهرمان شکست خورده‌اش را در حالی‌که به آگاهی رسیده‌است به کام مرگ می‌فرستد. نگارگرِ شاهنامهٔ شاه تهماسبی اما خسرو پرویز را در بستر ترسیم کرده‌است. قهرمانِ نگارگر عصر صفوی برخلاف قهرمان فردوسی، که پیش از مرگ به خودآگاهی رسید، قاتل کریه‌المنظر خود را تنها در لحظه‌ای که دشنه بر بدنش می‌نشیند می‌شناسد و حتی فرصت تطهیر و توبه نمی‌یابد. شاعر طوس با نگاهی امیدوارانه مرگ اسطورهٔ قهرمان قومش را به روایت می‌کند اما نگارگر عصر صفوی بسیار بیشتر از شاعر تهاجم و غارت بیگانگان را دیده‌است و از این رو چندان به قدرت و دوام حاکم ایرانی دل نمی‌بندد. نگارگر گویی مرگ تمام آرزوهای قوم ایرانی را در مرگ شهریاری که چندان با مردمش همراه نبود به تصویر کشیده‌است.

۴. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر به منظور بررسی و تحلیل نمادپردازی نگارگران شاهنامهٔ شاه تهماسبی و مقایسهٔ آن با روایت شاعر، روی‌کرد نگارگران در استفاده از نمادهای برآمده از ناخودآگاه جمعی و فردی را در دو نگارهٔ سرنگونی ضحاک و قتل خسروپرویز از شاهنامهٔ شاه تهماسبی با یکدیگر مقایسه کرده است. مبانی نظری این مقایسه و تحلیل بر مبنای آراء کارل گوستاو یونگ تدوین شده است و رجوع به کهن-الگوها و ناخودآگاه جمعی هنرمند و قومش از مهم‌ترین پایه‌های تحلیل محسوب می‌شود. در جریان این پژوهش و با بررسی نمادهای دو نگارهٔ مورد بحث مشخص شد که نگارگران دو روی‌کرد متفاوت در نمادپردازی مجالس سرنگونی حاکم بیگانه و قتل حاکم ایرانی‌نژاد در پیش گرفته‌اند. در نگارهٔ سرنگونی ضحاک، به عنوان حکمران غیر ایرانی، نمادپردازی نگارگر با روایت فردوسیِ شاعر هم‌سو است. در این نگاره می‌بینیم که کهن‌الگوی اسطورهٔ قهرمان به فرمان سروش ایزدی سر می‌سپارد، از این رو نمادها انکشاف خودآگاهی قوم ایرانی در مواجهه با بیگانه در لحظهٔ سرنگونی عنصر بیگانه را نشان می‌دهند و بارقه‌ای از امید به آینده‌ای روشن را در مقابل دیدگان مخاطب به تصویر می‌کشند. در حالی‌که در نگارهٔ دوم، قتل خسروپرویز، نگارگر با نگاهی حتی بدبینانه‌تر از شاعر به مرگ حاکم ایرانی می‌نگرد. خسروپرویزِ نگارگر برخلاف خسروپرویزِ شاعر آگاهانه به استقبال مرگ نمی‌رود بلکه در بستر و ناآگاهانه غافلگیر می‌شود و بدون آن‌که، برخلاف روایت فردوسی، فرصت تطهیر یابد به پایان

خود می‌رسد. اسطورهٔ قهرمان قوم ایرانی در این نگاره در هزارتوی نمادپردازی‌های ناامیدانه و بدبینانهٔ نگارگر راه به جایی نمی‌برد و حتی کورسویی از امید هم برای او و قوم ایرانی، که او نمایندگی‌اش می‌کند، به چشم نمی‌خورد. نگارگر عصر صفوی در فضایی خالی از امید مرگ آخرین حاکم بومی را نمادین می‌کند، گویی امید چندانی به برخاستن مجدد این قوم از میان خاکستر خود ندارد. چنان‌که می‌بینیم نگارگران مجلس سرنگونی حاکم بیگانه را در فضایی امیدوارانه و با نگاهی به آیندهٔ روشن نمادپردازی کرده‌اند، روی‌کردی مشابه روایت فردوسی در متن شاهنامه، حال آن‌که مجلس قتل خسروپرویز، حاکم ایرانی‌نژاد، برخلاف کورسوی امیدی که شاعر ترسیم می‌کند در فضایی سرشار از یأس و ناامید از آینده توسط نگارگران نمادپردازی شده است.

