

بررسی رمان شازده احتجاب از چشم انداز نظریات یونگ

فریده آفرین

کارشناس ارشد پژوهش هنر دانشگاه الزهرا

چکیده

این مقاله به بررسی رمان *شازده احتجاب* اثر هوشنگ گلشیری بر مبنای نظریات یونگ می‌پردازد. در این پژوهش دیدگاه‌هایی که یونگ بعد از فروید وارد حوزه روان‌شناسی کرد، مورد بررسی قرار می‌گیرد و ردّ بینش‌های کهن‌الگویی او در رمان *شازده احتجاب* پی گرفته می‌شود. کهن‌الگوهایی که وی به آن‌ها پرداخته است در چهار دسته شخصیت‌ها (زن کهن‌الگویی، پیر خردمند، قهرمان)، موقعیت (سفر، جست‌وجو، عشق ناتمام، حرکت از ندانستگی به دانایی و از معصومیت به تجربه) و نمادهای کهن‌الگویی (آب، آتش، صحرا، رنگ‌ها و اعداد) و کهن‌الگوهای فردیت‌یابی (سایه، نقاب و آنیما و آنیموس) می‌گنجد. علاوه بر این، انواع شخصیت (درون‌گرا و برون‌گرا) از منظر او بحث می‌شود. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد رمان *شازده احتجاب* سرشار از کهن‌الگوهاست و در کل، بر پایه نظریات یونگ قابل تحلیل است. از کهن‌الگوهای مهم این رمان می‌توان به اسطوره زن ازل در فخرالنساء، کهن‌الگوی شر و اهریمن در پدر بزرگ، کهن‌الگوی پیر خردمند در حکیم ابونواس اشاره کرد. اجداد شازده سایه‌های شخصیتی شازده هستند. پدر شازده شخصیتی است که فرایند فردگرایی را برای دست‌یابی به خویش‌تن طی می‌کند. خود شازده هم قهرمانی است که کهن‌الگوی سفر را در پیش می‌گیرد و منهای ویژگی‌های قهرمانی است.

واژه‌های کلیدی: یونگ، کهن‌الگو، پرسونا، آنیما و آنیموس، سایه، فردیت‌یابی، درونگرایی و برون‌گرایی.

مقدمه

انسجام نقد اسطوره‌گرا حاصل کوشش‌های کارل گوستاو یونگ^۱ (۱۸۷۵-۱۹۶۱م)، پیرو بیعت‌شکن فروید^۲ است. فروید در طول دوستی چندین ساله خود با یونگ پس از اولین دیدار در وین (۱۹۰۷م)، مقام جانشینی خویش را به او داد؛ اما برخلاف امیدواری فروید، یونگ دیدگاه‌های متفاوتی درباره شخصیت مطرح کرد تا سرانجام در سال ۱۹۱۳م از هم جدا افتادند (مک گوایر^۳، ۱۹۷۴: ۲۱۸).

یونگ، روان‌پزشک سوییسی و بنیان‌گذار روان‌شناسی تحلیلی، از سه جنبه با فروید تفاوت داشت. او لیبیدوی محدود به امر جنسی را نپذیرفت و به نظریه نیروبخشی مبتنی بر اصل تضادها معتقد بود. وی روان را نظام پویا و خود تنظیم‌کننده‌ای می‌دانست که نیروی خویش را از کشاکش میان دو قطب مخالف می‌گیرد. همچنین یونگ در قیاس با فروید ساختار ناخودآگاه ژرف‌تری از ناخودآگاه شخصی برای تمام انسان‌ها در نظر می‌گیرد که مفرّانگیزه‌های غریزی اعمال است و ناخودآگاه جمعی نام دارد. او یادآور می‌شود: «منظور ما از ناخودآگاه جمعی یک حالت روحی مشخص است که نیروهای توارث به آن شکل می‌دهند.» (یونگ، ۱۹۹۳: ۱۹۷).

از آنجا که ناخودآگاه به لایه‌های زیرین طبع حیوانی فرد نیز نفوذ می‌کند، یونگ معتقد است ناخودآگاه به بعد بالاتری از هستی راه می‌برد. ناخودآگاه صرفاً ذخیره امور ناخوشایند خردسالانه و حتی حیوانی نیست، بلکه اصل همواره خلاق زندگی شخص است. او عقده جمعی را ذات‌های روانی بیرون از ذهن آگاه می‌داند. به نظر وی، «آنها از خودآگاهی گسسته و به موجودات مجزایی در قلمروی تاریک ناخودآگاه منجر می‌شوند که هر زمان آماده توقیف یا تقویت کارکرد خودآگاهانه‌اند.» (پین^۴، ۱۳۸۳: ۸۵۵).

یونگ یادآور می‌شود اساطیر، یعنی اساس صورت‌های ناخودآگاهی بر ضمیر خودآگاه آشکار و مفهوم می‌شوند. علاوه بر این، او ادعا کرده است کهن‌الگوها خود را در رویاهای آدم‌ها آشکار می‌کنند. وی به رابطه نزدیک رویا، اسطوره و هنر پی برد؛ زیرا هر سه نقش رسانه‌ای را بر عهده دارند که کهن‌الگوها را برای ضمیر خودآگاه دسترس‌پذیر می‌کنند (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۲۷). علاوه بر این موارد، یونگ نظریه‌ای به نام

فردیت‌یابی دارد که چند کهن‌الگو مانند آنیما و آنیموس، نقاب و سایه با آن در پیوند هستند. فردیت‌یابی بزرگ شدن روانی است؛ فرایند کشف جنبه‌هایی از خود فرد که او را از سایر اعضای نوع او متمایز می‌کند. به‌طور کلی، یونگ تأثیر بسیاری در دانش اسطوره‌شناسی و نقد اسطوره‌گرا بر جا گذاشت و در فاصله سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۰م شکلی از نقد را پدید آورد که به آن «نقد یونگی» یا «اسطوره‌ای» می‌گویند.

۱. نگاهی به دیدگاه‌های اساسی در اندیشه یونگ

۱-۱. ناخودآگاه^۵

به نظر یونگ، انسان دو ناخودآگاه دارد: یکی ناخودآگاه جمعی^۶ و دیگری شخصی. ناخودآگاه شخصی به تجربیات فردی انسان مربوط است و ناخودآگاه جمعی در کهن‌الگو خود را نشان می‌دهد. ضمیر ناخودآگاه شخصی شامل خاطرات فراموش‌شده و واپس‌زده و تجسمات ناخوشایند است. در این مورد ادراک‌های حسّی برای گذر از مرز ناخودآگاهی و نفوذ به گستره آگاهی از قدرت برخوردار نیست. این ناخودآگاهی شامل محتواهای روانی است که هنوز به‌اندازه کافی پخته نشده تا وارد حیطه ضمیر آگاه شود. ناخودآگاه شخصی به‌طور کلی چهره‌ای است که اغلب در رویا پیدا می‌شود (یونگ، ۱۳۸۳: ۸۸). اما ناخودآگاه جمعی، که ابتدا در سال ۱۹۱۲م به تصاویر ازلی تعبیر شد و در سال ۱۹۱۷م با نام آرکی‌تایپ مطرح شد، از محتویاتی تشکیل می‌شود که همگانی است و می‌تواند به تعداد افراد ظهور کند. در کل، ناخودآگاه نیت معنوی ندارد و فقط طبیعت است.

