فصل‌نامهٔ علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ١٤، شمارهٔ ٥٢، تابستان ١٤٠١، صص٤٣٦-٤٦٦
تاریخ دریافت: ١٣٩٧/١٢/٢٧، تاریخ پذیرش: ١٣٩٨/٧/١١
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI: 10.30495/dk.2022.692046

بررسی و تحلیل دو کهن‌الگوی آنیما و آنیموس، در داستان‌های خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی

خدیجه مرتضایی[١]، دکتر احمد حسنی رنجبر[٢]، دکتر مهدیه صالحی[٣]

چکیده

نقد کهن‌الگویی متون ادبی، از منظر انسان‌شناسی و معرفت‌شناسی از آن رو که عمق و ژرفای اندیشهٔ شاعر یا نویسنده را نشان می‌دهد، نقدی ارزشمند به شمار می‌آید. نظامی، شاعر بزرگ ایرانی، جزو معدود داستان پردازانی است که بر ویژگی‌های روانی شخصیت‌های داستانش تأمل می‌کند و ایستایی و پویایی آنان را در پیوند با «آنیما و آنیموس»، توضیح می‌دهد. در این مقاله شخصیت‌های اصلی دو داستان، خسرو و شیرین و لیلی و مجنون، با بهره‌گیری از نظریهٔ کهن الگویی یونگ، که خود بخشی از نظریهٔ فردانیت اوست. برای بازنمود تأثیر طبیعت زنانهٔ مردان و طبیعت مردانهٔ زنان بر روان آنان، بررسی شده است. اطلاعات مربوط به موضوع با استفاده از روش کتاب‌خانه‌ای به دست آمده و سپس با بهره‌گیری از روش تحلیلی توصیف شده است. این دو داستان نشان می‌دهند که نظامی، بی آن که از نظریه های یونگ آگاهی داشته باشد، همسو با او، بر نقش زنان در ایجاد تحول در شخصیت مردان، تأکید ورزیده است. این پژوهش نشان می‌دهد که زنان داستان، شیرین و لیلی، البته با تفاوت‌های چشم‌گیری که در آن‌ها دیده می‌شود، توانسته‌اند، مردان خود را چنان متحول نمایند که در انتهای داستان، به انسان‌هایی متفاوت با آن چه در آغاز بوده‌اند، تبدیل یابند.

کلید واژه‌ها: آنیما و آنیموس، نظامی، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[١]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
kh.mortazaei@gmail.com
[٢]. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.(نویسندهٔ مسؤول)
ahmad.ranjbar.7@gmail.com
[٣]. دانشیار گروه روانشناسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
M_salehi@iauctb.ac.ir

مقدمه

نظامی به رغم شهرت بسیارش در شاعری و داستان‌سرایی در تاریخ ادبیات ما چهره‌ای ناشناخته است. نه تاریخ تولد او را (حدود ٥٣٠) به دقت می‌دانیم و نه از تاریخ وفاتش (حدود ٦١٤)، دقیقاً آگاهیم، و نه اطلاعات قابل توجهی از زندگی شخصی او در اختیار داریم. اما از هر منظری که به آثار او بنگریم و با هر معیاری که شعر و هنرش را بسنجیم، باید او را جزو ارکان ادب فارسی به شمار آوریم. زیرا او شاعری بزرگ، فرمالیستی کم مانند و داستان سرایی جریان ساز است.

با توجه به نشانه‌هایی که از دانش‌های مختلف در لابه‌لای شعرش یافت می‌شود، در می‌یابیم که او با تمام دانش‌های عصر خویش آشنایی و در برخی از آن‌ها تبحر داشته است. به همین دلیل برخی آثار او را دایرةالمعارفی از دانش‌های جهان اسلام می‌دانند. نظامی از این نشانه برای تصویرسازی بهره می‌گیرد و همین تصاویر است که گاه کلام او را دشوار و نیازمند شرح و تفسیر می‌کند.

نظامی گذشته از توانایی کم‌نظیرش در ساخت و پرداخت فنی داستان، به شخصیت‌های داستان خود توجهی خاص دارد و غالبا می‌توان تصویر خود نظامی را در پشت توصیف این اشخاص دید. بنابراین اگر چه نظامی راوی داستان است، خود جزیی از آن است و در کنار شخصیت‌هایش زندگی می‌کند. بی تردید در میان داستان سرایان ادب فارسی، در ادب غنایی هیچ داستان سرایی از نظر شناخت روحیات اشخاص داستان به پای او نمی‌رسد.

نظامی، تمام آن چه را که قرار است به مخاطب انتقال یابد، از رهگذر شخصیت‌ها انتقال می‌دهد. به همین دلیل می‌توان گفت که این داستان‌ها شخصیت محورند و تمام عنصرهای داستانی، در پیوند با این شخصیت‌ها معنی پیدا می‌کنند. نظامی در این دو داستان تصویری از سیر کمالی انسان را در دو جامعهٔ باز و بسته، ترسیم می‌کند تا نشان دهد که محیط، تا چه حد می تواند بر سیر رشد و تعالی یا برعکس به پستی گراییدن، انسان اثر بگذارد.

موضوع نوشتهٔ حاضر بررسی و تحلیل دو کهن الگوی آنیما و آنیموس در داستان های خسرو و شیرین و لیلی و مجنون است. این بررسی از زیرشاخه های نقد روان شناختی و کهن‌الگویی متون است.

به همین دلیل، در تحلیل داستان‌ها از نظریه‌های مرتبط با این دو گونه نقد، استفاده کرده‌ایم.

داده‌های این پژوهش با بهره‌گیری از روش کتاب خانه‌ای و اسنادی، گردآوری و سپس با شیوهٔ تحلیلی توصیف شده است.

مهم‌ترین دستاورد این پژوهش دست‌یابی به این نکته است که نظامی تمام دگرگونی‌های شخصیت مرد را اگرچه به محیط و شرایط زندگی او بی‌توجه نیست، بر اثر آشنایی‌اش با آنیمای خود و به وحدت رسیدن با او، می‌داند.

پیشینهٔ تحقیق

جست‌وجوی نگارندگان برای یافتن نوشته‌ای با عنوان این مقاله، چیزی را نشان نمی‌دهد. اما دربارهٔ آنیما و آنیموس به مثابهٔ دو کهن‌الگوی معروف یونگ، اطلاعات فراوانی در منابع مختلف وجود دارد. گذشته از مقاله‌هایی که همه با تکیه بر آثار یونگ نوشته شده‌اند، موارد زیر می‌تواند پیشینه‌ای برای مقاله حاضر باشد.

– راز بقای ایران در سخن نظامی، از محمد جعفر لنگرودی، به دلیل اشاره‌اش به تأثیر زن در زندگی نظامی.

– سیمای دو زن، از علی اکبر سعیدی سیرجانی، که بدون اشاره به مقوله‌های روان شناسی، تصویری از سیمای شیرین و لیلی را به نمایش می گذارد.

– روان کاوی و ادبیات، از حورا یاوری، که با تکیه نظریات یونگ بسیاری از ویژگی‌های آنیما را نشان داده است.

– یونگ، خدایان و انسان مدرن از آنتونیو مورنو، ترجمهٔ داریوش مهرجویی که در بحث از فرایند فردیت راه تحقیق در این دو کهن الگو را نشان می‌دهد.

روش تحقیق

اطلاعات مربوط به موضوع با استفاده از روش کتاب‌خانه‌ای به دست آمده و سپس با بهره‌گیری از روش تحلیلی توصیف شده است.

مبانی تحقیق

نقد روانشناختی و ادبیات

اگرچه ریشه‌های تاریخی نقد روان شناسانه را می‌توان در بحث ارسطو در باب تراژدی و نظریهٔ او در باب «روان پالایی»، یافت، اما این گونه از نقد، در «عمل» با اندیشه‌های فروید در باب روان‌کاوی نویسنده و اشخاص درون متن شکل گرفت و هر روز با گسترش دانش

روان‌شناسی، دامنه‌دارتر می‌شود. به هر روی در سیر نقد ادبی نقد روان‌شناسانه، روان‌کاوانه و اسطوره‌گرا، که در عین تفاوت، شباهت‌های بسیاری دارند، گونه‌هایی شناخته شده‌اند و بسیاری از آثار بزرگ ادبی جهان با این محک ارزیابی شده‌اند.

بنابراین نقد روانکاوانه، نقدی میان رشته‌ای است. زیرا در این گونه از نقد، یک متن به یاری نظریه‌های روان‌کاوی تفسیر می‌شود. اما از آن جا که هر متنی در زبان شکل می‌گیرد در نقد روان‌کاوانه به زبان بسیار اهمیت داده می‌شود. به همین دلیل است که (لاکان در وصف سوژه، او را معلول زبان می‌داند و بر نقش بسیار مهم آن چه فروید انتقال می‌نامید، در روان‌کاوی تأکید می‌ورزد»(کالر، ١٣٨٢: ١٧١). بی‌گمان این اندیشه ریشه در گذشته‌های دور دارد. می‌توان گفت که تمام حرف‌های پیشینیان دربارهٔ رابطهٔ ذهن و زبان، در گزارهٔ «آدمی مخفی است در زیر زبان»، فشرده شده است.

امّا اصطلاح روان‌کاوی، با فروید به فرهنگ بشری راه یافت و از رهگذر آگاهی‌های او از ذهن انسان و شیوه‌های «درک ذهن»، که ناگزیر در تمام دانش‌های بشری مورد توجه است، به نظریهٔ ادبی و از آن طریق به نقد ادبی هم راه یافته است. از این گذشته، آن چه برای نقد و نظریهٔ ادبی‌اهمیت بسیار دارد، این است که فروید «به منظور شرح و بسط برخی از نظریه‌هایش، از ادبیات بهره می‌گرفت»(وبستر، ١٣٨٢: ١٤١). فروید در بررسی روان انسان، به سطوح خود آگاه، نیمه‌آگاه و ناخودآگاه ذهن دست‌یافت و به این نتیجه رسید که «بنیانی‌تر امیال و هراس‌هایمان را در ضمیر ناخودآگاه پنهان و یا سرکوب می‌کنیم»(همان). و به باور فروید محتویات خود آگاهی در خواب یا لغزش‌های زبانی بروز می‌یابند. به هر حال نظریهٔ فروید وارد نقد ادبی شد و از بسیاری جهات نقد را رشد داد و بسترهای مناسبی برای تحلیل‌های ادبی فراهم آورد.

فروید معتقد بود که اگر هنرمند «توجه خود را روی ناخودآگاه روح خود متمرکز کند و به همهٔ موجودیت‌های بالقوهٔ خود گوش فرادهد و به عوض آن که با نقد آگاهانه آن‌ها را سرکوب کند، بیان هنری بدان بخشد»(اوتادیه، ١٣٧٨: ١٥٧).

فروید معتقد بود که «نویسنده و روان‌کاو، آبشخورهای هم سان یا همانندی دارند»(پین، ١٣٨٢: ٣٩٧). در نگاه او این سرچشمه در ناخودآگاهی آنان قرار دارد. به گفتهٔ او شعر دنیای خیال و به همین دلیل لذت بخشی است. «دنیای شعر غیر واقعی و حاصل نوعی بازی است و

فن هنری به کمک اشیایی لذت می‌آفریند که اگر واقعی بودند، موجد لذت نمی‌شدند»(اوتادیه، ۱۳۷۸: ۱۵۷).

