

اسطوره در آثار صادق هدایت و ادگار آلن پو بر اساس رویکرد بینامتنیت

محبوبه امتیازی*

تاریخ دریافت: ۹۶/۷/۱۲

غلامرضا هاتفی مجومرد**

تاریخ پذیرش: ۹۶/۹/۲۰

چکیده

امروزه پیوند ادبیات تطبیقی و بینامتنیت دستاوردی جدید است که تحلیل اثر در چارچوب الگوها و روش‌های آن آسان می‌شود. از مهم‌ترین عوامل تحلیل در حوزه ادبیات تطبیقی بررسی شباهت‌ها و تأثیرگذاری آثار بر یکدیگر و چگونگی تحقق یا انتقال یک موضوع و درون‌مایه است ولی خوانش بینامتنی دغدغه فرارفتن از بررسی منابع مشابه و تأثیر و تأثر را دارد؛ متن بر پایه گفتمانی از پیش موجود بنا می‌شود و سپس آن گفتمان را از آن خود می‌کند و حتی موجب دگرگونی معنای متن محوری می‌شود. با توجه به تأثیر اسطوره‌ها بر یکدیگر، این پژوهش کوشیده است، تا به مقایسه اسطوره‌های آثار ادگار آلن پو و صادق هدایت بپردازد. هدف تحقیق حاضر بررسی بینامتنی اسطوره و کارکردهای آن در آثار این دو نویسنده شهیر امریکایی و ایرانی است. پرسش محوری پژوهش حاضر این است که چگونه می‌توان با تکیه بر الگوی تحلیل بینامتنیت، نقش اسطوره‌ها در آثار داستانی ادگار آلن پو و صادق هدایت را مورد بررسی قرار داد؟ یافته‌های این تحقیق نشان داد که شباهت‌های اسطوره شناختی و کارکردهای مشترک بینامتنی در حوزه محتوا و مضامین و هم در حوزه ساختار و سبک، قابل مشاهده است.

کلیدواژگان: ادبیات معاصر، اسطوره، بازآفرینی، بینامتنیت، ادبیات تطبیقی.

r.anahit@yahoo.com

hatefi25@yahoo.com

* کارشناس ارشد و مدرس زبان و ادبیات فارسی.

** مدرس زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان یزد، ایران.

نویسنده مسئول: محبوبه امتیازی

مقدمه

در بررسی یک اثر منتقدان بیش‌تر آثار دیگری از همان زبان یا زبان دیگر را در ذهن دارند و با یافتن نشانه‌های مشترک میان آنان شبکه‌ای ترکیب یافته از نشانه‌های تصویری و معنایی مشترک را ترسیم می‌کنند و در پرتو این یافته‌ها به خوانشی نو و معانی تازه دست می‌یابند و با نگرشی تطبیقی به شکل نظام‌مند می‌توانیم چگونگی تحقق یا انتقال یک متن در متنی دیگر را ردیابی کنیم و به بررسی سرچشمه‌های متن پیش رو بپردازیم. با نگرش تطبیقی می‌توانیم نشان دهیم که متن به واسطه ارتباط متقابل با متن‌های دیگر موجودیت دارد و در نتیجه متن بعدی باید نسبت به متن قبلی خوانده و فهمیده شود. ولی با مطالعه بینامتنی، خواننده بار دیگر به خلق و تکوین اثر دست می‌یابد که به مراتب ارزشی بالاتر از یافتن وجوه تشابه و افتراق دارد. بینامتنیت که توسط کریستوا مطرح شده است، برای شیوه‌های چندگانه ارتباط متون با یکدیگر به کار می‌رود. وی معتقد است: «در هر متن متون دیگر در سطح متغیر و قابل شناسایی حضور دارد. متن‌هایی که می‌توانند به فرهنگ‌های پیشین متعلق باشند. اهمیت بینامتنیت در این است که نظام نشانه‌ای متون پیشین را نفی کرده، یک نظام نشانه‌ای جدیدی تأسیس می‌کند.» (kristeva, 1984:60).

«مسئله ارتباط میان «اسطوره» (Myth) و ادبیات، امروزه به یکی از دغدغه‌های اصلی محققان و پژوهشگران ادبیات و نقد ادبی مبدل شده است» (کمپبل، ۱۳۸۸: ۳۴). بازخوانی آثار ادبی بزرگ و کلاسیک نشان می‌دهد که اسطوره، یکی از مهم‌ترین آبخورها و بن‌مایه‌های فکری و هنری و ساختاری این آثار بوده و از همین رو، محققانی چون *الیاده* و *بولفینچ* ادبیات را انعکاسی از باورهای اسطوره‌ای هر قوم و ملتی دانسته‌اند. (به نقل از روتون، ۱۳۷۸). روتون قائل به وجود ارتباط تنگاتنگ میان اسطوره و ادبیات است، به طوری که سرنوشت یکی را وابسته به دیگری می‌داند (روتون، ۱۳۷۸: ۷۴). بنابراین می‌توان گفت که اسطوره با اجزای مختلف ادبیات نسبت دارد. پیوند اسطوره و ادبیات را می‌توان در حوزه شعر، داستان، قصه و روایت نشان داد. مطالعه آثار شکل گرفته در عصر جدید به خوبی نشان می‌دهد که اسطوره مختص زمان گذشته نیست و در آثار ادبی پدیدآمده در دوره معاصر می‌توان ادامه حیات اسطوره‌های پیشین را که

دستمایه کار نویسندگان و شاعران قرار گرفته است دید. از این رو باید گفت چه در غرب، و چه در کشور خودمان، نه تنها از ارزش اسطوره‌ها کاسته نشده، بلکه درک بسیاری از آثار نویسندگان و شاعران تنها به واسطه آگاهی از دانش اسطوره امکان پذیر است (اسماعیل پور، ۱۳۸۲: ۴). «لیاده با تأکید بر این موضوع اضافه می‌کند که اگرچه اسطوره‌ها در ابتدا روایات قدسی و مینوی بوده‌اند که از نخستین‌ها صحبت کرده و تا حدودی وظیفه بیان جهان بینی مردمان جهان باستان را بر عهده داشته‌اند، اما این بدان معنا نیست که امروزه اسطوره‌ها دیگر وجود ندارند» (الیاده، ۱۳۶۳: ۱۴).

یکی از نشانه‌های مهم حضور اسطوره در عصر جدید، آثار نویسندگان و شاعران مدرن است. علی‌رغم تنوع مکاتب و جریان‌های ادبی مدرن، می‌توان اسطوره و بهره‌گیری از عناصر و تمهیدات اسطوره‌ای را یکی از نشانه‌های مشترک این مکاتب و جریان‌ها دانست. این خود گویای عمق تأثیرپذیری عصر مدرن از اسطوره‌هایش است. مطالعه آثار ادبی ادگار آلن پو و صادق هدایت، که موضوع پژوهش حاضر است، دقیقاً نشانه روشنی از قدرت تأثیرگذاری اسطوره‌ها بر ادبیات مدرن است. بنابراین می‌توان ادبیات را از دیدگاه اسطوره‌شناسی ارزیابی کرد و از این راه به امکاناتی دست یافت که شناخت متن‌های ادبی (اعم از کتبی و شفاهی) را امکان پذیر کند.

اما مطالعه کارکردها و عناصر اسطوره‌ای در آثار ادبی، نیازمند بهره‌گیری از مدل تحلیلی و ابزار مفهومی خاص خود است. آنچه در تحقیق حاضر مد نظر است استفاده از نظریه «بینامتنیت» (Intertextuality) برای این موضوع است. عدم قطعیت معنا که حاصل فرایند درگیری و مواجهه مخاطب و متن است، امروزه به اصلی مهم در مطالعات ادبی مبدل شده که بسیاری از نظریه پردازان همچون کریستوا و باختین و بارت بر پایه آن، مسأله «بینامتنیت» را ارائه می‌دهند. بر اساس رویکرد بینامتنیت، هیچ متنی «خودبسنده» (Self-contained) نیست و هر متن در آن واحد، هم بینامتنی از متون پیشین و هم بینامتنی برای متون پسین خواهد بود. در پژوهش حاضر نیز که به موضوع جایگاه و نقش اسطوره در آثار داستانی پو و هدایت می‌پردازد، تلاش خواهد شد از مدل تحلیلی بینامتنیت استفاده شده و بر این اساس ضمن بیان وجوه مختلف متن و بینامتنیت، نقش مفاهیم و شخصیت‌های اسطوره‌ای در داستان‌های ادگار آلن پو و صادق

هدایت مورد بررسی قرار گیرد؛ چراکه حضور اسطوره به عنوان روایت یا داستانی از پیش تولیدشده در متن یک داستان در حال تولید، در واقع ماهیت کنش‌ورزانه و بینامتنی و سیال‌گونه معنا را نشان می‌دهد و خود به عنوان شکل روشنی از بینامتنیت در فضای داستانی جلوه‌گر می‌شود. بر این اساس هدف تحقیق حاضر بررسی و مطالعه بینامتنی اسطوره و کارکردهای آن در آثار دو نویسنده شهیر ایرانی و آمریکایی است. پرسش محور این است که چگونه می‌توان با تکیه بر الگوی تحلیل بینامتنیت، نقش اسطوره‌ها در آثار داستانی *ادگار آلن پو* و *صادق هدایت* را مورد بررسی قرار داد؟ محقق برای پاسخ به این پرسش این فرضیه را مبنای کار قرار داده است که بین نقش‌های اسطوره‌ای در آثار *هدایت* و *آلن پو* می‌توان کارکردهای مشابهی را بازشناسی نموده و با پی‌جویی این مشابهت‌ها در حوزه شخصیت‌پردازی و فضای داستانی و مضامین این دو نویسنده، سطح تحلیل را عمق بخشید.

پیشینه تحقیق

اگرچه تا کنون هیچ پژوهش یا تحقیقی به طور مستقل به بررسی تطبیقی اسطوره در آثار *صادق هدایت* و *ادگار آلن پو* بر اساس رویکرد بینامتنیت، نپرداخته است اما برخی از تحقیقات نسبتاً مرتبط با این موضوع عبارت‌اند از *مصطفی مرادی* مقدم در مقاله‌ای به بررسی آثار *صادق هدایت* و *آلن پو* پرداخته است و همچنین *حسین سهراب نژاد* در مقاله خود با عنوان بررسی تطبیقی عناصر گوتیک در «گودالی و آونگ» *ادگار آلن پو* و «گجسته دژ» *صادق هدایت* پرداخته است. اما تا آنجا که نگارنده بررسی کرده در مورد اسطوره در آثار *صادق هدایت* و *ادگار آلن پو* بر اساس رویکرد بینامتنیت، تا کنون پژوهشی صورت نگرفته است و چنین پژوهشی می‌تواند کنکاشی نو در این زمینه باشد.

ادبیات و مبانی نظری تحقیق

الف: اسطوره

الیاده در کتاب «چشم اندازه‌های اسطوره» در تعریف اسطوره می‌گوید: «اسطوره نقل‌کننده سرگذشتی قدسی و مینوی است، راوی واقعه‌ای است که در زمان اولین، زمان

شگرف بدایت هر چیز رخ داده است. به بیانی دیگر، اسطوره همیشه متضمن روایت یک خلقت است؛ یعنی به ما می‌گوید چگونه چیزی پدید آمده، موجود شده و هستی خود را آغاز کرده است. اسطوره فقط از چیزی که واقعاً روی داده و به تمامی پدیدار شده سخن می‌گوید» (الیاده، ۱۳۶۲: ۱۴).