۲-۱ کهن‌الگو^۷

تعریف یونگ از کهن‌الگو چنین است:

تصور صورت مثالی ناشی از مشاهده مکرر مثلاً اساطیر و قصه‌های پریان در ادبیات جهان است که دارای نقش‌های معین‌اند و در همه‌جا ظاهر می‌شوند. ما این نقش‌ها را در خیال‌پردازی‌ها، رویاها، هذیان‌ها و اوهام افرادی می‌بینیم که امروز زندگی می‌کنند. این تصاویر و تداعی معنی‌های کلاسیک همان چیزی است که من

آن را تصورات مثالی می‌خوانم... این تصورات ما را تحت تأثیر قرار می‌دهند، بر ما نفوذ می‌کنند و مفتونمان می‌سازند (یونگ، ۱۳۷۱: ۴۰۵-۴۰۶).
برای اینکه به وضعیت کهن‌الگوها در اندیشه یونگ پی ببریم، لازم است آن‌ها را به چند دسته تقسیم کنیم.

۱-۲-۱. کهن‌الگوهای شخصیت

در این باره می‌توان به کهن‌الگوهای بسیاری اشاره کرد که مهم‌ترین آن‌ها از قرار زیر است.

کهن‌الگوی مادر

این کهن‌الگو صفاتی را آشکار می‌کند که عبارت‌اند از: شفقت و شوق مادرانه، قدرت جادویی، فرزاندگی و رفعت روحانی که برتر از دلیل و برهان است، هر انگیزه یاری‌دهنده و هر چه مهربان است، هر آنچه می‌پروراند و مراقبت می‌کند و هر آنچه رشد و باروری را دربرمی‌گیرد. مادر بر عرصه دگرگونی جادویی و ولادت دگرباره همراه با جهان زیرین و ساکنان آن فرمان می‌راند. مادر مثالی در وجه منفی خود ممکن است بر هر چیز نهانی، سرّی و تاریک اشاره کند؛ مثلاً بر مغاک، جهان مردگان، بر آنچه می‌بلعد، مسموم می‌کند و چون سرنوشت هراس‌انگیز و گریزناپذیر است (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۶). اشکال مثبت کهن‌الگوی مادر با ویژگی باروری در مزرعه، باغ، درخت و حفظ حرمت مانند زمین، جنگل، آب، دریا، جهان و ظرف گونگی غار، چشمه و چاه، و اشکال منفی آن با ویژگی گور، مغاک، تابوت، مرگ، کابوس و لولو نمود می‌یابد.

کهن‌الگوی پیر خردمند

پیر خردمند زمانی پدیدار می‌شود که انسان نیازمند درون‌بینی، تفاهم، پند نیکو، تصمیم‌گیری و برنامه‌ریزی است و قادر نیست به تنهایی این نیاز را برآورد. پیر دانا این کمبود معنوی را جبران، و محتویاتی را برای پر کردن این خلأ عرضه می‌کند. پیر راه‌های رسیدن به مقصود را می‌داند و به قهرمان نشان می‌دهد (همان، ۱۱۴). به‌طور کلی،

حکیم خردمند در شکل‌هایی مانند پادشاه، طبیب یا حکیم شیاد و قلدر و جادوگر و عفریت هم تجلی می‌یابد.

کهن‌الگوی قهرمان

قهرمان برای رسیدن به هدف خود سه مرحله را طی می‌کند: جست‌وجو، نوآموزی و فداکاری که ضمن کهن‌الگوهای موقعیت به آن‌ها خواهیم پرداخت.

۲-۲-۱. کهن‌الگوهای موقعیت

از مهم‌ترین این کهن‌الگوها جست‌وجو و سفر، مرگ و تولد دوباره، حرکت از ندانستگی به دانایی، حرکت از معصومیت به تجربه و حرکت از جوانی به پیری را می‌توان نام برد. این کهن‌الگوها عموماً به وسیله کهن‌الگوی بنیادی قهرمان اجرا می‌شوند و از آن جمله است:

الف) جست‌وجو: سفر قهرمان که طی آن باید وظایف سنگینی را انجام دهد.
ب) نوآموزی: قهرمان برای گذر از مرحله بی‌خبری و جهل به بلوغ اجتماعی و معنوی، یعنی برای نیل به پختگی و تبدیل شدن به عضو تمام‌عیاری از گروه اجتماعی‌اش آزمون‌های بسیار دشواری را از سر می‌گذراند. نوآموزی شامل سه مرحله مجزاست: جدایی، تغییر و بازگشت که نمودی از کهن‌الگوی مرگ و تولد دوباره است.
ج) فداکاری: قهرمان باید جان خود را بدهد و به کفاره گناهان مردم تا دم مرگ رنج بکشد تا مملکت را به باروری و زاینده‌گی برساند (گرین^۱ و دیگران، ۱۳۷۶: ۱۶۶).
قهرمان برای دست‌یابی به خودآگاهی مجبور است با دیوها، اژدها و قدرت‌های شرور آسمانی بجنگد که به عبارتی ستیز کهن‌الگویی من با سایه نیز تلقی می‌شود.

۳-۲-۱. نمادهای کهن‌الگویی

مهم‌ترین این نمادها عبارت است از: اعداد کهن‌الگویی مانند سه که نماد آگاهی روحانی و وحدت است؛ چهار یادآور دایره که چرخه زندگی، چهار فصل، اصل مادینه، زمین، طبیعت و چهار عنصر اولیه نموده‌های آن هستند و هفت قوی‌ترین همه اعداد که نشان کامل شدن دایره و نظم مطلق است. همچنین رنگ‌ها، مانند سرخ که

نمودار خون، قربانی، شهوت شدید، بی‌نظمی و اختلال است؛ سبز که نشان شور و احساس، امید و باروری است؛ آبی که معمولاً بسیار مثبت است، حقیقت احساس مذهبی، امنیت و خلوص را تداعی می‌کند؛ سیاه که نماد آشوب، رمز و راز و ناشناخته‌ها و مرگ است و سفید که نماد معصومیت و بی‌زمانی است. همچنین نمادهای درخت نشان از حیات کیهان است و فرایند زایشی و تمام‌نشده‌ی دارد و بیابان که حاکی از بهوت مرگ، نیست‌انگاری و نومیدی است. آب و آتش نیز هر دو نماد تطهیر هستند (همان، ۱۶۴-۱۶۵).

۴-۲-۱. کهن‌الگوهای فردیت‌یابی^۹

فردیت‌یابی اساساً فرایندی شناختی است؛ یعنی اگر فرد بخواهد شخصیتی کاملاً متعادل بیابد، باید روند خاصی را پی بگیرد. این روند باید به‌گونه‌ای باشد که با استقلال خود در میانه دو قلمرو ناخودآگاهی جمعی و خودآگاهی تأمین شود. «من آدمی برای نگهداری تمامیت، جامعیت، و استقلال روان باید با خودآگاهی یا ناخودآگاهی جمعی در ارتباط باشد و با هر کدام مناسبات استوار برقرار سازد.» (جونز^{۱۰} و دیگران، ۱۳۶۶: ۶۵). هر قدر فرایند استقلال فرد پیشرفت کند، تمامیت و استقلال فرد از نظر خودسازی شکل مطلوب و مورد نظر خود را حاصل می‌کند. آخرین مرحله فرایند استقلال فرد، همان خودبودن است. سمبل رسیدن به کمال مطلوب، خود ماندالاست که در سانسکریت به معنای دایره جادویی و از نظر یونگ مرکز هدف یا خویشتن به‌عنوان تمامیت روانی است (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۵۸).