نقد روان‌شناسانه روان‌کاوانهٔ فروید، زمینه‌ساز توجه به اسطوره و نقد اسطوره‌ای گردید. نقد اسطوره‌گرا بر اصل کهن الگو تکیه دارد، «یونگ اصطلاح کهن‌الگو را به آن چه «صور نخستین» نامیده بود اطلاق کرد»(ایبرمز و هرفم، ۱۳۸۷: ۲۱). این صور نخستین محصول طرز تلقی او از ناخودآگاهی جمعی انسان است. معروف است که یونگ نظریهٔ جنسی فروید را بدان دلیل که وی آن را سرچشمهٔ تمام پندارها و کنش‌های انسانی می‌دانست، افراطی قلمداد کرد و افزود که گذشته از تأثیر مسایل جنسی بر تعارض‌های روحی، پندارهای کهن هم که در اعماق ناخودآگاهی جمعی انسان خفته است، عاملی تعیین‌کننده در شکل دادن به کنش‌های روانی او خواهد بود ونباید نادیده گرفته شود. «تصور می‌شود که این الگوها منعکس‌کنندهٔ مجموعه‌ای از شکل‌ها یا الگوهای جهان شمول و اولیه در روان انسان هستند که تجسم مؤثر آن‌ها در یک اثر ادبی موجب واکنش عمیق از سوی خوانندهٔ آگاه می‌گردد. زیرا خواننده نیز کهن الگوهای بیان شده توسط نویسنده رادر درون خود دارد»(ایبرمز و هرفم، ۱۳۸۷: ۲۱). به سخن دیگر تمام انسان‌ها، در سراسر جهان، از تمام مسایل پیش روی خود، یک تصور کلی دارند که محصول تجربه‌های پیشینی انسانی است که آن انسان اینک در تمام انسان‌ها زندگی می‌کند. این تجربه‌ها وقتی که هنوز انسان به حیوان ناطق تبدیل نشده بود، در اثر رویارویی او با طبیعت به دست آمده ودر ناخودآگاه جمعی او ذخیره شده است. اینک ما این تجربه‌ها را «خاطرهٔ عقب رانده شدهٔ گذشتهٔ نژادی و حتی بیش از دوران انسانی»(ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۸٦) می‌نامیم.

توجه به این بخش از روان و تجربه‌های انباشته شده در آن، در بررسی و نقد آثار ادبی، ضرورت دارد. زیرا این تجربه‌های کهن، زیرساخت پندارها و گفتارها و کردارهای انسان امروزی است. در حقیقت کار منتقد کشف لایه‌های پنهان روان آدمی و تفسیر آن‌هاست تا بتواند پاره‌های از هم گسیختهٔ روان و شخصیت انسان معاصر را بشناسد و به هم پیوند دهد. به همین دلیل است که در «تحلیل روان‌شناختی و روان‌کاوانه، توجه به جزئیات، هر چند کوچک باشند، ضرورت دارد. در این رویکرد منتقد تلاش می‌کند، معنی یا معانی متعدد و پنهان در ایهام و استعاره و نماد را از زیر معنای ظاهری بیرون بکشد»(صنعتی، ۱۳۸۳: ۳۷) و به یاری آن‌ها آن چه را که معمولا از پیش چشم منتقد سطحی‌نگر، پنهان می‌ماند، بیابد و گزارش کند، هم چنان

«هدف روان‌کاوی کشاندن عواطف گنگ فروخورده به حوزهٔ آگاهی برای درمان روان‌پریشی است»(غیاثی، ١٣٨٢: ١٦٨).

نقد اسطوره

یکی از چهره‌های نام آشنای حوزهٔ نقد اسطوره‌ای یونگ است. اگرچه پیش از او مطالعات اسطوره‌شناختی آغاز شده بود. اما کشف «ناخودآگاهی جمعی»، که بی‌آن نقد اسطوره‌ای قدرت دورپروازی ندارد، از کشفیات او بود و نقد و اسطوره‌ای در مسیر تازه‌تر قرار داد و اسباب درک عمیق‌تری از جهان و رؤیاهای اساطیری فراهم آورد.

البته یونگ، خود، در پرداختن نظریهٔ حافظهٔ نژادی یا ناخودآگاه جمعی وامدار فروید است. یونگ به سه سطح ضمیر اشاره کرده می‌گوید در زیر سطح آگاهی وناخودآگاهی فروید سطح زیرین‌تری هم وجود دارد. او این سطح را ناخودآگاهی جمعی نامید. به باور او ناخودآگاهی جمعی مخزن عمیق و گسترده‌ای است که خاطرات ازلی و موروثی انسان را در خود ذخیره کرده است و انسان‌ها، از هر جنس و نژادی، در این سطح با هم اشتراک دارند.

یونگ در مقام تمثیل می‌گوید «اگر بخواهیم ناخودآگاه را به یک انسان تشبیه کنیم، باید آن را در قالب موجودی عام که خصوصیات هر دو جنس را، اعم از جوانی و کهولت و تولد و مرگ، همزمان با هم دارد، بریزیم موجودی که یک تجربهٔ بشری یک یا دو میلیون ساله را در ید قدرت خود دارد و عملاً نامیراست. اگر چنین موجودی وجود داشت می‌توانست بر تمامی تغییرات زمانی، چیرگی یابد. زمان حال برای او با هر سال و تاریخ دیگری در هزارهٔ صدم قبل از میلاد، تفاوتی نداشت این موجود می توانست رؤیاهای قدیمی خود را به خواب ببیند» (گورین و دیگران،١٣٧٠: ١٩٢). بنابراین یونگ چه بسا با تأثیرپذیری از سقراط، بر این باور است که انسان‌ها با لوح ضمیر نانوشته به دنیا نمی‌آیند و بن‌مایه‌ها یا صور ازلی و صور مثالی در روان ناخودآگاه انسان، برای ساختن اسطوره‌ها مهیا است. یونگ می‌گوید که این غرایز روانی، پیش از انسان نخستین وجود داشته و سپس به انسان‌های بعدی که آغازگر تاریخ و فرهنگ‌اند، منتقل شده و از آن پس در تمام نسل‌ها تداوم یافته است.

به باور او وقتی انسان می‌تواند به کمال برسد، که خود را با این کهن‌الگوها که به صورت نماد یافت می‌شوند، هماهنگ سازد. زیرا کهن‌الگوها نتیجهٔ عوامل خارجی نه؛ بلکه محصول و بازتاب رخ‌دادهای روانی و نظری انسان است.

یونگ به صراحت می‌گوید که این صور مثالی، خود را در رؤیاهای انسان نشان می‌دهند. به همین دلیل او معتقد بود که رؤیا اسطورهٔ فردی است هم چنانکه اسطوره‌ها رؤیاهای جمعی انسان‌اند.

به هر روی یونگ را باید از پیش‌گامانی به‌شمار آورد که بینش عمیق، کشفیات و تحلیل‌هایش، راه انسان معاصر را در جست‌وجوی ژرفای روان خود، هموار کرده است.

آنیما و آنیموس

به دو اصطلاح آنیما و آنیموس که ریشه‌ای کهن دارند، یونگ، جان تازه‌ای بخشید و آن ها را چنان رواج داد که امروز به مثابهٔ اصل هایی پذیرفته شده و بدیهی در روان‌شناسی، روان‌کاوی، اسطوره‌شناسی و نقد ادبی به کار می‌روند. اما پیش از آن که یونگ از آنیما و آنیموس سخن بگوید، افلاطون در رسالهٔ مهمانی، آن را مطرح کرده بود. در کتاب «لذات فلسفه»، در سخن گفتن از عشق، که نیاز به جنس‌های مخالف دارد، از موجوداتی سخن به میان می‌آید که نر ماده‌اند و بدون نیاز به جنس مذکر باردار می‌شوند. این مسالهٔ زیست‌شناختی نشانگر آن است که بشر همواره در طبیعت شاهد موجوداتی دو جنسی بوده است»(دورانت، ۱۳۷۰: ۲۲– ۱۱٦).

افلاطون شاید با توجه به همین مشاهدات عینی است که در بحث از عشق در رسالهٔ مهمانی، برای بازنمود ریشه‌های تمایل جنس‌های مخالف به هم، به داستان‌های اساطیری، که قطعاً بیانگر حقایقی عمیق‌اند، اشاره می‌کند. افلاطون، از قول اریستوفاتس می‌گوید: «آدمیان در آغاز تنها نر و ماده نبودند؛ بلکه سه قسم بودند که سومی هم خواص نری داشت و هم مادگی»(افلاطون، بی تا: ۲٤۸). این موجودات عجیب گرد بودند و چهار دست و پا و یک سر و دو صورت داشتند. اینان می‌خواستند به آسمان روند و بر خدایان چیره شوند. خدایان برای جلوگیری از این روی داد، این آدم‌های را به دونیمه کردند. «چون چنین شد، هر نیمه پیوسته آرزوی نیمه دیگری را داشت. هر یک نیمهٔ خود را در آغوش می‌کشید و هر دو در حسرت این بودند که دوباره با هم یکی شوند»(همان: ۲٤۲).

یونگ با توجه به این باور کهن است که می‌گوید، در ناخودآگاه مرد تصویر کلی زن (مادینه جان) ودر روان زن تصویر کلی مرد (نرینه جان) مستقر است که در رؤیاهای آنان نمودار می‌گردد. به سخن دیگر «آنیما مظهر طبیعت زنانه در روان مردان؛ یعنی روح مؤنث مرد» است و «آنیموس مظهر طبیعت مردانهٔ ناخودآگاه زنان است»(شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۲۷) و این دو پیوسته

یکدیگر را می‌جویند.

اساساً در روان‌شناسی تحلیلی یونگ «رابطهٔ خودآگاهی و ناخودآگاهی، رابطهٔ نرینگی و مادینگی است»(یاوری، ١٣٨٧: ١٢٣). این ناخودآگاهی که با تصویرهای ازلی آنیما نشان داده می‌شود، «گنجینه‌ای از تمام تجربیات اجدادی مردان با زنان است»(گورین ودیگران، ١٣٧٠: ٦١) به سخنی دیگر یونگ انسان را موجودی دو قطبی می‌داند «که یکی هم جنس اوست، دیگری تصویر آرمانی جنس مخالف او»(یونگ، ١٣٧٢: ١٧).

آنیما و آنیموس از زمره کهن‌الگوها و از رسوبات خاطرات ازلی انسان است که در ناخودآگاه جمعی او نهفته است و یونگ در تحلیل روان و شخصیت آدمی از آن بهره می‌گیرد. بنابراین کهن‌الگوها یا «صور نوعی، مصالح و مواد روان آدمی‌اند، از این رو مطالعهٔ صور نوعی در حکم بررسی آن انسان ابتدایی است که در هر فرد زیست می‌کند»(ستاری، ١٣٦٦: ٤٣٨).

این صورت‌های نوعی، هم چنان که گفته شد، ابزارهایی برای معرفت عمیق‌تر روی دادهای روانی انسان است، یونگ برآن است که تا شخصیت آدمی یک پارچه نشود، کمال تحقق نمی‌یابد. او یک پارچه شدن روان و به طریق اولی؛ شخصیت انسان را، فردیت نامیده و در فرایند فردیت از کهن‌الگوهایی نظیر سایه، نقاب، پیرفرزانه و آنیما و آنیموس سخن گفته است.

فردانیّت

فردانیّت از دید او «پدیده‌ای انسانی و دنباله رو جریان طبیعی حیات است»(مورنو،١٣٨٠:٤٣) و از اسباب کشف جنبه‌های ناشناختهٔ وجود آدمی است. به گفتهٔ یونگ در فرایند فردیت پس از پیراستن روح از لفافه‌های دروغین، که زیر لوای پرسونا صورت می‌گیرد، کمال پذیری تحقق می‌یابد (ر.ک: همان:٤٩)هم چنان که «شناخت آنیما و یگانه شن با این همزاد درونی، پیش شرط تفرد و خود شدن در انسان نرینه است»(یاوری،١٣٨٧:١٢٣).