از دیدگاهی "اسطوره" تاریخ نخستین ملتی است با هویت ملی و اصیل خاص خود. این هویت، با فرهنگ آن ملت در پیوند بوده و از این رو «اسطوره و آیین در جامعه ابتدایی، عبارت است از فرهنگ آن جامعه، چون هیچ امر فکری و رفتاری نبود که از درون این مجموعه، خارج باشد. تمام عمل زندگی و اندیشه انسان در این مجموعه اسطوره و آیین جای می‌گرفت» (بهار، ۱۳۷۳: ۱۹۶). از دریچه‌ای دیگر، اسطوره، دانشی است بی نام و نشان که بیانگر عقاید بدوی بوده و به تفسیر جهان طبیعی می‌پردازد. «اسطوره، بازتاب نمادین ارزش‌های جمعی یک ملت و بیان مشترک و بیش‌تر غریزی واقعیت است» (گورین، ۱۳۷۰: ۳۲۵).

به هر روی، بر پایه این تعریف‌ها، ویژگی‌هایی را می‌توان برای اسطوره برشمرد:

- درون‌مایه اسطوره‌ها، جنبه نمادین و سمبلیک دارد و حتی در عرصه دنیایی هم مینوی و فرا طبیعی است. در واقع به بیان دیگر شناخت اسطوره به معنای شناخت بنیان‌های هستی‌شناسی است.

- اسطوره‌ها همیشه زنده و پایدار و ماندگار هستند.

- از آنجا که اسطوره با موجودات فرا طبیعی در پیوند است، قدسی و مینوی است.

- اسطوره‌ها با آیین‌ها و باورهای پرستشی و آداب باورشناسی انسان‌ها در پیوند هستند و چهره شفاهی این آیین‌ها شمرده می‌شوند.

- اسطوره در پیوند با آفرینش و تکوین جهان هستی است و همیشه درباره پدیدآمدن و شکل‌گیری جهان هستی سخن می‌گوید.

- صورت نوعی یا کهن‌الگو، ریشه مشترک تمامی اسطوره‌ها به شمار می‌رود.

- ناخودآگاه جمعی، سرچشمه همه این صور نوعی و کهن‌الگوها است.

ب: بینامتنیت

برای اولین بار اصطلاح بینامتنیت در فرانسه، توسط ژولیا کریستوا که به شرح آثار باختین پرداخته بود به کار گرفته شد. «به اعتقاد کریستوا هر متن ادبی به طور لا ینفک با متون دیگر در ارتباط متقابل است. این ارتباط متقابل می‌تواند به صورت بازآوری، تلمیح صریح یا پوشیده، تکرار و تغییر ویژگی‌های شکلی و محتوایی، استفاده از ژانر مشترک و ... شکل گیرد. به اعتقاد او هر متنی تلاقی گاه متون بی‌شمار دیگر است و صرفاً در ارتباط با متون دیگر وجود دارد» (ایبرمز، ۱۳۸۷: ۴۴۷).

به عبارتی دیگر کریستوا معتقد است «هیچ متنی آزاد از متون دیگر نیست» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۲). بنا بر این نظریه بینامتنیت تأکید می‌کند متن از آن رو که نظامی خود بسنده و بسته نیست، باید در ساختار روابط اجتماعی متون پیشین و معاصر بررسی و تحلیل شود تا معنا پیدا کند.

بینامتنیت ریشه در آثار و افکار میخائیل باختین دارد. باختین به جای واژه بینامتنیت از منطق گفت‌وگویی استفاده کرده است. تکیه بیش‌تر او بر روی رمان، خاصه رمان چند آوایی است. به اعتقاد باختین «سخن در تمام مسیرهایی که به موضوع آن ختم می‌شود، به سخن غیر فرد (فرد دیگری) برخورد می‌کند و از وارد شدن به عمل متقابل و زنده و حاد با آن گریزی نمی‌یابد. فقط آدم اسطوره‌ای و به کلی تنها که با اولین سخن خود به دنیایی بکر و هنوز بیان نشده نزدیک می‌شود. توانست از این سمت‌گیری متقابل در مناسبات با سخن دیگر برکنار بماند» (تودروف، ۱۳۷۷: ۱۲۵).

در مناسبات بینامتنی به اعتقاد بارت خواننده از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. او این نکته را در نظریه مرگ مؤلف چنین اظهار می‌دارد: «یک متن از نوشته‌های متعدد ساخته شده، از بسیاری فرهنگ‌ها نشأت گرفته و وارد روابط متقابل مکالمه، هجو و مجادله می‌شود. اما جایگاهی است که گرانیگاه این چندگانگی بوده و این جایگاه خواننده است، نه چنان که تا کنون گفته شده مؤلف، خواننده فضایی است که همه نقل قول‌هایی که نوشته را می‌سازند، در آن بی‌آنکه هیچ یک از دست رفته باشند، نگاشته می‌شوند؛ وحدت متن نه در مبدأ، بلکه در مقصد آن است» (سبزیان، ۱۳۸۷: ۴۸). ژرار ژنت نیز از دیدی ساختارگرایانه به روابط بینامتنی نگریسته و از آن با نام فرامتنیت نام

می‌برد و آن را به اقسامی همانند بینامتنیت، پیرامتنیت، زیر متنیت و ... تقسیم می‌کند. به اعتقاد او «مسأله بینامتنیت مسأله هم آوردن چندین متن در قالب یک متن به گونه‌ای است که این متن یک دیگر را از بین نبرده و آن متن به عنوان یک کل ساختاری دچار شکاف نشود» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۶۵).

در نگاه ژنت آثار ادبی حاصل آمیزش‌ها و گزینش‌های خاصی هستند که در نگاه اول این آمیزش‌ها خود را نشان نمی‌دهند، اما با نقادی دقیق می‌توان پی برد که «آثار ادبی کلیاتی اصیل و یگانه نیستند و در پس آن‌ها اثری دیگر نهفته است» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۴۱).

تحلیل اسطوره در آثار هدایت و آلن پو

الف: طرح کلی آثار نویسندگان

به نظر می‌رسد برای درک دقیق‌تر شاخص‌های اسطوره شناختی در آثار دو نویسنده، ضروری است ابتدا خلاصه و طرحی از دو مجموعه مد نظر (داستان «بوف کور» هدایت و کتاب «هراس» آلن پو) ارائه گردد.

۱- طرح کلی داستان بوف کور

ماجرای «بوف کور» از اینجا آغاز می‌شود که روزی راوی از سوراخ رف پستوی خانه‌اش (که گویا اصلاً چنین سوراخی وجود نداشته است) منظره‌ای را که همواره نقاشی می‌کرده است می‌بیند و مفتون نگاه دختر (اثیری) می‌شود و زندگی‌اش به طرز وحشتناکی دگرگون می‌گردد تا اینکه مغرب هنگامی دختر را نشسته در کنار در خانه‌اش می‌یابد. دختر چند هنگامی بعد در رختخواب راوی به طرز اسرارآمیزی جان می‌دهد. راوی طی قضیه‌ای موفق می‌شود که چشم‌های دختر را نقاشی و آن را لااقل برای خودش جاودانه کند. سپس دختر اثیری را قطعه قطعه کرده داخل چمدانی گذاشته و به گورستان می‌برد. گورکنی که مگاک دختر را حفر می‌کند طی حفاری، گلدانی می‌یابد که بعداً به راوی به رسم یادگاری داده می‌شود. راوی پس از بازگشت به خانه در کمال ناباوری درمی‌یابد که بر روی گلدان (= گلدان راغه) یک جفت چشم درست مثل آن جفت چشمی که همان شب کشیده بود، کشیده شده است.

پس راوی تصمیم می‌گیرد برای مرتب کردن افکارش نقاشی خود و نقاشی گلدان را جلوی منقل تریاک روبه‌روی خود گذاشته و تریاک بکشد. راوی بر اثر استعمال تریاک، به حالت خلسه می‌رود و در عالم رؤیا به سده‌های قبل بازمی‌گردد و خود را در محیطی جدید می‌یابد که علی‌رغم جدید بودن برایش کاملاً آشنا است.

بخش دوم، ماجرای راوی در این دنیای تازه (در چندین سده قبل) است. از اینجا به بعد راوی مشغول نوشتن و شرح ماجرا برای سایه‌اش می‌شود که شکل جغد است و با ولع هرچه تمام‌تر هرآنچه را که راوی می‌نویسد می‌بلعد. راوی در اینجا شخص جوان ولی بیمار و رنجوری است که زنش (که راوی او را به نام اصلی نمی‌خواند بلکه از وی تحت عنوان لکاته یاد می‌کند) از وی تمکین نمی‌کند و حاضر به همبستری با شوهرش نیست ولی ده‌ها فاسق دارد. خصوصیات ظاهری «لکاته» درست همانند خصوصیات ظاهری «دختر اثیری» در بخش نخست رمان است. راوی همچنین به ماجرای آشنایی پدر و مادرش (که یک رقاصه هندی بوده است) اشاره می‌کند و اینکه از کودکی نزد عمه‌اش (مادر «لکاته») بزرگ شده است.

او در تمام طول بخش دوم رمان به تقابل خود و رجاله‌ها اشاره می‌کند و از ایشان ابراز تنفر می‌کند. وی معتقد است که دنیای بیرونی دنیای رجاله‌هاست. رجاله‌ها از نظر او «هر یک دهانی هستند با مشتی روده که از آن آویزان شده است و به آلت تناسلی‌شان ختم می‌شود و دائم دنبال پول و شهوت می‌دوند».

پرستار راوی دایه پیر اوست که دایه «لکاته» هم بوده است و به طرز احمقانه خویش (از دید راوی) به تسکین آلام راوی می‌پردازد و برایش حکیم می‌آورد و فالگوش می‌ایستد و معجون‌های گونه‌گون به وی می‌خوراند.

در مقابل خانه راوی پیرمرد مرموزی (= پیرمرد خنزر پنزری) همواره بساط خود را پهن کرده است. این پیرمرد از نظر راوی یکی از فاسق‌های لکاته است و خود راوی اعتراف می‌کند که جای دندان‌های پیرمرد را بر گونه «لکاته» دیده است. به علاوه راوی معتقد است که پیرمرد با دیگران فرق دارد و می‌توان گفت که یک نیمچه خدا محسوب می‌شود و بساطی که جلوی او پهن است چون بساط آفرینش است. سرانجام راوی تصمیم به قتل «لکاته» می‌گیرد. در هیأتی شبیه پیرمرد خنزرپنزری وارد اتاق لکاته می‌گردد و گزلیک

استخوانی‌ای را که از پیرمرد خریداری کرده است در چشم لکاته فرو کرده و او را می‌کشد. چون از اتاق بیرون می‌آید و به تصویر خود در آینه می‌نگرد می‌بیند که موهایش سفید گشته و قیافه‌اش درست مانند پیرمرد خنزرپنزی شده است.

