سنجش مفهوم کهن الگویی با اتکا به شواهد باستان‌شناسانه[1]

شهلا داراب‌پور،[2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۰۲

چکیده

هنر ایرانی برای نقش‌آفرینی در این تزئینات، به طور مستمر از کهن الگوهایی نظیر «گل نیلوفر» و «درخت تاک» تأثیر پذیرفته است. استفاده مکرر و متوالی از این این موتیف‌های تزئینی در ادوار مختلف بر اهمیت آنها در القای مفاهیمی بنیادین دلالت دارد. اینکه دو نقش تزئینی مذکور تا چه میزان به عنوان الگوی اصلی (آرکی تایپ) مورد توجه هنرمندان تمدن‌های باستان قرار گرفته است؟ پرسش دیگر به دلایل یکسانی و در عین حال تنوع مفاهیم نقوش مذکور در تمدن‌های باستان مربوط است و دیگر آنکه، هنرمند ایران باستان تا چه اندازه در خلق این نمادها تحت تأثیر ناخودآگاه جمعی و تجربیات مشترک بشری قرار داشته‌اند؟ فرض بر آن است که گل نیلوفر و درخت تاک ایرانی بدان سبب به صورت نمادهایی در آثار فرهنگی هند و مصر باستان ظهور یافته‌اند که به عنوان کهن الگو از ناخودآگاه جمعی بشر سرچشمه گرفته‌اند و به طور یکسان در تمدن‌های باستان به اجرا در آمده‌اند. هدف اصلی پژوهش حاضر آن است که مشخص گردد الگوها تزئینی مشترک مورد استفاده در تمدن‌های عظیم کهن چگونه و تا چه میزان با مفهوم «آرکی تایپی» قابل تطبیق است و تا چه اندازه تحت تأثیر ناخودآگای جمعی بشر قرار داشته است. در پژوهش حاضر روشن گردید که این نقوش با عنایت به مفاهیم فلسفی عمیق و کاربری‌های اسطوره‌ای و سمبولیک‌شان بستر بسیار مناسبی برای بروز و ظهور کهن الگوها را به وجود می‌آوردند و این ویژگی‌ها کار مایهٔ رونق و استمرار آنها را نیز فراهم می‌ساخت. بدین‌ترتیب، سندی محکم برای تأیید نظریهٔ کهن الگویی گوستاو یونگ به دست آمده که ناخودآگاه جمعی بشر را سرچشمه کهن الگوهایی می‌داند که به صورت رمزوار و نمادگونه در آثار فرهنگی- هنری متجلی می‌گردند.

واژه‌های کلیدی: کهن الگویی، آرکی تایپ، درخت تاک، گل نیلوفر، ماندلایی.

---

[1]- داراب‌پور، شهلا(۱۴۰۳). سنجش مفهوم کهن الگویی با اتکا به شواهد باستان‌شناسانه، *فصلنامه تحقیقات تاریخ ایران دوره اسلامی*، سال اول، شماره اول، تهران: ص۶۷-۸۶.

[2]- دکتری تاریخ، مدرس دانشگاه فرهنگیان تهران ایران. پست الکترونیک: darabpoursh۲۹@gmail.com

مقدمه

روان‌شناس سویسی، کارل گوستاو یونگ[۱] را می‌توان یکی از نخستین کسانی دانست که با تحلیل اطلاعات خود در خصوص ادیان، آئین‌ها و آداب و رسوم، سنت‌ها و افسانه‌های ملل مختلف، «ناخودآگاه جمعی» را به عنوان فصل مشترک رفتارهای روانی انسان‌ها و ملل مختلف بیان کرده است. بارزترین مشخصه مشرب یونگ آن است که وی علاوه بر «ضمیر ناخودآگاه شخصی»، به وجود «ضمیر ناخودآگاه جمعی» نیز معتقد است و آن را انباشتگاه کهن الگوهای باقی‌مانده از دوران یگانگی انسان با طبیعت می‌داند. به عقیده وی اگرچه تطور هزاران ساله فرهنگ و تمدن بشری سبب تنیدن پیلهٔ خودآگاهی به دور انسان گردیده و او را از یگانگی آغازین با هستی جدا نموده است، لیکن خاطرات این یگانگی در ناخودآگاه جمعی او باقی مانده است (قشقایی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۱۷). تحقیقات گسترده یونگ به کشف بسیاری از سمبل‌ها و نمادهای مشترک در میان اقوام و ملل مختلف منتهی شد که عموماً در آثار هنری متجلی گشته‌اند. بنابراین، شواهد فرهنگی- هنری برجای مانده از تمدن‌های کهن را می‌توان بستر مناسبی برای تجلی الگوهای اصلی هنری و سرچشمه مشترک اعتقادات بشری به حساب آورد. با این تحلیل می‌توان پذیرفت که هنرمند برای ایجاد یک اثر هنری ماندگار، بیشتر در یک ناهوشیاری به سر می‌برد و بدین‌ترتیب زمینه بهتری برای ناخودآگاه فراهم می‌شود تا کهن الگوها را آشکار سازد. عیناً بدین‌سبب است که می‌توان تصاویر نخستین و صور ازلی را در آثار هنری مشاهده نمود.

می‌دانیم که اساطیر در قلمرو فکری و فرهنگی ملل مختلف و مخصوصاً ساکنان سرزمین ایران نقشی بی‌بدیلی را ایفا نموده‌اند. از این رو است که سیر و سلوک هنرمند ایرانی ناخودگاه او را به دنیای اساطیری‌اش رهنمون می سازد و به همین سبب است که به سهولت می‌توان نمونه‌هایی از تصاویر نخستین و ازلی را در آثار نقوش تزئینی ادوار مختلف تاریخی مشاهده نمود. «درخت تاک» و «گل نیلوفر» نمونه‌هایی از این نوع نقوش‌اند که به وفور در هنرهای ایرانی تکرار گردیده‌اند. کثرت این دو عنصر در آثار هنری تمدن‌های کهن هند، مصر و بین‌النهرین می‌تواند معرف آن باشد که این مضامین، به دور از مرزبندی‌های سیاسی آگاهانه و بدون هیچ رویکرد تعصب‌آمیزی نسبت به خواستگاه آنها، در میان ملل دیگر نیز پذیرفته شده و به ویژه برای بناهایی که نشان و نماد عظمت امپراطورهای باستانی بوده استفاده گردیده‌اند. رویکرد پژوهش حاضر بیان همین نکته است که هنرمندان ایرانی و سایر تمدن‌های عظیم جهان باستان، توانسته‌اند پیوندهای عمیقی، «که ریشه‌ها و مفاهیم یگانه‌ای دارد»، را به دور از محدودیت‌های جغرافیایی و سیاسی و... در آثار هنری خود منعکس سازند و اگرچه در مقاطع مختلف تاریخی شاخ و برگ‌هایی به این نقوش تزئینی افزوده گشته، باز همان معانی مشترک در ناخودآگاه جمعی جوامع بشری را بازگو می‌سازد. اصلی ترین پرسش‌هایی که در این پژوهش تلاش گردیده تا بدان‌ها پاسخ گفته شود عبارت‌اند از اینکه تا چه میزان دو

---

۱. Carl Gustav Jung: این روان‌شناس سویسی (۱۹۶۱-۱۸۷۵) که به عنوان روان‌شناسی تحلیلی شهرت یافته را از پایه‌گذاران دانشِ نوین روانکاوی نیز می‌دانند.