فردانیت اساسا یک فرایند شناختی است. در این فرایند «فرد باید هم زمان با بلوغ و رشد خود، بر جنبه‌های گوناگون خوشایند و ناخوشایند خویشتن آگاه گردد»(گورین ودیگران، ١٣٧٠: ١٩٥). بدین ترتیب پس از پشت سرگذاردن دشواری‌های بسیار، آدمی به هم سو کردن کارکردهای روان خودآگاه و ناخودآگاه توفیق می یابد، شخصیت خود را متعال می‌کند.

ردپای فردانیت، در هر کجا که کمال وجود دارد، دیده می‌شود. اگرچه فردیت یافتگی پدیده‌ای شخصی است، در فرهنگ‌های متفاوتی با الگوهایی کمابیش یک سان، محقق می‌گردد.

فردیت یافتگی، از آن رو که نوعی آشتی با خود است و به تولدی دیگر منجر می‌گردد، راهی است که هر خردمندی آن را برای معنی دار کردن زندگی‌اش برمی‌گزیند و با دشواری‌های آن کنار می‌آید.

مسالهٔ فرایند فردیت، در روان‌شناسی تحلیلی یونگ، از آن روی مطرح شد که او باور داشته است که هر انسانی «زندگی را در حالت تمامیتی تفکیک نشده، آغاز می‌کند»(هال و نوردبای، ۱۳۷۵: ۱۳۷). چه بسا یونگ این اندیشه را وام دار افلاطون باشد که گفته است «زمانی بود که آدمی موجودی تام و تمام و کامل بود. ولی چون به شرّ گرایید به دو نیمه شد و به جدایی گرفتار گشت»(افلاطون، بی تا: ٢٤٤). می‌توان بر آن بود که این پاره پاره شدن تمامیت منش انسانی، ناشی از تضادهای درونی او و مهم‌تر از همه «تضاد میان وظایف و خواست‌ها، خواست آگاهی علیه خواست ناآگاهی، است»(مورنو، ۱۳۸۰: ٤٤).

یونگ می‌گوید این تکامل و یک پارچه شدن شخصیت آدمی، فرایند تدریجی و دایمی است. و پس از ریاضت‌های گاه طاقت‌فرسا، امکان‌پذیر می‌گردد. اگر آنیما و آنیموس را نمادهایی برای خودآگاهی وناخودآگاهی بدانیم. برای آشتی دادن زن‌ها و مردها ، ناگزیر باید مثل یونگ بپذیریم که «مرد و زن بیش‌تر مکمل هم‌اند تا مخالف یکدیگر»(لپ، ۱۳۷۰: ۲۷).

بحث

نظامی، داستان‌سرایی روان‌پژوه

نظامی از میان هنرهای بسیارش در شاعری، داستان‌سرایی را موضوع اصلی کار خود قرار داده است. او در قلمرو داستان‌سرایی، مانند «فردوسی و سعدی به ایجاد و تکمیل روش خاصی توفیق» یافت (صفاء، ج۲، ١٣٦٣: ۸۰۷).

از میان داستان‌هایی که در خمسهٔ او گرد آمده است، بهترین اثر او داستان خسرو و شیرین و پس از آن لیلی و مجنون است. شیوهٔ شخصیت‌پردازی او در این دو داستان بیانگر آن است که نظامی به خسرو و شیرین، مجنون و لیلی، از همان منظری نمی‌نگرد که در تاریخ و افسانه‌ها به آن‌ها نگریسته شده است. او با تأمل براین اشخاص، کوشیده است از آن‌ها مثالی برای تمام روزگاران به وجود آورد. او در داستان خسرو و شیرین با استفاده از خصوصیات فردی و اجتماعی زندگی خسرو، نشان داده است که مرد، با هر گذشته‌ای، اگر صادقانه با طبیعت زنانهٔ خود، روبه‌رو شود و عقل و عشق را در وجود خود آشتی دهد، در مسیر کمال قرار می‌گیرد و

به قدر توان، مراتب کمالی را که شایستهٔ آن است طی می‌کند. پس می‌توان آن را به شخصیت‌های دیگر داستان هم تعمیم داد. این سیر در هر دو داستان، البته با تفاوتی آشکار، در جریان است. زیرا خواننده این داستان‌ها در انتهای داستان، در می‌یابد که شخصیت‌های اصلی داستان همان نیستند که در آغاز داستان آن‌ها را دیده است.

در داستان خسرو و شیرین، پویاترین شخصیت، خسرو و تأثیرگذارترین شخصیت، شیرین است. زیرا آشکارا دیده می‌شود که در این داستان «شخصیت اصلی بر اثر تجربه‌های روانی‌ای که از سر می‌گذراند، در پایان داستان تحول پیدا می‌کند و اکنون واکنش‌های روانی متفاوتی به سایر شخصیت‌ها و کلا جهان پیرامونش نشان می‌دهد»(پاینده، ١٣٩٧: ١٠٦).

نظامی، در روزگای که هنوز از دانش روان‌شناسی و روان کاوی و نظریه‌های متفاوت آن‌ها خبری نبود، از رهگذر تأمل‌هایش بر رفتار آدمیان و به ویژه از رهگذر توانایی شگرفش در یافتن مصداق برای مفاهیم روان‌شناختی، توانست به زنان و مردان از همان منظر بنگرد که قرن‌ها بعد روان‌شناسان و روان‌کاوان و جامعه‌شناسان بدان توجه کرده‌اند.

به نظر می‌رسد دلیل عمدهٔ این توفیق، تجربه‌های فردی نظامی، در زندگی واقعی بوده است. از آثار او بر می‌آید که «زن» در زندگی خصوصی نظامی، نقش خلاقانه داشت؛ یعنی زنان وی، او را در ادامهٔ کار هنری حمایت معنوی می‌کردند و مایهٔ آزار روحی او نبودند و لطمه به کار هنری‌اش نمی‌زدند»(جعفری لنگرودی، ١٣٧٠: ٨).

از این زنان آگاهی نداریم. اما با توجه به اشارهٔ نظامی به «آفاق» و سنجیدن او با شیرین پس از مرگ شیرین:

سبک رو چون بت قبچاق من بود　　گمان افتاد خود کافاق من بود

(نظامی، ١٣٨٥: ٤٣٠)

می‌توان تصور کرد که آفاق آنیمای او بوده و نظامی به شیرین از همان منظری می‌نگرد که خسرو به او می‌نگریسته است. به سخن دیگر احتمالاً انگیزهٔ اصلی نظامی در سرودن خسرو و شیرین، که قطعاً از احوال روحی او خبر می‌دهد، آفاق بوده است. به تعبیر دیگر می‌توان بر آن بود که راز توفیق نظامی در سرایش این داستان؛ نه هنر شاعری او؛ بلکه آشنایی درخور تأملش با روان‌شناسی انسان بوده است.

فروید به مثابهٔ یکی از پیش‌گامان روان‌شناسی و روان‌کاوی در جهان، که در غالب آثارش میان

ادبیات و هنر با روان‌شناسی رابطه‌ای معنادار برقرار می‌کند، آشکارا می‌گوید که شاعران و نویسندگان و هنرمندان، بیش از روان‌شناسان، احوال روحی قهرمانان خویش را تحلیل کرده و نتایج کارشان همواره برای روان‌شناسی و روان‌کاوی، مغتنم بوده است به همین دلیل است که فروید در پیوند با آثار ادبی می‌پرسد: «نویسنده اثر خود را با کدام زمینهٔ تأثرات و خاطره‌های شخصی ساخته است؟ منظور این است که [می‌توان] از متن به زندگی‌نامه و از شخصیت داستانی به نویسنده راه» یافت (ر.ک: اوتادیه، ۱۳۷۸: ۱۵۷).

داستان خسرو و شیرین از منظر روان‌شناسی

نظامی داستان خسرو و شیرین را، نه از روی تاریخ؛ بلکه با تکیه بر افسانه‌هایی ساخته که در میان مردم رواج داشته است. این سرودهٔ نظامی مثل هر شاهکار دیگر، هم لذت می‌بخشد و هم می‌آموزد. این داستان رانظامی در شهر گنجه سروده است. شهری تهی از عشق و عدالت. شهری که حاکمانش جز به غارت منابع کشور به چیزی نمی‌اندیشیدند. بنابراین انسانیت و انسان در آن حکم سیمرغ و کیمیا را داشت. در چنین شرایطی گنجه به چنین داستانی نیازمند بود. به سخن دیگر نظامی برای جبران سیاست تباه‌کارانهٔ حاکمان گنجه، خسرو و شیرین را می‌سازد تا امکان تغییر حاکمان را به آنان یادآور شود و فرایند کمال‌جویی را با تکیه بر عشق، «یک عشق پرشور انسانی»(زرین کوب، ١٣٧٤: ١٠١)، به آنان نشان دهد تا شاید حکام جور، عمال آنان، و مردمی که در هر شرایطی تابع ملوک خویش‌اند، به خود آیند و مجال شنیدن صدای درون خویش را بیابند. صدای مشترکی که به گفتهٔ یونگ، باید آن را از ناخودآگاه جمعی شنید. زیرا در چنین شرایطی «ناخودآگاهی جمعی، که از بخش‌های دیگر روان، پیرتر و روزگار دیده‌تر است، زنگ خطر را به صدا در می‌آورد و پیام‌های خود را به گوش‌های شنوا و چشم‌های بینا می‌رساند و در رؤیای ژرف آفرینش‌های والای هنری بازمی‌تابد»(یاوری، ۱۳۸۷: ٨٤-٨٣).

به این اعتبار داستان خسرو و شیرین، تنها سرگذشت قهرمانان اصلی آن نیست؛ بلکه سرگذشت مشترک آدمیان و مثل آیینه‌ای است که هر کس می‌تواند تصویر خود را در آن ببیند. زیرا بی‌تردید نظامی این داستان را با تکیه بر ژرفای ضمیر و آگاهی‌های برخاسته از ناخودآگاه جمعی اش خلق کرده است. محتوای همین ضمیر ناخودآگاه جمعی اوست که اگر درست درک و تحلیل شود، بیانگر قصهٔ همهٔ آدمیان خواهد بود.

نظامی، با توجه به نشانه‌های ژرفی که از معرفت اساطیری خود در آثارش باقی گذاشته، تردیدی

باقی نمی‌گذارد که ذهنی ا سطوره باور دارد. و اِلّا ممکن نبود که شاهکارهایی نظیر خسرو شیرین، لیلی و مجنون و هفت گنبد را بیافریند. او به ویژه این وجه معرفتی خود را در هفت پیکر، که مملو از نمادهایی کهن‌الگویی است، بهتر از هر جای دیگر به نمایش گذاشته است.

یونگ با تأمل بر متن‌های ادبی مبتنی بر اسطوره‌هاست که می‌گوید: «هنرمند بزرگ کسی است که «بینش ازلی» داشته باشد؛ یعنی حساسیتی خاص نسبت به الگوهای صور مثالی و استعدادی برای بیان خود از طریق تصویرهای ازلی ای که به او این توان را می‌بخشد تا تجارب «دنیای درون» را با قالب‌های هنری خود، به دنیای برون منتقل سازد»(گورین و دیگران، ١٣٧٠: ١٩٤).

