ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س۱۸ـ ش۶۹ـ زمستان ۱۴۰۱ (از صفحه ۴۳ تا ۷۴) *علمی ـ پژوهشی*
DOI:dx.doi.org/10.30495/MMLQ.2022.690929

روان‌اسطوره‌شناسی داستان کودکانهٔ «بوقی که خروسک گرفته بود»: بر اساس نظریهٔ فرایند تفرّد

امیرحسین زنجانبر* ـ ایوب مرادی**

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران ـ دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران

چکیده

یونگ روان‌کاوی را باستان‌شناسی در بستر گونه‌های انسانی می‌داند. از همین‌رو اصطلاح «کهن‌الگو» (آرکی‌تایپ) که زیربنای نظریهٔ فرایند تفرّد است، حاصل اشتقاق دو واژهٔ باستان‌شناسی (آرکیولوژی) و گونه‌شناسی (تایپولوژی) است. تفرّد، کهن‌الگوی رشد روانی است که غیرارادی، تدریجی، منظم و نیرومند است. این کهن‌الگو متشکل از زنجیرهٔ کهن‌الگوهایی همچون سایه، نقاب، پیر خردمند، آنیما و خویشتن است. غایت فرایند تفرّد چیزی جز یکپارچه‌سازی آگاهانهٔ تمام حلقه‌های این زنجیرهٔ کهن‌الگویی نیست. در همین راستا، پژوهش پیش‌رو با روش تحلیلی ـ توصیفی در پی بازشناسی زنجیرهٔ کهن‌الگوهای تفرّد و چگونگی فرایند یکپارچه شدن آنها است. از آنجا که در خوانش یونگیِ کتاب‌های کودک ایرانی، نشانه‌های تصویری همواره مغفول واقع شده‌اند؛ کتاب تصویری «بوقی که خروسک گرفته بود» برای موضوع پژوهش اختیار شده است. کتاب مذکور اثر حامد حبیبی و به تصویرگری علی‌رضا گلدوزیان است. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد: شناخت شکاف‌های میان خودآگاه و ناخودآگاه و پذیرش بخش تاریکِ وجود، لازمهٔ شکل‌گیری هویت یکپارچهٔ انسان است.

کلیدواژه: داستان کودک، روان‌اسطوره‌شناسی، یونگ، تفرّد، کهن‌الگو.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۰۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۷/۱۷

*Email: mosafer_e_barfi@yahoo.com (نویسنده مسئول)
**Email: Ayoob.moradi@pnu.ac.ir

مقدمه

خلاف روش روان‌اسطوره‌شناسی[1] فروید[2] که گاه مؤلف‌محور و گاه متن‌محور بوده، روش یونگ[3] تنها متن‌محور است. «یونگ تا از ابداع روان‌اسطوره‌شناسی از طرف فروید آگاه شد، گفت: چون به شاه‌کلید اسطوره مجهز شدیم، دیگر تمامی درهای روان را خواهیم گشود.» (عوض‌پور و همکاران ۱۳۹۹: ۱۵۳) فروید تنها با تحلیل ضمیر ناخودآگاه به اسطوره‌شناسی نقبی زد، اما یونگ گامی پیشتر نهاد و از راه روان‌شناسیِ تحلیلی[4] به واکاوی سازه‌های اصلی اسطوره‌ها پرداخت و در ساختار اسطوره‌ها به کهن‌الگو[5]های ثابتی ـ به‌ویژه کهن‌الگوهای مربوط به فرایند تفرد[6] ـ دست یافت. تفرد اساساً فرایند بازشناسی است. در طی فرایند تفرد، قهرمان پس از شناسایی آگاهانهٔ کهن‌الگوهای درونش، آن‌ها را می‌پذیرد و با ایجاد اتحاد و تعادل بین آن‌ها خود را از دیگران متمایز و منحصربه‌فرد می‌کند. (گرین و همکاران ۱۳۹۵: ۱۸۱) یونگ معتقد بود علاوه بر نظام روان فردی، «یک نظام روانی دومی وجود دارد که سرشتی جمعی، جهانی و غیرشخصی دارد که در همهٔ انسان‌ها یکسان است. این ناخودآگاه جمعی[7] به صورت فردی رشد نمی‌کند؛ بلکه به ارث می‌رسد. متشکل از شکل‌های ازپیش‌موجود، یعنی کهن‌الگوهاست.» (یونگ۱۹۵۹: ۹۰)

هدف و ضرورت پژوهش

«*بوقی که خروسک گرفته بود*»، کتابی تصویری، اثر نویسندهٔ کودکان حامد حبیبی و تصویرگر کودکان علیرضا گلدوزیان در قطع خشتی است که نخستین بار در سال ۱۳۸۷ منتشر شد. موضوع اثر مذکور هویت‌یابی و خودباوری است. با توجه به

1. psycho-mythology
2. Freud
3. Jung
4. Analytical psychology
5. Archetype
6. individuation process
7. Collective unconscious

اینکه هویت‌یابی و رشد روانی هدف تلویحیِ اکثر داستان‌های کودک است و با اذعان به خلاء پژوهش‌های روان‌اسطوره‌شناختی در ادبیات داستانی کودک، ضرورت پژوهشی با رهیافت هویت‌یابی مشهود است. هدف این مقاله، واکاوی برهم‌کنش‌های بخش کلامی و بخش تصویری داستان است به منظور رسیدن به زنجیرهٔ کهن‌الگوهای رشد روانیِ قهرمان.

روش و سؤال پژوهش

پژوهش حاضر به روش روش تحلیلی ـ توصیفی در پی پاسخ به پرسش‌های ذیل است:

۱ـ زنجیرهٔ کهن‌الگوهای مرتبط با فرایند تفرد چه رابطه‌ای با شخصیت‌ها، کنش‌ها، مکان‌ها و سایر عناصر متن مکتوبِ داستان دارند؟

۲ـ در متنِ تصویری داستان، چه نشانه‌هایی وجود دارد که مقوّم زنجیرهٔ کهن‌الگوهای مرتبط با فرایند تفرد است؟

۳ـ برهم‌کنش کهن‌الگوهای بازنموده در متن مکتوب و متن تصویری داستان، چگونه الگوی فرایند تفرد را تفسیر می‌کند؟

۴ـ ساختار روایی داستان، از کدام کهن‌الگوهای پیرنگ‌ساز تبعیت می‌کند؟

پیشینه پژوهش

از آنجا که نقد اسطوره‌ای و کهن‌الگویی همه‌فهم و قریب به اذهان است، این رویکرد مطمح نظر مقالات زیادی قرار گرفته است، از جمله: حر و همکاران (۱۳۹۶)، در مقالهٔ «خوانش روان‌شناسانه از درون‌مایهٔ داستان تابستان زاغچه براساس فرایند فردیت یونگ»، بالار و همکاران (۱۳۹۹)، در مقالهٔ «تحلیل فرایند فردیت‌یابی نوروز در منظومهٔ گل‌ونوروز براساس نظریهٔ تفرد یونگ» و طغیانی و

پوده (۱۳۹۴) در «تحلیل روان‌شناختی ویس‌ورامین براساس نظریهٔ لیبیدوی[1] فروید و فردیت یونگ». در همهٔ این مقالات، حکایتی از ادبیات کهن یا داستانی از ادبیات معاصر بررسی شده است، نه یک داستانِ کودک. تنها پژوهشی که با این رویکرد درخصوص داستان‌های کودک صورت گرفته است، مقالهٔ فیروزی‌مقدم و همکاران (۱۳۹۹)، با عنوان «بازتاب نمادها و نشانه‌های ماندالا در داستان مصور کودک و نوجوان» است. تفاوت مقالهٔ مذکور با مقالهٔ حاضر در این است که بستر مقالهٔ اخیر تنها کتب مصوّر بوده است، نه تصویری. به علاوه، در آن کتب مصوّر، برهم‌کنشِ تصاویر با نوشتار مطمح نظر قرار نگرفته است. علاوه بر مقالاتی که مستقیماً از رویکرد تفرد استفاده کرده‌اند، مقالات متعددی نیز به کهن‌الگوهایی همچون پیرخردمند، مادر مثالی و غیره توجه نشان داده‌اند؛ ازجمله می‌توان به مقاله روحانی سراجی و همکاران (۱۳۹۷) با عنوان «کهن‌الگوهای مادر مثالی در *قصه‌های مشدی گلین‌خانم* با تکیه بر نظریات یونگ» و مقاله حدادیان و همکاران (۱۳۹۷)، با عنوان «تحلیل کهن‌الگوی پیر خردمند در کلیله و دمنه» اشاره کرد.

مبانی نظری

کهن‌الگو

یونگ ناخودآگاه را شامل دو لایه می‌داند: فردی و جمعی. «لایهٔ فردی به احیای قدیمی‌ترین مضامین دوران کودکی ختم می‌شود. لایهٔ جمعی شامل زمان پیش از کودکی است؛ یعنی شامل مضامین بازمانده از حیات اجدادی.» (یونگ ۱۳۷۷: ۱۰۵) از همین‌رو وقتی واپس رفتن لیبیدو از زمان‌های کودکی دورتر می‌رود، آنگاه در بستر بازماندهٔ اساطیری سر برمی‌آورد. یونگ این صورت‌های اساطیریِ بازماندهٔ جهان‌شمول را کهن‌الگو می‌نامد. هر مجموعه از تجارب حسی انسان همواره مانند لایه‌های پیاز حول کهن‌الگوی مربوط به خودش شکل می‌گیرد. کهن‌الگوها تا زمانی که در زندگی فردی اشخاص بالفعل نشوند، همچنان بی‌شکل و فاقد جزئیات‌اند.

1. libido

«ظاهرا برای هر فرد، هر مکان، هر موضوع یا هر شرایطی که در طول دورهٔ زمانی گسترده‌ای تأثیر عاطفی بر افراد زیادی داشته است، یک کهن‌الگو وجود دارد.» (رابرتسون ۱۳۹۹: ۴۴) از انبوه کهن‌الگوها چند کهن‌الگو با فرایند تفرد ارتباط مستقیم‌تری دارد: نقاب[1]، سایه[2]، پیرخردمند[3]، آنیما[4]/ آنیموس[5]، خویشتن[6].