نقش تزئینی «گل نیلوفر» و «درخت تاک» به عنوان «آرکی تایپی» (الگوی اصلی) مورد توجه هنرمندان تمدن‌های کهن قرار گرفته‌اند و پرسش دیگر آنکه نقوش مذکور تا چه حد از مفاهیم یکسان سرچشمه گرفته‌اند و آخر آنکه تأثیر ناخودآگاه جمعی و اعتقادات مشترک ملل تا چه اندازه بر خلق این نمادها تأثیر داشته‌اند؟ در پژوهش حاضر هدف آن است تا با بهره‌گیری از شواهد ملموس هنری بر جای مانده از تمدن‌های کهن مذکور به پرسش‌های تحقیق پاسخ گفته شود و مشخص گردد که کهن الگوها چگونه و تا چه میزان و چه اندازه تحت تأثیر ناخودآگاهی جمعی بشر قرار دارد.

پیشینه تحقیق

تاکنون پژوهش‌های فراوانی درخصوص هنرهای تمدن‌های باستان هند، مصر و ایران به چاپ رسیده است. اگرچه در اکثر این پژوهش‌ها ابعاد اسطوره‌شناسانه و سمبلیک آثار هنری مورد مطالعه قرار گرفته‌اند، لیکن تاکنون هیچ پژوهشی که از دیدگاه کهن الگویی اختصاصاً گروه خاصی از آثار هنری را موضوع توجه قرار داده باشد به ثبت نرسیده است. گذشته از روان‌شناسان، مطالعات مرتبط با نظریهٔ کهن الگویی گوستاو یونگ بیشتر توجه محققان ادبیات فارسی را به خود جلب نموده است. به عنوان نمونه، می‌توان به آثاری نظیر «روان‌کاوی و ادبیات» اثر حورا یاوری، «داستان یک روح» از سروش شمیسا، «بازتاب اسطوره در بوف کور» اثر جلال ستاری و «بزرگ بانوی هستی» از گلی ترقی و «تحلیل روان‌شناختی در هنر و ادبیات» از محمد صنعتی اشاره نمود. بی‌تردی مطالعات کارل گوستاو یانگ را می‌توان یکی از جامع‌ترین پژوهش‌ها در موضوع مورد بحث به شمار آورد زیرا پس از تحقیق در میان اقوام و ملل مختلف به این نتیجه رسید که در ساختار شخصیت انسان به جز خودآگاه و ناخودآگاه فردی، ناخودآگاه جمعی که حاوی خاطرات و رفتارهای نژادی است نیز وجود دارد (گوستاو یانگ، ۱۳۸۳: ۸۳).

روش پژوهش

نظر به اینکه مطالعه تمام شواهد هنری بازمانده از سه تمدن موضوع تحقیق عملاً غیرممکن به نظر می‌رسد، و با عنایت به اینکه در انتقال مفاهیم هنرهای ماندگار عموماً از حجاری استفاده گردیده است، از نقوش برجسته به عنوان بخشی از مواد فرهنگی مورد استفاده در پژوهش حاضر بهره‌برداری گردیده است. به علاوه، چون گچ‌بری‌ها نیز در تزئین بخش‌های درونی ابنیه باستانی کاربردی انبوه داشته‌اند، دسته دیگر از مواد فرهنگی استفاده شده در این پژوهش را به خود اختصاص داده‌اند. این پژوهش ضمن تحلیل شواهد موجود در نمونه‌هایی از آثار گچ‌بری و نقوش برجسته تمدن‌های ایران، هند و مصر، با نگاهی توصیفی- تحلیلی به انجام رسیده است. به منظور مقایسه شواهد مورد استفاده در این پژوهش، ویژگی‌های اصلی موتیف‌ها، جزئیات تزئینی آنها و همچنین پیشینه کاربرد، مفهوم و جنبه‌های سمبولیک این نقوش مورد مطالعه قرار گرفته‌اند.

در ادامه، به منظور بررسی نقش کهن الگویی درخت تاک، پیشینه کاربرد تزئینی این درخت در ایران و در باورها و اساطیر جهان مورد بررسی قرار گرفته است. آنگاه، به بررسی گل نیلوفر در باورها و اعتقادات اساطیری

ایران، مصر و هند پرداخته شده است. این اطلاعات زمینه مقایسه، تحلیل و ارزیابی فرضیات پژوهش را فراهم نموده است.

درخت تاک

درخت تاک در ایران باستان

در روایت‌های دین زرتشت تاک از کهن‌ترین گیاهان کشت شده در جهان دانسته شده که در آغاز آفرینش و پس از مرگ نخستین جانور موسوم به «گاو یکتا آفریده» در ایران ویج و بر کنار رود اساطیری دائیتی، از تن او پدید آمده است (پورخالقی چترودی، ۱۳۸۱: ۱۱٤). کهن‌ترین شواهد باستان شناختی حکایت از آن دارند که انگور و شراب دست کم از هزاره سوم قبل از میلاد در تمدن‌های بین‌النهرین و مصر باستان مورد استفاده بود. یافته‌های باستان‌شناسانه دوران تاریخی ایران نیز نمونه‌های فراونی از نقوش تاک و انگور را در دسترس قرار داده است. کثرت کاربرد این عنصر تزئینی را می‌توان با مفهوم درخت کیهانی و حکومت جهانی[۱] مرتبط دانست. این اعتقاد که ایرانیان دو درخت چنار و تاک را مظهر جاودانگی و نماد شاهی و مقام سلطنت و حکومت می‌دانستند، سبب کاربرد متراکم این دو عنصر تزئینی در نقوش برجسته گردیده است. همان‌گونه که در نقوش برجسته تخت جمشید به کثرت دیده می‌شود، همواره چنار زرین، همراه تاک زرین نقش گردیده است[۲] (تصویر شماره ۱). انگور در اساطیر ایرانی مظهری برای خون است (بهار، ۱۳۷۷: ٤٦) و خون مایه اصلی حیات و دوام سلطنت شاهنشاهان هخامنشی دانسته می‌شد. شایان ذکر است که بازماندهایی از آیین بومی کهن مادرسالاری تا روزگار هخامنشیان باقی مانده بود که بر طبق آن سلطنت از طریق زنان ادامه می‌یافت و از این رو چنار مظهر شاه و تاک (مظهر خون)، که بر چنار می‌پیچید، همسر او بود و از طریق او خون سلطنت ادامه می‌یافت (همان: ٤٧).