۲- طرح کلی مجموعه داستان «هراس» اثر ادگار آلن پو

کتاب «هراس» از مجموع چند داستان کوتاه که می‌توان تحت عنوان «داستان‌های انزجار، اشتیاق و هراس» نامید. هرچند نویسنده خود اظهار داشته است که «برخی از موضوع‌های بسیار جذاب، ناهنجارتر از آن‌اند که به کار یک داستان تخیلی قابل قبول آیند»؛ با این حال، گویی میل داشته است که به این گونه مسائل بپردازد. مثلاً در داستان «زنده به گور» یا «چاه و آونگ» توصیف بیمارگونه وحشت‌های دوران تفتیش عقاید است که در آن متهم بر لبه چاهی بسته شده است و داسی را می‌بیند که با حرکتی آونگی به او نزدیک می‌شود تا گردنش را قطع کند. در داستان «نقاب مرگ سرخ» که تجسمی وهم‌انگیز از وحشت مرگ‌زاست، شاهزاده‌ای، برای فرار از بلایی که کشور را ویران کرده است، با همراهانش به قصری پناه می‌برد و در آنجا، در میان جشنی پرشکوه، شیخ «مرگ سرخ» بر او ظاهر می‌شود. در داستان «دست‌نوشته‌ای در شیشه»، مبحث علمی، که در این داستان کاوش نواحی قطبی ناشناخته است، با عنصر خیالی کشتی ارواح که همواره در لبه پرتگاه به حالت تعادل قرار دارد درمی‌آمیزد. در داستان «ویلیام ویلسون»، «من» حقیقی، چون دائم احساس گناه می‌کند و قادر نیست که بیش از این سنگینی بار خطاهایش را تحمل کند، یک «همزاد» بدکار می‌آفریند که هم برانگیزنده و هم انجام‌دهنده غیرمستقیم همه بدی‌هاست. در گروهی دیگر از داستان‌ها، موضوع خون‌آشامی زنان به تأکید مطرح می‌شود. در نظر پو اشتیاق نابودی و مرگ پایان می‌گیرد. در داستان «الئونورا» به عکس، نویسنده تمام زیبایی طبیعت اطراف را بیان می‌کند؛ احساسی که سرچشمه چندین داستان است که در آن‌ها گویی وسواس جای خود را به توصیفی آرام از طبیعت می‌دهد، پو مجذوب رؤیا و بیگانه با شور و شوق‌های متداول روزگار است، موفق می‌شود برای خود دنیایی غیرواقعی بسازد که دهشت تخیلی آن روشن‌بینی‌اش را از میان می‌برد؛ دنیایی که آن را به خوبی و با

شیوه‌ای قابل ستایش و ناب و غریب بیان می‌کند در آثار پو استحکام منطقی و ظرافت اندیشه به تخیلی بسیار بارور پیوند می‌خورد و پو توانسته است در داستان‌هایش، که از رمز و رازی شبیح‌گونه به تحلیل جزئیات می‌رسد، با قدرتی نادر قلمرو تاریکی را توصیف کند که از آخرین مرزهای ممکن به گوشه و کنار مرموز خرافات و جهان غیر واقعی پی می‌برد.

اسطوره با مفاهیم انتزاعی

۱- آنیما و آنیموس

از مهم‌ترین کهن‌الگوها، مادینه (آنیما) و نرینه جان (آنیموس) نقاب (Persona) سایه (Shadow) و مرگ و زایش (جاودانگی) است. آنیما (روان زنانه در ناخودآگاه مرد) و آنیموس (روان مردانه در ناخودآگاه زن) از مهم‌ترین کهن‌الگوها هستند. «آنیما مجموعه ناخودآگاهی است که منشأ بسیار دوری دارد و سنخ یا نمونه نوعی همه تجارب اجدادی در باب موجود مؤنث و باقی‌مانده همه احساسات و تأثرات حاصل‌آمده از زن و نظام سازش‌یابی روانی است که به میراث رسیده». یونگ می‌نویسد: «آنیما یعنی روح سفید که به روح پایین‌تر وابسته به زمین مادی تعلق دارد بنابراین زنانه است». آنیموس نیز محصول همه تجربیات حاصله از موجود مذکر در اعصار است. اما یونگ بیش‌تر بر روی آنیما بحث می‌کند. به نظر او در آغاز، آنیما و آنیموس «در واقعیت یگانه و حقیقی طبیعت انسان با هم یکی بوده‌اند» اما پس از هبوط از عالم مثال و «در منزلگاه خلاق» از هم جدا شده و «دوگانه شدند» (ستاری، ۱۳۷۷: ۶۷).

«بوف کور» نیز داستان انسانی است که می‌خواهد با آنیماش به وحدت رسیده و کامل شود و همه چیز با دیدن آنیما (زن اثیری، فرشته) آغاز می‌شود. شمیسا بر این باور است که در «بوف کور» پیرمرد خنزرپنزی، نقاش و عموی راوی همه «قوز کرده و شال هندی بسته‌اند» و به خود راوی هم شباهت دارند؛ «یک شباهت دور و مضحک». پدر نیز خود راوی است؛ او با خودش اینگونه فکر می‌کند: «من همیشه شکل پدرم را پیش خودم همینگونه تصور کرده‌ام» یعنی قوز کرده و شال هندی بسته. دایه، مادر، لکاته و زن اثیری هم همه یک زن هستند. مادر زنش، مادرش هم هست. مادرزن از کودکی او را

شیر داده و نگهداری کرده بود، پس راوی با زنش، خواهر و برادر رضاعی هستند. یونگ آنیما را دارای دو جنبه مثبت و منفی می‌داند. در «بوف کور» زن اثیری وجه مثبت و معنوی و لکاته وجه منفی و دنیوی آنیماست.

نمونه تشریح آنیما در «بوف کور» صادق هدایت: «تمی‌دانم تا نزدیک صبح چند بار از صورت او نقاشی کردم ولی هیچ کدام موافق میلیم نمی‌شد، هرچه می‌کشیدم پاره می‌کردم. از این کار نه خسته می‌شدم و نه گذشت زمان را احساس می‌کردم» (به خسته نشدن فکر کنم باید دقت کرد!، یادِ بحث‌هایی که در مورد نگاه صادق هدایت به زن وجود داره هم افتادم!) (هدایت، ۱۳۸۳: ۵۴)

۲- اعداد

شگفت‌انگیزترین اختراع بشر اعداد هستند. اعداد از صور مثالی یونگ هستند. «روانکاوان اعداد زوج را مؤنث و اعداد فرد را مذکر به حساب می‌آورند» (پلی، ۱۳۷۱: ۲۷۸). استفاده از اعداد در زندگی روزمره رایج است. عدد، شگفت‌انگیزترین اختراع ذهن بشر است. اعداد یک تا دوازده صورت خاصی از شخصیت را نشان می‌دهند. هر عدد در رؤیا تعبیر خاصی دارد. برخی از اعداد تمامی یک دوره از زندگی را نشان می‌دهند. روانکاوان اعداد زوج را مؤنث و اعداد فرد را مذکر به حساب می‌آورند. اعداد نیز جزء صورت‌های مثالی یونگ به حساب می‌آید. «سه در روان‌شناسی یونگ عددی کامل، فعال و مقدس است. از دیدگاه یونگ عدد سه نماینده ساحت تاریک و ناخودآگاه روان از بهم پیوستن ساحت نرینه (خودآگاهی) و مادینه (ناخودآگاهی) فرد به تمامیت و کمال می‌رسد و از این طریق دگرگونی در ساختار روان پیش می‌آید و فرد به مرحله تفرد می‌رسد» (گوستاو یونگ، ۱۳۶۸: ۱۳۱).

عدد سه مترادف راه حل و زندگی نو است. در عدد سه نشانی از یک ایده نو است. «در مذهب هندو قدرت مطلقه الهی در تجلی سه گانه «برهما» خدای آفرینش و «شینتو» حافظ و نگهبان لطیف و «شیوا» تخریب کننده بزرگ، نمایانده می‌شود. مسیحیت نیز تثلیث را می‌شناسد. تجلی سه گانه قدرت مطلق در مسیحیت به شکل پدر، پسر و روح القدس است» (پلی، ۱۳۷۱: ۲۷۹).

سه خواهر نمایانگر سه گانگی ناخودآگاه است. «این سه خواهر، خواهرانی هستند که در اساطیر یونانی و رومی تجسم رمزی تقدیرند» (جونز، ۱۳۶۶: ۸۲). این سه خواهر یا سه دختر نیز می‌توانند تجسم رمزی تقدیر باشند. در واقع صفت مشخص سومین زن «خاموشی است و خاموش و پنهان بودن در قصه‌ها کنایه از مرگ است. پس اگر خاموشی، رمز مرگ است، خواهر سوم کسی جز زن مرده یا اله مرگ نیست یعنی نشانه مرگ است» (همان: ۸۲).

«اما دیری نیابید که شمار این گروه رو به کاهش نهاد و به زودی تنها سه تن بر جای ماندند و به درون کوچه‌ای تنگ و باریک که رهگذری در آن دیده نمی‌شد، پیچیدند» (آلن پو، ۱۳۷۳: ۱۲۹)

«و در میان همه کناره نشینان لوفودن، تنها ما سه برادر بدین راه خو کرده و ماهیگیری را در میان این جیزه‌ها، پیشه خود کرده بودیم» (همان: ۱۶۵).

«پیکر بانوی نامبرده را در سردابه خانوادگی نهادند تا سه سال پس از آن در همان جا آسوده بماند» (همان: ۲۰۵).

عدد دو نمادی از تجمع و تناقص در میان اشیاء و امور است. «سال به دو بخش سرد و گرم تقسیم می‌شود. روشن و تاریک، نور و ظلمت، نیک و بد، تناقضات برخاسته از تجربه هستند. بشریت به دو جنس تقسیم شده است که به دنبال هم می‌گردند تا به وحدت دست یابند. مهم‌ترین برداشت‌های ذهنیت فلسفی چین مبتنی بر اصل «یین» و «یانگ»، نمادهای مذکر و مؤنث خشونت و لطافت، روز و شب، ایستایی و پویایی است. در رؤیا اکثراً دو برادر یا دو خواهر دو خانه دو ورودی بالا و پایین، شیرین و تلخ نمادهای خودآگاهی و ناخودآگاهی در برابر هم قرار می‌گیرند» (پلی، ۱۳۷۱: ۲۷۸).

«و در زمانی کوتاه‌تر از یک چشم بهم زدن، توفان بر ما تاختن گرفت و هنوز دو دقیقه نگذشته بود که آسمان سر به سر تیره و تار شد» (پو، ۱۳۷۳: ۱۶۸).

عدد هفت که در اساطیر جنبه تقدس دارد، نماد افلاک هفت گانه و هفت سیاره است. هفت شهر عشق هم از این جمله است. در اساطیر یونان هفت خدای اصلی وجود دارد. در کیمیاگری از هفت فلز استفاده می‌شود. عدد هفت نشان‌دهنده اتحاد زمین و آسمان است (اگر زمین را مؤنث و نمادی از عدد چهار و آسمان را مذکر و نمادی از عدد

سه فرض کنیم، همچنین هفت طبقه آسمان و هفت طبقه زمین نیز قابل تصور است). «به علاوه رقم هفت، رمز باروری و جمع ضدین و نقض فسخ دوگانگی و ثنویت و در نتیجه، نماد وحدت و نمودار انسان کامل و خلقت بی نقص و اتحاد زن و مرد و پدر و مادر و درون و برون است؛ زیرا از جمع عدد چهار (زمین) که رمز مادینگی است و رقم سه (آسمان) که رمز نرینگی است، حاصل شده است» (ستاری: ۵۵).

«ساعت من درست هفت روز پس از نیمروز را نشان می‌داد و ما برای بازگشت، لنگر برداشته رهسپار شدیم» (آلن پو، ۱۳۷۳: ۱۶۷).

«ساعت خود را از کیسه کوچکش بیرون کشیدم، از کار افتاده بود و در پرتوی مهتاب بر آن چشم دوختم، چشمانم از اشک پر شد، ساعت روی هفت خوابیده بود» (همان: ۱۷۰).