فرایند تفرّد (فردانیت)

تفرّد چیزی جز بازیابی هویت گم‌شده نیست. نظریهٔ تفرّد، الگویی برای شناخت شکاف میان خودآگاه و ناخودآگاه است. «به اعتقاد یونگ بیشتر بدبختی و یأس بشر و احساس پوچی و بی‌معنایی (نوروز عمومی عصر ما) از فقدان ارتباط با بنیادهای ناخودآگاه شخصیت حاصل می‌شود... و تنها یک راه علاج دارد: تجدید ارتباط با نیروهای ناخودآگاه شخصیت خویش.» (شولتز ۱۳۵۹: ۷۵) تکلیف فرایند تفرّد، اعادهٔ تعادل میان چهار بخش روان (جسم، ذهن، روح و نفس) است. در اولین گام این فرایند، فرد با کنار گذاشتن نقابش و بازشناسی سایه‌اش به شناخت ناخودآگاه و پذیرش آن نائل می‌آید؛ سپس با درک و جذب کهن‌الگوی آنیما/آنیموس و پیرخردمند به تمامیت خویشتن می‌رسد. (مورنو ۱۳۹۰: ۴۷ـ۴۶)

بحران میان‌سالی

یونگ معتقد است که تفرد از نیمهٔ دوم زندگی آغاز می‌شود و آن را «مرحلهٔ دوم بلوغ» می‌خواند. (یونگ ۱۳۷۷: ۱۰۱ـ۱۰۰) «به نظر یونگ کیفیت نیمهٔ دوم عمر، با نیمهٔ اول بسیار متفاوت است. او سفر روان را با سفر روزانهٔ خورشید مقایسه می‌کند که در ظهر به بالاترین نقطهٔ آسمان می‌رسد و سپس غروب می‌کند.» (اسنودن ۱۳۹۸: ۱۲۰) عبور از صبح زندگی به بعدازظهرش بسیار تلخ و دشوار است. یونگ علاوه

1. Persona
2. Shadow
3. Wise Old man
4. Anima
5. Animus
6. Self

بر تفاوت کیفیت، هدف دو دوره را نیز متفاوت می‌داند. هدف دورهٔ اول، کسب موقعیت اجتماعی است و مبتنی بر برون‌نگری؛ هدف دورهٔ دوم، فرهنگی و معنوی است و مبتنی بر درون‌نگری.

بحث و تحلیل

بوق دوچرخه از وقتی که خروسک گرفته، صدایش ضعیف شده است. پسربچه بوقِ کم‌صدا را از روی فرمان دوچرخه‌اش جدا می‌کند و دور می‌اندازد. مرد مزاحمی که بوق را در پیاده‌رو می‌بیند، محض سرگرمی، جفت‌پا روی بوق بپَربپر می‌کند. صدای بوق کاملا بند می‌آید. بوقِ بی‌صدا که احساس به‌دردنخور بودن می‌کند، راهی سطل زباله می‌شود. سوت‌سوتکی که گلولهٔ داخلی‌اش را گم کرده است، او را می‌بیند. سوت‌سوتک معتقد است که حتی یک فلوت احمق هم با پای خودش به سطل زباله نمی‌رود. پس او را برای رفتن به بیمارستان، تشویق می‌کند. بوق می‌رود بیمارستان. نگهبان بیمارستان راهش نمی‌دهد و به کنار جوی آبی شوتش می‌کند. بوق، آزرده‌خاطر از قدرنشناسی مردمی که مدت‌ها با صدایش از تصادف با دوچرخه برحذرشان داشته است، کنار جوی می‌نشیند. در حالی که با خودش افسوس می‌خورد که کاش به‌جای بوق، یک شیپور بود؛ ناگهان صدای یک تابلوی راهنمایی‌رانندگی توجهش را جلب می‌کند. تابلوی مذکور (که شبیه تابلوی توقف ممنوع است) از یک دایرهٔ قرمز و یک خط مؤرب تشکیل شده است. تابلو از اینکه علامت ممنوع دارد اما فاقد موضوعِ ممنوعیت است، ناراحت است. بوق، خودش را به عنوان موضوعِ ممنوعیت در داخل تابلوی ممنوع جا می‌دهد. بدین ترتیب تابلو تبدیل می‌شود به تابلوی بوق‌زدن ممنوع.

داده‌های تصویری داستان

تصویرگر برای اینکه به اشیا شخصیت فانتزی مستقلی بدهد و آنها را به مثابهٔ سوژه‌هایی صاحب تشخیص و بینش معرفی نماید، در تصاویر برایشان (حتی برای

تک‌تک اجزای دوچرخه نظیر چراغ جلو، چراغ عقب، بوق و چرخ‌های دوچرخه که کنش یا دیالوگی در داستان ندارند) چشم‌های جداگانه‌ای گذاشته است.

تصویرشماره یک

اندازهٔ حدقهٔ چشم تمام شخصیت‌های فانتزی (اشیای جاندارپنداری‌شده) و شخصیت‌های حقیقی (انسان‌ها و جانوران) در تصاویر کتاب، تقریباً یکسان ترسیم شده است و این یکسانی اندازهٔ چشم‌ها باعث شده است که اختلاف راستای نگاه مردمک‌ها برجسته شوند. در هر صحنه، جهت مردمک چشم‌ها رابطهٔ عاطفی بین شخصیت‌ها را نشان می‌دهد. چشم‌ها در جایی از تابلوی راهنمایی‌رانندگی قرار گرفته‌اند که تابلو را به کله‌ای انسانی استعلا داده‌اند. اگرچه تابلو باید به حالت عمودی در زمین کاشته شده باشد؛ اما در تصویرگری کتاب، تابلو در وضعیتی مایل تصویرگری شده است؛ این مایل بودن تابلو، باعث شده که خط مؤربِ وسط تابلو (قطر دایرهٔ تابلوی ممنوع)، به شکل عمودی و شبیه به دماغ تابلو به نظر بیاید و کمانِ پایینیِ تابلو، به شکل لبخندی به پهنای صورت. مایل بودن پایهٔ تابلو نه تنها انسان‌انگاریِ تابلو (شباهت سر تابلو به سر انسان) را تقویت کرده بلکه باعث شده که تابلو شبیه به گل قرمزی به نظر بیاید که در میان بوته‌های سبز روییده است و سرش را مهربانانه خم کرده تا بوق، مانند مورچه‌ای (با شباهت پایین‌تنهٔ تخم‌مرغی‌شکلِ بوق و پایین‌تنهٔ مورچه) از ساقه‌اش بالا برود.

تصویرشماره دو

بحران میان‌سالی

بوق دوچرخه شخصیت اصلی داستان مذکور است. زندگی این شخصیت فانتزی به دو دوره تقسیم می‌شود: پیش از جدایی و پس از جدایی. از آنجا که غایت دورهٔ اول زندگی، تثبیت جایگاه اجتماعی است؛ (یونگ ۱۳۷۷: ۱۰۱) لذا در این دوره، بوق با توصل به دوچرخه جایگاه اجتماعی خود را تثبیت می‌کند و از این جایگاه لذت می‌برد: «بوقی بود که روی دستهٔ دوچرخهٔ پسربچه‌ای، این طرف و آن طرف می‌رفت. دنیا را می‌دید، برای خودش بیق‌بیق می‌کرد و خوش بود.» (حبیبی ۱۳۸۷: ۵) در دورهٔ دوم، غلبهٔ بیماری جسمی (تضعیف صدا) سبب جدایی از دوچرخه می‌شود و این جدایی او را به سمت احساس پوچی و تصمیم به خودکشی (رفتن به‌سوی سطل زباله) می‌کشاند. گذار از دورهٔ اول به دوم غالباً با تلخی، دشواری و بحران همراه است و تعداد زیادی از روان‌نژندی‌ها را در پی دارد. (یونگ ۱۳۷۷: ۱۰۱) در این داستان تغییرات جسمی (ضعف صدا) باعث تغییرات روانی بوق (احساس پوچی) شده است، اما یونگ بیشتر مایل است تا تغییرات جسمی (نازک شدن صدا، نرم شدن صورت، کم‌توانی و...) را بازتاب تغییرات روانی (درون‌نگرتر شدن،

متفکرتر و معنوی‌تر شدن و...) قلمداد کند (اسنودن ۱۳۹۸: ۱۲۰) بوقی که یک نیمهٔ عمر بر دوچرخه سوار بوده است، پس از جدایی، پیاده گام برمی‌دارد. «دست‌هایش را گرفت پشتش و بی‌هدف راه افتاد توی شهر.» (حبیبی ۱۳۸۷: ۹) تبدیل حرکت از سواره به پیاده، نشانگر آغاز یک تحول در زندگانی بوق است. درواقع تغییر منش و سلوک درونی، نتیجهٔ انتقال از نیمهٔ اول زندگی به نیمهٔ دوم است. (یونگ ۱۳۷۷: ۱۰۲) در همین راستا، متعاقبِ تغییر رفتار بیرونی (از حالت سواره به پیاده)، تغییر سلوک درونی (فراشدِ بوق از تحت انقیاد دوچرخه بودن، به‌سوی رهایی و خودمختار بودن) کلید خورده است.

نقاب

نقاب، صورتی است که «من» به معرض نمایش می‌گذارد تا جایگاه اجتماعی‌اش را تثبیت کند. این کهن‌الگو مفید است، اما وقتی مضر می‌شود که شخص به جای اینکه با نقابش نقش بازی کند، به نقشش تقلیل یابد.

دوچرخه به مثابهٔ نقابی برای بوق است. بوق دودستی به فرمان چسبیده است و نمی‌خواهد از این نقاب جدا شود. «بوق را که دودستی دوچرخه را چسبیده بود، از آن جدا کرد و دور انداخت.» (حبیبی ۱۳۸۷: ۷) هویت بوق صرفاً بر اساس کارکرد شغلی‌ای که دوچرخه برای بوق تعریف کرده است معنا می‌یابد. به عبارتی دیگر، هویت بوق منحصراً در صدایی که برای صاحب دوچرخه دارد و در هشداری که به عابران می‌دهد، خلاصه می‌شود. از همین‌رو، وقتی در اثر ازکارافتادگی (کهولت و نازکی صدا) کارکرد شغلی‌اش تحلیل می‌رود، هم صاحب دوچرخه او را طرد می‌کند، هم عابران او را زیر پا می‌گذارند و هم خودش، با احساس پوچی به سوی سطل زباله روانه می‌شود. فرمان، مسندی برای هدایت دوچرخه و دوچرخه نقابی است که جایگاه بوق را تا فراز فرمان ارتقا داده است. جایگاه بوق بر فراز فرمان دوچرخه (بالاترین مسند هدایت دوچرخه) یک جایگاه ظاهری است و به قول یونگ یک «پوشش دروغین». (اسنودن ۱۳۹۸: ۱۰۴) چراکه واقعاً این فرمانِ دوچرخه

نیست که تحت کنترل بوق قرار دارد، بلکه برعکس فرمان دوچرخه (فرمان نقاب) بوق را هدایت می‌کند. وقتی که نقاب جدا می‌شود، بوق هبوط می‌کند و بر زمین می‌افتد و تیپا خوردن‌ها آغاز می‌شود. همواره رهایی از نقاب امری صعب و رنج‌آور است و چه‌بسا با مشکلات روانی همراه باشد. زل زدن چشم‌های حیرت‌زدهٔ چراغ عقب و چرخ عقب دوچرخه (سایر نقاب‌داران این جامعه) به بوقی که نقش بر زمین شده است، حاکی از آن است که دوچرخه یک نقاب اجتماعی است؛ یعنی نه‌تنها نقابی برای بوق دوچرخه، بلکه نقابی برای چراغ جلو، چراغ عقب، چرخ‌ها و تمام اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن (تمام اعضای جامعه‌ای که بر این نقاب تکیه کرده‌اند) است.