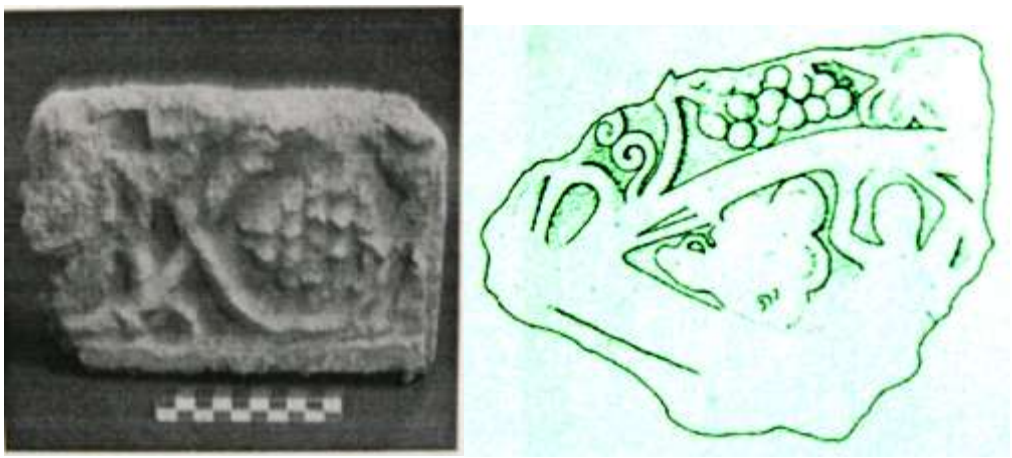
تصویر شماره ۱: نقش درخت در نقوش برجسته تخت جمشید (ذکرگو، ۱۳۷۷: ١٤)

[۱] . داستان روییدن درخت تاک از شکم ماندانا، خواب اژی دهاک پادشاه ماد و به دنیا آمدن کورش و فرمانروایی او بر همه سرزمین‌های آسیا ارتباط و هماهنگی دارد (پورخالقی چترودی، ۱۳۸۱: ۱۱٤).

[۲] . زیرا هنگامی که داریوش بزرگ در آسیای صغیر بود، به او درخت چنار و تاک زرینی هدیه دادند (بهار، ۱۳۷۷: ٤٥).

در دوران اشکانی از درخت تاک فراوان جهت تزئین بناهای سلطنتی استفاده گردیده است (تصویر شماره ۲). شاخ و برگ انگور یکی از عمده‌ترین نقوش تزئینی در گچبری‌های قلعه یزدگرد را به خود اختصاص داده (تصویر شماره ۳) که گاه به صورت منفرد و گاه در ترکیب با نقوش انسانی و هندسی به کار رفته است (خان‌مرادی، ۱۳۸۵: ۱۰٤). این نقش همچنین، در تزئینات لباس افراد بلند پایه‌ای در شهر هترا و گاه بر روی نقش برجسته‌های این دوران دیده می‌شود (سفر و دیگران، ۱۳۷٦: ۳۹۳).

در هنر دوران ساسانی کمتر تزئینی را می‌توان یافت که در خلق آن از یک مفهوم ماورایی و نمادگونه پیروی نگردیده باشد. این رازوارگی در نقوش گیاهی بیشتر از سایر عناصر به چشم می‌خورد زیرا گیاهانی که در آثار هنری نقش گردیده‌اند، به دلیل نقش ماورائی‌شان در درمان بسیاری از بیماری‌ها نیز قابلیت استفاده داشتند (کریمیان و افشار، ۱۳۸۸: ۵۷). مایع تراوش شده از پیچک تاک برای درمان بریدگی‌ها و سوختهٔ آن برای درمان بیماری‌های پوستی، ورم‌ها و ...، به کار می‌رفت و موبدان زرتشتی که طبابت را نیز بر عهده داشتند (Karimian ۲۰۰۸: ۱۰۱) در زمانی معین و با اذکار و اورادی خاص آنها را به کار می‌بستند. این جایگاه ماورایی و خاصیت درمانی سبب می‌گشت تا بر روی اکثر گچبری‌های این دوران درخت تاک نقش گردد که از جمله می‌توان به آثار فراوان مکشوفه از حفریات بیشابور، ری، چال ترخان، تپه حصار و .... اشاره نمود (تصویر شماره ٤).



تصویر شماره ۳: نقش درخت تاک و میوه انگور در نقوش تزئینی قلعه یزدگرد (خان مرادی، ۱۳۸۵)

با دسته‌بندی عناصر تزئینی تمامی گچبری‌های مکشوفه می‌توان آنها را در دو گروه اصلی عناصر نمادین و سمبولیک و اجزای تزئینی صرف جای داد. دیوارهای کاخ ساسانی یافته شده در چال ترخان (تصویر شماره ۵) و تپه حصارمملو از گچ‌بری‌هایی بوده که با درخت تاک تزئین یافته‌اند (انصاری، ۱۳۵۷: ۲۰٤). همان‌گونه که آذرنوش معتقد است، در این دوره ترکیبات مختلف موتیف‌های گیاهی، ارزش سمبولیک داشتند و هنرمند در خلق آنها بیان یک مفهوم ماورایی را ملحوظ نظر داشته است (Azarnoush ۱۹۹٦: ۸۱٦).

تصاویر شماره ٤: راست: نقش درخت تاک در کاخ بیشابور (شاهین، ۸۱-۱۳۸۰: ۲٦۳). چپ: نقش درخت تاک در گچ‌بری‌های کاخ کیش (پوپ و دیگران، ۱۳۸۷: ۷۷۵).

درخت تاک در باورها و اساطیر جهان

یکی از جوان‌ترین خدایان در میان خدایان بزرگ یونان باستان (دیونیسوس/ دیونوسوس) خدای شراب بود که سودآوری شراب را نیز تضمین می‌کرد. در میان یونانیان درخت تاک به خدای دیونوسوس متعلق بود (تصویر شماره ۷) که نحلهٔ باطنی‌اش در ارتباط با شناخت راز زندگی پس از مرگ اهمیت فزاینده به آن بخشید (کالج، ۱۳۸۰: ۱۲۱). در اعتقادات عیسویان کهن نیز درخت تاک مظهر مسیح (ع) بود و در کنار خوشه‌های گندم از عناصر نمادین عشّای ربانی به شمار می‌آمد. در انجیل متِی، در تمثیل‌هایی که از رزبانان قاتل آورده، تاک ملکوت خداوند دانسته شده که ابتدا به یهودیان واگذار گردیده است. متن‌های ماندایی از کلمه تاک نه فقط برای نشان دادن فرستاده آسمانی، بلکه برای نشان دادن یک سلسله از موجودات متعلق به جهان درخشنده ماورایی استفاده کرده‌اند (شوالیه و دیگران ۱۳۷۹: ۳۰۵-۳۰٦). در ادیان یهودیان باستان نیز شراب فرآورده تاک، نوشابه خدایان محسوب می‌شد (همان، ۳۰۳).

تصویر شماره ۵: قطعه‌ای از گچ‌بری‌های مکشوفه در حفریات چال ترخان که در موزه ملی ایران نگهداری می‌شود

تصویر شماره ٦: نقش تاک در سنگ حجاری شده در موزه کراچی (Karetzky ۲۰۱۲: ۱۷)

در نقوش بر جای مانده سومری تاک اغلب به شکل درخت زندگی ترسیم شده است. معمول‌ترین علامت سومریان برای زندگی برگ مو بود و این درخت وقف بزرگ «خدای بانوان» گشته بود. خدای بانو در ابتدا مادر–تاک یا خدای بانوی تاک نامیده می‌شد. شراب نماد زندگی پنهان و ظفرمندی بود که با رنگ سرخش بازگشت خون به بدن در ایام کم‌خونی زمانه زمانه را تضمین می‌کرد (شوالیه و دیگران، ۱۳۷۹: ۳۰۸–۳۰۷).