«قدمت عدد چهار به دورترین زمان‌ها و حتی دوران قبل از تاریخ برمی‌گردد و در طول تاریخ به عنوان نمادی از تمامیت با تصور خدای خالق جهان توأم بوده است» (یونگ: ۱۱۲). «موضوع تقسیم به چهار و ترکیبات رقم چهار و بروز معجزه آسای چهار رنگ و چهار حالت در فن کیمیاگری (پیدایش متناوب رنگ‌های سیاه، سفید، قرمز و زرد) فکر فلاسفه قدیم را دائماً به خود مشغول می‌داشت» (همان: ۱۱). «فلاطون هیکل انسان را منشعب از عدد چهار می‌داند و به قول افلاطونیان جدید فیثاغورس روح را مربع خوانده است» (همان: ۱۱).

از طرفی قدما بر این باورند که جهان از چهار عنصر بنیادین پدید آمده است. یونگ با مطالعه در این نظریه‌ها و بررسی‌های خود تربیع را در حیطة صورت‌های مثالی خود قرار داد. از نظر یونگ «تربیع صورتی است مثالی که تقریباً ظهور جهانی دارد و هر چیز کاملی از چهار وجه برخوردار است. چهار گوشه آسمان نمودی از افق است. چهار آخشیج چهار طبقه، چهار راه معنوی و ... نیز وجود دارد و به همین ترتیب در روان‌شناسی نیز چهار کنش وجود دارد. این چهار کنش عبارت است از حواس، اندیشه، احساس و الهام. حواس کنشی است که اطمینان دهد هر چیزی وجود دارد. اندیشه کنشی است که بگوید آنچه هست، هست. احساس کنشی که بگوید آنچه هست مناسب هست یا نیست؛

آیا می‌خواهیم آن را بپذیریم یا نه و الهام کنش چهارمی که بگوید این چیز از کجا آمده و به کجا می‌رود» (همان: ۴۱۲-۴۱۱).

«از طرفی اگر چهارگانه را با قطری به دو نیمه مساوی تقسیم کنیم، دوگانه به وجود می‌آید که رئوس آن‌ها در مقابل هم قرار دارد. این تصور ساده نشان می‌دهد که چگونه ممکن است سه از چهار مشتق شود» (یونگ: ۱۲).

«چهار روز نخست، کشتی کم و بیش در راستای یک زاویه به سوی جنوب خاوری و جنوب رانده می‌شد» (آلن پو، ۱۳۷۳: ۱۴۳).

«با گذشت یک ساعت از زمانی که از کشتی جدا شدم، کشتی راه دور و درازی را پیمود، پایین و پایین‌تر رفت و پس از چهار چرخش تند و پر شتاب با سر به کام گرداب فرو شد» (همان: ۱۷۷). «این شکستگی‌های بی‌شمار تنها چند تو رفتگی کاو مانند بود که در بخش‌های گوناگون دیوار جای داشتند و سیاهچال خود چهارگوش بود» (همان: ۱۹۰).

در داستان‌های هدایت به یک عدد رمزآلود برمی‌خوریم که سرتاسر اثرش را در بر گرفته "دو ماه و چهار روز" و یا در جاهایی دیگر "دو قران و چهار عباسی"، "عدد بیست و چهار" این اعداد رمزی است که رمزگشایی می‌شود و هدایت می‌گوید: "بیست و چهار" همان دو سال است، دو سالی که هدایت طعم عشق را چشید و جالب اینجاست که برای اولین بار این رمز را بعد از معرفی آن نور یا فرشته یا زن اثیری در خود بازگو می‌کند که بی‌شک بی‌ربط نیستند.

«دو ماه پیش، نه، دو ماه و چهار روز می‌گذرد، سیزده نوروز بود» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۴). در این جمله هم حساسیت روزشماری را به ما القا می‌کند و هم عدد رمزآلود خود را تکرار می‌کند و از همه مهم‌تر این اتفاق را در سیزده نوروز که خواه و ناخواه نحسی را به یاد می‌آورد بازگو می‌کند تا شومی آن را افزایش دهد.

۳- برادرکشی

محتویات ضمیر ناخودآگاه در روان‌شناسی یونگ محدودیت ندارد. عقده برادرکشی از دیگر صورت‌های مثالی یونگ است. این عقده به قدیمی‌ترین دوران زندگی بشر بر

می‌گردد. این موضوع در افسانه‌های قدیمی بشر ریشه دارد که اسطوره شناسان با الهام از اسطوره برزگری و کشت، آن را ساخته‌اند.

اگرچه داستان هابیل و قابیل می‌تواند داستانی تلمیحی باشد که هنرمند کاملاً آگاهانه از آن استفاده کرده است، این داستان به عنوان داستان اولین برادران متخاصم نمونه بارزی از کهن الگوی برادرکشی است. رفتار برادر کوچک‌تر با برادر بزرگ‌تر می‌تواند برگرفته از رابطه پدر و پسر باشد. «حسادت نسبت به پدر، که گاه از آغاز به شدت سرکوب شده و ناگزیر به سوی برادر که چون پدر، رقیب مهربان در راه عشق مادر است، برمی‌گردد» (جونز: ۷۷).

«اگر درست به یاد داشته باشم در همان روز با وی ستیزی سخت داشتم، او با دگرگونی در گفتار و کردار که از وی به دور می‌نمود، آشکارا مشقت خویش را باز کرد و من از پی بردن به چیزی در آهنگ سخن، چهره و رفتارش شادمان شدم» (آلن پو، ۱۳۷۳: ۹۵).

۴- بی‌زمانی ذهن

یونگ درباره بی‌زمانی ذهن می‌نویسد: «بی‌زمانی، خصلتی ذاتی در تجربه ناخودآگاه جمعی است» نظم گذشته، حال و آینده در ناخودآگاه وجود ندارد، به همین دلیل، بسیاری از عناصر کهن و قدیمی در «رؤیاهای و تخیل‌های خودگردان اشخاص آشکار است» و «ناخودآگاه زمانی ویژه خود دارد و گذشته، حال و آینده همراه با یکدیگر در آن آمیخته‌اند» (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۰۰).

در «بوف کور» سیر طبیعی زمان وجود ندارد. این داستان از حال به گذشته و دوباره به حال باز می‌گردد. بخش نخست در زمان حال و بخش دوم در گذشته اتفاق افتاده است و زندگی راوی در نوعی بی‌زمانی سپری می‌شود. «اتفاقاتی که برای راوی می‌افتد ممکن است یک سابقه هزار ساله داشته باشد: «یک اتفاق دیروز ممکن است برای من کهنه‌تر و بی‌تأثیرتر از یک اتفاق هزار سال پیش باشد» (هدایت، ۱۳۸۳: ۵۳).

راوی قرن هاست که زنده است، زمان او در معنای دیگری است: «چند دقیقه، چند ساعت یا چند قرن گذشته، نمی‌دانم» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۱۲).

«پیشانی‌اش با آن که دارای اندک چین و چروکی بود اما گویی داغ گذر از زندگانی هزاران ساله داشت. «موی خاکستری‌اش یادگار گذشته و چشمان خاکستری‌اش امید فردا می‌نمود» (پو، ۱۳۷۳: ۱۵۱). «من تا همین سال‌ها می‌توانستم همانند کوچک‌ترین پسرم شما را بدین بالا برسانم، اما نزدیک سه سال پیش پیشامدی برایم رخ نمود که شاید تا کنون برای هیچ کسی روی نداده باشد» (همان: ۱۵۷).

۵- بی مرگی

بی‌مرگی و جاودانگی یکی از کهن‌الگوهاست که مرتبط با بی‌زمانی به تعریف یونگ است. شخصیت‌ها و عناصر موجود در «بوف کور» همه به نوعی جاودانه‌اند؛ چنانچه راوی درباره لکاته می‌گوید: «من همیشه از روز ازل او را لکاته نامیده‌ام» و جای دیگر «در حالت ازل و ابد نمی‌شود حرف زد» (هدایت، ۱۳۸۳: ۳۷). «آن قدر مرا تکان داد که یادم نمی‌رود و نشان شوم آن تا زنده‌ام از روز ازل تا ابد...» (همان: ۲۴).

عناصری که به کار می‌رود نیز همه به نوعی نشان‌دهنده بی‌زمانی و بی‌مرگی (جاودانگی) هستند؛ درخت سرو، گل نیلوفر، رنگ زرد و مار که در اسطوره‌شناسی نمادی از تجدید حیات و نوزایی شمرده می‌شود. آرکی تایپ بی‌مرگی و جاودانگی به صورت فرار از زمان و بی‌زمانی متجلی می‌شود و این حالتی است که انسان قبل از هبوط در آن می‌زیست. «خانه راوی مربوط به عهد دقیانوس است» (همان: ۱۳).

۶- خود

«خود» یکی از مهم‌ترین کهن‌الگوهای صورت‌های مثالی یونگ است. «خود» مرکز تنظیم‌کننده‌ای است که باعث بسط دائم و بلوغ شخصیت می‌شود (یونگ: ۲۵۰). زمانی که خودآگاه و ناخودآگاه وجود فرد به هم می‌رسند تمامیت و کمال در انسان به وجود آمده است. از سوی دیگر می‌توان گفت وقتی آنیما یا آنیموس با وجود فرد یکی شوند انسان به مرحله «خود» می‌رسد. کهن‌الگوی «خود» و «من» هم پای هم پیش می‌روند.

«خود» نه تنها مرکز بلکه نشان دهنده تمامیت انسان است. «خود» از تناقض‌های طبیعت انسان از همه آنچه که خوب یا بد احساس شود از نرینگی و مادینگی اعمال چهارگانه اندیشیدن احساس حس و شهود به طور کلی از خودآگاه و ناخود آگاه واحدی فراهم می‌آورد» (فوردهام، ۲۵۳۶: ۱۱۶). «خود» یا ذات صورت، نوعی مرکزیت و نظام و سامان و الگوی جامعیت انسان است (جونز، ۱۳۶۶: ۴۶۷).

«جلوی نفس خودم را گرفتم. می‌ترسیدم که نفس بکشم و او مانند ابر یا دود ناپدید بشود» (هدایت، ۱۳۸۳: ۲۴).

«برای اینکه به نگاه بیگانه آلوده نشود، بالاخره فکری به نظرم رسید: اگر تن او را تکه تکه می‌کردم و در چمدان، همان چمدان کهنه خودم می‌گذاشتم و با خودم می‌بردم بیرون، دور، خیلی دور از چشم مردم و آن را چال می‌کردم» (همان: ۳۲).

در روان‌شناسی یونگ صورت ماندالا نیز می‌تواند نمادی از کهن الگوی خود باشد. «ماندالا نماد خویشتن است؛ خویشتنی که از این طریق به فردیت می‌رسد؛ زیرا خود نماد تمامیت است. ماندالا خود نمودار هسته‌ای روان است» (یونگ، ۱۳۶۸: ۳۳۱).

از لحاظ تمثیل هر چیز گرد می‌تواند نماد ماندالا باشد. همچنین اشکال منظم و متحد‌المرکز و شکل‌های حلقه‌دار، صلیب و یا چرخ نیز از جلوه‌های نمودار هسته‌ای روان است. «ما گیج می‌خوریم، می‌چرخیدیم و دیگر زمان پایان است. نه درنگی که به سرنوشت خویش بیندیشیم. چنبره‌های یخ شتاب‌زده پیش می‌آیند» (آلن پو، ۱۳۷۳: ۱۵۲).