سایه

سایه نیمهٔ تاریک شخصیت و دربرگیرندهٔ خصلت‌هایی است که فرد از رویارویی با آن‌ها اکراه دارد. خودآگاه همچون فیلتری ویژگی‌های هم‌خوان با نقاب را نگه می‌دارد و توانایی‌ها و ویژگی‌های نامطلوب را به ناخودآگاه می‌راند. آن‌ها در ناخودآگاه از بین نمی‌روند، بلکه به شکل یک یا چند شخصیتِ سایه (در رؤیاها، در خیالات، در فرافکنی‌ها و...) تجسد می‌یابند. (رابرتسون ۱۳۹۹: ۱۱۴) به بیانی دیگر سایه، تصویر معکوس نقاب است؛ (حر و همکاران ۱۳۹۶: ۶۶) زیرا آنچه را که نقاب سرکوب می‌کند، در قالب سایه تجسد می‌یابد.

متعلقاتِ نقابِ شغلیِ بوق (صدا) باعث شده که سایر قابلیت‌های ذاتی او (قابلیت تصویریِ بوق) به منصهٔ ظهور نرسد. لذا توانایی‌های بالقوهٔ سایه تنها بعد از بی‌صداییِ بوق (بعد از افتادن نقاب)، به شکل نشانه‌ای تصویری (در قالب تابلوی بوق‌زدن ممنوع) شکوفا می‌شود. در واقع لازمهٔ آغاز نیمهٔ دوم زندگی (که مصادف با دوران بی‌صدایی بوق است)، رویارویی با سایه است. (رابرتسون ۱۳۹۹: ۱۵۱) یکی از مظاهر سایه، در قالب همان آدم بیکاری تجسد یافته است که زیر لگدهای خود، بوق و صدایش (متعلقات نقاب) را له می‌کند. «ماند و ماند تا یک آدم بیکار پیدا

شد و جفت‌پا هی پرید روی بوق، هی پرید روی بوق، و صدای قیق‌قیق‌اش را درآورد و به خیال خودش کیف کرد. آن آدم مزاحم که فکر می‌کرد هرچیزی برای سرگرمی او درست شده، آن‌قدر با پا توی سر بوق زد که او دیگر قیق‌قیق هم نمی‌توانست بکند و به کل از صدا افتاد.» (حبیبی ۱۳۸۷: ۹) یونگ این کارکرد سایه را با عنوان «کارکرد جبرانی» براساس اصل تعادلیِ حیات تبیین می‌کند. وفقِ اصل تعادلی حیات «هر وقت یک فرایند روانی، ما را بیش از حد در مسیری پیش می‌برد؛ روان ما در صدد برمی‌آید تعادل را بازگرداند. حتی رابطهٔ خودآگاه و ناخودآگاه هم بر اساس همین اصل عمل می‌کند.» (اسنودن ۱۳۹۸: ۱۰۳) بنابراین وقتی نقاب (دوچرخه) در جهت ارج نهادن به صدای بوق، بوق را بر فراز فرمان می‌نشاند؛ وفقِ اصل تعادلیِ حیات، سایه (مرد مزاحم) از توی ناخودآگاه سر بر می‌آورد و صدای بوق را زیر پا خفه می‌کند. سایه در کالبد یک شخصِ سطح پایین و شمایلی بدوی و نامتمدن با کیفیاتی دل‌ناپذیر تجسم می‌یابد. (فوردهام ۱۳۹۳: ۸۲) از همین‌رو، مرد مزاحم (سایه) سبیل‌ها و ابروهای پرپشت، خشن، ظاهری نامتمدن و بدوی دارد و هراسی در دل بوق افکنده است که باعث شده بوق از او بگریزد. تصویری که از بوق در مواجهه با شخصیت سایه (مرد مزاحم) ترسیم شده است، بوقی را نشان می‌دهد که زیرچشمی و با اضطراب به مرد نامتمدنِ پشت‌سرش (به سایه‌اش) نگاه می‌کند و دوان‌دوان سعی در گریختن دارد. تصویر مذکور گویای نامطلوب‌انگاریِ ناخودآگاهانه و عدم پذیرش کهن‌الگوی سایه است. «در چنین حالتی باید چنین بپنداریم که در حقیقت ما به کیفیتی از شخص خود که در شخص دیگری آنرا می‌یابیم، مهر نمی‌ورزیم.» (فوردهام ۱۳۹۳: ۸۲)

تصویرشماره سه

دوچرخه نمادی از دنیای مدرنی است که به عنوان نقاب و پوششی دروغین، هویت تک‌ساحتی بوق را تنها با کارکرد سروصدا تعریف می‌نماید و مانع ارتباطش با نیروهای بالقوهٔ راستین ناخودآگاهش می‌شود و این نقابِ افزایش‌یافته احساس پوچی و یأس (به قول یونگ، نوروز عمومی عصر ما) را برای بوق به همراه می‌آورد. یونگ می‌گوید: «نزدیک شدن انسان متمدن و بافرهنگ به ناخودآگاه باعث ایجاد رعب و وحشتی می‌شود که شباهت بسیار زیادی به اختلالات و آشفتگی‌های دماغی دارد.» (یونگ ۱۳۹۷: ۸۰) در همین راستا، طرز نگاه بوقِ جداشده از دوچرخه (جداشده از خودآگاه و نقاب اجتماعیِ مدرن) و حالت گریزش از دست مرد مزاحم (از دست ناخودآگاه و سایه)، بیانگر رعب و وحشتی است که به اختلالات دماغی او (میل به خودکشی و پوچ‌گرایی‌اش) انجامیده است. کهن‌الگوی سایه یک مقولهٔ جهان‌شمول است، اما محتوای این کهن‌الگو شخصی است. مثلا ممکن است محتوای سایهٔ بوق دوچرخه با محتوای سایهٔ چراغ دوچرخه یکسان نباشد. دوچرخه، به عنوان نقاب بوق، کارکرد صوتی بوق را ارج می‌نهد، اما کارکرد بصری‌اش را نادیده می‌انگارد؛ از همین رو سایهٔ بوق (مرد مزاحم)، صدا را خفه می‌کند (نه تصویر را)، درحالی که محتوای کهن‌الگوی چراغ دوچرخه، می‌توانست نسبت به سایهٔ بوق (که نابودگرِ صدا و جلوهٔ صوتی است) به شکلی متفاوت عمل نماید و نابودگرِ روشنایی چراغ (تصویر و جلوهٔ بصری) باشد. در داستان‌ها، علاوه بر اینکه سایه در قالب شخصیتی داستانی (مانند مرد مزاحم) عینیّت می‌یابد، گاهی نیز به شکل فرافکنیِ[1] صفاتِ سرکوب‌شده از طریق دیالوگ یا حدیث نفس نمود می‌یابد. اتهام قدرنشناسی زدن به عابران پیاده از مصادیق فرافکنی سایه در قالب حدیث نفس (واگویهٔ ذهنی بوق) است. «چه زود یادشان رفته که او با صدایش آنها را خبر می‌کرد تا زیر دوچرخه نروند.» (حبیبی ۱۳۸۷: ۱۷) از منظر یونگ، راه رسیدن به «خویشتن» که هدف غایی تفرّد است، شناختِ عامل درونیِ این فرافکنی‌ها (شناخت سایه) است. «یونگ احساس می‌کرد، سایهٔ تاریک و مهارنشده‌ای در جامعهٔ متمدن در حال شکل‌گیری است.» (اسنودن ۱۳۹۸: ۹۳) بر

1. Projection

همین اساس ایشان علاوه بر سایهٔ فردی، ایضاً قائل به سایهٔ جمعی است. بیمارستان نمادی از جامعهٔ متمدن است. این جامعهٔ متمدن داعیهٔ حمایت و درمان بیماران را دارد، اما این ادعا تنها ظاهر امر (نقاب یا پوشش دروغینی) است. واقعیتِ پنهان را باید در سایهٔ جمعی آن (نگهبان بیمارستان) یافت. نگهبان بیمارستان، بیمار (بوق) را بی‌ارزش می‌شمارد و او را سرکوب می‌کند. بی‌ارزش تلقی کردن‌های بیمار از سوی نگهبان چیزی جز فرافکنی صفات منفیِ مستتر در سایهٔ جمعیِ نهادِ بیمارستان (روح جمعی زمان) نیست. نگهبان بیمارستان (سایهٔ جمعی) همان کنشی را روی بوق انجام می‌دهد که مرد بیکارِ مزاحم (سایهٔ فردی) انجام داده بود؛ یعنی هر دو با لگد، بوق را طرد می‌کنند. تصویر نگهبان و تصویر مرد مزاحم، هر دو با سبیل‌های کلفت، ابروهای پرپشت و اخم‌آلود و خشونت مشابهی بازنمایی شده است. تنها تفاوت آن‌ها در این است که لباس فرم نگهبان و نحوهٔ لگدزدن اتوکشیده‌اش بیانگر خشونت سازمان‌یافتهٔ نهادهای اجتماعی است، ولی پیراهن مرد نامتمدنی که یک گوشه‌اش داخل شلوار و یک گوشه‌اش بیرون است، بیانگر خشونتی فردی و غیرسازمان‌یافته. بوق خواهان پذیرفته شدن توسط دوچرخه (نقاب فردیِ مدرنیته) و خواهان ورود به بیمارستان (نقاب جمعی جامعهٔ مدرن) است، اما مواجهه با سایه (نگهبان بیمارستان و مرد مزاحم) عامل دوری از نقاب و شوت شدن به سوی مسیر تفرّد و استعلای هویت می‌شود. به اعتقاد یونگ، مسیر تفرّد همواره با پذیرش رنجِ مواجهه با سایه آغاز می‌شود. (اسنودن ۱۳۹۸: ۱۱۱)