سایه^{۱۱}

سایه قسمت پست شخصیت است.

مجموعه عناصر شخصی و جمعی است که به‌علت ناسازگاری با حالت آگاهانه انتخابی در زندگی بروز نمی‌کند و به‌همین سبب با پاره شخصیت نسبتاً خودمختار، همراه با تمایلات مخالف در ناخودآگاه در هم می‌آمیزد. سایه نسبت به

خودآگاهی رفتار جبران‌کننده دارد... و از این رو ممکن است اثرات مثبت و نیز منفی داشته باشد (یونگ، ۱۳۷۱: ۴۱۳).

فردی که می‌کوشد سایه خود را ببیند، کاستی‌ها و معایبی را که به روشنی در دیگران می‌بیند در خود نمی‌یابد. سایه هر شکلی که به خود بگیرد، بیانگر طرف مخالف من است و نمود آن دسته از خصوصیتی است که ما از وجود آن بیش از هر چیز در دیگری متنفریم (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۶۳). سایه دو جنبه دارد و اگر بخش مثبت آن پرورش یابد، فرد را در رسیدن به رشد و کمال کمک می‌کند. این بخش از روان معمولاً ارزش‌های مورد نیاز خودآگاه را به گونه‌ای می‌پوشاند که فرد به دشواری بتواند آن‌ها را وارد زندگی خود کند (همان، ۲۶۰). پس سایه شخصیت، فرافکنی می‌شود و معمولاً چون قسمت پنهان‌کردنی است، اگر ویژگی‌های آن را در دیگری ببینیم به صورت تنفر جلوه می‌کند.

آنیما و آنیموس^{۱۲}

آنیما مظهر طبیعت زنانه ناخودآگاه مرد و آنیموس مظهر طبیعت مردانه ناخودآگاه زن است. هر مردی تصور جاویدان زن، البته تصویر غایی زنانه را در خویش حمل می‌کند. این تصویر اصولاً ناخودآگاه و عامل موروثی مبدأ ازلی است. آنیما در سیستم زنده مرد نقش بسته و ذخیره تمام احساساتی است که زن به وجود آورده است. از آنجا که این تصویر ناخودآگاه است، همیشه ناخودآگاهانه بر محبوب منعکس می‌شود و یکی از علل اصلی کشش شهوانی و یا بیزاری است.

تمایل مردان برای تطبیق فرافکنی‌های آنیمای خود با جهان خارج می‌تواند اثر ویران‌کننده‌ای داشته باشد. این کار آنان را وامی‌دارد تا جهان را نه آن‌چنان که هست، بل بر اساس تصاویر از پیش تعیین شده از جهان خارج در ذهن خود تصور کنند. حاصل این فرافکنی، منزوی کردن ذهن از محیط پیرامون است تا بدان حد که به جای ارتباط با محیط پیرامون تنها توهمی از این رابطه پیدا می‌شود... در تحلیل نهایی می‌توان دید که فرافکنی‌ها به یک وضعیت خیالباف و خودکام‌جو منتج می‌شود (بندرسن^{۱۳}، ۱۳۷۸: ۷۵-۷۶).

کهن‌الگوی آنیموس به ندرت به صورت تخیلات جنسی ظاهر می‌شود و اغلب به صورت اعتقاد نهفته مقدس پدیدار می‌شود. هنگامی که زنی آشکارا و با پافشاری به ترویج عقاید مردانه می‌پردازد و یا می‌کوشد با رفتارهای خشونت‌بار اعتقادات خود را بیان کند، به آسانی روان نهفته مردانه خود را برملا می‌سازد (هال و نوربادی^{۱۴}، ۱۳۷۵: ۲۸۵). عملکرد طبیعی آنیما و آنیموس باید در جایی بین خودآگاهی فردی و ناخودآگاه جمعی باقی بماند. آنیما و آنیموس باید مانند پل و یا دری عمل کند که به تصاویر ناخودآگاه جمعی راه دارد.

پرسونا^{۱۵}

از کهن‌الگوهای مهم مورد نظر یونگ و یکی از واحدهای تقسیم روان آدمی است. پرسونا به مفهوم ماسک یا نقابی است که بازیگران در یونان قدیم به چهره می‌گذاشتند. منظور یونگ از این اصطلاح، صورتی است که فرد با آن در اجتماع ظاهر می‌شود. اما در واقع، این جامعه است که پرسونا یا نقاب خاصی را به شخص تحمیل می‌کند (یونگ، ۱۳۷۱: ۴۰۵). در واقع پرسونا شخصیت اجتماعی یا نمایشی فرد است و شخصیت واقعی و خصوصی فرد در زیر این نقاب قرار دارد. اگر تأثیر جامعه بیشتر باشد، ضخامت این نقاب زیادتر می‌شود، آدمی کم‌کم استقلال شخصی خود را از دست می‌دهد و به شکل مورد نظر جامعه درمی‌آید؛ بنابراین دیگر به دنبال کردن آرزوهای واقعی خود قادر نیست. سرانجام باید یادآور شد «من سکه‌ای است که یک طرف آن آنیما و طرف دیگر آن نقاب است.» (گرین و دیگران، ۱۳۷۶: ۱۸۳).

۳-۱. انواع شخصیت

یونگ، علاوه بر موارد ذکر شده، تقسیم‌بندی دوگانه‌ای نیز از شخصیت ارائه می‌دهد: نوع برونگرای^{۱۶} آن تمرکز علاقه و توجه به موضوعات خارجی است و نوع درونگرای^{۱۷} آن حالتی است که به جهت‌گیری در زندگی بر اساس محتویات درونی اشاره دارد (پروین، ۱۳۷۲: ۱۷۴).

اکنون رمان *شازده احتجاب* را از دیدگاه روان‌شناسی یونگ بررسی می‌کنیم. بی‌گمان این کار به دلیل پیچیده بودن رمان کامل نخواهد بود؛ اما زمینه‌ای برای پژوهش گسترده‌تر در این رمان است.

۲. تحلیل اثر

۲-۱. معرفی رمان *شازده احتجاب*

شازده احتجاب رمانی از هوشنگ گلشیری است که اولین بار در سال ۱۳۴۸ ش منتشر شد. پس از آن به چاپ‌های متعدد رسید و تا سال ۱۳۸۵ چهارده بار تجدید چاپ شد. *شازده احتجاب* را جیمز باکن^{۱۸}، نویسنده اسکاتلندی، به انگلیسی ترجمه کرد. خود گلشیری این اثر را خوش‌اقبال‌ترین کتاب خود نامیده است (طاهری، ۱۳۸۰: ۱۹). *شازده احتجاب* به زبان فرانسوی نیز ترجمه شده است. گلشیری در این رمان از شیوه سیال ذهن بهره می‌گیرد. داستان با ساختاری غیرخطی از زاویه دید سوم شخص در حوزه عقل کل محدود به ذهن شازده و زاویه اول شخص به شیوه تک‌گویی درونی توسط فخری، کلفت او، روایت می‌شود. فیلمی با همین نام و به کارگردانی بهمن فرمان‌آرا با اقتباس از این رمان ساخته شده است.