۷- رنگ زرد

«رنگ زرد رنگ ابدیت و جاودانگی است. در مقابر مصریان زرد که نماد خورشید و خدایان است موجب بقای نفس و جان متوفی شمرده می‌شود. در مکزیک، رنگ زرد نشانه خدای باران‌های بهاری و زرگران بود، کاهنان در جشن‌های بزرگداشت جامه‌ای از پوست انسان می‌پوشیدند که مثل گیاهان سوخته در آفتاب زرین بود و گاهی انسان‌هایی را برای جلب حمایت آن خدا قربانی می‌کردند» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ۱۲۶). بنابراین بکار بردن رنگ زرد به جای رنگ‌های دیگر، از دیدگاه اسطوره‌شناسی و برای ایجاد وحدت در

داستان، منطقی است زیرا رنگ زرد مانند درخت سرو و گل نیلوفر و شخصیت‌های ابدی داستان، نماد جاودانگی و تجدید حیات است. «مردانی که اگرچه رخسارشان سخت رنگ پریده می‌نمود، اما بی اندازه استوار گام برمی‌داشتند» (آلن، ۱۳۷۳: ۱۲۴).
«خورشید به زردی بیمارگونه‌ای گرایید و به دشواری چند درجه‌ای بر کرانه آسمان بالا آمد که هرگز آن پرتوی روشن همیشگی را نداشت» (همان: ۱۴۳).

۸- عشق

مفهوم عشق در ذهن همه افراد بشر جای دارد. این عشق می‌تواند عشق به هر چیز باشد؛ عشق به موجودی برتر، عشق به انسان و سایر موجودات. عشق از بدو تولد انسان در وجود او نهفته است. همان زود آشنای دیریافته که انسان سرانجام به وجود او پی می‌برد. این موجود نهفته، خود زمینه رسیدن به عشق‌های دیگر را هموار می‌سازد و زندگی عاشقانه بشر را سر و سامان می‌بخشد.

«عشق پدیده‌ای است که همه انسان‌ها به آن نیازمندند و همه در پی آن هستند. استعداد بالقوه برای عشق ورزیدن به خدا، انسان، پدر، مادر و سایر موجودات در وجود بشر نهفته است و به دنبال زمینه‌ای برای بروز خود می‌گردد. از زوایه نگاه کهن الگویی عشق موجب انسجام درونی وجود است؛ جسم و روان و خودآگاهی و ناخودآگاهی را هماهنگ می‌سازد» (سرانو، ۱۳۸۵: ۱۱۴).

«عشق در شعر امروز به آمیزه‌ای از زلال‌ترین حس‌ها و اندیشه‌ها و در قالبی از مناسب‌ترین شکل‌های بیان شعری رخ می‌نماید و شاملو در این ره قافله سالار است. عشق گوهر شعر شاملو است» (شهرجردی، ۱۳۸۱: ۱۹۷).

در این بخش صورت مثالی عشق، نسبت به جلوه آن، در داستان‌های هدایت بررسی و تعریف گردیده است.

«می‌خواستم طرز رفتار، اخلاق و دلربایی را از فاسق‌های زخم یاد بگیرم ولی ... بدبختی بودم که همه احمق‌ها به ریشم می‌خندیدند ... حالا می‌دانم آن‌ها را دوست داشت چون بی حیا، احمق و متعفن بودند. عشق او اصلاً با کثافت و مرگ توأم بود ...

همه آنها یک دهن بودند که یک مشتش روده به دنبال آن آویخته و منتهی به (...) می‌شد» (هدایت، ۱۳۸۳: ۷۰)

«در داستان‌های پو اثری از عشق نیست، حتی، لیژیا و الئونورا هم داستان‌های عشقی به معنای واقعی نیستند. اندیشه بنیادی که این داستان‌ها روی آن دور می‌زند چیز دیگری است» (بودلر، ۱۳۷۹: ۳۳).

۹- فردیت یابی، آنیما و آنیموس

یونگ می‌نویسد: «آنیما یعنی روح سفید که به روح پایین‌تر وابسته به زمین مادی تعلق دارد بنابراین زنانه است» (یونگ، ۱۳۸۳: ۶۹).

آنیما نیز محصول همه تجربیات حاصله از موجود مذکر در اعصار است. اما یونگ بیش‌تر بر روی آنیما بحث می‌کند. به نظر او در آغاز، آنیما و آنیموس «در واقعیت یگانه و حقیقی طبیعت انسان با هم یکی بوده‌اند» اما پس از هبوط از عالم مثال و «در منزلگاه خلاق» از هم جدا شده و دوگانه شدند» (همان: ۶۷).

در ایام پیش از تاریخ نیز این عقیده وجود داشت که موجود ازلی الهی هم مرد و هم زن است، حتی در فلسفه *فلاطون*، موجود اولیه ترکیب نر و ماده فرض می‌شد که بعدها به دو موجود نیمه نر و ماده تقسیم می‌شود. از آن پس هر نیمه به دنبال نیمه دیگر است و پیوند دو نیمه با هم باعث به کمال رسیدن آنها می‌شود. به همین دلیل، انسان‌هایی که به مدارج کمال می‌رسند (کاهنان، مشایخ، کشیشان) هیچ‌گاه ازدواج نمی‌کنند چون نیمه خود را پیدا کرده و در خود دارند (شمیسا، کیهان فرهنگی: ۶۴).

«در کیمیاگری فلسفی هم «خواهر اسرار» مطرح است که در تمام مدت جریان ترکیب با کیمیاگر همراه است و در پایان ازدواجی اسرارآمیز صورت می‌گیرد که منجر به آفرینش موجود نر- ماده می‌شود» (سرانو، ۱۳۸۵: ۱۰۲).

در «بوف کور» آنیما، فرشته همان زن اثری است که زندگی راوی با دیدنش دگرگون می‌شود. این زن زمینی نیست و دست‌نیافتنی جلوه می‌کند. روایت‌کننده می‌نویسد: «هیچ رابطه‌ای با زمینیان ندارد» و باز درباره این فرشته می‌گوید: «فقط یک نگاه او کافی است که همه مشکلات فلسفی برایم حل شود» (هدایت، ۱۳۸۳: ۲۰).

راوی با دیدن دختر اثریری می‌گوید: «مثل اینکه روان من در عالم مثال با روان او همجوار بوده، از یک اصل و یک ماده بوده که بایستی به هم ملحق شده باشیم» (همان: ۱۷).

«بوف کور» نیز داستان انسانی است که می‌خواهد با آنیموس به وحدت رسیده و کامل شود و همه چیز با دیدن آنیموس (زن اثریری، فرشته) آغاز می‌شود. شمیسا بر این باور است که در «بوف کور» پیرمرد خنزرنزری، نقاش و عموی راوی همه «قوز کرده و شال هندی بسته‌اند» و به خود راوی هم شباهت دارند؛ «یک شباهت دور و مضحک» پدر نیز خود راوی است؛ او با خودش اینگونه فکر می‌کند: «من همیشه شکل پدرم را پیش خودم همین‌گونه تصور کرده‌ام» یعنی قوز کرده و شال هندی بسته. دایه، مادر، لکاته و زن اثریری هم همه یک زن هستند. مادر زنش، مادرش هم هست. مادرزن از کودکی او را شیر داده و نگهداری کرده بود، پس راوی با زنش، خواهر و برادر رضاعی هستند.

«به هرحال من بچه شیرخوار بودم که در بغل همین ننه جون گذاشتم و ننه جون (عمه) دختر عمه‌ام همین زن لکاته را شیر داده است» (همان: ۶۲).

«اصلاً مادر او (زنش یا دختر ننه جون یا دختر عمه‌اش) مادر من هم بود». راوی و زنش هم یک نفر بودند: «من او را گرفتم چون شبیه مادرش بود، چون شباهتی محو و دور با خودم داشت» (هدایت، ۱۳۸۳: ۷۹). در انتها به اینجا می‌رسیم که همه مردان و زنان یک نفر هستند و آن خود راوی است» (شمیسا، کیهان فرهنگی: ۶۴).

خود راوی کیست؟ خودش هم نمی‌داند برای همین با سایه‌اش حرف می‌زند تا خویش را بشناسد و نقاب (Shadow) از چهره‌اش بردارد. پس از این شناخت است که می‌تواند به وصلت با آنیما (دختر اثریری، فرشته) برسد و ازدواج جادویی‌اش صورت پذیرد. یونگ آنیما را دارای دو جنبه مثبت و منفی می‌داند. در «بوف کور» زن اثریری وجه مثبت و معنوی و لکاته وجه منفی و دنیوی آنیماست. راوی جنبه دنیوی آنیما را می‌کشد، «با گزلیک لکاته را می‌کشد» که با زن اثریری به وحدت برسد (شمیسا، کیهان فرهنگی: ۶۶). فرض دیگری هم وجود دارد؛ راوی می‌گوید: «پیرمرد خنزرنزری، مرد قصاب، ننه جون و زن لکاته همه سایه‌های من بوده‌اند» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۱۵).

"سایه" زوایای تاریک ناخودآگاه است که فرد آن را پنهان می‌کند. بنابراین این‌ها قسمتی از ناخودآگاهش هستند که آن‌ها را پس می‌زده و مخفی می‌نموده است. زن اثری را سایه خود نمی‌داند زیرا میل به پنهان کردن او ندارد طبق این فرض زن لکاته بخش منفی آنیما نیست بلکه یکی از سایه‌های اوست که سال‌ها آن را سرکوب کرده و حالا که با او رودررو شده، تصمیم می‌گیرد از شرش خلاص شود که در این جریان، سایه اصلی‌اش - پیرمرد خنزرنزری - را می‌شناسد.

این سایه اصلی اوست، با شناخت آن می‌تواند به وصال با آنیما و به خودآگاهی برسد؛ در انتهای داستان پس از کشتن لکاته، پیرمرد خنزرنزری با کوزه‌ای که رویش تصویر دختر اثری نقش بسته، راه می‌افتد. اما این آغاز وصل است زیرا راوی خودش را شناخته و آماده ازدواج جادویی است. «دو زنبور طلایی نیز که روی جسد پرواز می‌کردند نماد این ازدواج است. ازدواج جادویی روح راوی بوف کور با آنیماش» (ستاری، ۱۳۷۷: ۷۹).

«در این دنیای پست و پر از فقر و مسکنت، برای نخستین بار گمان کردم که در زندگی من یک شعاع آفتاب درخشید؛ مام افسوس، اینکه به صورت یک زن یا فرشته به من تجلی کرد و در روشنایی آن یک لحظه، فقط یک ثانیه، همه بدبختی خودم را دیدم و به عظمت و شکوه آن پی بردم و بعد این پرتو در گرداب تاریکی که باید ناپدید بشود دوباره ناپدید شد، نه، نتوانستم این پرتو گذرنده را برای خودم نگه دارم» (هدایت، ۱۳۸۳: ۸۹).

«خردی چشم اندازی که جهان روشن در برابر پنجره قهوه‌خانه می‌گسترده، نمی‌گذاشت تا بر هر چهره بیش از یک نگاه افکنم، گویی نیرویی درونی و شگفت‌انگیزی مرا توان آن می‌بخشید تا در همان دم گذرا، بارها کارنامه سالیانی دور و دراز را از پیش دیده بگذرانم» (آلن پو، ۱۳۷۳: ۱۲۵).