تصویرشماره چهار

پیرخردمند

پیر خردمند بخشی از شخصیتِ مستتر در ناخودآگاه است. علاوه بر معرفت، ذکاوت و بصیرت دارای خصائل اخلاقی نیکی همچون میل به یاوری و خوش‌نیتی است. (یونگ ۱۳۹۰: ۱۱۶)

احساس پوچی بوق، تنها به دلیل جدایی از دوچرخه نیست، بلکه به خاطر شکافی است که بین خودآگاه و ناخودآگاهش روی داده است؛ چراکه هم از دوچرخه (نقاب خودآگاه) رانده شده است و هم از مرد مزاحم (سایهٔ ناخودآگاه). برای رهایی از شکاف، نیازمند مرشدی آگاه (سوت کوچکی) است که با صدای سوت خود، او را به مسیر اصلی برگرداند. پیرخردمند در مواقعی امکان حضور می‌یابد که شخص نیازمند نصیحت خردمندانه و روشن‌بینی است، اما نمی‌تواند با تکیه بر توانایی‌های خود به آن دست یابد. (یونگ ۱۳۹۹: ۲۵۷) «سوت‌سوتک وقتی حال و روز بوق را دید گفت که حتی احمق‌ترین فلوت هم این‌طور با پای خودش نمی‌رود توی آشغالدانی. به جای این اداها بهتر است به فکر چاره باشد. مثلاً برود بیمارستان خروسک‌اش را درمان کند.» (حبیبی ۱۳۸۷: ۱۲) بوق، با صدای خود عمری را به هشدار دیگران گذرانده است، اما هرگز خودش از صدایی که تولید کرده (از نقابی که داشته) منتفع نشده است و صدایش نتوانسته او را از هبوط به زمین نجات دهد. بنابراین برای یافتن مسیر به صدای دیگری نیاز دارد که مانند سوت پلیس، مانند سوت داور و مانند هر سوت دیگری به او هشدار بدهد تا مسیر خود را از هبوط به زمین و افول در سطل زباله به سوی استعلا بر فراز تابلوی جنب بیمارستان بچرخاند. این صدا الزاماً از آنِ بزرگانی که مانند شیپور صدای بلندی دارند (از خودآگاه) نیست، بلکه ممکن است صدای نداشتهٔ سوتی کوچک (در ناخودآگاه) باشد. در این داستان، صدا از ملائمات نقاب و از خودآگاه است و سوت‌سوتک گلولهٔ درونی؛ یعنی عامل تولید صدای سوت (نقابِ خودآگاه) را ندارد. پس صدای

سوت‌سوتک، صدای مرشدی در ناخودآگاه است. سوت‌سوتک با اشاره‌ای رمزی بوق را به‌سوی بیمارستان راهنمایی می‌کند، اما نمی‌گوید: درمان بوق در داخل بیمارستان (در خودآگاه جمعی) محقق می‌شود یا در بیرون از آن (در ناخودآگاه جمعی و در قالب تابلوی کنار بیمارستان). جامعهٔ ذهنی بوق، شامل شهروندانی نظیر بوق، سوت‌سوتک، فلوت، شیپور و سایر سازهای بادی است. سوت‌سوتک فرد کوچکی از این جامعه است، در نقطهٔ مقابل، شیپور شخصیتی بزرگ، خواستنی و آرمانی. تصویرگریِ شیپور از زاویهٔ دید بوق صورت گرفته است. در همین راستا، بزرگ‌پنداری نه تنها از طریق بزرگیِ اندازهٔ تصویری که از شیپور کشیده شده، نمایان است، بلکه از طریق تایپوگرافی (انتخاب فونت و نحوهٔ چینش و تایپ واژه‌های مقابل دهانهٔ شیپور) نیز بازنمایی شده است. درواقع، تایپوگرافی (سیمامعناییِ) کلماتِ مقابل دهانهٔ شیپور، خروج صدایی مقتدر و بلند را از دهانهٔ شیپور می‌نمایاند. در پایان تلویحاً مشخص می‌شود که برخلاف تصور بوق، پیر خردمند بودن به بزرگی ظاهری و بلندی صدا (صدا به‌عنوان یکی از متعلقات نقاب بوق) نیست، بلکه به جدیّت در بازجُستنِ گمشده‌ها و فقدان‌های خودآگاه (جستجوی گلولهٔ درون سوت‌سوتک) و به قول مولانا جستجوی «آنچه یافت می‌نشود» (آنچه در دسترس خودآگاه نیست) است.

تصویر شماره پنج

آنیما

آنیما از واژهٔ یونانی پنوما[1] به معنای روح مشتق شده است. (یونگ ۲۳: ۱۳۹۴) آنیما روح زنانهٔ مرد است و آنیموس، روح مردانهٔ زن.

اگرچه جنسیت شخصیت‌های فانتزی داستان (بوق، دوچرخه، تابلوی بوق‌زدن ممنوع، سوت‌سوتک و غیره) در متن تصریح نشده است، اما از کنش‌ها و تصاویر توی کتاب، جنسیت شخصیت‌ها به ذهن متبادر می‌شود. بر همین اساس، با توجه به شیوهٔ راه رفتن بوق که در متن بیان شده، جنسیت بوق مذکر می‌نماید. «دست‌هایش را گرفت پشت‌اش و بی‌هدف راه افتاد توی شهر.» (حبیبی ۱۳۸۷: ۱۰) به علاوه، در داستان‌های کودک جنسیت اشیایی که ذاتاً فاقد جنسیت هستند، چنانچه در متن تصریح نشوند، مجازاً با جنسیت صاحبشان همسان تلقی می‌شوند. در این داستان نیز از آنجا که جنسیت صاحب بوق، پسربچه‌ای دوچرخه‌سوار است، لذا جنسیت بوق و سایر اشیای تحت تملک او (دوچرخه و...) نیز به‌صورت مذکر تداعی می‌شوند. بر همین اساس جنسیت این دوچرخهٔ پسرانه، مذکر است. از نظر یونگ جنسیت هر شخص (بوق مذکر) معمولاً با جنسیت نقاب (دوچرخهٔ مذکر) و جنسیت سایه‌اش (مرد مزاحم) همسان است، (بیلسکر ۱۳۹۸: ۶۱) اما علاوه بر وجوه همجنس، بخشی از شخصیت هر کس دارای ویژگی‌ها و تجسدِ جنس مخالف نیز هست. این بخشِ ناهمجنسِ شخصیت، در لایهٔ نیمه‌خودآگاه و به نسبت دورتر از سایه قرار دارد و نقش پلِ میانجی بین خودآگاه و ناخودآگاه را ایفا می‌کند. برای مرد، این بخش از وجود شامل نیازهای زنانه‌ای است که محتوای کهن‌الگوی آنیما را تشکیل می‌دهد. «همان طور که در مسیر خودشناسی، نخست باید با سایه (مرد مزاحم) روبه‌رو شد، این فرایند و کسب تجربه بدون دیدار با آنیما/ آنیموس یا فرشتهٔ دگرگون‌سازِ درونی ممکن نیست.» (یاوری ۱۳۸۷: ۱۲۵) «اگر رویارویی با سایه در پیشرفت انسانَ به منزلهٔ مرحلهٔ کارآموزی است، روبه‌رو شدن با آنیما به معنای مرحلهٔ استادی است.» (یونگ ۱۳۹۹: ۴۰) در این داستان آنیما تابلوی ممنوعی است که رو به بوق صدا درمی‌دهد و با بوق غمگین، اظهار همدردی

1. Penuma

می‌کند. «بوق که مدت‌ها بود کسی محلش نگذاشته بود، برای تابلو درد دل کرد و گفت که صدایش را از دست داده. تابلو گفت: همه مشکل دارند. همین من رو می‌بینی؟ یک تابلوی ممنوعم ولی یادشان رفته رویم بکشند که چی ممنوعه. برای همین من هم به درد نمی‌خورم.» (حبیبی ۱۳۸۷: ۲۰) دردِ دل و ابراز همدردیِ تابلوی ممنوع، از شاخصه‌های زبانِ زنانه است. بعد از اینکه بوق به وصال با تابلو نائل می‌شود، عاشقانگیِ نگاه در مردمک‌های چشمان تابلو (که به سمت بوقِ آرمیده در مرکزِ تابلو خیره است) موج می‌زند و عشق از لبخند رضایتش (که در تصویر کتاب، گویی به پهنای صورتش نقش بسته) مشهود است. این نگاه عاشقانه در عین اینکه رنگی از عشق به جنس مخالف را دارد، بویی از مادرانگی نیز دارد. چراکه وقتی بوق در آغوش تابلو می‌آرمد، احساس ناامنی و اضطراب‌هایی که در تصاویر قبلی داشته (هنگام فرار از مرد مزاحم، هنگام به زمین خوردن در پشت سر دوچرخه، هنگام شوت شدن توسط نگهبان)، از میان می‌رود. چراکه تابلو با دایرهٔ قرمزش بر دور بوق حصاری امن ایجاد می‌کند و هشدار تحذیر (علامت ورود ممنوع) را بر همگان اعلام می‌دارد. بدین ترتیب، بوق حریم امنی از آغوش مادرانه را در گرد خود احساس می‌کند. «اغلب اوقات در اولین مراحل رؤیاها آنیما و آنیموس با کهن‌الگوی مادر و پدر در می‌آمیزد.» (رابرتسون ۱۳۹۹: ۱۵۳) ایجاد حفاظ دایره در مراقبه‌ها، ریاضت‌های مرتاض‌ها و طلسم‌ها پیشینه‌ای کهن‌الگویی دارد.

تصویرشماره شش

در نقطهٔ مقابلِ نقاب (دوچرخه) که واسطهٔ من با دنیای بیرون (خودآگاه) است، آنیما (تابلوی ممنوع) نقش واسطهٔ من با دنیای درون (ناخودآگاه) را ایفا می‌کند.

(گرین و همکاران ۱۳۹۵: ۱۸۳) بنابراین تابلوی ممنوعه، دروازهٔ ورود به ماندالای خویشتن (ناخودآگاه درون) است. واژهٔ آنیما تلویحاً بیانگر عقده‌ای نیمه‌خودآگاه است که دارای استقلالی ناتمام است. (فوردهام ۱۳۹۳: ۹۰ـ۸۹) از همین‌رو تابلوی ممنوعه از ناتمامیت و کمبود چیزی در خود گله می‌کند و سرانجام با در آغوش گرفتن بوقِ بی‌صدا کمبودش را مرتفع می‌کند و تمامیتش را بازمی‌یابد. در عین اینکه عموم مردم در سیمای تابلوی ممنوع، چیزی جز دورباش، منع ورود و عدم توقف را نمی‌بینند؛ خوداظهاریِ تابلو از میل درونی‌اش به مادرانگی و در آغوش گرفتن پرده برمی‌دارد. درواقع آنیما ذاتا تمایلات زنانه دارد، اما جامعه (نقاب) عدم ابراز زنانگی را به او تحمیل کرده است.