شازده احتجاب، آخرین بازمانده خاندان قاجار، به سل موروثی مبتلاست. مراد، پیشکار سابق شازده، و همسرش حسنی که گاه نزد شازده می‌روند و خبر مرگ افراد خانواده و خویشان شازده را به او می‌دهند. شی شازده مراد را در کوچه می‌بیند و وقتی درمی‌یابد که او فقط برای گرفتن پول نیامده، گمان می‌کند خبر مرگ خود شازده را آورده است. شازده در آخرین شب زندگی‌اش خاطرات خانوادگی و آنچه را اجداد خونریز او و خودش بر سر رعایا و نزدیکانشان آورده‌اند، مرور می‌کند: «ماجرای کشته شدن برادر ناتنی‌شان به دست جد بزرگ به گلوله بستن عده‌ای از رعایا که به دادخواهی برخاسته‌اند و زجرکش کردن همسرش فخرالنسا.» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۶۷۸).

۲-۲. مروری بر *شازده احتجاب* از چشم‌انداز نظریات یونگ

۲-۲-۱. ناخودآگاه

در این رمان به‌طور کلی با عناصر ناخودآگاه شازده روبرویم. خانه آبا و اجدادی با اتاق‌های زیاد نشان از ناخودآگاهی دارد که شازده سفری را در آن آغاز می‌کند. اما آیا

شازده و یا هر کس دیگری امکان دست‌یابی ناب به ناخودآگاه خود را دارد؟ پاسخ این سؤال منفی است؛ زیرا ناخودآگاه اغلب در رویاها و خواب‌ها آن هم به زبان نمادین جلوه می‌کند و امکان دسترسی کامل به آن غیرممکن است. اشیاء و شخصیت‌های رمان را می‌توان زبان نمادین رویای شازده در بازگشت به گذشته دانست. از نمودهای بارز این ناخودآگاهی می‌توان به این موارد اشاره کرد: عکس‌های سیاه و سفیدی که مانند پلی شازده را به گذشته وصل می‌کند؛ سایه‌هایی که در تمام داستان همراه فخرالنسا می‌آیند؛ اشیاء عتیقه‌آبا و اجدادی و قفسه‌های پر از خرده‌ریز؛ صدای کاسه بلور که میان تیک‌تیک ساعت‌ها می‌پیچد؛ ساغر و جام شراب با یک زن برهنه بر روی آن و زنان مینیاتوری گردادگرد تالار و به‌ویژه دهلیز نمود زمهریری آخر داستان و بوی نا. در باب سایه و فخرالنسا به این نمونه‌ها از متن توجه کنید:

برگشتم از توی درخت‌ها، همان‌جا که سایه بود و جا به جا چند لکه نور روی برگ‌ها و شاخه‌ها. صدای گنجشک‌ها هم می‌آمد... او آنجا بود (همان، ۹۳).

فخرالنسا دستم را گرفت. چه دست سبکی داشت. رفتم توی درخت‌ها توی همان دالان سبز طولانی که به سایه می‌رسیدیم و به آن طرف درخت‌ها... (همان، ۹۷).

جابه‌جایی خانه‌ها از خانه اجدادی به خانه‌ای با دیوارهای بلند و بیرون کردن کلفت‌ها و نوکرها نشان از جابه‌جایی صحنه روان‌شناسانه در شازده دارد.

مراد پیر، مچاله و افلیج که نمی‌تواند کامل باشد و صندلی چرخدار او که نماد این نقص است، از نظر نگارنده رابط بین خودآگاه و ناخودآگاه شازده است. او با این صندلی چرخدار که عامل روانی هدایت‌کننده است، مدام خبر مرگی را به شازده می‌دهد که نشان از تمایل مراد به ناخودآگاه است. سرانجام هم شازده را با سروش غیبی خود به دهلیز نمود و سرد مرگ یا غرق شدن کامل در ناخودآگاهی فرامی‌خواند.

۲-۲-۲. کهن‌الگو

الف) شخصیت‌های کهن‌الگویی

فخری، مادر و مادر بزرگ شازده به سبب ویژگی‌هایی چون پرورش‌دهندگی و مراقبت می‌توانند کهن‌الگوی مادر را به ذهن متبادر کنند. منیره‌خاتون کهن‌الگوی «م‌قتل» یا

زن اغواگر است. علاوه بر اینکه همسر پدر بزرگ است از فریب جوانانی مانند شازده دست بر نمی‌دارد.

کهن‌الگوی شخصیت پیر خردمند یا پیر مرد دانا در حکیم ابونواس با بوی جوشانده و لبادۀ بلندش نمود می‌یابد. اگرچه او به اندازه نمونه کهن‌الگویی اش دانا نیست و حتی پدر بزرگ اذعان می‌کند با راهکارهای او مشکلات جسمی اش بهبود نیافته است، تکرار احتیاج به حکیم ابونواس و آوردن بیش از نه بار اسم او با این لقب، به زعم نگارنده همان کهن‌الگوی پیر خردمند است که با راهکارهایش می‌تواند راهگشا باشد و یا نباشد.

معتدمیرزا، پدر فخرالنسا، فردی است که پس از دیدن ظلم بر مردم و کمبود گندم و نان برای مردم شهر از دم و دستگاه پدر بزرگ بیرون می‌آید. پدر بزرگ هم معتدمیرزا را که دیگر حاضر به نوکری او نیست، آزار و شکنجه می‌کند. اما او حاضر نمی‌شود برای زندگی با نیره خاتون شرارت‌های پدر بزرگ را بپذیرد. حتی او را طلاق می‌دهد و دخترش را بدون مادر بزرگ می‌کند و در چاه انواع شکنجه‌ها را می‌بیند. در اصل، می‌توان گفت او نماد کهن‌الگوی قهرمان است که در مبارزه با نیروی شر، سر خم نمی‌آورد و از مراحل مختلف سختی‌ها می‌گریزد. اگرچه بعد از این سختی‌ها نمی‌تواند به حالت طبیعی زندگی برگردد و معتاد می‌شود، به هر حال تلاش می‌کند با کمک به خود کهن‌الگویی اش آن را از بحران نجات دهد. مادر بزرگ فخرالنسا، مادر معتدمیرزا، زن فهمیده و شجاعی است که از حقوق پسر و نوه اش در برابر ظلم دفاع می‌کند. می‌توان او را هم با مقاومتی که در برابر شازده بزرگ از خود نشان می‌دهد و فخرالنسا را از افتادن در دام او می‌رهاند، به نوعی هم قهرمان خواند و هم کسی که توانسته است در کسب کهن‌الگوی خویشتن و تمامیت تلاش کند. پدر شازده هم کهن‌الگوی قهرمان را به ذهن می‌رساند. او در مقابل پدر بزرگ، یعنی مظهر و نیروی شر، نهایت نیروی خود را به کار می‌گیرد و سرانجام با شهامت بسیار می‌تواند از این مانع بگذرد و به خواسته‌های خود برسد. شازده که قرار است قهرمان داستان باشد، منهای ویژگی‌های قهرمانی است.