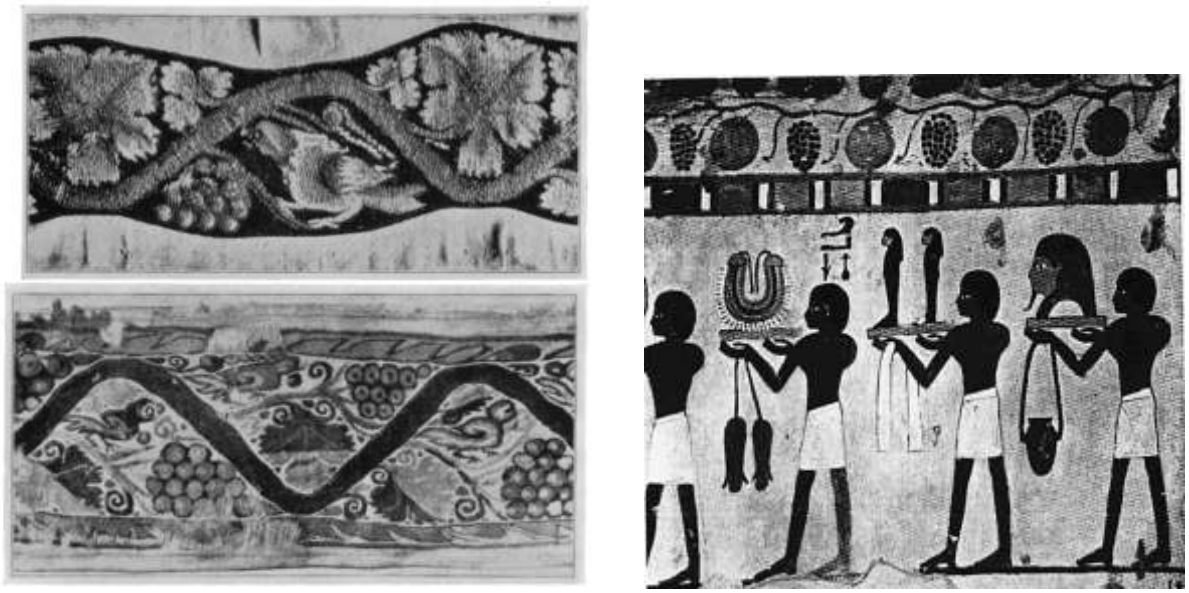
تصویر شماره ۷: دیونیسوس و نقش تاک پیچیده بر ساقه چنار.

هندوها و مصریان همواره درختان و گیاهان را مقدس می‌شمارند و آنها را می‌پرستیدند (تصاویر شماره ٦ و ۱۰). هندوان پیش از قطع یک درخت[۱] او را ستایش کرده و عذرخواهی می‌کنند که این نوع احترام به طبیعت با فرهنگ سرخپوستان بسیار مشابهت دارد. کهن‌ترین شواهد باستان‌شناختی دربارهٔ خاستگاه تاک به بین‌النهرین و مصر اشاره دارند. در این سرزمین‌ها انگور و شراب از روزگاران و دست کم هزارهٔ ۳ ق‌م شناخته شده بوده (پتروشفسکی، ۱۳٤٤: ۳۸۷). در نظر مصریان، اوزیریس، به عنوان خدای کشاورزی مقدس بوده است و او مردمان را به کاشت این درخت یاری و آموزش می‌داده است (ایونس، ۱۳۷۵: ۷۷).

در تاریخ ادیان از درختانی نمادین نظیر «درخت حیات»، «درخت جاودانگی» و «درخت حکمت» یاد شده است. به عنوان نمونه، در اساطیر بین‌النهرین به درختان حیات و در عهد قدیم به درختان جاودانگی و در سفر تکوین به درخت حکمت اشاره گردیده است. به عبارت دیگر بخشی از مقدسّات انسان و ویژگی‌های خدایان، پهلوانان و نیمه‌خدایان در درخت انعکاس یافته است. شواهد باستان‌شناسانه بر پیوستگی و هم‌زیستی انسان، درخت و مار را در ادیان ملت‌های کهن حکایت دارند. در تورات، از نگهبانی درخت جاودانگی توسط مار سخن به میان آمده به گونه‌ای که انسان برای جاودانگی باید با مار به جنگ بپردازد. در اساطیر کهن ایران، درخت حیات را می‌بینیم که درختی شبیه به آن در آسمان وجود دارد. این درخت همان ویژگی‌های درخت «خلود» در تورات را دارد و هر کس از میوه آن بخورد به جاودانگی می‌رسد.

---

[۱]. از درختان مقدس هندیان می‌توان به درخت انجیر مقدس، انجیر هندی (Pippala)، «گولار» (Goolar)، «آلما» (Alma)، «ویلوا» (Vilva)، «صندل» (Sandal)، درخت انبه و درخت اقاقیا نام برد که همگی پرستش می‌شدند (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۲۰۰).



تصویر شماره ۸: نقش درخت تاک در پاپیروس با حضور آمنحوتپ دوم در برابر خدای جهان زیرین اوزیریس (ایونس، ۱۳۷۵: ۲۰۷)

تصویر شماره ۹: نقش درخت تاک در قالی‌های هندی به دست آمده از قرن ۳ و ٤ ق.م (Dimand ۱۹۳۳: ۱۵۹)

در تمدن‌هایی که از ادیان ایرانی تأثیر پذیرفته‌اند، آیین‌های متعددی وجود داردکه حکایت از ماری دارد که در نزدیکی درخت حیات زندگی می‌کند. برای مثال اساطیر آسیای میانه خبر از این دارد که مار Abryga بر گرد تنهٔ درخت یاد شده پیچیده است. La Mishna معتقد است که درخت زندگی و مرگ در تورات تاک بوده و چون شراب در ادیان کهن رمز جوانی و زندگی ابدی بوده است تنها خدا- مار Hannat مجاز به چشیدن درخت زندگی (تاک) بوده است. بدین‌ترتیب، نبرد با مار نوعی تلاش آدمی برای رسیدن به جاودانگی است (صدقه، ۱۳۷۸: ۱٤٤-۱٤۳).

درخت تاک در کنار چشمهٔ آب و در مناطق کوهستانی می‌روید. نهال تاک را اهورامزدا در کوه هریتی کاشته است. درختی نیز در آسمان وجود دارد که شبیه درخت تاک است و نوشیدن از آن به انسان جاودانگی عطا می‌کند. در اسطوره درخت تاک آمده است که شخص برای رسیدن به جاودانگی و نوشیدن از شیرهٔ درخت، باید با مار مبارزه و آن را شکست دهد و اینجا است که پای اسطوره قهرمان به میان کشیده می‌شود تا در نبرد با مار و نیروهای شر به جاودانگی دست یابد.

تحلیل درخت تاک از نگاه کهن الگویی (آنیما و آنیموس، اسطوره قهرمان و ولادت مجدّدت)

آن‌چنانکه از منابع مکتوب و شواهد باستان‌شناسی بر می‌آید، در اتاق پادشاهان هخامنشی چنار زرینی در کنار تاک زرینی قرار داشت. در فرهنگ ایرانی، چنار نماد مردانگی و تاک نماد زنانگی محسوب می‌شد.