عقدهٔ مادر

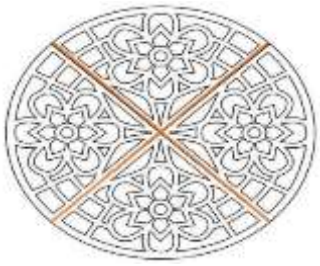
یونگ مجموعه خاطراتی را که حول یک تجربه در باب مادر تجمیع شده است را تحت عنوان «عقدهٔ مادر» دسته‌بندی می‌کند. (رابرتسون ۱۳۹۸: ۲۰۹) اگر شخصی الگوی درونی‌ای که از مادر دارد با شرایط و تجربهٔ بیرونی‌اش همخوانی نداشته باشد، آن شخص به نزدیک‌ترین مشابهی که می‌تواند جایگزین مادر کند، متوسل می‌شود. (رابرتسون ۱۳۹۹: ۴۴)

بر همین اساس، بوق هر بار برای تأمین امنیت خود به نزدیک‌ترین سوژهٔ در دسترسش دست می‌یازد. ابتدا سعی می‌کند خلأ امنیت مادرانه را از طریق نقابش (از دوچرخه) تأمین کند. بنابراین مثل کودکی که دودستی به دامن مادر می‌چسبد و از جدایی مادرش اضطراب دارد، به فرمان دوچرخه می‌چسبد: «او را که دودستی دوچرخه را چسبیده بود از آن جدا کرد و دور انداخت. بوق بیچاره که دیگر کس و کاری نداشت... .» (حبیبی ۱۳۸۷: ۷) کهن‌الگوی مادر با آنیما همپوشانی دارد. از همین‌رو یونگ معتقد است که در دوران کودکی، آنیما بر مادر فرافکنی می‌شود و بر اثر همین فرافکنی، کودک به دامن مادر می‌چسبد تا با توسل به او به بهشت

برود. (گرین و همکاران ۱۳۹۵: ۱۸۴) بوق بعد از جدایی، در آغوش مادرِ زمین[1] افکنده می‌شود. از منظر یونگ مامِ زمین یکی از محتواهایی است که حول کهن‌الگوی مادر شکل گرفته است؛ (اسنودن ۱۳۹۸: ۸۱) سپس همان‌گونه که در تصویر روی جلد دیده می‌شود، گربه‌ای را جایگزین دوچرخهٔ ازدست‌رفته‌اش می‌کند و دودستی به گردنش می‌چسبد و راهی می‌شود. سرانجام، در آغوش تابلوی ممنوع می‌آرامد و آرامش خود را از لبخند مادرانهٔ تابلو (که به پهنای نیم‌دایرهٔ زیرینِ صورتش گشوده) تأمین می‌کند و امنیتش را از خط قرمزی که تابلو بر گرد او حصار نموده است.

خویشتن و ماندالا

ماندالا[2]ها (مَندَل‌ها) دوایری هستند که بر اشکال دیگر (مثل مربع، صلیب، ضربدر) محاط‌اند.



تصویر شماره هفت: ماندالا

ماندالاها به لحاظ هندسی انواعی دارند که یکی از آنها دایره‌ای محاط بر دو خط مؤرب (یعنی دایره‌ای با یک ضربدر داخلش) است. بوق و خط مؤربِ داخل دایرهٔ تابلو (قطر دایره)، همدیگر را به حالت ضربدر (همچون تقاطع دو قطرِ دایره) قطع می‌کنند و روی هم، تشکیل تابلوی بوق زدن ممنوع (ماندالایی کامل) را می‌دهند. ماندالا جنسیتی دوگانه دارد. از همین‌رو تابلوی بوق‌زدن ممنوع، به عنوان ماندالا، ترکیب عطفیِ یک تابلوی ممنوع (آنیمایی مؤنث) با یک بوق دوچرخهٔ پسرانه (شخصیت مذکر) است. به عبارتی دیگر، ماندالا حاوی مادینگیِ آنیما (تابلو) است. (هروی و همکاران ۱۳۹۸: ۵۶) ماندالا هم‌ارزِ هندسی «خویشتن» است و نماد تمامیت.

1. Earth mother
2. Mandala

(کوپر ۱۳۹۸: ۳۵۶) روان‌کشمکش‌های اضداد را تجسد می‌بخشد. مثلا کشمش بین سایه و نقاب را با فرافکنی، نمودی انسانی می‌بخشد. از دیالکتیک این تضادها یک میانجی به نام «خویشتن» حاصل می‌شود که ترکیب عطفی دو عنصر متضادِ روح (ناخودآگاه) و ماده (خودآگاه) است. ماندالا و خویشتن هر دو نماد تمامیت، یکپارچگی و وحدت هستند، از همین‌رو بوق و تابلوی ممنوع در هم ادغام می‌شوند و در ماندالای بوق‌زدن ممنوع (در «خویشتن») به وحدت می‌رسند.

ماندالای بوق‌زدن ممنوع (که در اثر تقاطع خط مؤربِ میانیِ دایره با محور طولیِ بوق، به چهار ربع تقسیم شده است)، علاوه بر اینکه نمادی از اتحاد دو جنسیت مؤنث (آنیما) و مذکر (بوق دوچرخهٔ پسرانه) است، ایضا نمادی از تعادل چهار نیروی متضاد درونی است. در سنّت سرخ‌پوستانِ «سوان»، دو ربع بالایی نمایندهٔ آسمان و مذکر و دو ربع پایینی، نمایندهٔ زمین و مؤنث هستند. نیمهٔ مذکرِ بالا برای ارواح هوا و آتش (نمادهای جنگ) و نیمهٔ مؤنث پایین، برای زمین و آب (نمادهای صلح) مقدس است. (جابز ۱۳۹۷: ۶۵۸) ماندالای بوق‌زدن ممنوع که دایره‌ای با چهار ربع[1] را به نمایش می‌گذارد، بازنمایی نمادینی از تعادل بین چهار وجه روان (جسم، ذهن، نفس و روح) است. درواقع «ماندالا زمانی به وجود می‌آید که تعادل روانی متزلزل شده باشد یا زمانی که اندیشه‌ای به ذهن خطور نکند.» (یونگ ۱۳۹۷: ۱۳۲) قرار گرفتن بوق در مرکز، بیانگر تمامیّت و تعادل وجوه روان است. رسیدن به مرکز ماندالا معادل غایت سفر روان و معادل شکل‌گیری خویشتن است. در سلسلهٔ کهن‌الگوهای فرایند تفرّد، شکل‌گیری خویشتن، هدف سفر روان است و رسیدن به آن، پایان. (یونگ ۱۳۷۰: ۴۱۰) در مرکز ماندالا تعادل بین تمام وجوه شخصیت برقرار است؛ چراکه هر نقطه بر روی محیط ماندالا (هر یک از مؤلفه‌های گرداگرد خویشتن) فاصلهٔ یکسانی از مرکز دارد و تعادل ماندالا (خویشتن) قائم بر مرکزیت با شعاع ثابت (دایره‌ای شکل بودن) است.

از منظر یونگ بحران عاطفی (استیصال بوق) نشانگر عبور از مرحلهٔ سایه به مرحلهٔ آنیما/آنیموس است. (رابرتسون ۱۳۹۹: ۱۴۰) بوق وقتی از ورود به بیمارستان

1. quadrature circuli

درمی‌ماند، از مرحلهٔ سایه به مرحلهٔ آنیما پا می‌گذارد و دچار وضعیت عاطفیِ بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین می‌شود؛ «بوق که حسابی ناراحت شده بود، لب جوی آب کنار بیمارستان نشست. به جریان آب نگاه کرد و فکر کرد که... .» (حبیبی ۱۳۸۷: ۱۷) آب نماد غسل تعمید، تطهیر، رستاخیز و تولدی دوباره است. (گرین و همکاران ۱۳۹۵: ۱۶۲) نگاه کردن به آب (نگاه به تصویر خود) نماد بازنگریِ خود و خودشناسی است و گذر از رود (جوی کنار بیمارستان) نماد تغییر رویه‌ای اساسی. (فرانتس ۱۳۹۷: ۳۰۰) صدایی که از بالای سر به گوش می‌رسد، ندای ماورایی آنیما است: «یکهو از بالای سرش صدایی شنید. ترسید. نگاهی به بالا کرد.» (حبیبی ۱۳۸۷: ۱۷– ۱۹) این ندای مکاشفه[1] بارها و بارها در تاریخ بشر، به گوش عرفا، اهل دل و پیامبران (نظیر لحظهٔ بعثت پیامبر در قالب «اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّکَ الَّذِی خَلَقَ» (علق/۱)) رسیده است و «در طی قرون، بشر به وجود خویشتن از طریق مکاشفه آگاه شده.» (فرانتس ۱۳۹۷: ۲۴۲) لحظهٔ مکاشفه معمولاً در میان‌سالی فرا می‌رسد(۱). جوی آب، مرز بیمارستان (خودآگاه) و تابلوی آن سوی جوی (ناخودآگاه) است و عبور از لبهٔ جوی آب، کهن‌الگوی عبور از خودآگاه به ناخودآگاه است. همان‌گونه که عبور از رود لِته(۲) تمثیلی از پشت‌سر گذاشتن مرز خودآگاه و ناخودآگاه است. جوی فاضلاب کنار بیمارستان در عین اینکه حاوی آبِ پس‌ماند (زوائد پس‌رانده‌شده به ناخودآگاه) است، طبق تصویر کتاب، می‌تواند آبشخوری برای گیاهانِ جنب ماندالای تابلو باشد. گیاهانی که ریشه در منجلاب دارند، یادآور کهن‌الگوی نیلوفرِ مرداب‌اند. چراکه نیلوفر یا لوتوس[2]، گُلی دایره‌شکل (ماندالاشکل) است که ریشه در لجن دارد، اما رو به سوی دایرهٔ خورشید. یونگ ماندالا و نیلوفر را هم‌سنگ یکدیگر می‌انگارد. «ماندالاها مکان‌های تولد و به معنای لفظی، مجراهای تولد هستند؛ همان گل نیلوفر آبی که بودا در آن به دنیا آمد.» (یونگ ۱۳۹۹: ۱۵۷) همان‌گونه که جوکی با نشستن بر روی مسندِ گل نیلوفر (به عنوان زندانی که خودش آنرا