به سخن دیگر نظامی با بهره‌گیری از همین تصاویر ازلی است که توانسته اندیشهٔ خویش را شکل دهد و از امکانی که در لحظه سرودن این داستان‌ها در اختیار داشته «تصویری از آینده، طبق نمونهٔ گذشته، طرح زند»(اوتادیه، ١٣٧٨: ١٥٧).

نظامی داستان خسرو و شیرین را، به مثابهٔ نمونه‌ای برای بیان زندگی یک انسان قدرتمند ولی راه گم کرده که باید سرانجام با نزدیک کردن من خود به خویشتن خویش، و ایجاد تعادل میان آن‌ها، به رغم آلودگی‌ها و هوس‌بازی‌ها و تکیهٔ ناروایش بر قدرت بیرون، به چنان مرتبه‌ای از تعالی برسد که «دیگر بین» شود و نه تنها خود در مسیر کمال قرار گیرد؛ بلکه دیگری را هم به سیر در سلوک کمال ترغیب کند.

داستان لیلی و مجنون

داستان لیلی و مجنون، نمایانگر احوال روحی دو انسان عاشق است که از همان لحظهٔ اولین دیدار با دیواری ستبر از سنت‌های قبیله‌ای روبه‌رو می‌شوند. آنان از دوران کودکی که هنوز بار سنگین سنت‌های قبیله‌ای بر دوش آنان سنگینی نمی‌کند، آزادانه در کنار هم می‌نشینند و از هم لذت می‌برند. نظامی در «گفتار اندر عاشق شدن لیلی و مجنون بر یکدیگر»، این دلداگی کودکانه را چنین توصیف کرده است:

چون یک چندی براین برآمد — افغان زدو نازنین برآمد
زان دل که به یکدیگر بدادند — در معرض گفت وگو فتادند
این پرده دریده شد زهر سوی — وین راز شنیده شد به هر کوی
زین قصه که محکم آیتی بود — در هر دهنی حکایتی بود

(نظامی، ١٣٦٩: ٣٦)

بدین ترتیب جامعهٔ ایستای قبیله‌ای از این عشق برای سرگرمی خود ماجرایی ساخت که نتیجه‌اش ناکامی این دو دلداده بود.

لیلی و مجنون هرچه بزرگ‌تر می‌شدند از طریق حرف‌ها و نگاه‌های ملامت‌بار اطرافیان و مردم، خطر و عمق فاجعه را بیش‌تر احساس می‌کردند و سرانجام یکی از آنان، مجنون، که طاقت از دست دادن لیلی را نداشت کارش به جنون کشید و سر به صحرا گذاشت و چون توانایی مقابله با سنت‌ها را نداشت از لیلی؛ یعنی آنیمای خود جدا ماند.

به همین دلیل است که در این داستان، آن پویایی و حرکتی که در خسرو و شیرین وجود دارد، دیده نمی‌شود و در مجموع می‌توان گفت که «سرگذشت لیلی و مجنون داستانی ملال‌انگیز و بی‌هیجان» است (ر.ک: سعیدی سیرجانی، ۱۳۷۷: ۸).

به هر روی در جامعه‌ای قبیله‌ای و پای‌بند سنت که دختران محکوم به پذیرش همسرانی هستند که خانواده برایشان تعیین می‌کند و راهی جز این ندارند که چشم بسته به خانهٔ شوی و در حقیقت به حرمسرای آنان، بروند، اظهار عشق، گناهی نابخشودنی است و معاشرت عشاق امری محال یا نزدیک به غیر ممکن می‌نماید. زیرا نابرابری زن و مرد، مساله‌ای به قدمت تشکل جوامع بشری است. در جوامع سنتی «زن در هر حال اگر نه برده، حداقل رعیت مرد بوده است، دو جنس هرگز به طور برابر دنیا را تقسیم نکرده‌اند»(دوبوار، ۱۳۸۰، ج۱: ۲۵). هم چنان که پدر لیلی برای رهایی از ننگ رسوایی عشق دخترش، لیلی را به ابن سلام می‌دهد یا به عبارت بهتر بر سر او با ابن سلام معامله می‌کند تا دهان مردم را ببندد.

بنابراین در جامعه‌ای که زن مثل ملک شوهر است و یا برده و رعیت او، جایی برای حرکت و پویایی و هیجان باقی نمی‌ماند. نظامی که قادر به ایجاد حرکت و شور در داستان خسرو و شیرین بود، قصهٔ لیلی و مجنون را «مجالی مناسب برای هنرنمایی خویش نمی‌یافت قصه‌ای چنین بی‌روح و رمق که از هر گونه ماجرایی خالی بود و اگر ماجرایی هم داشت در سختی ریگ و تنگی کوه می‌گذشت، چندان جالب به نظر نمی‌رسید»(زرین کوب، ۱۳۷٤: ۱۱٦).

به هر روی قصهٔ لیلی و مجنون داستان عشقی نامراد است. در این میان مجنون هم به رغم آن که مرد است و در جامعه‌ای مردسالار زندگی می‌کند، به دلیل زیر پا گذاشتن سنت‌های آبا و اجدادی وضع بهتری ندارد. زیرا برای اهل قبیله فرقی نمی‌کند که چه کسی با سنت‌ها درافتد، هر که باشد محکوم است.

احوال روحی مجنون و لیلی

از منظر روان‌شناسی یونگ مجنون در سیر فردیت‌یابی درمانده است. «چرا که قادر نیست با سایهٔ خود مواجه گشته و آن را برای اعتدال بخشی از روان خود، بپذیرد و ضمیر خود را با آن همسان سازد»(گورین ودیگران، ١٣٧٠: ١٩٨). در حالی که آنیما در پشت سایه قرار دارد و کنار آمدن با آن برای رسیدن به آنیما ضرورت دارد. به تعبیر ساده‌تر و با استفاده از گفتهٔ افلاطون، مجنون به دنبال نیمهٔ دیگر خود است، اما چون تعادل ندارد، آن را می‌بیند؛ ولی نمی‌شناسد. در این حالت مجنون دچار توهم است. او میان واقعیت لیلی وتوهم وجود او، فاصله‌ای نمی‌بیند و به همین دلیل سرگردان و مجنون می‌گردد. در حالی که در ادب فارسی لیلی را مظهر عشق کامل و عشق کل و در ادبیات عرفانی مظهر عشق ربانی می‌دانند. مجنون قادر به بهره‌مندی از این آنیما نیست و ناقص می‌ماند. بنابراین مجنون، در مقایسه با خسرو که یک عشق انسانی را به نمایش می‌گزارد، به نمادی از شوریدگی عارفانه تبدیل می‌شود. به همین دلیل گفته‌اند مجنون نماد «روح ناآرام بشری است که در اثر دردها و رنج‌های جانکاه دیوانه شده و در صحرای جنون و دلداگی سرگردان است و در جست‌وجوی وصال حق به وادی عشق افتاده می‌خواهد به مقام قرب حضرت لایزال واصل شود»(یاحقی، ١٣٦٩: ٣٧٩). در حالی که در زندگی غیر عرفانی باید او را نماد آدم‌هایی دانست که قادر به کمال بخشیدن به خود و رسیدن به تمامیت خود نیستند.

کار لیلی در این داستان بسیار دشوارتر از کار مجنون است. زیرا مجنون یا ترک قبیله، ناگزیر فقط می‌تواند در خیال با لیلی عشق بورزد. در حالی که لیلی، که هم چنان دل در گرو مجنون دارد، نه تنها باید بار سنگین ملامت‌ها را تحمل کند؛ بلکه بیش از آن، باید پدرش را هم که مانع وصال اوست، تحمل نماید. پدری که با وجود دو بار شکست خوردن از نوفل، حامی مجنون، باز هم می‌گوید:

فرزند مرا در این تحکم　　سگ به که خورد که دیو مردم

(نظامی،١٣٦٩:٧٣)

او لیلی را به خانه ابن سلام می‌فرستد تا شاید به ماجرای او با مجنون پایان دهد. اما وقتی ابن سلام قصد هم بستری با همسر خود را دارد:

لیلیش چنان تپانچه‌ای زد　　کافتاد چو مرده، مرد بی خود

گفت ار دگر این عمل نمایی از خویشتن و ز من برآیی!

(نظامی،۱۳٦۹:۸٦)

پس لیلی در کار و بار عاشقی از مجنون جسورتر است و برای نگه داشت عشق خود، مانع از گسسته شدن رابطهٔ آنیما با آنیموس می‌گردد. او برآن است که باید با آنیموس یا بخش مردانهٔ وجود خویش که آن را در مجنون می‌یابد، شخصیت خود را به کمال برساند. آن چنان که از داستان برمی‌آید او، به رغم آن چه قبیله و جهان بیرون بر او تحمیل می‌کند. از درون به آرامش می‌رسد و پارگی‌های روان و منش خویش را، در خیال و بدون مجنون، ترمیم می‌کند.

با توجه به آن چه گفته شد، چهار قهرمان اصلی این دو داستان، که هر یک به نوعی سالک طریق تکامل خویش است، در عین شباهت با هم، تفاوت‌های آشکار دارند. این تفاوت‌ها ناشی از خصوصیات فردی و شخصی آنان است. «لیلی در عشق و متانت خود کمتر از شیرین نیست و قیس نیز نه تنها از خسرو؛ بلکه از فرهاد هم دست کمی در شور و حال، ندارد. ولی در این جا حادثه‌ها، همگی خط سیر جداگانه‌ای دارند. بدین‌گونه که محیط اجتماعی قهرمانان و طبقه‌ای که بدان وابسته‌اند و عادات و سنن حاکم بر آن‌ها، نقش پیدا می‌کنند»(رک: ع مبارز و دیگران؛ ۱۳٦۰: ۷۵).

نگاه تقابلی نظامی به دو داستان

نظامی با سرودن این دو داستان، که از نظر زمانی در پی هم می‌آیند، تصویری متقابل از دو جامعهٔ متفاوت را به نمایش می‌گذارد: زندگی شیرین، به مثابهٔ شاهزاده‌ای در ارمنستان در سرزمینی سر سبز و سرشار از نعمت، و بعدها در قصرهای با شکوه خسروپرویز، می‌گذرد و در برابر این، زندگی در قبیله‌ای، در صحرایی بی‌آب و علف، که خارهایش در پای مجنون دل خسته می‌خلد و سنت‌های خشکش روح لیلی را می‌آزارد سپری می‌شود.

گذشته از این محیط‌های طبیعی کاملا متفاوت دو داستان، محیط‌های مدنی و فرهنگی آن دو نیز، که به شیرین اجازه می‌دهد که آزادانه با هر که را دوست دارد، عشق بورزد و دست خسرو را برای معاشقه، حتی در حضور دیگران، باز می‌گذارد و برعکس آن را با جامعهٔ لیلی که به هیچ یک از دو دلدادهٔ داستان، لیلی و مجنون، اجازه نمی‌دهد که حتی به هم نزدیک شوند و از حال هم با خبر گردند، در تقابل قرار می‌گیرد.