در مباحث روان‌شناسی یونگ، «آنیما» و «آنیموس»[۱] به عنوان یک کهن الگو مطرح شده‌اند. آنیما، تجسم تمایلات روانی زنانه در روح مرد است و آنیموس برعکس آن. در این مباحث همچنین آمده است که از جانب روان زنانه حس رسیدن به «خود» یا «حس تمامیت» به مرد هدیه داده می‌شود و زمانی که مرد از تشخیص حقایقی که در ناخودآگاهش مخفی مانده ناتوان باشد، روان زنانه به او کمک می‌کند که به آنها دست یابد (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۸٦). این روان زنانه بیشتر از هر چیز در لطافت طبیعت جای دارد. «من گل‌های صحرایی و لاله کوهیم و...» (همان: ۲۹۳). در نتیجه اگر فردی برای مدت کافی طبیعت دمساز شود، ناخودآگاه خصیصه بارز خود را تغییر می‌دهد و با یک شکل سمبلیک جدید (اسطوره‌ای) که نماینده «خود» یعنی درونی‌ترین هسته روح است، ظاهر می‌شود و ولادت مجدد می‌یابد.

در اسطوره درخت تاک آوردیم که شخص برای رسیدن به جاودانگی و نوشیدن از شیرهٔ این درخت باید با مار مبارزه و آن را شکست دهد. این مبارزه نیز شخصی اسطوره‌ای (اسطوره قهرمان) را می‌طلبد که به قدرت‌ها و ضعف‌های خود آگاه است و برای مسئولیت‌های دشوار زندگی آماده گشته است. اوست با شاخی قرمز[۲] بدون افتادن در دام غرور خویش یا در کام حسادت خدایان بر مار محافظ درخت تاک و نیروهای شرّی که وی را احاطه کرده‌اند غلبه می‌کند.

به علاوه، در اساطیر شرابی که از میوه درخت تاک تهیه می‌شود نور ذات، نوشابهٔ خدایان و وسیله‌ای برای شناخت راز زندگی و از همه مهم‌تر نمادی از ولادت مجدّد شخص دانسته شده است. ولادت مجدّد اعتقادی است که می‌توان آن را جزء اعتقادات اولیه نوع بشر به حساب آید. انسان از ولادت مجدّد سخن می‌گوید، به آن اقرار دارد و از آن لبریز است و ما آن را به صورت امری به قدر کافی واقعی می‌پذیریم (یونگ، ۱۳٦۸: ٦۷). ولادت مجدّد یا نو شدن، دگرگونی ذاتی است و آن عبارت است از ولادت مجدّد کامل فرد. در اینجا تجدید شامل تغییر طبیعت ذاتی اوست و می‌توان آن را نوعی تغییر ماهیت خواند. می‌توان بیان نمود که شخص به درجه‌ای از جاودانگی و روحانیت می‌رسد. درجه‌ای که در آن فنا و نابودی وجود نخواهد داشت.

گل نیلوفر

گل نیلوفر در ایران باستان

نیلپر، نیوپل و نیلوفر از سانسکریت تیره نیلوفریان، نزدیک به آلاله است. گلی معروف که گویند با آفتاب سر بیرون می‌آورد و باز با آفتاب فرو می‌رود و گویند مرغی به وقت فرو ریختن نیلوفر در میان نیلوفر از آن برمی‌آید و دهان می‌گشاید، آن مرغ می‌پرد و می‌رود (معین، ۱۳۳۵ :۸۲۵). این گل از نمادهای بسیار معروف و محبوب در تزئینات

---

۱. Anima and Animos.

۲. دکتر رادین چهار مرحله را در سیر تحول اسطوره قهرمان ذکر می‌کند و آنها را: «دوره حیله‌گر»، «دوره خرگوش»، «دوره شاخ قرمز» و «دوره توأمان» می‌نامد (یونگ، ۱۷۰– ۱٦۷). اسطوره قهرمان در در مرحله سوم نبرد با مار محافظ درخت تاک، در مرحله «شاخ قرمز» قرار دارد و با فاتح شدن در یک مسابقه و احراز شایستگی خود در نبرد شخصیتی اسطوره‌ای می‌گردد.

ایرانی قبل و بعد از ظهور اسلام است. در آثار هنری تمام ادوار تاریخ ایران قبل از اسلام (هخامنشی، اشکانی و ساسانی) از گل نیلوفر به فراوانی استفاده شده است (تصاویر شماره: ۱۱، ۱۲، ۱۳ و ١٤). کاربرد این عنصر در تمدن‌های باستان تا بدان حد است که بعد از درخت زندگی، رایج‌ترین و مشهورترین نماد به شمار می‌آید. سر برآوردن نیلوفر آبی از آب به معنای ظهور حیات در عالم و ارتباط آن با بر آمدن آفتاب، از جنبه‌های مهم اهمّیت نیلوفر آبی است. ایرانیان این گل را نماد خورشید می‌دانند. در ایران نیلوفر با آیین مهر یا میترا در ارتباط بود. بسیاری از پژوهشگران بر این عقیده‌اند که در صحنه زایش مهر، آن چیز که مانند میوه کاج است و مهر از آن بیرون می‌آید، غنچهٔ نیلوفر است و نه صخره (یاحقی، ۱۳۷۸: ٤٢٩) (تصویر شماره ۱۵). به علاوه، فصل مشترکی میان نیلوفر و آناهیتا در زمینه آب و پاکیزگی سبب پیوند این دو می‌گردد در روایات کهن ایرانی، نیلوفر را جایگاه نگهداری تخمه یا فره زرتشت که در آب نگهداری می‌شد می‌دانستند (فرقدان و هوشیار، ۱۳۸۹: ۵۰). جالب آنکه، در اساطیر هند و مصر باستان نیز نیلوفری که بر روی سطح آب شناور بود به مثابه زهدانی تصور می‌شد که گلبرگ‌های آن در حال شکفتگی، یک خدای آفریننده را نشان می‌دهند.

نیلوفر در آیین و اعتقادات اساطیری هندیان و مصریان باستان

در اعتقادات هندیان نیلوفر یکی از نشانه‌های بزرگ آفرینش به شمار می‌آمد که گاهی در افسانه‌ها الهه‌ای دانسته شده و زمانی نیز آن را رمز برهما،[۱] ویشنو،[۲] لاکشمی[۳] و بودا[٤] شمرده‌اند. در اندیشه‌های آنان همچنین، نیلوفر منشأ آب و حیات، سمبل اقیانوس اولی- که پراکریتی از آن نتیجه می‌شود- و نماد تجلی نظم و زیبایی شمرده می‌شود. این گیاه، بنیادی‌ترین ارکان ادیان شرقی (نور و آب و ظهور) را یک جا به تجلی می‌گذارد (صالحی، ۱۳۸۹: ٥٦). در پوراناها[۵] (۱۱) آمده است که این گل از ناف ویشنو، در حالی که بر روی مار شیشناگ دراز کشیده است روئیده که به نحوی اشاره به رویش این نیلوفر از مرکز عالم دارد (همان: ٥٦).

---

[۱] . ایزد آفرینش در آئین هندو است که هر یک از دست‌های چهارگانه او نمایانگر یک جهت جغرافیایی و یک بخش از وداها است. پرستشگاه پوشکار در ایالت راجستان هند یکی از مشهورترین پرستشگاه‌های معتقدان این آئین است (توفیقی، ۱۳۷۹: ٤٥).