1. vision
2. lotus

انتخاب کرده)، خود را می‌بیند که تبدیل به موجودی خداگونه و جاودان شده است، (یونگ ۱۳۹۹: ۱۵۷) بوق نیز با نشستن بر مسند ماندالای تابلوی ممنوعه (به عنوان حصاری که خودش آنرا انتخاب کرده) خود را می‌بیند که موجودیتی خداگونه و جاودان یافته است. بوق درحالی که آگاهانه راه درمان را در داخل بیمارستان می‌جوید؛ پس از پیمودن مراحلی موسوم به مراحل آزمایشِ لیاقت قهرمان، ندایی (از تابلوی بیرون بیمارستان) ناخودآگاهانه خواسته‌اش را به او ارزانی می‌دارد و بدین ترتیب، بوق بار دیگر هویتش را بازمی‌یابد. تفاوت هویتِ احیاشدهٔ بوق با هویت اولیهٔ او، در قالب تفاوت کارکرد صوتیِ اولیه (صدای هشداردهندهٔ بوق) با کارکرد تصویری ثانویهٔ او (تصویر هشداردهندهٔ بوق‌زدن ممنوع) نمادین شده است. درواقع بوقی که در نیمهٔ نخست زندگی، به عنوان آمر، برای مردم فرمان دورباش می‌داده است، در نیمهٔ دوم زندگی، به عنوان ناهی، دیگران را از سروصدا کردن منع می‌کند. نیمهٔ نخست زندگی بر فراز منبرِ فرمانِ دوچرخه حرکت می‌کرده است، در نیمهٔ دوم بر فراز تابلو بازایستاده است. در نیمهٔ نخست، مخاطبِ امر (صدای بروید کنار)، مردمِ پیاده هستند؛ در نیمهٔ دوم زندگی، مخاطب نهی (تصویرِ بوق نزنید)، سوارهای مردم‌آزار. در نیمهٔ نخست، هوادار سر و صدا است و در نیمهٔ دوم، مخالف. این تضادِ سلوک در دو دورهٔ زندگی، مؤید «قانون حرکت به سوی ضد» است. وفقِ این قانونِ یونگی که وام‌گرفته از نظریهٔ «جریان متقابلِ» هراکلیتوس[1] است، هر چیزی سرانجام ضرورتاً به ضدش بدل می‌شود. (یونگ ۱۳۷۷: ۹۷) از همین‌رو، اشتیاق و تحریض به بوق زدن سرانجام به ممانعت و تحذیر از بوق زدن انجامیده است. «تحول و انتقال صبح زندگی به نیمهٔ دوم آن با نوعی تبدل و تغییر ارزش‌ها همراه است. این ضرورت مطرح می‌شود که ضدّ آرمانِ گذشته را ارزشمند بدانیم و می‌بینیم به آنچه ایمان و ایقان داشتیم، خطایی بیش نبوده.» (یونگ ۱۳۷۷: ۱۰۲)

1. Heraclitus

تفرّد

درون‌مایهٔ داستان، بازنمایی رانهٔ تفرّد است. یونگ روند فردانیّت را چنان طبیعی و به حدی نیرومند می‌انگارد که آنرا رانه (غریزه) می‌نامد. (شولتز ۱۳۵۹: ۷۵) رانهٔ تفرّد ابتدا فرد را به سوی گسیختگی روانی هدایت می‌کند. (حر و همکاران ۱۳۹۶: ۶۰) گربه‌ای که بر تصویر روی جلد کتاب نقش بسته و بوق را بر دوش سوار کرده است و به پیش می‌راند، می‌تواند نمادی برای بازنمایی رانهٔ تفرّد باشد. با توجه به اینکه مقصد گربه سطل آشغال است، بنابراین گربه (رانهٔ تفرّد) بوقِ سَرخورده را با خود به سمت سطل زباله (به سمت ناخودآگاهی که منبعِ پس‌ماندها و پس‌راندهاست) هدایت می‌کند. متنِ نوشتاری داستان، هیچ صحبتی دربارهٔ این گربه نمی‌کند، اما در متن تصویریِ کتاب، به قدری این گربه نشانگر درون‌مایهٔ داستان (تفرّد) است که به عنوان تصویر روی جلد نیز قرار گرفته است.

تصویر شماره هشت

بر اساس اصل تعادلیِ حیات، اگر در نیمهٔ ابتدایی عمر، دوچرخه (نقاب) فرمان هدایت بوق را به دست داشته است، در نیمهٔ دوم عمر، گربه (رانهٔ تفرّد) هدایتش را در دست می‌گیرد. در نیمهٔ اول، بوق دودستی به دوچرخه چسبیده است و در نیمهٔ دوم، دودستی به سر و گردن گربه. در تصاویر کتاب، جهت حرکت گربه (جهت فرایند تفرّد) از سمت راست به چپ است. یونگ در تعبیر رؤیاها از یک طرف، سمت راست را جایگاه خودآگاه و سمت چپ را جایگاه ناخودآگاه می‌داند

و از طرفی دیگر، فرایند تفرّد را از سمت خودآگاه (نقاب/ دوچرخه) به سمت ناخودآگاه (سایه و آنیما و پیرخردمند). بنابراین حرکت گربهٔ مذکور در راستای مسیر تفرّد از خودآگاه (سمت راست) به ناخودآگاه (سمت چپ) است. یونگ سفر تفرّد روان را با سفر روزانهٔ خورشید مقایسه می‌کند. (یونگ ۱۳۷۷: ۱۰۰) از همین‌رو، مسیر تفرّد انسان از راست به چپ (جهت حرکت گربهٔ داستان) هم‌راستا با مسیر حرکت روزانهٔ خورشید (از شرق به غرب) است.

همچنین تنهٔ درخت‌ها که در ابتدای داستان (در مسیر عبور دوچرخه) و در انتهای داستان (در کنار تابلوی ممنوعه) و حتی در پشت جلد کتاب دیده می‌شود، می‌تواند نماد فرایند تفرّد باشد؛ چراکه کهن‌الگوی فرایند تفرّد، وقتی از خودآگاه به ناخودآگاه (از طریق رؤیاها، اساطیر و غیره) نمایه می‌شود، معمولا به شکل درخت بازنمایی می‌شود. رشد درخت و فرایند تفرّد هر دو غیرارادی، با الگویی از پیش‌معیّن، تدریجی و نیرومند هستند. (فرانتس ۱۳۹۷: ۲۴۱)

حضور فراوان نمادهای حرکت (چرخ‌های دوچرخه، گربه‌ای که رو به جلو گام برمی‌دارد، جریان آب جوی در کنار بیمارستان، نمو گیاهان و درختانِ کنار جوی، بالا رفتن مورچه‌وارِ بوق از تابلو) همگی مبین فرایندی بودنِ تفرد و پویایی هستند. حتی تابلوی ممنوعه (تا قبل از دگردیسی به بوق‌زدن ممنوع) مبین حرکت است و بوق را به عدم توقف فرامی‌خواند، همچنین شکل و شمایل تابلوی مذکور، هم‌ریخت است با تابلوی معروف «توقف ممنوع» (دایره‌ای قرمز با یک خط مؤرب داخلش).

تصویر شماره نه: توقف ممنوع

نمادهای حرکت، تنها هنگامی به پایان می‌رسند که تابلوی «توقف ممنوع» به تابلوی بوق‌زدن ممنوع دگردیس می‌شود؛ یعنی توقف حرکت مستلزم تکامل فرایند تفرّد است. جاگیری کودکانهٔ بوق در دل تابلو (آنیما) نمود پایان فرایند تفرّد است. یونگ پایان فرایند تفرّد و رسیدن به آگاهی راستین را زمان ترکیب و این‌همانی شدن روان با روح (آنیما) می‌داند و به تعبیر شلینگ زمانی تفرّد پایان می‌یابد که جان او به حالت جنینی خود در دل مادر (آنیما) بازگردد. (عوض‌پور و همکاران ۱۳۹۹: ۱۶۰) در پایان داستان، تغییرِ ناشی از تفرّد نه تنها در تغییر جایگاه بوق (انتقال از فراز فرمان دوچرخه به فراز تابلو) مشهود است، بلکه در چرخش نود درجه‌ایِ تابلو نیز این تغییر دیده می‌شود. در تصاویر پایانی کتاب، با راست ایستادن گردنِ (پایهٔ) تابلو، خط مؤربِ داخل تابلوی توقف ممنوع نود درجهٔ ساعتگرد چرخیده است تا با صورت جدیدش (با صورت بوق‌زدن ممنوع) هم‌خوانی یابد.

تصویر شماره ده

دایره

مسیر تفرّد قهرمان داستان از ترکیب دو کهن‌الگوی روایی دوّار شکل گرفته است: یکی «سفر قهرمان» و دیگری «پاگشایی». پیرنگ پاگشاییِ شامل سه مرحله است: ۱ـ جدایی از خانواده (جدایی بوق از سایر اعضای دوچرخه که شامل چرخ، چراغ‌ها و... است و هبوط به سطح زمین)؛ ۲ـ تحول روحی ـ جسمی بر اثر از سرگذراندن دشواری‌ها (تحول جسمی در قالب بی‌صدا شدن، و تحول روحی در

قالب ماندالای بوق‌زدن ممنوع، پس از تحمل طردشدگی‌ها و یأس‌ها)؛ ۳ـ بازگشت با کیفیتی متفاوت (رستاخیز و فاصله گرفتن دوباره از زمین و بازگشت دوباره به آغوشی مادرانه). (پاینده ۱۳۹۷: ۳۲۹) بر اساس الگوی پاگشایی که رونوشتی از الگوی فرایند تفرّد است، شخصیت داستان اگرچه مسیری دورانی را پشت سر می‌گذارد و دوباره بازگشت به آغوش مادرانه را تجربه می‌کند، اما این تجربهٔ تکراری، در نیمهٔ دوم زندگی کیفیت متفاوتی با تجربهٔ نیمهٔ نخست زندگی او دارد.

شکل هندسی دایره، نماد تکرار است و تأکید بر نمایش ابژه‌های دایره‌ای‌شکل در تصاویر آغازین و پایانی کتاب نیز هم‌راستا با همین الگوی روایی دایره‌ای است. دو دایره به شکلی پررنگ در روایت تصویری داستان در کانون دیدَ قرار دارد: یکی در قالب دایرهٔ چرخ دوچرخه، در آغاز داستان و دیگری به شکل دایرهٔ تابلوی بوق زدن ممنوع، در پایان داستان. چرخ‌های دوچرخه نماد تکرارند، اما بر تکرارهایی پیش‌رونده و پویا دلالت دارند، نه تکرارهای درجازننده و ایستا. چراکه چرخ‌های دوچرخه علاوه بر حرکت دورانی و تکراری، دارای حرکت خطی (حرکت به سمت جلو) نیز هستند که نمادی از حرکت قهرمان داستان در مسیر خطیِ فردانیت است. کوپر در «*فرهنگ نمادها*» (۱۳۹۸: ۱۱۶) پره‌ها و شعاع‌های داخَل چرخ (قاچ‌های روی دایره) را نماد دوره‌های مختلف حیات می‌انگارد که با گردش چرخ مدام جایگاهشان تغییر می‌کند.