امّا به رغم این تفاوت‌ها که همه بیرونی و ظاهری است، آنیما، به مثابهٔ کهن‌الگویی که از درون

درون ناخودآگاه جمعی انسان سر بر می‌کند و تفاوت جوامع و آدم‌ها، مانع از تحقق آن نیست، سرانجام در هر دو محیط متناسب با شرایط فرهنگی آن‌ها، نقش خود را برای ایجاد تحول در مردان قصه، ایفا می‌کند. زیرا آنیما با عشق رابطه‌ای مستقیم دارد و در حقیقت آنیما همان معشوق است و عشق آمدنی است و مکان و زمان نمی‌شناسد و به محض آمدن، بنیاد وجود عاشق و معشوق را برای ایجاد بنایی تازه از آن، ویران می‌کند. به سخن دیگر بی‌عشق هیچ تحولی در انسان پدید نمی‌آید. هم چنان که نظامی می‌گوید:

اگر بی عشق بودی جان عالم — که بودی زنده در دوران عالم؟
کسی کز عشق خالی شد فسرده است — گرش صد جان بود بی عشق مرده است
اگر خود عشق هیچ افسون نداند — نه از سودای خویشت وارهاند؟
نروید تخم کس بی دانهٔ عشق — کس ایمن نیست جز در خانهٔ عشق

(نظامی، ١٣٨٥: ٣٤-٣٣)

حالات روانی شخصیت‌های قصه

در سراسر داستان خسرو و شیرین، شیرین حضوری چنان گسترده دارد که گویی داستان حاصل کنش‌ها و منش این زن است. او «در مجموع فضای قصه، یک سر و گردن از خسرو بلندتر به نظر می‌رسد»(زرین کوب، ١٣٧٤: ١٠٨).

اگر به عمق و ژرفای قصه و اعماق روح شیرین و خسرو بنگریم، معلوم می‌شود که شیرین همزاد یا آنیمای خسرو است و این همه حضور او نمادی است از حضور دایمی آنیما در ذهن مرد. به سخن دیگر شیرین پاره‌ای از شخصیت خسرو و همواره با اوست. شیرین آن تصویر نمادینی است که باید پارگی‌های روان خسرو را به هم آورد و از این «مرد» که در آغاز به جنبه‌های زنانهٔ وجود خود وبه طریق اولی به عواطف بشری توجهی ندارد و مشغله‌های زندگی مردانه او را از این حقایق بازداشته، مردی بسازد که در وجود او عقل و عشق، با هم سازگار گردند. شیرین اگرچه از اسباب کمال خسرو، نیمهٔ دیگر خود، است، خود نیز از این سیر کمالی بی‌نصیب نمی‌ماند و سرانجام او نیز به زنی کمال یافته و مثالی تبدیل می‌شود. البته تردید نباید کرد که شیرین اگر می‌تواند چنین نقشی ایفا کند، بیش‌تر بدان دلیل است که این استعداد در او هست و جامعهٔ آزاد او هم به رشد این استعداد کمک می‌کند.

شیرین به راستی عاشق است و تا پایان داستان عاشق می‌ماند. او با تمام توان می‌کوشد و از

تمام موانع عبور می‌کند تا حقیقت عشق را به خسرو بنمایاند و از این طریق این عشق زمینهٔ تحول او را فراهم آورد. زیرا در نظر یونگ و در روان‌شناسی ژرفانگر، در چنین عشق‌هایی «نقش زن بیدار کردن قهرمان آیینی است تا به سطوح تازه‌ای از آگاهی دست یابد.» (یاوری، ۱۳۸۷: ۱۲٦) محصول این آمیزش، برخلاف آمیزش‌های بی‌هدف، فرزندآوری نیست؛ بلکه رسیدن به «انسان کامل و تمامی است که تمام مراکز آگاهی او بیدار شده و با درون خویش به پیوند و سازگاری رسیده است»(همان).

یکی از دلایلی که عشق، شیرین و خسرو را تا بدین پایه ارتقا می‌بخشد، این است که عشق آنان درخلال روزگاری دراز شکل می‌گیرد و زمینه‌های شناخت هر یک را برای دیگری فراهم می‌آورد. افلاطون معتقد بود «پیوندی که زود بسته شده باشد، شرافتی ندارد؛ چه زمان محک همه چیز است»(افلاطون، بی تا: ۲۳۵).

دلیل دیگر این که شیرین، هم چنان که دیدیم به هوس‌های خسرو تن نمی‌دهد و می‌کوشد او را برای پذیرش عشقی راستین و پاک آماده نماید. گذشته از آن که مهین بانو، عمهٔ شیرین، به او می گوید که

تو گنجی سر به مهری، نابسوده　　بدو نیک جهان نا آزموده

(نظامی، ۱۳۸۵: ۱۱۹)

و تأکید می‌کند که اگر خسرو را ناشکیب دیدی مبادا فریب او را بخوری و

نباید کز سر شیرین زبانی　　خورد حلوای شیرین رایگانی !

(همان:۱۲۰)

به هفت اورنگ روشن خورد سوگند　　به روشن نامهٔ گیتی خداوند

که گر خون گریم از عشق جمالش　　نخواهم شد مگر جفت حلالش

(همان: ۱۲۱)

شیرین می‌داند که کمال‌جویی با اخلاق و پرهیز رابطه‌ای مستقیم دارد. زیرا در این مسیر هر یک از نیمه‌های گمشده، بدان دلیل در پی نیمهٔ دیگر خود است که به یاری او خود را کامل کند. نه این که با تباهی تن این راه را مسدود سازد. چون خداوند «مقرر داشته است که اگر با پرهیزگاری زندگی کنیم، ما را به نیمهٔ گمشده خود رهبری می‌کند و به وحدتی که داشتیم می‌رساند و به ما رستگاری عطا می‌فرماید»(افلاطون، بی‌تا: ۲٤٥). بی‌گمان پرهیزگاری و

پاکدامنی شیرین، بزرگ‌ترین انگیزهٔ خسرو برای دگرگونی عمیق در اوست. شیرین در تمام لحظه‌های زندگی اش، پس از عاشق شدن، نقش آنیمایی خود را برای دگرگون کردن شخصیت خسرو و بازسازی آن به درست ایفا می‌کند و این نقش را به جدی‌ترین مسألهٔ زندگی خود تبدیل می‌کند. زیرا در خلال روی دادهای مختلف داستان می‌بینیم که «نه دلبربایی‌های مریم و شکر، خسرو را از عشق شیرین باز می‌دارد و نه درد و نیاز فرهاد کوهکن شیرین را که دلش به مهر خسرو بسته است، به دام وسوسه می‌اندازد»(زرین‌کوب، ١٣٦٢: ١٥٠).

مریم فقط همسر خسرو است و خود نیز این نقش را پذیرفته است و همین که نیازهای جسمی و جنسی او از قبل خسرو برآورده می‌شود خرسند می‌گردد. بنابر آن چه از داستان بر می‌آید مریم نمی‌تواند آنیمای خسرو باشد. زیرا نشانی از تلاش او برای تغییر خسرو دیده نمی‌شود. چه بسا الگوی مرد برای مریم پدرش و یا هر شاه دیگری است که در عیاشی و عیش و نوش آزاد است و زنان، خود را در حرمسرای آنان آزاد تصور می‌کنند.

اما شکر اصفهانی هم با تمام دلربایی‌هایش، نه آنیمای خسرو است، نه همسر او، بلکه تنها وسیلهٔ اطفای شهوت خسرو است. چیزی که برای خسرو با وجود مریم، خطایی است که او را از انسان درونش دور می‌کند.

بنابراین هم چنان که دیدیم شیرین اولین عشق و آنیمای خسرو است و اوست که اولین سنگ بنای تحولات عمیق روحی را در خسرو می‌گذارد. شیرین بدین دلیل این همه برای خسرو اهمیت دارد که اولین عشق اوست. اگرچه این فرایند به تدریج شکل می‌گیرد، اما نقطهٔ آغازش، در همان دیدار اولین نهفته است و جرقهٔ بیداری خسرو در همان جا زده می‌شود. زیرا «رخداد عشق، به ویژه عشق در نگاه اول را می‌توان دست کم تا حدی با نظریهٔ آنیمای یونگ» سنجید (ر.ک: گورین و دیگران، ١٣٧٠: ١٩٦).

از میان سه زنی که رو به روی خسرو قرار می‌گیرند. شیرین زنی شگرف و تأثیرگذار است. او از «زیبایی» و «خرد»، برخوردار است. در عشق و صداقت و پاکدامنی کم نظیر است، عشق را نه وسیلهٔ هوس ؛بلکه ابزار تمامیت انسان می‌داند و باور دارد که می‌توان در پرتو عشق هر آن چه را که مانع کمال است، پشت سر گذاشت. او مثل ابراهیم ادهم، حتی از فرمانروایی ارمن، هم به خاطر رسیدن به نیمهٔ دوم خود چشم می‌پوشد. بدین ترتیب لحظه‌به‌لحظه برای «دیدار با خود» و درونش، آماده‌تر می‌شود. این دیدار به او امکان «دیگر بینی» عطا می‌کند و کاری می‌کند که در

پرتو آن، خسرو هم به دیدار خویشتن خویش برود و نقطهٔ اشتراک خود با شیرین را بیابد و یکی شوند.

از سوی دیگر اگر از سر تأمل به کنش‌های خسرو، درسراسر داستان بنگریم درمی‌یابیم که او، چه بسا بی‌آن که خود بداند، از لحظهٔ عاشق شدن، راه طولانی میان نقص و کمال را می‌پیماید. اما همهٔ این‌ها تنها در لحظه‌های پایانی عمر او به اوج می‌رسد و با مرگش دایرهٔ کمال او بسته می‌شود. اما نظامی این داستان را طوری طراحی کرده که خسرو و شیرین، در هنگام کشته شدن خسرو، در یک بستر ودر کنار هم قرار می‌گیرند، یعنی او می‌خواهد، اتحاد آنیما و آنیموس را به مثابهٔ اصلی اصیل در کمال‌جویی انسان در این جا نشان دهد. زیرا برای رسیدن به کمال، گذشتن از من و رسیدن به خود ضرورت دارد و این دو اگر از هم جدا شوند، شخصیت‌شان، به تمامیّت خود نمی‌رسد.

از این گذشته، از لحاظ داستان‌پردازی، نظامی با ایجاد این صحنهٔ تحسرانگیز یکی از زیباترین پایان‌بندی‌های داستان را هم به نمایش گذاشته است. نظامی با سرودن این داستان و اتصال نیمه‌های گمشدهٔ خسرو و شیرین، به یک واقعیت آرمانی ذهن خود، شکل داده است. اما به هر حال برای خواننده باور کردن استحالهٔ خسرو به مثابهٔ یکی از عیاش‌ترین شاهان ساسانی که «دوشیزگان و بیوه زنان و حتی زنان صاحب اولاد را که زیبا می‌یافت به حرم خود می‌آورد» (یاحقی، ١٣٦٩: ١٨)، آسان نیست.

نظامی می‌کوشد که این همه دگرگونی در خسرو را ناشی از تأثیرپذیری از شیرین، جلوه دهد. اما به هر حال خسرو داستان نظامی با خسرو واقعی در تاریخ که مردی بی‌رحم و هوس‌باز بود، قابل تطبیق نیست. نظامی برای بازنمود این اندیشه که راه خسرو خطاست و به سرانجام نمی‌رسد، به مخاطبان می‌گوید که تنها راه ترک این همه بدی، مهرورزی است بنابراین خسرو را به تدریج به «یکی از عاطفی‌ترین افراد و صادق‌ترین عاشقان»(حمیدیان، ١٣٧٣: ١٦٩) بدل می‌کند.

به همین دلیل است که تمام محققانی که این داستان را بررسی و تحلیل کرده‌اند، به این نتیجه رسیده‌اند که «خسرو و شیرین داستانی دربارهٔ انسان، وسعت قلب او، عظمت آرزوهایش و قدرت چیرگی عشق و کار خلاقانه» است (ر.ک: ع مبارز و دیگران، ١٣٦٠: ٤٧).