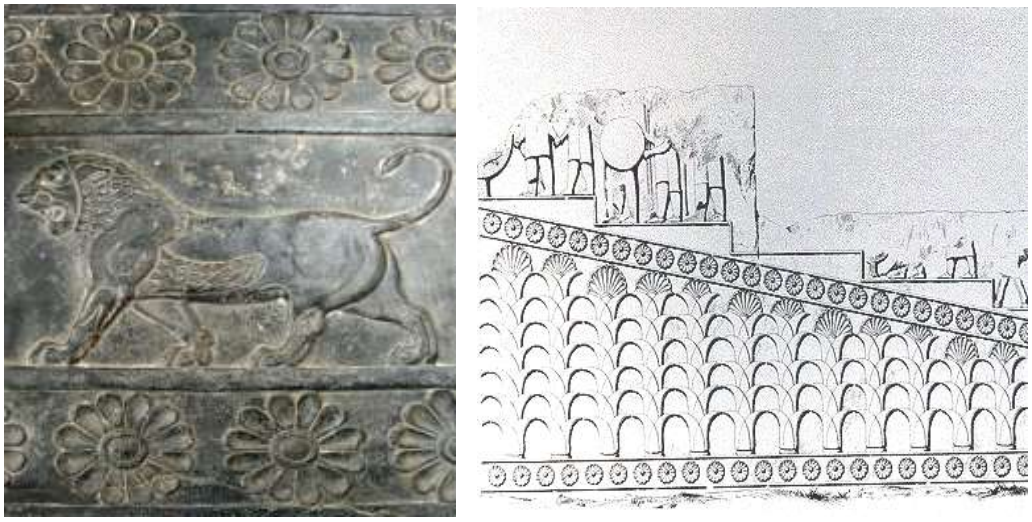
[۲] . دومین ایزد از ایزدان سه‌گانه هندو و جنبه نفوذگر و حفاظت‌گر خداوند است. نام این ایزد مذکر در نوشته‌های روحانی آئین هندو همچون یجورودا، ریگ‌ودا و باگاوادگیتا آمده‌است (حسینی، ۱۳۸۲: ۵۲).

[۳] . لاکشمی ایزدبانوی ثروت است و پول و غله و گله و زمین و طلا و نقره از عطایای اوست (خوشدل، ۱۳۷۳: ۱۳۳).

[٤] . لقبی است که در آیین بودایی به هر کسی که به «روشنی» (بودهی) رسیده باشد اطلاق می‌شود گرچه از آن بیشتر برای اشاره به سیذارتا گوتاما بودا، بنیانگذار مذهب بودایی استفاده می‌شود (غلامی، ۱۳۷۹: ۱۸).

[۵] . مجموعه‌ای از مهم‌ترین متون مقدس در آئین هندو، آئین جین و بوداگرایی هستند؛ در این متون سرگذشت کیهان و جهان از آفرینش یا ویرانی، تبارنامه شاهان، پهلوانان، حکیمان، خدایان و دیوان؛ و توضیحاتی درباره جهانبینی، فلسفه و اندیشه هندو آمده‌است (غروی، ۱۳۵۱: ۳۵).

تصویر شماره ۱۰: درخت تاک در آثار هندی مربوط به آیین بودا از قندهار (Rowland ۱۹۵٦: ۳۵۵)



تصویر شماره ۱۱: نقش گل نیلوفر به کار رفته در پلکان شرقی آپادانا (ذکرگو، ۱۳۷۷: ١٤)-

تصویر شماره ۱۲: گل نیلوفر در حاشیه نقش نقش شیر به کار رفته در بالای تخت شاه در تالار صد ستون (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۲۱٦).

تصویر شماره ۱۳: نقش گل نیلوفر زیر پای آناهیتا در صحنه منصب یافتن اردشیر (موله، ۱۳٦۵: ۵۲)

تصویر شماره ١٤: ترکیب نقش درخت زندگی، تاک و گل نیلوفر در بشقاب نقره‌ای از دوره ساسانی (کرتیس، ۱۳۷۸: ٦۵)

تصویر شماره ۱۵: صحنه زایش مهر از میان نیلوفر (Vernaseren ۱۹٦۳: ۱۲۵)

با اتکا به شواهد باستان‌شناسانه می‌توان گفت که تصویر نیلوفر در سده هشتم قبل از میلاد همزمان با هند در سرزمین‌هایی که بعدها جزئی از قلمرو هخامنشیان گردید (آشور و فنیقیه و مصر) مورد استفاده بود و گاهی جانشین درخت مقدس می‌شد (هال، ۱۳۸۰: ۳۱۰-۳۰۹). جالب آن است که در کنده‌کاری‌های تمدن مایاها نیز نیلوفر نماد فراوانی و باروری و در ارتباط با خاک و آب و گیاهان و جهان زیرین است (شوالیه، ۱۳۷۹: ۵۰۲).

در نگاره‌های هندیان گل نیلوفر در موارد ذیل نقش اصلی را به خود اختصاص داده است:

– خدایانی از جمله برهما و ویشنو که در آب‌های مقدس ازلی حضور دارند پیوسته در میان گل نیلوفر ایستاده رسم گردیده‌اند (تصویر شماره ۱۸).

– سوریا خدای خورشید هنگامی که ارابه او توسط هفت اسب کشیده می‌شود بر گل نیلوفر نشسته و نیلوفری را نیز در دست دارد (تصویر شماره ١٦).

– این گل توسط آگنی، که از آب‌های آغازین زاده شده و منبعی معنوی شالوده طبیعت و سرشت کلی انسان‌ها به شمار می‌آید، حمل می‌گردد (تصویر شماره ۱۷) .

– الهه لاکشمی، نماد مادی و معنوی ثروت، و تضمین‌کننده خوشبختی و زیبایی، نیز به صورت‌های ایستاده و نشسته در میان گل نیلوفر رسم گردیده (تصویرشماره ۱۹). همه این شواهد و مدارک خود گویای بسیاری از وجوه تقدس نیلوفر در اعتقادات هند می‌باشد.

تصویر شماره ١٦: سوریا

تصویر شماره ۱۷: آگنی در حال حمل نیلوفر (google.com).

در اعتقادات اساطیری مصریان باستان نیز گل نیلوفر آبی، نماد چهار عنصر خاک، آب، باد و آتش است، چون ریشه آن در درون خاک است، با باد رشد می‌کند و برگ‌های آن از آب تغذیه می‌کند و شکوفه‌های آن به کمک خورشید باز می‌شود. در اساطیر مصری آمون خدای اصلی تبس که نیروی برتر و آفریننده نامرئی است، همانند کودکی در دل گلبرگ‌های گل نیلوفر پدیدارمی‌شود، نیروی زندگی و پدیدآورنده چرخ آفرینش است (بلخاری قهی، ١٣٨٤: ١٠٥). هورس فرزند خورشید، از دل شکوفه‌های گل نیلوفر آبی ظهور یافته است. اوست که به فرزند خورشید زندگانی بخشید و با رایحه دل انگیز خود، زندگی بخش هر روز او محسوب می‌گردد (فرقدان و هوشیار، ۱۳۸۹: ۵۵). (تصویر شماره ۲۰) هاپی خدای نیل به هنگام طغیان که فراهم‌کننده آب و فروبارنده شبنم از آسمان و روزی‌بخش مردان و نگهدارنده نظم خدایی است، با دستاری از نیلوفر آبی ترسیم شده است (تصویر شماره ۲۱).