پدربزرگ با صورت تاسیده‌رنگ، خطوط عمیق بر پیشانی، دو لایه گوشت غنغ و مردمک‌های سیاه، کهن‌الگوی شر است. او مظهر برادرکشی است. برادر خود را با بالشی خفه می‌کند و فقط با دود کردن سیگار بی‌اعتنایی خود را به افراد دیگر نشان می‌دهد. او در حقیقت دیگر افراد را به ترس فراوان از خود فرامی‌خواند. همچنین وی با اطرافیان خود به‌مثابه شیء رفتار می‌کند. تا زمانی که برایش فایده دارند از آن‌ها استفاده می‌کند و وقتی که از او نافرمانی کنند آن‌ها را به‌طرز دهشتناکی دور می‌اندازد. «پدربزرگ نشسته بود روی بالش. سیگار که تمام شد ته سیگار را روی دست عمو بزرگت خاموش کرد.» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۲۶).

این برادرکشی اگرچه جلوه‌های متفاوتی دارد، به همان برادرکشی هایبل و قابیل اشاره دارد. در این رمان تنها یک‌جا نشانی از پشیمانی از کارهای بد پدربزرگ به‌چشم می‌خورد. تنها آنجا که به نظر فخرالنسا «این توبه‌ها و انابه‌ها برای مزاج مبارکشان مثل مسهل قوی بوده تا باز هم بتوانند دلگی کنند.» (همان، ۵۲). در نتیجه، توبه واقعی در کار نیست.

آخوندهایی که به خانه پدربزرگ رفت‌وآمد می‌کنند، با او هم‌پیمان‌اند. پدربزرگ از آن‌ها برای توجیه کارهای خود استفاده می‌کند. با نگاهی به اساطیر، می‌توان گفت او نماد اهریمن است که هم‌پیمان‌هایی برای انجام کارهای خود دارد (بهار، ۱۳۸۴: ۴۱۸). به این جمله توجه کنید: «آن‌ها و طلاب‌ها چماق‌به‌دست گوش خوابانده‌اند تا آقا یکی را مهدورالدم کند.» (همان، ۴۶).

سیدحبيب یکی از همین افراد است. پدربزرگ ابتدا او را قبول دارد و می‌گوید: «میرزا حبيب سید صحیح‌النسبی است. خیلی نصیحت‌مان کرد. از دریای کرم الهی گفت و اینکه المأمور معذور.» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۵۹). پس پدربزرگ به حکم همین سیدحبيب بوده که بر عذاب وجدان خود غلبه می‌کرده است. اما سرانجام پدربزرگ او را به دلایل نامعلوم می‌کشد. پدر شازده هم که در اوایل مطیع امر پدربزرگ بود، برای آرامش وجدان خود به دامن سیدحبيب پناه می‌برد. سیدحبيب هم با نقل داستانی از تاریخ (حجاج بن یوسف) او را امیدواری می‌دهد و از کشتن بازمی‌دارد.

در ماجرای بیرون کردن مراد از خانه، شازده پدربزرگ را به خاطر می آورد که او را شماتت می کند و می گوید: «بیرونش کردی تا برود این طرف و آن طرف بنشیند و بگوید شازده بزرگ که من چه ها که نکردم، که چطور با دست خودم مادر سلیطه ام را کشتم... که زدم تخته سینه نوکرها و رفتم... و در اندرون یکی از شیشه های رنگی را شکستم و با چند گلوله راحتش کردم تا دیگر غلط نکند و نرود در ظل توجهات آقا...» (همان، ۲۱). بنابراین، مراد کهن الگوی مادرکشی را اجرا می کند.

مادرکشی در هزاره های قبل از میلاد برای باروری گیاهان انجام می شده است. همچنین مراد و همسرش با آن چادر سیاه در آخر داستان می توانند نماد مرگ باشند و یا همان امتداد ناخودآگاهی های انسان. دهلیز سرد و نموری هم که به سردابه زمهریر می رسد، نماد گور و مرگ است و به جهان زیرین اشاره دارد. جهان زیرین به خدای یونانی، هادس، مربوط است که با همسرش، پرسیفون، به دنیای مردگان نظارت دارند. «پله ها نمور و بی انتها بود و شازده... از آن همه پله پایین و پایین تر می رفت، از آن همه پله که به آن دهلیزهای نمور می رسید. به آن سردابه زمهریر. به شمد و خون و به آن چشم های خیره ای که بود و نبود.» (همان، ۱۱۸).

در این رمان از جلوی آینه قرار گرفتن فخری، کلفت خانه، و فخرالنسا همواره صحبت می شود که نگارنده را به یاد اسطوره زن مجذوب به خود (نارسیست) می اندازد: «آن همه جواهر داشت، یک مجری صدفی پر. می نشست روبه روی آینه و آن ها را یکی یکی گردنش می کرد.» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۶۸).

شخصیت فخرالنسا، همسر شازده، با لباس سفید و دستمال سفید و توصیفی که از ظرافت دست ها و لب های او وجود دارد ما را به یاد زنان مینیاتورهای ایرانی می اندازد که الگوی زن ازلی و مادر را به یاد می آورد. توصیف زنان مینیاتوری گرداگرد دیوار تالار، این نکته را پررنگ تر می کند:

دهان فخرالنسا چه کوچک بود. آن قدر کوچک که وقتی می خندید فقط چند دندان سفیدش پیدا می شد... دو خط قاطع گردنش هیچ وقت خم نمی شد. خطها به خط شانه می رسید و به دستها که پشت آن پیراهن تور سفید بود و نبود (همان، ۱۰). ...

دو بافهٔ مو روی سینه‌اش بود. پستان‌هایش گرد بود (همان، ۱۲). ... شازده نگاه کرد به خطوط نازک و مینیاتوری صورت فخرالنسا... (همان، ۴۳). علاوه بر این، فخرالنسا زن اثری یا لکاته را نیز تداعی می‌کند و یا حتی می‌توان گفت فخری جنبهٔ لکاتهٔ فخرالنسا است (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۶۸۱).

ب) کهن‌الگوی موقعیت

کهن‌الگوی عشقِ ناتمام شازده به فخرالنسا از کهن‌الگوهای موقعیت این رمان است. این عشقِ ناتمام به صورت نمادین در همان فرشتهٔ کوچولوی بال‌شکسته‌ای که از وسط گل اطلسی روی تاق بیرون مانده است و نیز در آینه‌های ریز نمود می‌یابد: «توی اون تخت آدم می‌تونه راحت بخوابه، دراز به دراز پاهاشو می‌تونه باز کنه و به تاق خیره بشه. به اون فرشتهٔ کوچولو که از وسط گل اطلسی اومده بیرون، به اون آینه‌های ریز. چرا یه بالش شکسته؟» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۶۴).

از نمونه‌های دیگر کهن‌الگوی موقعیت، مرگ و تولد دوباره در انداختن پدر فخرالنسا و برادر پدر بزرگ، همسر و فرزندانش به چاه و قرارگیری مجدد آن‌ها در زهدان مادر است که گرچه او و همراهانش سرانجام می‌میرند، با این حال نمود تولد دوباره در جهان زیرین هستند: «و بلند شد و گفت بیندازشان توی چاه و بعد زنش را انداختیم. بچه‌ها را هم انداختیم توی چاه و رویشان سنگ ریختیم.» (همان، ۲۶).