البته نباید فراموش کرد که نظامی این بهترین و زیباترین داستانش را، با استغراق در عشق

ناکام خود با آفاق که در جوانی از دست رفته، سروده است و به معجزهٔ عشق در استحالهٔ آدم‌ها باور دارد.

آنیما و آنیموس در داستان خسرو و شیرین و لیلی و مجنون

در داستان‌های مورد بحث، شیرین و لیلی به اسارت آنیموس درنمی‌آیند و به همین دلیل به شخصیت‌های مثبت و تأثیرگذار تبدیل می‌شوند. از سوی دیگر تأثیرپذیری خسرو و مجنون از آنیمای خود یکسان نیست. خسرو امکان برخورداری از زنان جایگزین، مثل مریم و شکر را دارد، پس ضمن تأثیرپذیری از آنیمای خود شیرین، می‌تواند شخصیت مردانهٔ خود را حفظ کند. اما مجنون چنان اسیر عشق لیلی یا آنیمای خود می‌شود که عنان از کف می‌دهد و بنیان شخصیت او از هم می‌گسلد و «مجنون» می‌گردد.

بنابراین در این رویارویی در پی تقابل و تعاملی که میان زن و مرد برقرار می‌شود، هر یک، متناسب با شرایط جسمی و روحی خود، از دیگری تأثیر می‌پذیرد و دگرگون می‌شود. بدیهی است اگر این تأثیرپذیری مثبت باشد به رشد شخصیت می‌انجامد و برعکس اگر منفی باشد به گسستگی عناصر سازندهٔ شخصیت می‌انجامد.

زنان این دو داستان وجههٔ آنیمایی خود را حفظ می‌کنند. زیرا «زنی که مسخّر آنیموس خود شده باشد، همواره با خطر از دست دادن زنانگی اش مواجه است»(مورنو، ١٣٨٠: ٦٦) هم چنان که اگر مردی اسیر آنیمای خود گردد گذشته از آن که در معرض از دست دادن مردانگی‌اش قرار می‌گیرد، چه بسا «پری زده» و مجنون گردد.

داستان را شخصیت‌ها در تقابل‌ها و تعامل‌هایی که با هم دارند، پیش می‌برند، آنان در خلال ایفای این نقش عام در داستان، یک سلوک درونی هم دارند سلوکی برای یافتن «خویشتن خویش» در این سلوک است که آنان با تصور لایه‌های عمیق‌تر روان خویش برخورد می‌کنند. از آن جا که این دگرگونی، اساسا درونی است، باید موثرترین عامل در شکل دادن به آن را در تأثیرپذیری آنان از شخصیت مخالف خود دانست. زیرا این اشخاص برای دیگری در حکم آیینه‌ای روشن هستند که می‌توانند خود را در آن ببیند و از احوال روحی خویش آگاه گردند.

بی‌تردید اگر تفاوتی وجود دارد، که قطعاً وجود دارد، نه در آینه که در تصویرهایی است که در برابر آن قرار می‌گیرد. به سخن دیگر هر یک از این دو از چشم روان خود به دیگری نگاه می کند تا دو مسالهٔ متقابل عشق وهوس به نمایش درآید. بنابراین خاصیت این آینه آن است که

هر یک از آنان خود را چنان که واقعا هستند، به خود نشان دهد و چه بسا آن چه آینه به آنان نشان می‌دهد از چشم خودشان هم پنهان بوده است. نظریهٔ یونگ هم آنیما را آینه‌ای می‌داند که تمام گرایش‌های روانی مرد اعم از احساسات، خلق و خوی مبهم، مکاشفه‌ها، عشق، احساس و عاطفه نسبت به طبیعت و نظایر این‌ها را در خود منعکس می‌کند (یونگ، ۱۳۷۷: ۲٦۹).

با توجه به آن چه از متن داستان‌های خسرو و شیرین و لیلی و مجنون، برمی‌آید و نیز با توجه به حضور گستردهٔ شیرین و حضور کم‌رنگ‌تر، اما مقاوم‌تر لیلی و تلاش هر دو برای رسیدن به مردانی شایسته و یا آنیموس‌هایی که تصویری از آن در آینهٔ ذهنشان بازتابیده، درمی‌یابیم که این هر دو بر روان زنانهٔ مردان مقابل خود، خسرو و مجنون، تأثیری عمیق دارند و آنان را به راهی می‌برند که خود محرک آن بوده‌اند. یعنی این همه تأثیر، اساساً از رهگذر عشق، اعمال می‌گردد. عشقی که بر سرنوشت آنان هم تأثیری ماندگار دارد.

بنابراین می‌توان گفت که «عشق هر دو زن در زندگی مردانشان تحول می‌آفریند «لیلی بی‌تجربهٔ اندک سال را چون از مکتب بازمی‌گیرند، قیس از دیدار او باز می‌ماند سر به شوریدگی می‌نهد و کار بی قراری‌اش به جنون می‌کشد و مجنون می‌شود»(سعیدی سیرجانی، ۱۳۷۷: ۲۰).

البته هم چنان که دیدیم محیط زندگی لیلی و سنت‌هایی که دست و پای پیش رفت و تحول را می‌بندد، به او اجازه نمی‌دهد تا مجنون را در مسیر تحول اجتماعی قرار دهد. زیرا این جامعه مجنون را طرد می‌کند و به جنون او دامن می‌زند به همین دلیل می‌بینیم که مجنون دور دایره فردانیت خویش را کامل نمی‌کند و به انسانی فردیت یافته تبدیل نمی‌شود. به عکس شیرین در داستان خسرو و شیرین نقشی سخت پویا دارد و مثل سایه‌ای خسرو را در همه جا و همه کار دنبال می‌کند و از هر آن چه در ذهن او می‌گذرد، کمابیش آگاه می‌گردد و خلاصه به واسطه شناختی که از او به دست آورده، می‌تواند بر زندگی و رفتار و پندارهای او تأثیری عمیق بر جای گذارد.

عشق شیرین مایه بخش ترقیات آینده خسرو است. عشقی که دختری عاشق ولی خویشتن‌دار و مآل‌اندیش، با ملایمت آن را به قلب جوان محبوب خود فرامی‌افکند و به او می‌فهماند که: رعایت تعادل شرط عقل است و آدمیزاده را منحصراً برای عیاشی و بلهوسی نساخته‌اند و «جهان نیمی از بهر شادکامی است و دیگر نیمه اش باید صرف کار و نام گردد و با این نصیحت چنان تکانی به شهزادهٔ تاج و تخت از کف داده می‌دهد که از مجلس بزم پا در رکاب اسب

آورد و به نیت بازپس‌گرفتن ملک موروثی خود، راهی دیار روم شود»(سعیدی سیرجانی، ١٣٧٧: ٢٠).

به همین دلیل است که عشق شیرین از خسرو هوس‌باز «انسان وفادار و ولایی می‌سازد که همهٔ وجودش وقف آسایش همسر شده است»(همان: ٢٤).

کهن‌الگوهای مرتبط با آنیما و آنیموس

یکی از معروف‌ترین نمادهای یونگ کهن‌الگوی سایه است که در فرایند فردیّت اشخاص نقشی اساسی دارد. سایه از آن جهت با آنیما در پیوند است که همواره آنیما از پشت سایه خود را می‌نمایاند و «پیش از شناختن سایه، رو به رو شدن با آنیما، که نزدیک ترین چهرهٔ پنهان در پس سایه و برخوردار از نیروهای جادویی افسون و تسخیر است، ممکن نیست»(یاوری، ١٣٨٧: ١٤٥).

سایه آن بخش از تاریکی‌های ضمیر ناآگاه است که معمولا آدمیان، از رو به رو شدن با آن هراس دارند و دوست ندارند خیلی دربارهٔ آن سخن بگویند. سایه برخلاف آنیما و آنیموس، که بر پایهٔ فرافکنی یک جنس بر روی جنس دیگر، استوار است، به جنسیت خود افراد اشاره دارد و «بر رابطه‌های دوستی شخص با هم جنسان خود، اثر می‌گذارد و این روابط را زیر نفوذ و کنترل دارد»(هال و نوردبای، ١٣٧٥: ٧٢).

با توجه به تعاریفی که از این کهن‌الگو در دست داریم، معلوم می‌شود که سایه بر جنبه‌های حیوانی وجود آدم دلالت دارد. اما ناگفته پیداست که انسان هرگز نمی‌تواند از جنبهٔ حیوانی خویش رهایی یابد. زیرا رها شدن کامل از دست آن، انسان را از خرد طبیعی دور می‌کند و قطعاً «یک زندگی بدون «شِدو» یا بی‌سایه، به سوی بی‌روحی و سطحی بودن کشیده می‌شود»(همان).

سایه و آنیما

با توجه به روایت نظامی، می‌توان مریم، شکر، بهرام، فرهاد و شیرویه را سایه‌های داستان خسرو و شیرین و پدر لیلی، نوفل و ابن سلام را، سایه‌های داستان لیلی و مجنون دانست. البته کهن‌الگوی سایه همواره حاوی یک تقابل در درون خود است و بر این قرار می‌تواند عملکردهای منفی و مثبت داشته باشد.

نکتهٔ اساسی‌تر در عملکرد سایه این است که روابط دوستانه یا خصمانهٔ سایه منوط به این است که «سایه» از طرف «ایگو» پذیرفته شده و ترکیبی هماهنگ با روان ساخته است یا توسط

ایگو رد شده و به ضمیر ناخودآگاه تبعید شده است»(هال و نوردبای، ۱۳۷۵: ۷٦).

مطابق روایت داستان، مریم، پس از ناامید شدن خسرو از هم آغوشی با شیرین، وارد قصه می‌شود. او فقط همسر خسرو و سایه‌ای است در مسیر عشق خسرو و شیرین و تحقق این عشق را خوش نمی‌دارد.

اما شکر، از لحاظ دوری و نزدیکی به آنیمای خسرو، حالت میانه و جایگاه خود را دارد. او، زنی زیبا، اما هر جایی است. خسرو با او سرو سری دارد. اما آنیمای خسرو نیست. می‌توان گفت او از لحاظ موقعیتی پایین‌تر از شیرین و بالاتر از مریم است. خسرو برای ازدواج با او بدترین زمان را انتخاب می‌کند؛ یعنی درست وقتی که تمام موانع برای ازدواج با شیرین برطرف شده است. بنابراین شکر سایه‌ای است که آنیمای خسرو را بیش از هر سایهٔ دیگری تحریک می‌کند.

فرهاد، چهره‌ای درخشان در داستان است و مخاطب به دلیل هنرمندی و عاشقی‌اش بدو می‌گراید و او را بزرگ می‌دارد. از این گذشته بخشی از روایت داستان به کنش او وابسته است. نظامی می‌گوید که شیرین وقتی به کاخ خسرو آمد، در اثر بدی آب و هوا ناگزیر بود به جای غذا، فقط شیر بنوشد. تهیه شیر به دلیل دور بودن قصر از چراگاه گوسفندان، دشوار بود. شاپور، فرهاد را به شیرین معرفی کرد تا مسیری برای انتقال شیر به قصر بگشاید. او چنین کرد و در خلال این ایام فرهاد عاشق شیرین شد و خسرو از این امر آگاهی یافت. او را به قصر فراخواند و تطمیع کرد که سودی نداشت و در یک مناظره هم دریافت که فرهاد به راستی عاشق شیرین و آمادهٔ جان بازی است، احساس خطر کرد و با ترفندی او را از سر راه عشق خود به شیرین برداشت.