«اکنون من از این پیگرد بیهوده دست کشیده در دریایی از اندیشه فرو رفتم. با خود گفتم؛ این پیرمرد نمونه و همزاد بزهکاری است او هرگز تنهایی را نمی‌پذیرد و به راستی مرد شلوغی است» (همان: ۱۳۱). «دل زنانه‌اش که سخت نرم ناشدنی می‌نمود، از مهربانی روزنامه نگار پند گرفته، نرم می‌شود» (همان: ۲۰۷).

۱۰- کودک

کودک از دیدگاه یونگ، نماد کمال و تمامیت است. «کهن الگوی کودک در اسطوره‌ها و هنرها نشان داده می‌شود. اینکه در مراسم عید کریسمس عیسی‌ای کودک را گرامی می‌دارند نمایانگر کهن الگوی کودک و نشان دهنده آینده تولد دوباره و رستگاری است» (زاهدی، ۱۳۸۲: ۲۸). «من از همان کودکی خویش نشان دادم که چنین منشی یک سر، از نیاکانم برای من برجای مانده است که با بزرگ‌تر شدنم، این منش در من نیرومندتر گردید» (آلن پو، ۱۳۷۳: ۸۴).

«دورترین یادمان‌های من از روزهای دبستانی به خانه‌ای بس بزرگ، با نقشه‌ای خودرو و شیوه الیزابتی در یک روستای مه آلود انگلستان پیوند می‌یابد» (همان: ۸۵).

۱۱- ماندالا

«ماندالا لغتی سانسکریت به معنای حلقه سحرآمیز است» (فوردهام، ۲۵۳۶: ۱۱۹). این اصطلاح از آن رو انتخاب شده که «این کلمه مشخص کننده مناسک مذهبی یا دایره جادویی است که در «لاماییزم» و نیز در یوگای تانتریک به صورت یانترا یا کمک به مراقبه به کار می‌رود» (یونگ: ۱۴۷).

ماندالا به عنوان ازلی‌ترین طرح کهن الگویی یونگ «به معنی راستین کلمه، سمبل است. اگر سمبل را مشتق از فعل «سمبالتین» بدانیم که به معنی جفت کردن و بهم پیوستن است در تبت و چین، ماندالا وسیله تمرکز نیروی ذهنی و دماغی است» (شایگان، ۱۳۸۰: ۱۹۳).

«در طرح ماندالایی شهر به جهان به یک مکان مقدس تبدیل می‌شود و از این طریق با جهان دیگر مربوط می‌گردد. شهری این چنین از نظم ساختاری روانی برخوردار است که بر دایره‌های مرکز استوار است و این حصار ساکنان خود را از گزند در امان می‌دارد. هر ساختمانی که طرح ماندالایی داشته باشد، یک تصویر کهن الگویی است که از داخل ناخودآگاه روان انسان سر بر می‌آورد و این‌ها خود نمادی از تمامیت روانی انسان هستند» (یونگ: ۳۸۶). تأمل و دقت در مفهوم ماندالا آرامش درونی را برای انسان ایجاد می‌کند. «از لحاظ تمثیل هر چیز گرد می‌تواند به نوعی نماد ماندالا باشد. دیگر اینکه به

واسطه اشکال منظم و متحد‌المركز تشکیلات و هیأت‌های شعاع دار، یا کروی شکل همه حلقه‌ها، مربع، تربیع، ترتیبات متقارن عدد چهار و مضرب‌های آن نمایانده می‌شود. بیش‌تر ماندالاها به صورت گل صلیب یا چرخ جلوه می‌کنند» (یونگ: ۴۱۰).

«عدد چهار در شکل‌گیری ماندالا نقش مهمی دارد. قدیمی‌ترین طرح ماندالا خورشید است» (یاوری، ۱۳۸۶: ۱۱۹).

«در آیین مسیحی نیز ماندالاهایی وجود دارد که تاریخ آن‌ها به قرون وسطی می‌رسد. این‌ها مسیح را دو مرکز با چهار کاتب انجیل و تمثیل‌هایشان در چهار جهت اصلی نشان می‌دهند» (فورردهام، ۲۵۳۶: ۱۱۹).

۱۲- مرگ و زندگی

مرگ و زندگی در آثار ادگار آلن پو جلوه زیادی دارد و بر اساس روش شناسی نقد، از دیدگاه گاستون باشلر بررسی گردیده است. عناصر اربعه البته با تحلیل‌های یونگ در ناخودآگاه جمعی بشر جایگاه ویژه دارند که در این میان، آب بیش از دیگر عناصر در آثار پو نمایانگر است. باشلر آب را نماد مادر، زندگی، زایش و مرگ می‌داند.

آب راکد و سنگین، در ناخودآگاه جمعی بشر، نماد مرگ، پایان زندگی و سفر به سوی دریاست. در اشعار آلن پو آب عموماً به شکل ژرف و سنگین و راکد جلوه‌گر می‌شود که البته بر اساس یک نظر، این آب ریشه در خاطرات شوم کودکی پو دارد که مادرش را در حال احتضار دیده بود و بدین سبب، در ناخودآگاه او، مادر و مرگ و آب راکد در کنار یکدیگر قرار می‌گیرد. برای درک بهتر لازم است که سرنوشت آب را در اشعار آلن پو پیدا کنیم. سرنوشت یعنی پیگیری تصاویر سامان یافته که شبکه‌های منظمی را تشکیل می‌دهند. بر این اساس، می‌توان ماده دلخواه هر شاعری را پیدا کرد. در اشعار پو شش ویژگی برای آب به چشم می‌خورد. اول تیرگی آب که باشلار با قاطعیت بیان می‌کند که هر آب زلالی در تخیل پو تیره می‌شود و هیچ آب تیره‌ای زلال نمی‌شود. آب زلال و شفاف هم در آثار پو وجود دارد. اما به تدریج به سنگینی و راکد شدن گرایش پیدا می‌کند. گاهی این تیرگی‌ها به واسطه وجود سایه‌هایی سنگین ایجاد می‌شود که آب را کدر می‌کند و از شفافیت آن می‌کاهد. بنا به گفته باشلار که «تخیل

می‌تواند ماده را تغییر دهد». در عالم خیال پو نیز آب‌هایی که سرشار از حرکت و پویایی هستند کم کم به آب‌هایی راکد و تیره تبدیل می‌شوند و دیگر این آب عنصری حیاتی به شمار نمی‌آید و نمی‌توان با آشامیدن آن تشنگی را بر طرف کرد. بلکه عنصری می‌شود که می‌آشامد و می‌خواهد همه چیز را در کام خود فرو برد.

دومین ویژگی سنگینی و غلظت آب است که همه چیز بین ناخودآگاهی و خودآگاهی مرموز واقع شده و اگرچه این آب زلال است اما سنگین و غلیظ است و حاوی مواد مذاب.

ویژگی دیگر که آب را در شعر او مرگبار می‌کند وجود موجودات مرموز است. گاهی بستر آب‌های رودخانه‌ای مثل گوری می‌شود که آدمی را تنگ در خود می‌فشارد. سکون آب، یکی دیگر از ویژگی‌های اشعار پو است. شایان ذکر است که در اشعار شاعران رمانتیک، نغمه و خروش آب جلوه زیادی دارد؛ اما در اشعار پو حتی اگر آب خروشان و سرشار از زندگی باشد، باز هم به سکون می‌رسد. او با آب راکد مرداب به خواب مردگان هم اشاره می‌کند. آخرین ویژگی آب، رابطه آن با عنصر خاک است که مثل خون در خاک جریان دارد. بنابراین درمی‌یابیم که در اشعار پو، زیبایی غم انگیز است و سزای آن مرگ.

۱۳- نقاب

نقاب یا صورتک، چهره اجتماعی فرد است. Ego دو رو دارد، که یکی آنیما و دیگری نقاب است (در ناخودآگاه مرد) که نظامی برای انطباق و سازگاری فرد با محیط اجتماعی فراهم می‌کند. در «بوف کور» صورتک اینگونه می‌آید: «زندگی با خونسردی و بی‌اعتنایی صورتک هر کس را به خودش ظاهر می‌سازد، گویا هر کسی را به خودش ظاهر می‌سازد گویا هر کس چندین صورت با خودش دارد» (هدایت، ۱۳۸۳: ۶۸).

«واژه پرسونا در اصل به نقابی که بازیگران عهد عتیق به منظور اجرای نقش بر چهره می‌زدند اطلاق می‌گردید. پرسونا ماحصل توافق فرد از یک سو و خواست‌ها و انتظارات جامعه از سوی دیگر است» (تبریزی، ۱۳۷۳: ۴۷). هر طبقه یا گروه اجتماعی رفتاری معین دارند که این رفتار به نوعی با روش و منش آن‌ها عجین گشته است و با این رفتار

و منش بین جامعه شناخته شده‌اند. افراد این گروه‌ها تلاش می‌کنند همیشه رفتاری متناسب با این شهرت اجتماعی داشته باشند و به اصطلاح، نقاب طبقه خود را به چهره بزنند. نقاب شخصیتی در انسان‌ها متفاوت است. از نگاه یونگ «زمانی که نقاب شخصیتی باعث می‌شود که فرد، خود واقعی را از دست دهد آنگاه است که نقاب جنبه مرضی به خود می‌گیرد و خطرناک می‌شود» (تبریزی، ۱۳۷۳: ۴۷).

ب: نظام‌های اسطوره‌ای

اسطوره‌های طبیعی

۱- آب و دریا

خداوند متعال در قرآن کریم آب را مایه حیات می‌داند: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾ (سوره ۲۱ / آیه ۳۱). آب به عنوان نماد روشنایی یکی از مظاهر خیر و نیکی است. «طبق گفته‌های یونگ، راز آفرینش، تولد، مرگ، رستاخیز، پالایش و شفا، باروری و رشد و همچنین متداول‌ترین نماد ناخودآگاه می‌باشد» (گورین، ۱۳۷۰: ۱۷۴).

در اساطیر ایرانی نیز آب یکی از نمادهای تقدیس به شمار می‌رفته که مؤنث است. انسان اولیه نیز چشمه و یا نهر در کنار خود را گرمی می‌داشت و اگر زمینه کسب بیش‌تری پیدا می‌کرد تقدس آب برایش بیش‌تر می‌شد. پس این تقدس ریشه در زمان‌های بسیار دور دارد. «پس خصیصه اساسی آب، خصیصه مادری است چنانکه طبیعت نیز چون آب نماد مادر و زن است» (باشلار، ۱۳۹۴: ۳۳).

«آبی که او گیسوانش را با آن شست‌وشو می‌داده، بایستی از یک چشمه منحصر به فرد ناشناس و یا غار سحرآمیزی بوده باشد ... مطمئن شدم اگر آب معمولی به رویش می‌زد، صورتش می‌پلاستید ... او بود که حس پرستش را در من تولید کرد» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۹).

«کمی جلوتر، جویباری کوچک به چشم می‌خورد، خم شدم و سر و گردن و دست‌هایم را شستم. انگار آب، احساس تاریکی را که تا آن دم آزردهام کرده بود، شست و با خود برد» (آلن پو، ۱۳۷۳: ۷۲).

«اگرچه می‌بایست در همان دم به کام دریا فرو می‌شدیم، ما را دستخوش خیزاب‌های دریا ساخته بود» (همان: ۱۴۳).
«دریایی هست که در آن کشتی به خودی خود، تنومند گشته، همانند تن ملوانی زنده بالیده می‌شود» (همان: ۱۴۹).