فخرالنسا در این رمان از ندانستگی به دانایی حرکت می‌کند. همواره می‌خواند تا شناخت پیدا کند و می‌پندارد آنچه اجدادش کرده‌اند به نحوی خاص در ناخودآگاه جمعی آن‌ها حک شده است. او سعی می‌کند با شراب‌خواری افراطی بر این مسئله سرپوش بگذارد. شازده سرخورده، ضعیف، ابتر، مسلول، تنها و ناتوان است و سفری ذهنی را آغاز می‌کند که از موقع زیر صورت گذاشتن دستانش شروع می‌شود و تا مرگ ادامه می‌یابد. این سفر می‌تواند سفر به گذشته‌ها باشد که شازده طی آن از معصومیت به تجربه قدم می‌گذارد. کودکی شازده نمود معصومیتی است که هرگز بار دیگر نمی‌توان به آن دست یافت.

ج) نمادهای کهن‌الگویی

در این رمان آتش و آب نشانه‌ی تطهیر است؛ آتش درون بخاری و آب درون حوض. آب همچنین نماد رستگاری است که در اینجا با اشاره به جوی آب، فواره و حوض نمود پیدا می‌کند. چند نمونه اشاره به آب و فواره در متن:

«فواره و گلدان و خانم جان با موهای سفید و...» (همان، ۹۲). «فخرالنسا ایستاده بود کنار جوی آب.» (همان، ۹۳). «خانم بلند شد و رفت پهلوی حوض.» (همان، ۱۰۴). در جای دیگر آمده است: «فخرالنسا پاهایش را می‌گذارد روی لبه حوض و بعد توی پاشویه، با آن همه ماهی. ماهی‌ها می‌آیند و به انگشت‌های فخرالنسا دهن می‌زنند.» (همان، ۱۰۵). در این صورت، می‌توان تفسیر کرد که فخرالنسا با وجود صبغه تیره اجدادی خود به رستگاری رسیده است. شازده هم کتاب‌های اجدادی‌اش را در بخاری می‌سوزاند. این کار او می‌تواند به منزله تطهیرخواهی‌اش بعد از مرگ فخرالنسا از آزارهای او پنداشته شود.

از اعداد کهن‌الگویی می‌توان به اعدادی اشاره کرد که در این عبارات‌ها به کار رفته است: سه دری، هفت دری، شراب هفت‌ساله، هفت سال نامزدی شازده و فخرالنسا و چلچراغ چهل‌تکه. هفت و چهل نشان تمامیت و کمال است.

از رنگ‌های استفاده‌شده در این رمان می‌توان به رنگ سبز طاق ضربی، توپ سرخ و سفید شازده، لباس سیاه عمه بزرگ، کاشی‌های سبز و سفید جوی آب، گوش‌های سبز و سرخ بادبادک، یال سیاه اسب‌ها و مخمل سیاه کالسکه و شال سیاه مراد و شاطرها و غیره در مرگ پدر و پدربزرگ، شراب سرخ سرخ و گردن سفید سفید فخرالنسا اشاره کرد که هر کدام به فراخور زمینه می‌توانند نماد چیزی باشند و یا نباشند. برای مثال در اینجا برداشت نگارنده از سفیدی‌های لباس فخرالنسا معصومیت از دست‌رفته اوست؛ معصومیتی که فقط در کودکی شازده یا فخرالنسا بدون آمیختگی با تجربه در او یافتنی بود. البته، سفید مصداق چیزهای دیگری نیز است. نگارنده بر آن است در بازتعریف و بازبینی خاطرات شازده و آبا و اجدادش هر چه به کودکی شازده مربوط است، رنگارنگ‌تر و سرزنده‌تر است و هرچه به سمت بزرگسالی او پیش می‌رویم، سیاه و سفیدها بیشتر می‌شود که نمود مسلم آن در لباس سیاه عمه‌ها و لباس

سفید فخرالنسا به صورت تقابلی دیده می‌شود. این نشان می‌دهد خسروخان هر چه دانایی کمتر و معصومیت بیشتری دارد، با دنیای واقعی بهتر کنار می‌آید. او هر چه بیشتر می‌فهمد یا بزرگ‌تر می‌شود، وارد دنیای سیاه و سفید یا خاکستری عکس‌ها می‌شود.

توصیف ساعت پدربزرگ و کوک کردن آن و ساعت‌های جیبی دیگر توسط فخرالنسا یادآور اسطوره زمان ازلی است: «تیک و تاک بی‌انتها و مداوم ساعت‌ها تمام اتاق را پر می‌کرد و بوی نا و شمع‌های نیم‌سوخته.» (همان، ۱۶). حتی خود عنصر زمان در این رمان بر اسطوره زمان ازلی منطبق است. زمان ساختاری غیرخطی دارد (میرصادقی، ۱۳۸۱: ۲۷۵). حوادث دور و نزدیک در یک زمان در ذهن شاهزاده با هم برخورد می‌کنند. این رمان را از هر جا باز کنید می‌توانید بخوانید.

سایر نمادها

به‌طور کلی از نمادهایی که سردی، ناامیدی و سقوط و در قهقرا بودن شازده‌ای از پادشاهان قجری را می‌رساند، می‌توان به ماهی مرده در حوض، آب در حوض مانده، کلاغ استخوان‌خور، بوی علف‌های هرز که جای بوی کاج‌ها (نماد قدرت و جاودانگی) و گل‌های یاس را گرفته بودند و کوزه خالی از شراب اشاره کرد.

حیات خانه پدربزرگ شازده ساختار کهن‌الگویی دارد. شازده هیچ وقت اهمیت این عمارت را در نمی‌یابد و آن را از دست می‌دهد. این ساختار با عمارتی چهار فصل و حوضی در وسط حیاط، یادآور چهارباغ‌های قدیم ایرانی است که به تقلید انتزاعی از بهشت برین ساخته می‌شوند. درختان گوناگونی در این باغ هست؛ از جمله کاج، مظهر جاودانگی، که در وسط قرار دارد. اما کاج و میوه‌هایش که در این باغ به انتها رسیده و بدون جاودانگی، چه جایگاهی دارند؟ باغی که مجسمه‌های زیبایش آدم‌های زنده‌ای هستند که بر اثر خبرچینی به سنگ تبدیل شده‌اند. دیری نمی‌پاید که در داستان علف‌های هرز و بوی نا جای بوی یاس و درختان کاج را در خانه دیگر شازده می‌گیرد: «حالا دیگر نه بوی کاج‌ها می‌آمد و نه بوی گل‌های یاس همه‌اش علف هرز.»

(همان، ۷۰). همچنین دایره‌های تشکیل‌شده بر آب، که نشان کلیت و وحدت‌اند، آنجا که توسط منیره‌خاتون در «ستک» مغشوش می‌شوند نماد خود از هم‌گسیخته‌ اویند.

د) کهن‌الگوهای فردیت‌یابی

این رمان در کل شرحی است بر شناخت شازده و گذشته او؛ یعنی شازده با شناخت فخری و فخرالنسا (آنیماهای درونی‌اش) می‌خواهد خودش و گذشته (سایه‌های) شخصیتش را بشناسد. در آخرین صحنه، یعنی ملاقات با مراد درمی‌یابیم شازده تنها نام خودش را می‌شنود؛ یعنی اولین قدم برای شناخت خودش؛ پس می‌توان گفت تازه وقتی شازده می‌خواهد خود و گذشته‌اش را بشناسد، مرگ امانش نمی‌دهد (طاهری، ۱۳۸۰: ۲۱). در این داستان نشانه‌هایی هست از اینکه شازده به‌طور بالقوه می‌خواسته است به کهن‌الگوی خویشتن دست بیابد؛ اما این خواسته به‌دلیل کمبود آگاهی یا به‌علت فرارسیدن مرگ ناکام می‌ماند. به این نمونه توجه کنید:

«شازده نخواست. می‌دانست که در آن سوی سایه روشن عکس عمه‌ها خیلی چیزها است. و اگر بخواهد می‌تواند در ظلمت آن سوی‌تر چیزی بیابد چیز دندان‌گیری شاید که با آن می‌توان فخرالنسا را از سر نو ساخت و یا حتی خودش را.» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۳۱).