فهرست منابع

- حجتی سعیدی، منیره (۱۳۸۷)، نمادشناسی مجالسی از شاهنامهٔ شاه تهماسبی بر اساس آراء کارل گوستاو یونگ، عاشوری، ابوالقاسم دادور، کارشناسی ارشد صنایع دستی، دانشکدهٔ هنر دانشگاه الزهراء(س)، تهران.
- حجتی سعیدی، منیره (۱۳۸۸)، «نمادشناسی حاکمیت عنصر بیگانه بر قوم ایرانی در نگاره‌هایی از شاهنامهٔ شاه تهماسب با تکیه بر آراء کارل گوستاو یونگ»، فصلنامهٔ علمی هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، (تابستان ۱۳۸۸)، شماره ۳۸ ، صص۸۶-۷۷.
- رضایی، فاطمه و حیدری، مرتضی(۱۳۹۶)، «بررسی تطبیقی نگاره‌های شاهنامه شاه تهماسبی صفویان و اکبرنامه گورکانیان از دید نشانه شناختی»، فصلنامه علمی نگره، زمستان ۹۶، شماره ۴۴، صص ۱۴۵-۱۳۱.
- سهامی، سوسن و حیدری، بابک (۱۳۹۹)، «واکاوی شخیت ملی ایرانی در شاهنامه»، پژوهشنامهٔ ادب حماسی، بهار و تابستان ۹۹، سال شانزدهم، شمارهٔ اول، پیاپی ۲۹، صص ۱۴۱-۱۲۵.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، داستان یک روح، تهران: انتشارات فردوس، چاپ ششم.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۶)، شاهنامه، کوشش خالقی مطلق و همکاران، جلد ۱ از ۸ مجلد. نیویورک: Bibliotheca Persica.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، شاهنامه، کوشش خالقی مطلق و همکاران، جلد 8 از 8 مجلد. تهران: دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۳)، شاهنامهٔ شاه تهماسبی، تهران: فرهنگستان هنر.
- فوردهام، فریدا (۱۳۴۶)، مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ، مسعود میربها، تهران: انتشارات اشرفی.
- کاظم‌پور، مهدی و کاشانی، شیوا(۱۴۰۰) «مطالعهٔ نقشمایهٔ درفش‌های موجود در شاهنامهٔ شاه تهماسبی بر مبنای ابزارهای تحلیلی روی‌کرد نشانه‌شناسی»، فصلنامه علمی نگره، پاییز ۱۴۰۰، شماره ۵۹، صص ۱۰۷-۹۱.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۴)، انسان و سمبول‌هایش، محمود سلطانیه، تهران:جامی، چاپ پنجم.

- Kejriwal, Minnu et al.; Sch. J. Arts. Humanit. Soc. Sci., July 2015; 3(4B):934-937. - -

https://www.academia.edu/66114736/Carl_Jungs_approach_to_symbolism_with_special_reference_to_visual_art

- Terblanche, Juan M .2013, https://www.academia.edu/35927190/BETWEEN_TWO_SHATTERED_MIRRORS_A_JUNGIAN_EXPLORATION_OF_ANTHONY_MANNIX_S_ARTWORKS

References

- Hojati Saidi, Monireh (2008), Semiotic of Majalesi from Shahnameh of Shah Tahmasp based on the views of Carl Gustav Jung, Ashuri, Abolghasem Dadur, Master of Arts in Handicrafts, Faculty of Art, Al-Zahra University (S), Tehran.
- Hojati Saidi, Monireh (2009), "Semiotic of the Dominance of the Foreign Element over the Iranian People in Illustrations from Shahnameh of Shah Tahmasp Based on the Views of Carl Gustav Jung", Quarterly Journal of Fine Arts-Visual Arts, (Summer 2009), No. 38, 86-77.
- Rezaei, Fatemeh and Heydari, Morteza (2017), "A Comparative Study of Illustrations from Shahnameh of Shah Tahmasp of the Safavids and Akbarnameh of the Gorkanians from a Semiotic Perspective", Quarterly Journal of Perspective, Winter 2009, No. 44, 145-131.
- Sahami, Susan and Heydari, Babak (2019), "Analysis of Iranian National Character in Shahnameh", Epic Literature Research Journal, Spring and Summer 2019, Year 16, Issue 1, Serial 29, 125-141.
- Shamisa, Sirus (2004), The Story of a Soul 6th ed. Tehran: Ferdows.
- Ferdowsi, Abolghasem (1987), Shahnameh, the work of Khaleghi Motlaq et al., vol. 1 of 8 vols. New York: Bibliotheca Persica.
- Ferdowsi, Abolghasem (2007), Shahnameh, the work of Khaleghi Motlaq et al., vol. 8 of 8 volumes. Tehran: Great Islamic Encyclopedia.
- Ferdowsi, Abolghasem (2014), Shahnameh of Shah Tahmasbi, Tehran: Art Academy.
- Fordham, Farida (1967), An Introduction to Jungian Psychology, Masoud Mirbaha, Tehran: Ashrafi.

- Kazempour, Mehdi and Kashani, Shiva (1400) "Study of the motifs of the flags in Shah Tahmasbi's Shahnameh based on the analytical tools of the semiotic approach", Negareh Scientific Quarterly Journal, Fall 1400, No. 59, 107-91.
- Jung, Carl Gustav (1384), Man and His Symbols, trans. Mahmoud Soltanieh, 5th ed. Tehran: Jami.
- Kejriwal, Minnu et al.; Sch. J. Arts. Humanit. Soc. Sci., July 2015; 3(4B):934-937. https://www.academia.edu/66114736/Carl_Jung'sapproach_to_symbolism_with_special_reference to_visual arts
- Terblanche, Juan M .2013,

  https://www.academia.edu/35927190/BETWEEN_TWO_SHATTERED_MIRRORS_A_JUNGIAN_EXPLORATION_OF_ANTHONY_MANNIX'S_ARTWORKS.