تصویر شماره یازده

بوق (به‌ویژه مردمک چشم بوق) دقیقاً در مرکز تابلو قرار می‌گیرد؛ از آنجا که «دایره با نقطه‌ای در مرکز آن، نمادی از کمال است»، (کوپر ۱۳۹۸: ۱۴۸) بنابراین تابلوی بوق زدن ممنوع (اتحاد مرکز دایرهٔ تابلو و مردمک چشم بوق)، نمادی از حصول تمامیت و کمال است.

تصویر شماره دوازده

از منظر یونگ، هدف تمام مسیرهای تفرّد سرانجام ختم می‌شود به مرکز ماندالا که جایگاه خویشتن و نقطهٔ اتصال با مبدأ انسان و مبدأ عالم است. (شایگان ۱۳۵۵: ۱۹۳). استقرار بوق در مرکز این ماندالا، نشان از استقرار «خویشتن» در جایگاه قدرت است. حرکت دایره‌ایِ «من» حول این مرکزِ اقتدار، معنایی نوین می‌یابد. (یونگ ۱۳۹۷: ۱۴۱)

نتیجه

داستان تصویریِ «*بوقی که خروسک گرفته بود*» با شیوه‌ای فانتزی کودک را آمادهٔ هویت‌یابی تدریجی و تشرّف به مرحلهٔ بعدیِ فرایند رشد می‌کند. کهن‌الگوهای مرتبط با فرایند تفرّد (نقاب، سایه، پیر خردمَند، آنیما و خویشتن) در تناظر با شخصیت‌های داستان قرار گرفته‌اند. ترتیب ظهور زنجیرهٔ شخصیت‌ها با ترتیب مراحل تحقق زنجیرهٔ کهن‌الگوهای مرتبط با تفرّد (از نقاب تا خویشتن) منطبق است. تصاویر داخل متن (درخت‌ها که نماد تفردند و گیاهان کنار جوی که یادآور نیلوفر مرداب‌اند)، تصاویر روی جلد (گربه‌ای که بوق را به دوش می‌کشد) و تصاویر ابتدا و انتهای داستان (دایرهٔ چرخ دوچرخه در ابتدا و دایرهٔ تابلو در انتها)، خوانش کهن‌الگوییِ مازادی را به داستان داده است. لنگر نشانه‌های تصویری بر نشانه‌های نوشتاری، مقوم تفسیر کهن‌الگوهای تفرد است. مثلاً سیمای ظاهری (سبیل و ابروی پرپشت و قیافهٔ بدوی) و کنش همسان (لگد زدن) باعث شده دو شخصیت داستان (مرد مزاحم و نگهبان بیمارستان) تفسیر یکسانی از منظر کهن‌الگویی (یکی تجسد سایهٔ فردی و دیگری تجسد سایهٔ جمعی) داشته باشند. ساختار روایی داستان از کهن‌الگوی سه‌مرحله‌ایِ سفر قهرمان و پاگشایی تبعیت

می‌کند. این الگوی دوّار با جدایی قهرمان و سفر او شروع می‌شود؛ با تحمل آزمون‌های مشقت‌بار سزاوار دریافت مکاشفات تشرّف می‌شود و سرانجام با تحول هویتی به زادگاهش بازمی‌گردد. همخوانی الگوی سفر روان با الگوی هویت‌یابی شخصیت اصلی داستان، دال بر وجود کهن‌الگوهایی ثابت در ناخودآگاه جمعی است. بر اساس کهن‌الگوی روایی مذکور، از یک‌سو لازمهٔ شکل‌گیری هویت و یا به قول یونگ شکل‌گیری «خویشتن»، چیزی جز دیگرگونه شدن و تمایز نیست و از سویی دیگر، رسیدن به این تمایز و فردانیت، تنها از طریق یکپارچه‌سازی کهن‌الگوهای متقابلی همچون سایه و نقاب تحقق می‌یابد.

پی‌نوشت

۱) فضیل عیاض در چهل‌سالگی وقتی بانگ *قرآن* یک قاری به گوشش خورد، از راهزنی عدول کرد، پیامبر در چهل‌سالگی به بعثت رسید، ناصرخسرو نیز در چهل‌سالگی تحت تأثیر خوابی، از مَنهیات اعراض کرد

۲) لته دختر اریس (نفاق) و مادر کاریت‌ها، نام چشمه‌ای در جهان مردگان (در زیرزمین) است که ارواح مردگان پس از نوشیدن و عبور از آن، کالبد پیشین و دردهای گذشته و شرایط زندگی زمینی را فراموش می‌کردند. (اسمیت ۱۳۹۷: ۳۱۵)

کتابنامه

اسنودن، روت. ۱۳۹۸. *خودآموز یونگ*. ترجمهٔ نورالدین رحمانیان. تهران: آشیان

بالار، مرتضی، حمیدرضا فرضی و رستم امانی استمال. ۱۳۹۹. «تحلیل فرایند فردیت‌یابی نوروز در منظومهٔ گل‌ونوروز براساس نظریهٔ تفرد یونگ». *پژوهشنامه* ادب غنایی. س۱۸. ۳۴. صص۲۸ـ۹. **(DOI: 10.22111/jllr.2020.5283)**

بیلسکر، ریچارد. ۱۳۹۸. *اندیشهٔ یونگ*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: مروارید.

پاینده، حسین. ۱۳۹۷. *نظریه و نقد ادبی درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای*. ج ۱. تهران: سمت.

جابز، گرترود. ۱۳۹۷. *فرهنگ سمبل‌ها، اساطیر و فولکلور*. ترجمهٔ محمدرضا بقاپور. تهران: اختران.

حبیبی، حامد. ۱۳۸۷. *بوقی که خروسک گرفته بود*. تصویرگر علیرضا گلدوزیان. تهران: علمی‌فرهنگی.

حدادیان، سمیه، علی حیدری و قاسم صحرایی. ۱۳۹۷. «تحلیل کهن‌الگوی پیر خردمند در *کلیله‌ودمنه*». *نثرپژوهی ادب فارسی*. س ۲۱. ش ۴۳. صص ۶۲ـ۴۵.
DOI: https://doi.org/10.22103/jll.2018.2170)

حر، لیلا، احمد رضی و علی تسلیمی. ۱۳۹۶. »خوانشی روان‌شناسانه از درون‌مایه داستان تابستان زاغچه بر اساس فرایند فردیت یونگ». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. س ۲۲. ش ۱. صص ۸۲ـ۵۹.
(DOI: 10.22059/JOR.2017.62705)

رابرتسون، رابین. ۱۳۹۹. *یونگ‌شناسی کاربردی*. ترجمهٔ ساره سرگلزایی. تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.

رابرتسون، رابین. ۱۳۹۸. *کهن‌الگوهای یونگی*. ترجمهٔ بیژن کریمی. تهران: دف.

روحانی سراجی، سیّدحسن، حسین خسروی و امیرحسین همتی. ۱۳۹۷. «کهن‌الگوهای مادرمثالی در قصه‌های مشدی گلین‌خانم با تکیه بر نظریات یونگ». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س ۱۴. ش ۵۲. صص ۲۴۷ـ۲۱۱.
(DOR: 20.1001.1.20084420.1397.14.52.8.5)

شایگان، داریوش. ۱۳۵۵. *بت‌های ذهن و خاطرهٔ ازلی*. تهران: امیرکبیر.

شولتز، دوآن. ۱۳۵۹. «الگوی یونگ: انسان فردیت‌یافته». ترجمهٔ گیتی خوشدل. *مجله آرش*. ش ۲۱. صص ۹۲ـ۷۲.

طغیانی، اسحاق و آزاده پوده. ۱۳۹۴. «تحلیل روان‌شناختی ویس‌ورامین براساس نظریهٔ لیبیدوی فروید و فردیت یونگ». *مطالعات زبان و ادبیات غنایی*. س ۵. ش ۱۶. صص ۹۹ـ۷۷.

عوض‌پور، بهروز و سینا و سهند محمدی خبازان. ۱۳۹۹. *روان‌اسطوره‌شناسی‌های هنری*. تهران: سخن.

فرانتس، ماری لوئیز فُن. ۱۳۹۷. «فرایند تفرّد» در *انسان و سمبل‌هایش*. ترجمهٔ حسن اکبریان طبری. تهران: دایره. صص ۳۲۸ـ۲۴۰.

فوردهام، فریدا. ۱۳۹۳. *مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ*. ترجمهٔ مسعود میربها. تهران: جامی.

فیروزی‌مقدم، محمود، طاهره حمیدی و عباس خیرآبادی. ۱۳۹۹. «بازتاب نمادها و نشانه‌های ماندالا در داستان مصور کودک و نوجوان». *مطالعات هنر اسلامی*. س ۱۶. ش ۳۸. صص ۳۴۳ـ۳۲۸.
(DOI: 10.22034/IAS.2019.208452.1077)

کوپر، جی. سی. ۱۳۹۸. *فرهنگ نمادهای آیینی*. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: علمی.

گرین، ویلفرد، ارل لِیبِر، لی مورگان و جان ویلینگهم. ۱۳۹۵. *مبانی نقد ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.

مورنو، آنتونیو. ۱۳۹۰. *یونگ خدایان و انسان مدرن*. ترجمهٔ داریوش مهرجویی. تهران: مرکز.
هروی، حسنیه، محمدمنصور فلامکی و سیدعطاالله طاهایی. ۱۳۹۸. «بازتاب آرکی‌تایپ‌های مادینه در معماری تاریخی ایران بر اساس آرای یونگ». *باغ نظر*. س۱۶. ش۸۰. صص۸۰ـ۵۱.
(DOI: 10.22034/BAGH.2019.144622.3740)
یاوری، حورا. ۱۳۸۷. *روانکاوی و ادبیات*. تهران: سخن.
یونگ، کارل گوستاو. ۱۳۷۰. *روانشناسی و دین*. ترجمهٔ فؤاد روحانی. تهران: کتاب‌های جیبی با همکاری انتشارات امیرکبیر.
یونگ، کارل گوستاو. ۱۳۷۷. *روانشناسی ضمیر ناخودآگاه*. ترجمهٔ محمدعلی امیری. تهران: اندیشه‌های عصر نو.
یونگ، کارل گوستاو. ۱۳۹۰. *چهار صورت مثالی*. ترجمهٔ پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی.
ـــــــــــــــ . ۱۳۹۴. *انسان در جستجوی هویت خویشتن*. ترجمهٔ محمود بهفروزی. تهران: جامی
ـــــــــــــــ . ۱۳۹۷. *روانشناسی و کیمیاگری*. ترجمهٔ محمود بهفروزی. تهران: جامی.
ـــــــــــــــ . ۱۳۹۹. *ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو*. ترجمهٔ فرناز گنجی و محمدباقر اسمعیل‌پور. تهران: جامی.