توان بالقوه شازده برای این منظور در این جمله آشکار است که به خودش می‌گوید: «پشت آن پیشانی صاف چه می‌گذشت؟ چطور می‌توان پشت آن چشم‌ها نشست و از پشت آن شیشه‌های قطور عینک به من، به فخری و به اشیاء عتیقه نگاه کرد و به خطوط کتاب‌ها...» (همان، ۱۰۰). همچنین شازده می‌گوید: «وقتی آدم به تاریکی نگاه می‌کند، به آنجا، می‌داند که چه چیزها ممکن است باشد، اما نمی‌داند چه‌ها می‌گذرد. برای همین در تاریکی خیلی خبرهاست.» (همان، ۱۰۹).

البته لازم است ذکر شود شازده چون عکسی از خود ندارد و از دریچه عکس‌های دیگران به ناخودآگاهی و خاطرات گذشته نگاه می‌کند، از «من» در قلمرو خودآگاهی‌اش اطلاعی ندارد. او می‌گوید: «کاش عکس داشتم.» (همان، ۹۷). فردی که از من خود اطلاعی ندارد، نمی‌تواند به پل بین خودآگاهی و ناخودآگاهی‌اش دست یابد.

به گمان نگارنده، پدر شازده شخصیتی است که فرایند تفرّد را برای دست‌یابی به خویشتن طی می‌کند. او در تصمیمی آگاهانه خود را از تفکرات و اعمال تحمیلی پدر بزرگ می‌رهاند و اجازه نمی‌دهد جنبه‌های منفی سایه شخصیتش بیش از پیش او را از یافتن خویشتن دور بدارد. بنابراین، او کارهای آبا و اجدادی‌اش را می‌بوسد و کنار می‌گذارد:

«پدر اجازه بدهید من دیگر مرخص شوم.

- کجا؟

پدر بزرگ سرفه کرد. پدر گفت:

من از بس با این رعیت‌ها سر و کله زدم خسته شدم، دیگر نمی‌توانم.» (همان، ۳۶).
او نمی‌خواهد جنبه‌های ناخودآگاهی‌اش به خودآگاهی‌اش غلبه کند؛ بنابراین هر دو را در تعادلی نگه می‌دارد تا به سوی تحقق آرزوهایش (یعنی پشت لباس نظامی‌اش) رود.

فخرالنسا دیگر شخصیتی است که در یافتن خویشتن خود می‌کوشد. او با پشتکار سعی می‌کند سایه‌های شخصیتی خود را که به صورت تنفر از کارهای آبا و اجدادی جلوه می‌کند بشناسد و به آن‌ها اجازه ظهور ندهد. به نظر نگارنده اگرچه فخرالنسا این وجه شخصیتی خود را به خوبی می‌شناسد، به وجه آنیموسی وجودش نمی‌تواند غلبه کند. او از شازده آگاهی بیشتری دارد؛ اما سرانجام خویشتن او زیر تجلیات بیش از حد وجه آنیموسی ناخودآگاهی‌اش گم می‌شود. همچنین فخرالنسا به سبب داشتن نماد بینایی و خرد، یعنی عینک از سایر زنان رمان آگاه‌تر است؛ اما نمی‌تواند بین ناخودآگاه و خودآگاهی‌اش توازنی ایجاد کند. بنابراین، دست‌یابی به فردیت و استقلال او به کمال نمی‌رسد.

فخری از افرادی است که حتی کوچک‌ترین تلاشی برای رسیدن به خویشتن انجام نمی‌دهد. او غیر از اینکه کارهای روزمره خانه شازده را انجام می‌دهد و به تقاضاهای گوناگون شازده تن دهد، هیچ خصیصه دیگری ندارد. او آن قدر ناآگاه است که حتی اجازه می‌دهد شازده هر بلایی که می‌خواهد سرش درآورد و چه بسا به کارهای بسیار ناشایست نیز مرتکب می‌شود (هم‌بستری با شازده در موقع ناپاکی).

دیگر زنان رمان مانند مادر بزرگ، مادر شازده و عمه کوچک و بزرگ نیز در برابر کارهای منفی مردان به ویژه پدر بزرگ هیچ واکنشی جز اطاعت و تصدیق ندارند. این نشان می‌دهد آن‌ها یا آگاهی ندارند یا بنا به دلایلی در سایه مردان خود قرار گرفته‌اند. در نهایت، از جانب آن‌ها تلاشی برای قدم گذاشتن در فرایند تفرد و رسیدن به تمامیت و کمال انجام نمی‌شود. نمونه بارز این ویژگی‌ها، زن مراد است که نویسنده او را در چادر سیاهی که به اندازه یک روزن با دنیای بیرون ارتباط دارد، پوشانده است و به جز غرغری که در آخر داستان در همراهی مراد و شازده به علت زیادبودن پله‌ها می‌کند، هیچ کنش شخصیتی ندارد.

سایه

اجداد شازده سایه‌های شخصیتی اویند و چنان ارزش‌های مورد نیاز خود آگاه شازده را پوشانده‌اند که به دشواری می‌تواند آن‌ها را وارد زندگی خود کند. شازده در کودکی چشم گنجشک‌ها را درمی‌آورده و می‌خواسته است ببیند آن‌ها تا کجا می‌توانند بپرند. اجداد و کارهای اجدادی گرچه به همان صورت در شازده به شکل سایه شخصیتی درنیامده‌اند، اما در کودکی به صورت دزدیدن بادبادک پسر حیدر علی باغبان و درآوردن چشم گنجشک‌ها نمودار شده است و در بزرگسالی به شکل زندانی کردن (قفل کردن در) دو زن (فخری و فخرالنسا) در یک خانه با دیوارهای بلند و آزدن فخرالنسا با ایجاد رابطه هیستریک با فخری فرافکنی شده است:

«شازده) گفتم:

بنخند غش غش بنخند

گفت: آخر خانم ...

گفتم: باشد، من می‌خواهم که صدایت را بشنود.

روی پاگرد پلکان،

اینجا که نمی‌شود شازده.

گفتم: چرا نمی‌شود؟

گفت: آخر سرده، پشتم یخ کرد.

گفتم: با این همه گوشت از چی می ترسی؟ بخند دختر، بلند. اگر فخرالنسا گفت: «چرا می خندی؟» بگو شازده گفت. نترس، بگو.» (همان، ۱۱۲).

قسمت پست شخصیت فخری به رابطه غیراخلاقی او با شازده برمی گردد. سایه های شخصیتی منیره خاتون که در این داستان به اسب لخت تشبیه شده است، بر او غلبه پیدا کرده اند. او علاوه بر اینکه همسر صیغه ای پدر بزرگ است، شازده را نیز می فریبد و سرانجام بسیار شکنجه می شود: «سر شازده میان پستان های گرم و عرق کرده منیره خاتون بود. پستان ها می لرزید. منیره خاتون نفس نفس می زد. ... شازده گرمش بود، گفت: می خوام برم، دیگه نمی خوام بازی کنم. بدم می آد، بدم می آد. منیره خاتون گفت نمی خوام سوار اسب لخت بشی هان؟» (همان، ۵۵).