۲- آفتاب

آفتاب از دیگر نمادهای مثالی است که نور و حرارت خود را نثار انسان‌ها می‌کند. خورشید بزرگ است و گرمایش عالم‌گیر. روشنایی او شهر را از تاریکی می‌رهاند و ظلمت شب را محو و نابود می‌سازد.
«این گذرگاه پر پیچ و خم، خورشید از چشم پنهان بود، به زودی در پیمودن راه توان جهت‌یابی خود را از دست داد» (آلن پو، ۱۳۷۳: ۷۰).
«من در اندیشه گشودن رازی که بدان دیوانه‌وار دل بسته بودم، به دنبالش دویدم. خورشید بالا آمده و ما همچنان در راه بودیم» (همان: ۱۳۰).

۳- باران

هدایت در مورد اسطوره باران می‌گوید: «مثل این بود که باران افکار تاریک مرا می‌شست» (هدایت، ۱۳۸۳: ۲۱) و یا در جای دیگر داستان می‌گوید: «شلاق در هوا صدا کرد، اسب‌ها نفس نفس زنان به راه افتادند، از بینی آن‌ها بخار نفسشان مثل لوله دود در هوای بارانی دیده می‌شد و خیزهای بلند و ملایمی بر می‌داشتند؛ دست‌های لاغر و بلند آن‌ها مثل دزدی که طبق قانون انگشت‌هایش را بریده و در روغن داغ کرده فور کرده باشند، آهسته، بلند و بی صدا روی زمین گذاشته می‌شد. صدای زنگوله‌های گردان آن‌ها در هوای مرطوب به آهنگ مترنم بود؛ یک نوع راحتی بی دلیل و ناگفتنی، سر تا پای مرا گرفته بود، به طوری که از حرکت کالسکه نعش‌کش، آب تو دلم تکان نمی‌خورد» (هدایت، ۱۳۸۳).
«اما چراغ‌های گاز همچنان سراسر آن را روشنی بخشیده، می‌درخشیدند. باران تندی می‌بارید و رهگذران تک و توک به چشم می‌خوردند» (آلن پو، ۱۳۷۳: ۱۲۸).

۴- درخت

«درخت زمان را تعریف و تثبیت می‌کند. بنابراین ذات و جوهر زمان در درخت متمرکز می‌شود؛ درخت نماد حیات و در تطور و تکامل دائم است و مدام در حال تجدید و نوشدگی. استمرار رشد نباتات، نشانه تجدید حیات و یادآور اسطوره بازگشت جاودانه به اصل واحد است و درخت سرو رمز جاودانگی و نامیرایی» (دویوکور، ۱۳۷۸: ۲۱).

راوی در «بوف کور» درخت سرو را به همین معنا می‌آورد زیرا در کنار گل نیلوفر که آن هم رمز زایش مجدد است عمق بیش‌تری می‌گیرد. «دیدم صحرای پشت اتاقم، پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه، یک فرشته آسمانی جلو(ای) ایستاده، خم شده بود و با دست راستش، گل نیلوفر کبود به او تعارف می‌کرد؛ در حالی که پیرمرد ناخن انگشت سبابه دست چپش را می‌جوید» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۳).

آلن پو درباره اسطوره درخت می‌گوید: «سپس به بالا نگرستم درختی که در زیرش نشسته بودم، یک درخت خرما بود» (آلن پو، ۱۳۷۳: ۷۲).

۵- زمین

زمین اساسی‌ترین و مهم‌ترین سمبل مادر مثالی است. تقدس آن در اساطیر ریشه دارد. «در بسیاری از زبان‌ها انسان زاده زمین نامیده می‌شود. عقیده بر این است که نوزادان از ژرفنای زمین از غارها و شکاف‌ها می‌آیند» (الیاده، ۱۳۷۵: ۱۶۸).

این عقیده که انسان بعد از مرگ به آغوش مادر خود برمی‌گردد نیز دلیل بر این مدعاست که انسان از خاک سر بر می‌آورد و بعد از مرگ دوباره به خاک (آغوش مادر خود) برمی‌گردد. زمین ایزد بانوی مقدّس و مادر ازلی است. رویش درخت، جوشش چشمه و تولّد نوزاد همگی نشانه‌هایی از باروری زمین است: در برخی فرهنگ‌ها زمین مادر ازلی و آسمان پدر ازلی است و از پیوند آن دو موجودات به وجود آمده‌اند.

«پیامبر سرخپوست آمریکایی از بیل زدن خاک سرپیچی کرد و گفت: زخمی کردن، بریدن، پاره کردن و خراش دادن مادر مشترکمان با کار کشاورزی گناه است» (الیاده، ۱۳۷۵: ۱۵۹).

زمین از مهم‌ترین سمبل‌های مادر مثالی است؛ به سبب بارور بودن، رویش درخت، سرسبزی، جوشش چشمه، تولد و ... که از صفات خاص مادر هستند. «در اساطیر بسیاری از ملل گذشته زمین مادر فرض شده است» (محمدی، ۱۳۷۴: ۲۴۹).
«روح چشم‌هایش را روی کاغذ داشتم و دیگر تنش به درد من نمی‌خورد، این تنی که محکوم به نیستی و طعمه کرم‌ها و موش‌های زیر زمین بود» (هدایت، ۱۳۸۳: ۳۱).

۶- زنبور طلایی

«زنبور در اساطیر هندی نماد ازدواج جادویی، ازدواج شاه و ملکه است» (مهروزر، ۱۳۸۱: ۲۳).

پس از مرگ دختر ائیری «دو مگس زنبور طلایی در اتاق پرواز می‌کردند» و پس از کشته شدن لکاته نیز دو زنبور در اتاق وجود داشتند. «در هر لرزش برگ، رنگ باختگی تیغه سبزه، بر و بالای بوته شبدر و یا وز وز مگس انگبینی یا در هر درخشش چکه ژاله، وزش باد با بوی خوش و دلپذیری که از جنگل بوییده می‌شد» (آلن پو، ۱۳۷۳: ۷۱).

۷- سایه

سایه یکی دیگر از آرکی تایپ‌های یونگ است، سایه نیمه تاریک وجود ماست اما لزوماً پلید نیست زیرا صفات خوب و پسندیده مثل درک واقعیت و انگیزه‌های خلاقیت را داراست، اما نیمه‌ای است که معمولاً آن را پنهان می‌کنیم، نیمه‌ای سرشار از گناهان؛ از نظر ارزشی منفی است و سرکوب سایه آن را سیاه‌تر و هولناک‌تر می‌نماید. بهترین راه شناخت خویش رویارویی با آن است.

همان‌گونه که گفته شد زن لکاته، پیرمرد خنزرنزری، ننه جان و عمو، همه سایه‌های راوی هستند و اصلی‌ترین سایه پیرمرد خنزرنزری است که سایه راوی می‌باشد. اما آیا می‌توان گفت که لکاته هم سایه دختر ائیری است؟ او می‌تواند سایه داشته باشد؟ اگر چنین باشد بخش دوم داستان ماجرای سایه دختر ائیری (لکاته) و سایه راوی (پیرمرد خنزرنزری) است. در بخش اول داستان، راوی می‌گوید که انگار فرشته مرا با خودش به دنیای سایه‌ها برد.

«نه دروغ نبود او در رختخواب من آمد، تنش و روحش را به من داد و روح شکننده و موقت او در دنیای سایه‌های سرگردان رفت، گویا سایه مرا هم با خودش برد» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۹).

به همین دلیل، بخش دوم داستان شرح ماجراهای دنیای سایه‌هاست. نقش سایه در بیش‌تر آثار هدایت گرچه نقش اصلی را ندارند ولی اگر نبودند نوشته‌هایش جذابیت خاص خود را نداشتند چون این سایه‌ها از درون صادق بر پرده مغزش می‌افتند. بخش دوم، ماجرای راوی در این دنیای تازه است. راوی مشغول نوشتن و شرح ماجرا برای سایه‌اش می‌شود. سایه او شکل جغد است و با ولع هرچه تمام‌تر هرآنچه را که راوی می‌نویسد می‌بلعد. «این احتیاج نوشتن بود که برایم یک جور وظیفه اجباری شده بود؛ می‌خواستم این دیوی که مدت‌ها بود درون مرا شکنجه می‌کرد، بیرون بکشم؛ می‌خواستم دل پری خودم را روی کاغذ بیاورم. بالأخره بعد از اندکی تردید پیه سوز را جلو کشیدم و این طور شروع کردم...» (همان: ۴۶).

«می‌خواهم سرتاسر زندگی خودم را مانند خوشه انگور در دستم بفشارم و عصاره آن را، نه شراب آن را، قطره قطره در گلوی خشک سایه‌ام مثل آب تربت بچکانم» (همان: ۴۷).

«خوشم آمد در تاریکی بنشینم؛ تاریکی این ماده غلیظ سیال که در همه جا و در همه چیز تراوش می‌کند- من به آن خو گرفته بودم؛ در تاریکی بود که افکار گمشده‌ام، ترس‌های فراموش شده، افکار مهیب باور نکردنی- که نمی‌دانستم در کدام گوشه مغزم پنهان شده بود- همه از سر نو جان می‌گرفت، راه می‌افتاد و به من دهن کجی می‌کرد» (همان: ۸۷).

«سایه‌ام بزرگ و غلیظ و سیاه به دیوار مقابل می‌افتاد ولی بدون سر بود. سایه‌ام سر نداشت؛ شنیده بودم که اگر کسی سایه‌اش سر نداشته باشد تا سر سال می‌میرد» (همان: ۷۶).

«سایه من خیلی پررنگ‌تر و دقیق‌تر از جسم حقیقی من به دیوار افتاده بود؛ سایه‌ام حقیقی‌تر از وجودم شده بود. گویا پیرمرد خنزر پنزری، مرد قصاب، ننجون و زن لکاته‌ام همه، سایه‌های من بوده‌اند، سایه‌هایی که من میان آن‌ها محبوس بودم. این وقت شبیه

یک جغد شده بوده‌ام، ولی ناله‌های من در گلویم گیر کرده بود و به شکل لکه‌های خون آن‌ها را تف می‌کردم. و شاید جغد هم مرضی دارد که مثل من فکر می‌کند. سایه‌ام به دیوار، درست شبیه جغد شده بود و با حالت خمیده نوشته‌های من را می‌خواند» (همان: ۱۱۵).

«سایه لرزان و کمرنگی از برگ‌های درختی که در زیر آن بودم، بر سبزه‌ها افتاده، مرا در شگفتی فرو برد» (آلن پو، ۱۳۷۳: ۷۲).

«کارکنانش همچون سایه‌هایی از انسان‌های زنده بگور شده در سده‌های پیشین، از این سو بدان سو خرامیده و در نگاه پریشان‌شان راز آرزومندی نهفته بود» (همان: ۱۵۲) «یاران دیرینم و همکاران هر روزی‌ایم که به راستی دیگر مرا نمی‌شناختند و مرا رهگذری از سرزمین سایه‌ها می‌پنداشتند» (همان: ۱۷۸).

۸- فصل‌ها

فصل‌ها هم می‌توانند از مظاهر مادر مثالی باشند. ولی در این میان تابستان، روشن‌تر و آشکارتر از سایر فصول این ویژگی را در خود دارد. هدایت با دقت و غور و بررسی، خود این موضوع را دریافته است: «چندی پیش در لندن، در یکی از شب‌های پاییزی کنار پنجره بزرگ و کمانی قهوه‌خانه "د" نشسته بودم. پیش از این، چند ماهی را در بیماری گذرانده» (آلن پو، ۱۳۷۳: ۱۱۹).