شیرویه، پسر خسرو از همسر رومی‌اش مریم است. او حکومت را از پدر مطالبه می‌کند. خسرو هم به وساطت بزرگ امید، حکومت را به او می‌دهد وخود برای گذراندن سال‌های پایانی عمر به آتشکده می‌رود. اما شیرویه به این اکتفا نمی‌کند او را محبوس می‌کند. فقط شیرین اجازه دارد که به نزد او برود. سرانجام در شبی که این دو دلداده در کنار هم خفته‌اند، ناشناسی با خنجر جان خسرو را می‌گیرد و شیرین در حال فغان و شیون است که شیرویه از او خواستگاری می‌کند. شیرین سکوت می‌کند و فردا که خسرو را برای دفن به دخمه می‌برند، در کنار او خود را می‌کشد و بزرگان تصمیم می‌گیرند آن دو را در کنار هم دفن کنند. آیا شیرویه

در حمایت از سایهٔ اصلی داستان؛ یعنی مادرش مریم و برای انتقام گرفتن از پدرش که مادر او را، با عشق ورزیدن به شیرین آزار داده است، می‌کشد و از بیوهٔ داغدارش خواستگاری می‌کند؟ به هر حال شیرویه هم خود ستمگر و پدرکش است و هم از منظر روان‌شناسی باید او را دستیار سایه بپنداریم.

پدر لیلی گذشته از این که حق دارد دختر خویش را به خانهٔ مجنون نفرستد، از نظر روان شناسی در فرایند فردیّت یافتگی لیلی و مجنون، یک سایه به شمار می‌آید. هم چنان که «ابن سلام» هم به مثابهٔ ابزار جدایی لیلی و مجنون، می‌تواند سایه به شمار آید. گفتن این نکته ضرورت دارد که سایه‌های این داستان‌ها، فی نفسه بد نیستند؛ بلکه همه در پیوند با خسرو و مجنون، سایه به شمار می‌آیند، و نقش ایفا می‌کنند. در این میان فرهاد و ابن سلام، هر دو سرنوشت غم‌انگیزی دارند. «ابن سلام را مشاهده آینهٔ دقی به نام لیلی می‌کشد و فرهاد را حسد شاه کینه‌جوی ناجوانمردی با غرور سرکوفته و شخصیت درهم شکسته‌اش، که مرد را به دربار پرشکوهش خوانده است ودر مناظرهٔ او درمانده»(سعیدی سیرجانی، ١٣٧٧: ٢٣).

پیر دانا

یکی از کهن‌الگوهایی که در فرایند فردیّت انسان، در پیوند با آنیما، نقش تعیین‌کننده دارد، پیر داناست. زیرا «پیر دانا پدر روح یا جان است و آنیما دختر او»(مورنو، ١٣٨٠: ٧٣).

پیر دانا نمادی از «خصلت روحانی ناآگاهمان» است و وقتی پدیدار می‌شود که فرد بر سر دو راهی قرار می‌گیرد ونیازمند پند او برای تصمیم‌گیری است. «سر نمون روح، این حالت کمبود معنوی را جبران می‌کند و محتویاتی ارائه می‌دهد که این خلاء را پر» می‌کند (ر.ک: همان). این خلاء گاه مثبت و گاه منفی است و پیردانا، از آن جهت که «طبعی دوگانه دارد و قادر است در جهت خیر یا شر، هر دو کار کند»(همان) می‌تواند هر دو وجه مثبت و منفی خواست فرد را تحقق بخشد. مشروط بر آن که «برگزیدن هر یک، بسته به ارادهٔ آزاد انسان» باشد (ر.ک: همان: ٨٤)

در داستان خسرو و شیرین و لیلی و مجنون هم با وجه مثبت و هم با وجه منفی این سرنمون، روبه‌رو می‌شویم. شاپور پیر فرزانهٔ مثبت خسرو و شیرین است. زیرا در تمام مراحل حیات عشق این دو، از آغاز تا پایان وجود دارد و تلاش بی‌وقفهٔ اوست که سرانجام شیرین را به خسرو می‌رساند. بزرگ امید هم، پیر دانای مثبت، برای خسرو است و همه جا از وی

حمایت و محافظت می‌کند. اما آن «پیران خردمند» که خسرو با آنان برای برداشتن فرهاد از سر راه عشق خود، مشورت می‌کند، وجه منفی پیر دانا را نمایندگی می‌کنند، زیرا با ترفند اینان است که قاصدی خبر دروغین مرگ شیرین را به فرهاد می‌دهد و زمینهٔ مرگ او را فراهم می‌آورد.

می‌توان تا حدودی نوفل را هم پیر دانای مجنون تصور کرد. زیرا در لحظه‌های ناامیدی و ناتوانی در حل مشکل، به داد او می‌رسد و به خاطر او دو بار به قبیلهٔ لیلی حمله می‌کند و آنان را شکست می‌دهد. اما قادر نیست پدر لیلی، این سایه یا مانع اصلی را از سر راه وصال مجنون بردارد.

خواب خسرو

فروید معتقد است که خواب معنی دارد و می‌توان آن را با روش‌های علمی تعبیر کرد. «زبان ناخودآگاهی زبان رؤیاست و به یاری رؤیاست که با خودآگاهی نهفته‌های خویش را بر ما آشکار می‌سازد»(کزازی، ۱۳۷۲: ۷۸). در بسیاری از موارد از جمله در این داستان، حادثه‌ای که به اصلی‌ترین عنصر این داستان باز می‌گردد، پیش از وقوع به خواب قهرمان می‌آید. هم چنان که خسرو، تمام رویدادهای مرتبط با شیرین را که به کمال او منجر می‌شود، در تعبیر کوتاه «زن زیبا» در خواب می‌بیند. نظامی در بخشی از داستان (ر.ک: نظامی، ۱۳۸۵: ٤٣ به بعد) از عشرت شبانهٔ خسرو در مرغزاری سخن می‌گوید که در آن اسبش مرغزار را لگدکوب می‌کند، غلامش از باغی غوره می‌چیند و چنگی او، بزم‌آرایی می‌کند. خسرو مؤآخذه می‌شود و عدالت پدر را می‌پذیرد. اما سخت آزرده خاطر است. شبی نیای خود انوشیروان به خوابش می‌آید (ر.ک: همان: ٤٧) و می‌گوید اگر چهار چیز عزیز خود را از دست دادی، «بشارت می‌دهم بر چار چیزت»(همان) در میان این چهار چیز؛ یعنی شبدیز، تختی شاهانه و باربد، مهم‌ترین مژده «دلارامی که دوران نظیرش را ندیده» است.

به گفتهٔ یونگ خواب‌ها غالبا کارکردی جبرانی دارند و می‌توان آن‌ها را به کمک آنچه پیش‌تر برای خواب بیننده روی داده، تفسیر کرد (ر.ک: یونگ، ۱۳۷۷: ۹٤) شاید خسرو پس از آن که پدرش اسب او را کشت، تخت او را به صاحب‌خانه و غلامش را به صاحب باغ داد بسیار متأثر شد و این خواب نتیجه انتقال اندوه او از خودآگاه به ناخودآگاهش بوده است. اما آن چه در پیوند با موضوع مقالهٔ حاضر اهمیت دارد، مژدهٔ انوشیروان برای رسیدن خسرو به «زن زیبا»

است. شاید بتوان این مژده را با هوس‌بازی و زن‌بارگی خسرو که به زندگی مادی او مربوط است، توجیه کرد. اما می‌توان این زن زیبا را، در عالم رؤیا و زندگی معنوی خسرو، به زنی کلی یا آنیمایی که قرار است زندگی و سرنوشت او را تغییر دهد، تعبیر کرد. به ویژه از آن روی که اندکی بعد شاپور، خسرو را از وجود زنی زیبا در ناحیهٔ ارمن، آگاه و او را شیفتهٔ این زن می‌کند. در خلال داستانی دیده‌ایم که خسرو با شنیدن مژدهٔ نیای خود به این زن زیبا قرار و آرام ندارد و هیچ کس و هیچ چیز نمی‌تواند از کشیده شدن او به طرف این زن، یا نیمهٔ دیگر او، ممانعت کند.

نماد عدد سه

دیدیم که نقد روان کاوانه در همه جا بر اسطوره و نماد و تکیه دارد. زیرا «خودآگاهی همیشه صورت نوعی را به صورت نماد درک می‌کند؛ یعنی صور نوعی در جامهٔ تصاویر جمعی، که میان همهٔ اقوام مشترک است و در اعماق خروشان هر روان در جوشش است، آشکار می‌گردد» (ستاری، ١٣٦٦: ٤٥٠).

گذشته از نمادهای بسیاری که نظامی در این داستان‌ها به کار گرفته، نماد «عدد سه» رابطه‌ای مستقیم‌تری با آنیما دارد. در داستان خسروپرویز، شاپور، که واسطهٔ میان آنیما و آنیموس است، برای نزدیک کردن آنیمای خسرو به او، «سه بار» تصویر خسرو را به شیرین نشان می‌دهد. بار اول (ر.ک: نظامی، ١٣٨٥: ٥٨) خدمتگزاران شیرین، آن را که می‌پندارند سبب ناراحتی شیرین می‌گردد» برمی‌دارند و مفقود شدن آن را به «پریان» نسبت می‌دهند. بار دوم (ر.ک: همان:٦١) چنین می‌کنند و عمل خود را به دیوان نسبت می‌دهند و بار سوم (ر.ک: همان: ٦٢) شیرین «به پای خود شد آن تمثال برداشت»(همان: ٦٣).

و با این عمل او پای عدد سه به روایت داستان بازمی‌شود. عدد سه، با توجه به حالات روحی شیرین و دیدار مردی که انتظارش را می‌کشد، می‌تواند یک نماد جنسی فرض شود. زیرا «روانکاوان» نظر فروید را قبول دارند و عدد سه را یک نماد جنسی می‌دانند»(شوالیه و دیگران، ج٣، ١٣٧٨: ٦٧١). سه از این منظر هم که «اصل مذکر» است و با چهار که نماد زنانگی ونماد چهار عنصر است (ر.ک: همان: ٦٦٩)، با موضوع مقالهٔ حاضر مرتبط است. اما گذشته از این‌ها، با اندیشه، عاطفه و نظام فکری شیرین پیوند می‌یابد. زیرا در سراسر جهان، سه، عددی بنیادی است. سه نشانگر فکری و روحی در ارتباط با خداوند، کیهان و آدمی است»(همان: ٦٦٣).

نتیجه‌گیری

بررسی دو کهن‌الگوی آنیما و آنیموس در داستان‌های خسرو و شیرین و لیلی و مجنون ما را به این نتیجه می‌رساند که:

– نظامی به مثابهٔ داستان‌سرایی روان‌پژوه به ضمیر ناآگاه شخصیت‌های داستانش نقب می‌زند.

– پیش از هر چیز این داستان‌ها از ذهن نماد پرداز و اسطوره‌گرای نظامی خبر می‌دهد.

– می‌توان بر آن بود که داستان خسرو و شیرین تصویری از دیدار نظامی با آنیمای خود، آفاق است.

– شکل و محتوای این دو داستان نشان می‌دهد که نظامی از بینشی ازلی، در شکل دادن به داستان‌هایش برخوردار بوده است.

– تصویر شیرین و لیلی بیانگر درک نظامی از موقعیت زن، در جوامع مردسالار عصر خویش است.

– نظامی با تحلیل حالات روانی شیرین و لیلی نشان می‌دهد که پاکدامنی و دوری از هوس، در ایفای نقش آنیمایی آنان ، بسیار مؤثر بوده است.