در واقع در تمامی اساطیر باستان به هنگام آفرینش و تجلی حیات گل نیلوفر ظاهر شده و پاکی و زیبایی حیات را به بشر هدیه می‌کنند. این تصور آن‌چنان فراگیر بوده که گویی تمامی خدایان آفریننده در دنیای باستان، در زهدان این گیاه نمو یافته و نیروی جاودانه خود را از او گرفته‌اند. در جدول شماره ۱ مفاهیم گل نیلوفر در ایران، هند و مصر با هم تطبیق گردیده‌اند.

تصویر شماره ۱۸: الهه لاکشمی ایستاده بر گل

تصویر شماره ۱۹: تصویر ویشنو و لاکشمی ایستاده بر گل نیلوفر (google.com)

تصویر شماره ۲۰: تصویر زایش هورس از گل نیلوفر (فرقدان و هوشبار، ۱۳۸۹: ۵۵)

تصویر شماره ۲۱: هاپی (فرقدان و هوشیار، ۱۳۸۹: ۵۵)

تحلیل گل نیلوفر از نگاه کهن الگویی

همان‌طوری که بیان شد، اشکال گل نیلوفر در ایران، مصر و هند به شکل غنچه و یا به صورت باز و یا هر دو شکل (در ایران) نشان داده شده که مبنای ترسیم آن بر دایره بوده است.

ماندلا «دایره جادویی» نمودار «اتم هسته‌ای» روان انسان است که جوهر آن بر ما معلوم نیست. در تمدن‌های شرقی نظیر این تصویرها را برای تحکیم وجود درونی یا قادر ساختن شخص برای فرو رفتن در اندیشه عمیق، به کار می‌برند. تأمل بر ماندالا بدین‌منظور است که آرامش درونی این احساس را که زندگی بار دیگر معنا و نظم خود را بازیافته، ایجاد می‌کند (یونگ، ۱۳۵۲: ۳۳۱).

ایستادن بر گل نیلوفر و نگاه به چهار جهت، نوعی جهت‌یابی بدوی و یا تعیین حدود بود که پیش از آغاز خلقت ضرورت داشت (همان، ۳۷۹-۳۵۲). چنین دایره‌ای را «چرخ خورشید» نیز می‌گفتند. این ارتباط با خورشید، زندگی، حاصلخیزی و تولد دوباره را به همراه دارد. روشنایی‌بخش و نویدبخش زندگی است. دایره در ارتباط با جاودانگی و مفهوم بی‌نهایت است. در حقیقت انسان مفاهیم جاودانه را در شکل جستجو نموده و نیلوفر نماد بارزی از آن گردیده که هم مبتنی بر نقش دایره و هم با زندگی بر روی آب و در ارتباط با آن نقش مقدس و جاودانه یافته است.

نتیجه‌گیری

با اتکا به آنچه در این نوشتار مورد بحث قرار گرفت می‌توان پذیرفت که هنرمندان ایران باستان در نقش‌آفرینی خود از کهن الگوهای مختلف که از ناخودآگاه جمعی نشئت می‌گرفت تأثیر یافته‌اند. تحلیل نقوش مورد مطالعه همچنین شاهدی است بر نظریه کارل گوستاویونگ مبتنی بر اینکه کهن الگوهایی که از ناخودآگاه جمعی بشر سرچشمه می‌گیرند، خود را به صورت رمز و نماد گونه در آثار هنری و... به نمایش می‌گذارند. در تحلیل درخت تاک در اسطوره‌شناسی با آنیما و آنیموس، اسطوره قهرمان و ولادت مجدّد هم‌طراز دیده می‌شود. در گل نیلوفر نیز طرح دایره همان ماندلایی[۱] است که از آن نظم و حاصلخیزی برای بشر و در نهایت تأمین جاودانگی انتظار است. به عبارت دیگر، آنیما و آنیموس در چنار و درخت تاک نمایان می‌شود و اسطوره قهرمان نیز در نبرد با مار ظهور می‌یابد تا برای جاودانگی مبارزه کند و با نوشیدن از شراب حکایتی از ولادت مجدد را بازگو نماید. در تحلیل گل نیلوفر طرح دایره همان ماندالایی است که از آن انتظار برگرداندن نظم و حاصلخیزی برای بشر و در نهایت تأمین جاودانگی است.

همه این شواهدحاکی از آن است که آثار هنری مناسب‌ترین زمینه برای نمود کهن الگوها به شمار می‌آیند. این بدان جهت است که آنکه همزمان از دو ویژگی تصویری دارند و عاطفی بهره می‌برند و این دو خصیصه در کنار هم پویا و بارور می‌گردند.

---

۱. Mandela

منابع

انصاری، جمال (۱۳۵۷). *تاریخ هنر گچ‌بری در دوران ساسانی*. استاد راهنما، دکتر پرویز ورجاوند. پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه تهران. منتشر نشده.

الیاده، میرچاه (۱۳۷۲). *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.

ایونس، ورونیکا (۱۳۷۵). *اساطیر مصر*. ترجمه باجلان فرخی. تهران. اساطیر.

بهار، مهرداد (۱۳۷۷). *از اسطوره تا تاریخ*. تهران. چشمه.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۸٤). *اسرار مکنون یک گل (تأملی در مبانی حکمی نیلوفر مقدس در آیین، هنر و معماری شرق)*، حسن افرا- تهران.

تروشفسکی، ا. پ (۱۳٤٤). *کشاورزی و مناسبات ارضی در ایران عهد مغول*، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران. دانشگاه تهران.

توفیقی، حسین (۱۳۷۹). *آشنایی با ادیان بزرگ*. تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت): مؤسسه فرهنگی طه و مرکز جهانی علوم اسلامی.

پوپ، آرتور. فیلیس اکرمن (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران*. ترجمه، نجف دریابندی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

پورخالقی چترودی، مه‌دخت (۱۳۸۱). *«درخت زندگی و ارزش فرهنگی و نمادین آن در باورها»*، مطالعات ایرانی. سال اول. شماره ۱، ص۱۲٦- ۸۹.

حسینی (آصف)، سید حسن (۱۳۸۲). *«کیهان‌شناخت و فریضه ادوار جهانی هندو»*، هفت آسمان، شماره ۲۰، ص٤۷ تا ٦٦.

خان‌مرادی، مژگان (۱۳۸۵). *گچ‌بری‌های قلعه یزدگرد*، مضامین و فن‌آوری و تأثیرات آن در گچ‌بری‌های ساسانی و اسلامی، استاد راهنما، دکتر هایده لاله. پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه تهران. منتشر نشده.

خوشدل، گیتی (۱۳۷۳). *لاکشمی (از اساطیر هندو)*. کلک، شماره ٤۹ و ۵۰، ص۱۳۱ تا ۱۳٤.

دادور، ابوالقاسم و الهام منصوری (۱۳۸۵). *درآمدی بر اسطوره‌های ایران و هند در عهد باستان*، تهران، کلهر.

ذکرگو، امیرحسین (۱۳۷۷). *«از کوروش تا آشوکا»*، هنرنامه، شماره ۱، سال اول، تهران، ص۲۰-٤.