۹- گفتار

گفتار مظهر و نشانه بی‌رحمی و انگل بودن و زورگویی است. «هنگامی که بدان تنگ در میان کوهسار، جایی که با گفتار روبه‌رو شده بودم» (آلن پو، ۱۳۷۳: ۷۷).

۱۰- مار و تاریکی

یونگ می‌نویسد: «مار رمز مطلوب ناخودآگاهی است. مار مانند اوهام، ناگهان و به طرزی نامنتظره از تاریکی بیرون می‌آید و در سوراخی که گمان نمی‌رود می‌خزد» و تغییر شکل منظم و دایمی این جانور نمایشگر ادوار ناخودآگاهی و مراحل رشد روانی

است. مار با پوست اندازی دوباره جوان دیده می‌شود اما در واقع همان که بوده، است بنابراین الگوی «تجدید حیات» است. خزاین مخفی و سری که در دل زمین یا در قلب مغاک‌های تیره و تاریک پنهان‌اند و بهشت مار پیر، یادآور اموال و نعمت‌های پنهان در اعماق هستند و نشان‌دهنده امتحانات بسیاری که باید صورت گیرد و موانعی که باید از سر راه برداشت تا به آن خواسته و گنج دست یافت» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ۴۳).

در «بوف کور»، عمو و پدر برای بدست آوردن مادر (رقاص معبد لینگم) تن به آزمونی خطرناک با مار می‌دهند، بنابراین مار نیز در این جا نماد امتحان و آزمایش است.

«ناخودآگاه مانند غار زیرزمینی یا خاک روزی‌دهی که جانور سوراخ‌نشین به درونش می‌خزد، همواره سرچشمه استحاله، دگرپرسی، رشد و بالندگی است.» جان گرفتن ناخودآگاهی شفافبخش و سرچشمه نوزایی یا به خطر افتادن است. «مار هم سعد و هم نحس است، و مظهر حیوان نمای زندگی روانی است. مار مظهر تجسم نیروی حیاتی متعارض نما و اصل پخته شدن و به کمال رسیدن همه چیز است و از این رو رمز استعلا به شمار می‌رود» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ۵۵).

در معنای دیگر، نماد حيله‌گری و فریب‌کاری نیز هست، زیرا هبوط انسان به اثر فریب اوست. «در نزد چینی‌ها مار «یین» بوده، بین زمینی و زنانه است و «یانگ» آسمانی و مردانه» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ۵۶). مار در داستان صادق هدایت، نماد همه این‌ها است. نماد ناخودآگاهی، زیرا داستان در ناخودآگاه راوی و در جهان سایه‌ها اتفاق می‌افتد. نماد امتحان، که امتحان پدر و عمو در آزمون مارناگ است. نماد حیات دوباره که پس از امتحان عمو و پدر، کسی که پیروز بیرون می‌آید مرد دیگری است متفاوت از چهره عمو و پدر پیرمرد قوز کرده.

مار نماد زنانگی هم هست و حیوان دوست‌داشتنی زن نیز معرفی شده است. در «بوف کور» نیز راوی می‌گوید: «اگر دوباره مار را به من ترجیح دهد» که همان زنده شدن افسانه آفرینش است. راوی مدام می‌ترسد که مار دوباره حیاتی دیگر برایش رقم بزند. مار با تاریکی همخوانی دارد و فضای داستان هم جهان تاریکی است.

«اما آنچه بر آشفتگی ام افزود، درمانده‌ترم می‌کرد، تاریکی این پندارها بود که ناگهان بانگ رسای کوسی مرا تکان داده، به خود آورد» (آلن پو، ۱۳۷۳: ۷۱).

«توانستم تنها پای به درون نهادن بیگانه‌ای را، با برو بالای همزاد من که به خوبی خود را در یک بالاپوش پنهان ساخته بود، ببینم و پس از آن تاریکی همه جا را فرا گرفت» (همان: ۱۰۲).

«این تیره‌های شگفت انگیز تا اندازه‌ای به خنجرهای تابدار مالایایی همانند بود و به پیکره مار هنگام خزیدن می‌مانست» (همان: ۷۶).

۱۱- نیلوفر

گل نیلوفر در بسیاری از ادیان و ادبیات نماد عرفان به حساب می‌آید مخصوصاً اینجا که با دست راست فرشته به سمت پیرمرد خنزرپنزی دراز شده اما پیرمرد دست چپش را به کار می‌برد و نشان می‌دهد که درگیر این دنیا است. نیلوفر نماد زایش و جاودانگی است «در بوف کور، نیلوفر همواره در جاهای گوناگون از جمله گورستان، چاه، پای دیوارهای کهن و روی کوزه پدیدار می‌شود و رمز باروری، زاینده‌گی و نعمت و برکت است» (ستاری، ۱۳۷۷: ۷۶).

نتیجه بحث

داستان‌های صادق هدایت نمودار اسطوره‌ها، باورها و رؤیاهای قوم ایرانی است که عصاره فرهنگ و تمدن ایرانی را در بر دارد و این حاکی از آگاهی عمیق نویسنده و پیوند تنگاتنگ او با گذشتگان است. هدایت با رویکرد به گذشته تاریخ اسطوره‌ای ایران و بیان آن در داستان‌های خود به آن عشق می‌ورزد و با عاطفه و خیال خود تصویری اسطوره‌ای از آن‌ها می‌آفریند.

با مقایسه داستان‌های صادق هدایت با نویسنده آمریکایی، ادگار آلن پو، در می‌یابیم که مضامین اسطوره‌هایی همچون، باران، نقاب، اعداد، درخت، خود و آنیما و آنیموس در نوشته‌های این دو نویسنده مشترک می‌باشد و کاربرد یکسان پیدا کرده است و بعضی از اسطوره‌ها، در آثار پو وجود دارد در حالی که شکل‌های مختلف آن اسطوره را در آثار هدایت می‌توان مشاهده کرد و ما در می‌یابیم که هدایت با آثار آلن پو آشنا بوده و آن‌ها را مطالعه کرده و تحت تأثیر آن‌ها قرار گرفته است. با توجه به اینکه در ادبیات معاصر ایران

و جهان، نشانه‌هایی از اسطوره دیده می‌شود و ما با مقایسه بینامتنی داستان‌های صادق هدایت و ادگار آلن پو به این نتیجه می‌رسیم که خیلی از داستان‌های صادق هدایت از جمله «سه قطره خون»، حال و هوا و فضای پی‌گونه دارند. و در اینکه صادق هدایت از ادبیات غرب تأثیر پذیرفته و بعد این را از صافی ذهنش رد کرده و وارد ادبیات فارسی کرده شکی نیست و اما به یقین می‌توان گفت که هدایت تأثیری از آلن پو گرفته است.

کتابنامه

- ایبزمز.ام.اچ. گالست هرفم، جفری. ۱۳۸۷ش، **فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی**، ترجمه سعید سبزیان، تهران: رهنما.
- آلن پو، ادگار. ۱۳۷۳ش، **هراس**، ترجمه زهرا و سعید فروزان سپهر، تهران: کیان.
- آلن، گراهام. ۱۳۸۵ش، **بینامتنیت**، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- باشلار، گاستون. ۱۳۶۴ش، **روانکاوی آتش**، ترجمه جلال ستاری، تهران: توس.
- بودلر، شارل. ۱۳۷۹ش، **شناخت ادگار آلن پو**، ترجمه ربیعا اسکینی و مهدی غبرایی، تهران: دشتستان.
- بهار، مهرداد. ۱۳۷۳ش، **جستاری چند در فرهنگ ایران**، تهران: فکر روز.
- پلی، ارنست. ۱۳۷۱ش، **رؤیا و تعبیر رؤیا**، ترجمه قهرمان، تهران: فردوس.
- تبریزی، غلامرضا. ۱۳۷۳ش، **نگرشی بر روان‌شناسی یونگ**، مشهد: جاودان خرد.
- تودروف، تزوتان. ۱۳۷۷ش، **منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین**، ترجمه داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز.
- جونز، ارنست و دیگران. ۱۳۶۶ش، **رمز و مثل در روانکاوی**، ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز.
- دستغیب، عبدالعلی. ۱۳۸۷ش، **نقد آثار صادق هدایت**، تهران: سپهر.
- دوبوکور، مونیك. ۱۳۷۶ش، **رمزهای زنده جان**، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.
- روتون، ک. ک. ۱۳۷۸ش، **اسطوره**، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: نشر مرکز.
- زاهدی، زهره. ۱۳۸۲ش، **یک گام تا مهتاب و یونگ**، تهران: سوگند.
- زرین کوب، عبدالحسین. ۱۳۶۸ش، **در قلمرو وجدان**، تهران: علمی.
- ستاری، جلال. ۱۳۷۷ش، **بازتاب اسطوره در بوف کور**، تهران: انتشارات طوس.
- سرانو، ماتیلدا. ۱۳۷۶ش، **با یونگ و هسه**، ترجمه جلال ستاری، تهران: بدیبه.
- سرانو، میگوئل. ۱۳۸۵ش، **با یونگ و هسه**، ترجمه سیروس شمیسا، تهران: میترا.
- شایگان فر، حمیدرضا. ۱۳۸۰ش، **نقد ادبی**، تهران: نشر دستان.
- شمیسا، سیروس. ۱۳۷۶ش، **داستان یک روح**، چاپ سوم، تهران: انتشارات فردوس.
- شمیسا، سیروس. ۱۳۸۳ش، **نقد ادبی**، تهران: فردوس.
- شهرجردی، پرهام. ۱۳۸۱ش، **ادیسه بامداد**، تهران: کاروان.
- فورد هام، ف. ۲۵۳۶، **مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ**، ترجمه میربهاء، تهران: اشرفی.
- گورین، ویلفرد. ۱۳۸۳ش، **راهنمای رویکردهای نقد ادبی**، ترجمه زهرا میهن خواه، تهران: اطلاعات.
- محمدی، صمد، محمدهادی و علی عباسی. ۱۳۸۰ش، **ساختار یک اسطوره**، چاپ اول، تهران: چیستا.

- مهرورز، زکریا. ۱۳۸۱ش، *بررسی داستان امروز*، تهران: نشر تیرگان.
- مهرورز، زکریا. ۱۳۸۱ش، *بررسی داستان امروز*، تهران: نشر تیرگان.
- هدایت، صادق. ۱۳۴۸ش، *بوف کور*، چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات پرستو.
- الیاده، میرچا. ۱۳۶۲ش، *چشم اندازهای اسطوره*، ترجمه جلیل ستاری، تهران: قومس.
- یاوری، حورا. ۱۳۸۶ش، *روانکاوی و اسطوره*، *گستره اسطوره*، چاپ دوم، تهران: هرمس.
- یونگ کارل. ۱۳۶۸ش، *چهار صورت مثالی*، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
- یونگ کارل. ۱۳۸۳ش، *روان‌شناسی و شرق*، ترجمه لطیف صدقیانی، تهران: نشر جامی.

کتاب لاتین

Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language*. Trans. Leons. Roudiez. New York: Columbia University Press

مقالات

- سبزیان، سعید. ۱۳۸۷ش، «بینامتنیت در رمان سرگشته در دنیای تورگنیف»، کتاب ماه، ادبیات، شماره ۳، ص ۴۸.
- شمیسا، سیروس. ۱۳۶۷ش، «داستان یک روح»، *مجله کیهان فرهنگی*، شماره ۵، ص ۶۶.