English Sources
Jung, C. G. 1959. "The Archetypes and the Collective Unconscious" in *Collected Works*. (Vol, 9i). Princeton: Princeton University Press.

References (In Persian)

Avaz-pūr, Behrūz and Sīnā & Sahand Mohammadī Xabbāzān. (2020/1399SH). *Ravān-ostūre-šenāsīhā-ye Honarī*. Tehrān: Soxan.

Bālār, Mortezā and Hamīd-rezā Farzī & Rostam Amānī Estemāl. (2020/1399SH). "*Tahlīle Far-āyande Fardīyat-yābī-ye Now-rūz dar Manzūme-ye Gol va Now-rūz bar-asāse Nazarīyeh-ye Taffarrode Jung*". *Lyrical Literature Researches*. 18th Year. No. 34. Pp. 9-28.

Bilsker, Richard. (2019/1398SH). *Andīše-ye Jung* (*On Jung*). Tr. by Hoseyn Pāyandeh. Tehrān: Morvārīd.

Cooper, Jean C. (2010/1389SH). *Farhange Namādhā-ye Āyīnī* (*An Illustrated encyclopaedia of Traditional Symbols*). Tr. by Roqayyeh Behzādī. Tehrān: Elmī.

Franz, Marie - Luisevon. (2019/1398SH). "*Farāyande Tafarrod*" *dar Ensān va Sambolhā-yaš* (*Individuation in fairy tales*). Tr. by Hasan Akbarīyān Tabarī. Tehrān: Dāyere. Pp. 240- 328.

Fīrūzī Moqaddam, Mahmūd and Tāhere Hamīdī & Abbās Xeyr-ābādī. (2020/1399SH). "*Bāz-tābe Nemādhā va Nešānehā-ye Māndālā dar Dāstāne Mosavvare Kūdak va Nowvjavān*". *Islamic Art Studies*. 16th Year. No. 38. Pp. 328-343.

Fordham, Farida. (2014/1393SH). *Moqaddameh-ī bar Ravān-šenāsī-ye Jung* (*Frieda Fordham An Introdution: to jung's psychology*). Tr. by Mas'ūd Mīr-bahā. Tehrān: Jāmī.

Guerin, Wilfred L and Earl Leiber, Lee Morgan & John Willingham. (2017/1395SH). *Mabānī-ye Naqde Adabī* (*A handbook of critical approaches to literature*). Tr. by Farzāne Tāherī. Tehrān: Nīlūfar.

Habībī, Hāmed. (2088/1387SH). *Būqī ke Xorūsak Gerefte Būd*. Illustrated by Alī-rezā Gol-dūzīyān. Tehrān: Elmī va Farhangī.

Hadadīyān, Somayye and Alī Heydarī & Qāsem Sahrāyī. (2018/1397SH). *Tahlīle Kohan-olgū-ye Pīre Xerad-mand dar Kelīle va Demne*. *Persian Literature Prose Journal*. 21th Year. No. 43. Pp. 45-62.

Heravī, Hosnīyye and Mohammad-mansūr Falāmakī & Seyyed Atāo allāh Tāhānī. (2019/1398SH). *Bāztābe Ārkī-tāyphā-ye Mādīne dar Me'mārī-ye Tārīxī-ye Īrān bar-asāse Ārā-ye Jung*. *Bagh Nazar magazine*. 16th Year. No. 80. Pp. 51-80.

Hor, Leylā and Ahmad Razī & Alī Taslīmī. (2017/1396SH). *Xānešī Ravān-šenāsāne az Darūn-māye-ye Dāstāne Tābestāne Zāqčeh bar-asāse Farāyande Fardīyate Jung*. *Research in Contemporary World Literary*. 22th Year. No. 1. Pp. 59-82.

Jobes, Gertrude. (2018/1397SH). *Farhange Sambolhā, Asātīr va Folklor* (*Dictionary of mythology, folklore and symbols*). Tr. by Mohammad-rezā Baqā-pūr. Tehrān: Axtarān.

Jung, Carl. Gustav. (2015/1394SH). *Ensān dar Josto-jū-ye Hovīyyate Xīštan* (*Modern Man in Search of a Soul*) (*le'homme a la d'ecouverte de son ame; structure et fonctionnement*). Tr. by Mahmūd Beh-forūzī. Tehrān: Jāmī.

Jung, Carl. Gustav. (2011/1390SH). *Čahār Sūrate Mesālī* (*Four archetypes : mother, rebirth, spirit, trickste*). Tr. by Parvīn Farāmarzī. Mašhad: Āstāne Qods Razavī.
Jung, Carl. Gustav. (2020/1399SH). *Nā-xod-āgāhe Jam'ī va Kohan-olgū* (*The Archetypes and the Collective Unconscious*). Tr. by Farnāz Ganjī and Mohammad-bāqer Eama'īl-pūr. Tehrān: Jāmī.
Jung, Carl. Gustav. (1998/1377SH). *Ravān-šenāsī-ye Zamīre Nā-xod-āgāh* (*Psychology of Unconscious*). Tr. by Mohammad-alī Amīrī. Tehrān: Andīšehā-ye Asre Now.
Jung, Carl. Gustav. (1991/1370SH). *Ravān-šenāsī va Dīn* (*Psychology and Religion*). Tr. by Fo'ād Rowhānī. Tehrān: Ketābhā-ye Jībī bā Hamkārī-ye Amīr-kabīr.
Jung, Carl. Gustav. (2018/1397SH). *Ravān-šenāsī va Kīmīyā-garī* (*Psychology and Alchemy*). Tr. by Mahmūd Beh-forūzī. Tehrān: Jāmī.
Jung, Carl. Gustav. (1959/1337SH). *Nā-xod-āgāhe Jam'ī va Kohan Olgū* (*The Archetypes and the Collective Unconscious*). in Collected Works. 9th Vol. Prinston: Princeton University.
Moreno, Antonio. (2011/1390SH). *Jung, Xodā-yān va Ensāne Modern* (*Jung, God and Modern Man*). Tr. by Dāryūš Mehr-jūyī. Tehrān: Markaz.
Pāyandeh, Hoseyn. (2018/1397SH). N*azarīye va Naqde Adabī Dars-nāme-ī Mīyān-rešteh-ī*. 1st Vol. Tehrān: Samt.
Robertson, Robin. (2019/1398SH). *Kohan-olgūhā-ye Yūngī* (*Jungian archetypes : Jung, Gödel, and the history of archetypes*). Tr. by Bīžan Karīmī. Tehrān: Daf.
Robertson, Robin. (2020/1399SH). *Yūng-šenāsī-ye Kārbordī* (*Beginner's guide to Jungian psychology*). Tr. by Sāre Sar-gol-zārī. Tehrān: Bonyāde Farhange Zendegī.
Rowhānī Serājī, Seyyed Hasan and Hoseyn Xosravī & Amīr-hoseyn Hemmatī. (2018/1397SH). *Kohan-olgūhā-ye Mādare Mesālī dar Qessehā-ye Mašdī Gelīn Xānom bā Tekye bar Nazarīyāte Jung*. *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch.* 14th Year. No. 52. Pp. 211-247.
Šāygān, Dāryūš. (1976/1355SH). *Bothā-ye Zehn va Xātere-ye Azalī*. Tehrān: Amīr-Kabīr.
Schmidt, Joel. (2018/1397SH). *Farhange Asātīre Yūnān va Rom* (*Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*). Tr. by Xosrow-šāhī. Tehrān: Farhange Mo'āser.
Schultz, Duane P. (1980/1359SH). "*Olgū-ye Jung: Ensāne Fardīyat-yāfteh*". Tr. by Gīty Xoš-del. *Arash magazine*. No. 21. Pp. 72-92.
Snowden, Ruth. (2019/1398SH). *Xod-āmūze Jung* (*Teach Yourself Jung*). Tr. by Nūro al-ddīn Rahmānīyān. Tehrān: Āšīyān.
Toqyānī, Eshaq and Āzāde Pūde. (2015/1394SH). "*Tahlīle Ravān-šenāxtī-ye Veyso Rāmīn bar-asāse Nazarīye-ye Lībīdo-ye Freud va Fardīyate Jung*. *Studies of Lyrical Language and Literature*. 5th Year. No. 16. Pp. 77-99.
Yāvarī, Hūrā. (2008/1387SH). *Ravān-kāvī va Adabīyāt*. Tehrān: Soxan.

Psycho-Mythological Analysis of a Story of Children: The Study of *the Horn that got Croup*; Based on the Theory of Individuation

[*]**Amirhossein Zanjanbar**
M.A in Children's and Adolescent Literature, Payame Noor University, Tehran Branch
[**]**Ayoob Morādi**
The Associated Professor of Persian Language and Literature, Tehran Branch

Jung considers psychoanalysis as archeology of human consciousness. On this basis, the term "archetype", which underlies the theory of the process of individuation, is derived from a combination of the terms archeology and typology. Individuation is the archetype of psychological development which is involuntary, gradual, regular and strong. It consists of a chain of archetypes such as shadow, persona, wise old man, anima. The goal of the process of individuation is the conscious integration of the components of this archetypal chain in the form of a single archetype called "self". Jung's psycho-mythological analysis is based on the discovery and interpretation of archetypes, and in the present research, we use this method of analysis to recognize and interpret archetypes related to the process of individuation in the story *The horn that got Croup*, written by Hamed Habibi and illustrated by Alireza Goldooziyan. We are also looking for an answer to the question of how the archetypes of psychological development are represented in the text and images of the story. The innovation of the research is that it examines the theory of individuation in a text composed of text and image. In other words, it considers the interaction of archetypes related to individuation in the verbal and visual text. The results show that the pattern of identification in such stories is the reproduction of the archetype of individuality.

Keywords: Story of Children, Psycho-Mythology, Jung, Individuality, Archetype

[*]Email: Mosafer_e_barfi@yahoo.com
[**]Email: Ayoob.moradi@pnu.ac.ir

Received: 2022/07/28
Accepted: 2022/10/09