سفر، فواد، و محمدعلی مصطفی (۱۳۷٦). *هترا (حضرا) شهرخورشید*. ترجمه کریمیان سردشتی. چ اول، تهران. سازمان میراث فرهنگی.

شاهین، ستاره (۱۳۸۰-۱۳۸۱). *معرفی نقوش گیاهی در گچ‌بری‌ها و نقوش برجسته دوره ساسانی و تحول و تداوم آن در قرون اولیه اسلامی*. استاد راهنما: دکتر مسعود آذرنوش. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد تهران مرکز. منتشر نشده.

شمیسا، سیروس (۱۳۷٦). *داستان یک روح*، چاپ سوم، تهران، فردوسی.

شوالیه، ژان. آلن گربران (۱۳۸۷). *فرهنگ نمادها، اساطیر، رؤیا، رسوم و...*، ترجمه سودابه فضائلی، تهران، جیحون.

صالحی وژده نظری، فائزه (۱۳۸۹). *«گل نیلوفر آبی در مکتب نقاشی گورکانی»*. هنرهای تجسمی نقش مایه. سال سوم. شماره ۵. ص۶۰-۵۳.

صدقه، جان (۱۳۷۸). *«اسطوره‌شناسی. درخت در اساطیر کهن»*. ترجمه محمدرضا ترکی. مجله شعر. شماره ۲۶. ص۱۴۵-۱۴۰.

غروی، مهدی (۱۳۵۱). *«عصر طلائی امپراتوران بزرگ موریائی هند و اثرات فرهنگی ایران هخامنشی و دیانت زرتشتی در تکوین این دوره»*. هنر و مردم، شماره ۱۲۲، ص۷۶-۶۳.

غلامی، رضا (۱۳۷۹). *«اخلاق در آیین هندو»*. *کتاب ماه دین*، شماره ۳۲. ص۲۰-۱۶.

فرقدان، عاطفه و مهران هوشیار (۱۳۸۹). *«بررسی تطبیقی مفاهیم گل نیلوفر آبی در ایران، هند، مصر»*. هنرهای تجسمی نقش مایه. سال سوم. شماره ۶، ص۵۸-۴۹.

قشقایی، سعید، محبوبه‌السادات سرورزاده (۱۳۹۰). *«تحلیلی آرکی تایپی سه حکایت عرفانی از الهی‌نامه»*، عرفان اسلامی (ادیان و عرفان)، سال هفتم شماره ۲۷، ص۱۴۵-۱۱۵.

کالج، مالکوم (۱۳۸۰). *اشکانیان (پارتیان)*. ترجمه مسعود رجب‌نیا. چاپ اول. تهران. هنرمند.

کرتیس، جان (۱۳۷۸). *ایران کهن*، ترجمه خشایار بهاری، چاپ اول، تهران، کارنگ.

کریمیان، حسن و زهرا افشار (۱۳۸۸). *«تأثیر اندیشه‌های دینی و باورهای عامه بر پزشکی ایران باستان و استمرار آن در پزشکی اسلامی»*، اخلاق پزشکی، تهران، ۸: ص۸۵-۵۳.

گیرشمن، رمان (۱۳۷۱). *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی*، ترجمه عیسی بهنام، چاپ دوم تهران، نشر علمی و فرهنگی.

گوستاو یونگ، کارل (۱۳۷۶). *چهار صورت مثالی، مادر، ولادت مجدد، روح، مکار*. ترجمه پروین فرامرزی. چاپ دوم، مشهد، مؤسسه چاپ و انتشارات استان قدس رضوی.

گوستاو یونگ، کارل (۱۳۵۲). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمه ابوطالب صارمی. تهران. انتشارات امیرکبیر.

گوستاو یونگ، کارل (۱۳۸۳). *روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه*، مترجم: محمدعلی، امیری، چاپ سوم، تهران، انتشارات علمی فرهنگی.

معین، محمد (۱۳۳۵). *برهان قاطع*، چاپ دوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

م. موله (۱۳۶۵). *ایران باستان*، ترجمه ژاله آموزگار، چاپ سوم، تهران، توس.

هال، جیمز (۱۳۸۱). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمه رقیه بهزادی. تهران. فرهنگ معاصر.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۸). *فرهنگ اساطیر و انتشارات داستانی در ادبیات فارسی*، چاپ اول، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

یاوری، حورا (۱۳۸۷). *روان‌کاوی ادبیات*، چاپ اول، تهران، سخن.

Azarnoush, M, (۱۹۹۶). *"Stucco and plaster work"*, dictionary of art. Ed. By Jane Turner, Vol.۲۹.

Benjamin, R. Jr, (۱۹۵۶). *"The Vine-Scroll in Gandhāra"* Artibus Asiae, Vol. ۱۹, No. ۳/٤), pp. ۳۵۳-۳٦۱.

Carl D. Sheppard. (۱۹۸۱) *"A Note on the Date of Taq-i-Bustan and Its Relevance to Early Christian Art in the Near East"*, Vol. ۲۰, No. ۱, pp. ۹-۱۳.

Karimian, H. (۲۰۰۸). *Iranian Society in the Sasanian period*. Kennet, D & L Paul (Eds.). [In:] Current Research in Sasanian Archaeology, Art and History,UK. BAR International Series ۱۸۱۰: ۹۹-۱۰٦.

Karetzky, P.E. (۲۰۱۲). *The Image of the Winged Celestial and Its Travels along the Silk Road*, Department of East Asian Languages and Civilizations University of Pennsylvania.

M. J. Vernaseren, (۱۹٦۳). *"Mithras,The secret God"*, London.

M. S. Dimand, (۱۹۳۳). *"An Early Cut-Pile Rug from Egypt"*. Metropolitan Museum Studies, Vol. ٤, No. ۲, pp. ۱۵۱-۱٦۲.

Philadelphia Museum of Art, (۱۹۳۲). *"A Sasanian Palace at Tape Hisser"*. Vol. ۲۷, No, ۱٤۷, pp. ۱۲۱-۱۲۲.

Quarterly Journal of Islamic History Research

Vol. ۱, No. ۰۱, ۲۰۲٤

Archetype assay concept on base archaeology studies

Shahla Darabpour

Received: ۱٥ Nov ۲۰۲٤ Accepted: ۲۲ Dec ۲۰۲٤

Abstract

The Iranian art has been affected by the motifs of lilies and vine all the time. The frequent use of these decorative motifs in different periods shows their importance in transferring a concept. This fact leads us to the question that how much ancient artists were influenced by the archetype of these two motifs. Another question is related to the variety of concepts of the mentioned motifs in the ancient periods, if they all had a same meaning through the time or not. And the other question is to what extent the creators of the motifs were influenced by the collective unconscious and the human's common experiences?

Since the patterns of vine and lilies are perfectly matched with Indian and Egyptian symbols, we think that maybe these archetypes had been originated from the human collective unconscious. The main objective of this study is to determine how the common decorative patterns, used in the great civilizations, are matched with the archetype and to what extent it is influenced by the human’s collective unconscious. In this study, we explain that these patterns, considering their profound philosophical concepts and mythical functions paved the way for creation of archetypes. Thus, the writer supports the theory of Jung in which he believes archetypes are originated from the human's collective unconscious.

Key words: Archetypal, Archaea type, Vine, Lilies, Mandela