– او با ارتقای عشق هوس‌آلود خسرو، به عشقی صادقانه، بر تحول انسان در هر شرایطی تأکید می ورزد.

– نظامی، چونان داستان‌سرایی متبحر و موقعیت‌شناس، پندار، گفتار و رفتارش اشخاص داستان را متأثر از محیط طبیعی و اجتماعی آنان می‌داند.

– او می‌کوشد از رهگذر درونگرایی‌های لیلی و مجنون، تأثر خود را از باورهای عارفانه‌اش به تصویر بکشد.

– نظامی بر نقش عشق بر تکامل روحی انسان، البته متناسب با طبیعت هر کس، تأکید دارد.

منابع

کتاب‌ها

افلاطون (بی‌تا) *پنج رساله*، مترجم محمود صناعی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

اوتادیه، ژان (۱۳۷۸) *نقد ادبی در قرن بیستم*، مترجم مهشید نونهالی، چاپ۱، تهران: نیلوفر.

ایبرمز، ام اچ. هرفم، جفری گالت (۱۳۸۷) *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، مترجم سعید سبزیان، چاپ ۱، ویراست ۹، تهران: رهنما.

پاینده، حسین (١٣٩٧) *نظریه و نقد ادبی*، جلد ١، چاپ اول، تهران: سمت.

پین، مایکل، (ویراستار) (١٣٨٢) *فرهنگ اندیشه انتقادی*، مترجم پیام یزدان جو، چاپ ١، تهران: مرکز.

جعفری لنگرودی، محمد جعفر (١٣٧٠) *راز بقای ایران در سخن نظامی*، چاپ ١، تهران: گنج دانش.

حمیدیان، سعید (١٣٧٣) *آرمان شهر زیبایی*، چاپ ١، تهران: نشر قطره.

دوبوار، سیمون (١٣٨٠) *جنس دوم*، مترجم قاسم صنعوی، چاپ ٤، تهران: توس.

زرین کوب، عبدالحسین (١٣٧٤) *با کاروان حله*، چاپ ٥، تهران: جاویدان.

زرین کوب، عبدالحسین (١٣٧٤) *پیر گنجه در جستجوی ناکجا آباد*، چاپ ٢، تهران: سخن.

سعیدی سیرجانی، علی اکبر (١٣٧٧) *سیمای دو زن*، چاپ ٥، تهران: پیکان.

ستاری، جلال، (مترجم و مؤلف) (١٣٦٦) *رمز و مثل در روان کاوی*، چاپ ١، تهران: توس.

شمیسا، سیروس (١٣٧٨) نقد ادبی، چاپ ١، تهران: فردوس.

شوالیه، ژان، گربران، آلن (١٣٧٨) *فرهنگ نمادها*، جلد٣، مترجم سودابه فضایلی، چاپ ١، تهران: جیحون.

صفا، ذبیح الله (١٣٦٢) *تاریخ ادبیات در ایران*، چاپ ٦، تهران: فردوسی.

صنعتی، محمد (١٣٨٣) *تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات*، چاپ ٢، تهران: نشر مرکز.

ع مبارز و دیگران (١٣٦٠) *زندگی و اندیشهٔ نظامی*، چاپ ٢، تهران: توس.

غیاثی، محمد تقی (١٣٨٢) *نقد روان‌شناختی متن ادبی*، چاپ ١، تهران: نگاه.

کالر، جاناتان (١٣٨٢) *نظریهٔ ادبی*، مترجم فرزانه طاهری، چاپ ١، تهران: مرکز.

کزازی، میرجلال‌الدین (١٣٧٢) *رؤیا، حماسه، اسطوره*، چاپ ١، تهران: مرکز.

گورین، ویلفرد. ال و دیگران (١٣٧٠) *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، مترجم زهرا میهن خواه، چاپ ١، تهران: اطلاعات.

لپ، اینیاس (١٣٧٠) *روان‌شناسی عشق ورزیدن*، مترجمان کاظم سامی و محمود ریاضی، چاپ ٣، تهران: چاپخش.

مورنو، آنتونیو (١٣٨٠) *یونگ خدایان و انسان مدرن*، مترجم داریوش مهرجویی، چاپ ١، تهران: مرکز.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۵) *خسرو و شیرین*، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ ۷، تهران: قطره.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳٦۹) *لیلی و مجنون*، به تصحیح برات زنجانی، تهران: دانشگاه تهران.

وبستر، راجر (۱۳۸۲) *پیش درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی*، مترجم الهه دهنوی، چاپ ۱، تهران: روزگار.

ولک، رنه و وارن، آوستین (۱۳۷۳) *نظریهٔ ادبیات*، مترجمان ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چاپ ۱، تهران: علمی و فرهنگی.

هال، کالوین .اس و نورد بای، ورتون .جی (۱۳۷۵) *مبانی روان‌شناسی تحلیلی یونگ*، مترجم حسین مقبل، چاپ ۱، تهران: جهاد دانشگاهی.

یاحقی، محمد جعفر (۱۳۹۹) *فرهنگ اساطیر*، چاپ ۱، تهران: سروش.

یاوری، حورا (۱۳۸۷) *روان‌کاوی و ادبیات*، چاپ ۱، تهران: سخن.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷) *انسان و سمبول‌هایش*، مترجم محمود سلطانیه، چاپ ۱، تهران: جامی.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۲) *جهان‌نگری*، مترجم جلال ستاری، چاپ ۱، تهران: توس.

References

Book

Plato (undated) *Five treatises*, translated by Mahmoud Sanaei, Tehran: Book Translation and Publishing Company.

Otadieh, Jan (1999) *Literary Criticism in the Twentieth Century*, translated by Mahshid Nonhali, 1st edition, Tehran: Niloufar.

Iberms, M.H. Herfam, Jeffrey Galt (2008) *Descriptive Dictionary of Literary Terms*, translated by Saeed Sabzian, 1st Edition, 9th Edition, Tehran: Rahnama.

Payende, Hossein (2018) *Literary Theory and Criticism*, Volume 1, First Edition, Tehran: Samat.

Payne, Michael, (Editor) (2003) *The Culture of Critical Thought*, Translator of Payam Yazdanjoo, 1st Edition, Tehran: Center.

Jafari Langroudi, Mohammad Jafar (1991) *The Secret of Iran's Survival in Military Speech*, 1st Edition, Tehran: Ganj-e-Danesh.

Hamidian, Saeed (1994) *Armanshahr Zibaei*, 1st edition, Tehran: Qatreh Publishing.

Dubois, Simon (2001) *The second material*, translated by Ghasem Sanavi, 4th edition, Tehran: Toos.

Zarrinkoob, Abdolhossein (1995) *with Hilla Caravan*, 5th Edition, Tehran: Javidan.

Zarrinkoob, Abdolhossein (1995) *Pir Ganjeh in Search of Nowhere*, 2nd Edition, Tehran: Sokhan.

Saeedi Sirjani, Ali Akbar (1998) *The image of two women*, 5th edition, Tehran: Peykan.

Sattari, Jalal, (translator and author) (1987) *Mystery and Proverbs in Psychoanalysis*, 1st Edition, Tehran: Toos.

Shamisa, Sirus (1999) *Literary Criticism*, 1st Edition, Tehran: Ferdows.

Knight, Jean, Gerbran, Allen (1999) *Culture of Symbols*, Volume 3, translated by Soodabeh Fazaili, 1st edition, Tehran: Jeyhun.

Safa, Zabihollah (1983) *History of Literature in Iran*, 6th edition, Tehran: Ferdowsi.

Sanati, Mohammad (2004) *Psychological Analysis in Art and Literature*, 2nd Edition, Tehran: Markaz Publishing.

A. Mobarez et al. (1981) *Military Life and Thought*, 2nd Edition, Tehran: Toos.

Ghiasi, Mohammad Taghi (2003) *Psychological Critique of Literary Text*, 1st Edition, Tehran: Negah.

Color, Jonathan (2003) *Literary Theory*, Translated by Farzaneh Taheri, 1st Edition, Tehran: Center.

Kazazi, Mir Jalaluddin (1993) *Roya, Epic, Myth*, 1st Edition, Tehran: Center.

Gorin, Wilfred. Al et al. (1991) *Handbook of Literary Criticism Approaches*, Translated by Zahra Mihankhah, 1st Edition, Tehran: Information.

Lep, Inias (1991) *The Psychology of Love*, translated by Kazem Sami and Mahmoud Riazi, 3rd edition, Tehran: Chapakhsh.

Moreno, Antonio (2001) *Jung Gods and Modern Man*, translated by Dariush Mehrjoui, 1st edition, Tehran: Center.

Nezami, Elias Ibn Yousef (2006) *Khosrow and Shirin*, by Saeed Hamidian, 7th edition, Tehran: Qatreh.

Nezami, Elias Ibn Yousef (1990) *Lily and Majnoon*, edited by Barat Zanjani, Tehran: University of Tehran.

Webster, Roger (2003) *An Introduction to the Study of Literary Theory*, translated by Elahe Dehnavi, 1st edition, Tehran: Roozgar.

Volk, René and Warren, Austin (1994) *Theory of Literature*, translated by Zia Movahed and Parviz Mohajer, 1st edition, Tehran: Scientific and Cultural.

Hall, Calvin S. and Nordby, Verton J. (1996) *Fundamentals of Jung Analytical Psychology*, translated by Hossein Moqbel, 1st edition, Tehran: University Jihad.

Yahaghi, Mohammad Jafar (2020) *Farhang-e Asatir*, 1st edition, Tehran: Soroush.

Yavari, Hora (2008) *Psychoanalysis and Literature*, 1st Edition, Tehran: Sokhan.

Jung, Carl Gustav (1998) *Man and His Symbols*, translated by Mahmoud Soltanieh, 1st edition, Tehran: Jami.

Jung, Carl Gustav (1993) *Jahangingri*, translated by Jalal Sattari, 1st edition, Tehran: Toos.

Scientific Quarterly of Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts
(Dehkhoda)
Volume 14, Number 52, Summer2022, pp. 436-466
Date of receipt: 18/3/2019, Date of acceptance: 3/10/2019
(Research Article)
DOI: 10.30495/dk.2022.692046

Investigation and analysis of two archetypes of anima and animus, in the stories of Khosrow, Shirin, Lily and Majnoon of Nezami

Khadijeh Mortezaei[1], Dr. Ahmad Hassani Ranjbar[2], Dr. Mahdieh Salehi[3]

Abstract

The critique of the archetype of literary texts is a valuable critique from an anthropological and epistemological point of view because it shows the depth of the poet or writer's thought. Nezami, the great Iranian poet, is one of the few storytellers who reflects on the psychological characteristics of the characters in his story and explains their stagnation and dynamism in connection with "Anima and Animos". In this article, the main characters of the two stories, Khosrow and Shirin and Lily and Majnoon, using Jung's archetypal theory, which is part of his theory of individuality, to examine the influence of men's feminine nature and women's masculine nature on their psyche has been. The relevant information is obtained using the library method and then described using the analytical method. These two stories show that Nezami, without being aware of Jung's theories, simultaneously emphasized the role of women in transforming men's personalities. This study shows that the women of the story, Shirin and Lily, of course, with the significant differences that can be seen in them, have been able to transform their men in such a way that at the end of the story, they become different human beings than at the beginning, have been become.

Keywords: Anima and Animos, Nezami, Khosrow and shirin, Lily and Majnoon.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. kh.mortazaei@gmail.com
[2] . Professor, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. (Corresponding Author) ahmad.ranjbar.7@gmail.com
[3] . Associate Professor, Department of Psychology, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. M_salehi@iauctb.ac.ir