پدر بزرگ هم تمام سایه شخصیتی خود را، بدی ها و نکبت هایی که درون خودش هست و از آن ها متنفر است، به دیگران نسبت می دهد و حتی دیگران را برای این کارها به شکل وحشتناکی تنبیه می کند. تنبیه منیره خاتون و همچنین کشتن برادرش که فقط سهم خانوادگی خود را می خواهد، و قتل عام بسیاری از افراد دیگر مثل پسر بچه سربه هوایی که به مکتب نمی رود، از این نمونه است. به گمان پدر بزرگ، کارهای آن ها آن قدر بد هستند که او مأمور و معذور است. اما تمام این ویژگی ها: کشتن و غارت اموال عمومی، جلوه های سایه های شخصیتی شازده بزرگ هستند. قسمت پست شخصیت پدر شازده آنجا نمود می یابد که او «توانست یک خیابان آدم را به دم چرخ و دنده های تانک و زره پوش بدهد.» (همان، ۵۹). او از اعمال خود پشیمان می شود و به پدر بزرگ می گوید: «فکر نمی کردم که آدم ها را بشود آن هم به این آسانی له و لورده کرد.» و پدر بزرگ می گوید: «خوب، که حالا پشیمانی؟ یا فقط می ترسی که نکند بیندازندت توی سیاهچال.» (همان، ۲۷). او دوباره به پنهان کردن سایه های شخصیتی اش می پردازد.

آنیما و آنیموس

فخرالنسا برای مردان موجودی آنیمایی است. او به دلیل اسرار آمیز و مجذوب کننده بودن، آنیمای شازده را تشکیل می دهد. شازده در این داستان واقعیت را نمی بیند؛ زیرا

مقهور وجه شرور آنیمای خود شده است که او را لحظه به لحظه به سمت قهقرای بیشتری پیش می‌برد. ابتر بودن شازده که در جمله‌های بسیاری به آن اشاره است، مانند این جمله که فخری می‌گوید: «خدا را شکر که بچه‌اش همیشه و گرنه من با یک تخم حروم چه کار می‌کردم؟» (همان، ۶۲)، به علت فعالیت‌های آنیمای اوست که بر او تأثیر منفی می‌گذارد و در کل به صورت خشم و ناتوانی بروز می‌کند. شازده شاید مدام به خود یادآور می‌شود که من برخلاف اجدادم از هیچ چیز آن‌ها لذت نمی‌برم. این خلق و خوی آنیما در شازده می‌تواند به صورت ناهنجاری در رفتار با فخری، ترس از بیماری و ناتوانی جلوه کند. «آدم حس می‌کرد که چقدر کوچک و حقیر است، حالا اگر نوۀ حضرت والا هم هست، باشد کاش می‌مردم.» (همان، ۹۵).

ذهن خودآگاه شازده پیوسته تصویر فریبده‌ای از دنیای بیرونی، حقیقی و کاملاً مشخص را ارائه می‌دهد؛ به گونه‌ای که او واقعیت اطرافش را هرگز مانند فخرالنسا درک نمی‌کند. البته فخرالنسا همچنان با خودآگاه خویش گرفتار مشکلات بیرونی و بیگانه با طبیعتش شده است که به سختی می‌تواند پیام‌هایش را به گوش او برساند. آنیموس فخرالنسا چنان حال انفعالی دارد که به فلج شدن احساسات و احساس ناامنی و پوچی او منجر شده است. رابطه فخرالنسا و شازده به علت جلوه وجه آنیمایی و آنیموسی هر دو چنان سطحی و مبتذل شده است که فخرالنسا همواره اعتقادات و آگاهی‌های خود را فریاد می‌زند. قدرت گرفتن این دو وجه در هر دو تا جایی ادامه می‌یابد که شازده و فخرالنسا دو قطب بسیار متضاد و جدا افتاده از هم می‌شوند که مصداقش در این جمله شازده است: «من که نمی‌توانستم در خانه بند شوم. نصف شب می‌آمدم، مست، که نبینم، که خطوط چهره‌اش آرام شده باشد، که عینکش را برداشته باشد، که پلک‌ها بسته باشد.»

همان‌گونه که در نگارگری‌های ایران صحنه اروتیکی بین عاشق و معشوق وجود ندارد، شازده و فخرالنسا نیز به مثابه همان نگارگری‌ها از هر کنش اروتیکی دورند. به این عبارات توجه کنید:

«هرچه کردم نگذاشت تن برهنه‌اش را ببینم. می‌گفت خوش ندارم شازده.» (همان،

«دست‌هایش زیر سرش بود و داشت به سقف نگاه می‌کرد. گفتم: دوستت دارم فخرالنسا. خندید آن‌قدر بلند خندید که چشم‌هایش پر از اشک شد.»
شازده به علت نمود آنیما در تخیلات شهوانی‌اش، کارش به جایی می‌رسد که به علت قطع رابطه با فخرالنسا، از فخری فخرالنسا می‌سازد و با او عشق‌بازی می‌کند. در حقیقت شازده همان آنیمایی را که از فخرالنسا ناشی می‌شود، به فخری فرفکنی می‌کند.

در این داستان حرمسراها و زنان آن‌ها برای اجداد شازده نشان از عمیق‌ترین امیال کاریکاتورگونه آنان دارد. فرفکنی آنیمای اجداد شازده بر زنان حرمسراها نمود می‌یافته است.

پرسونا

به یقین، همه افراد جامعه نقاب به صورت دارند. در این رمان نیز هر کسی ممکن است در تعامل با دنیای بیرونی از این ویژگی برخوردار باشد. فخرالنسا در برابر شازده نقاب به چهره می‌زند تا به دید انتقادی گذشته اجدادی خود را مطالعه کند. او خودش را در کتاب آبا و اجدادی‌اش چنان غرق می‌کند که تشخیص او از فخرالنسا غیرممکن می‌شود. پس او در برابر شازده نقابی بر چهره دارد که کم‌کم با آن یکی می‌شود. او دیگر فخرالنسا نیست منتها شازده و فخری گمان می‌کنند که هست.

شازده هم در طول روشن شدن خاطرات گذشته‌اش پیوسته نقاب‌های خود را کنار می‌نهد. کسی نمی‌داند او واقعاً عاشق فخرالنسا است؟ یا روان‌پریشی است که بر اثر واپس‌زنی‌های فخرالنسا او را اذیت می‌کند؟ شازده علاوه بر اینکه خودش را در پایان داستان نمی‌تواند بشناسد، در کنار زدن نقاب‌های خود هم به‌طور کامل عمل نمی‌کند. در نتیجه، خواننده علت بعضی کنش‌هایش را کاملاً در نمی‌یابد.

فخری مدام روبه‌روی آینه می‌نشیند. او خودش را در آینه دیگران می‌بیند و برای شبیه کردن شخصیت خود به دیگری هیچ ایده‌ای ندارد. نقابی که او به چهره می‌زند، بسیار ضخیم است. «آینه کوچک خانمش را برداشت. بازش کرد. یک طرفش خانمش بود و طرف دیگرش شازده.» (همان، ۶۰). «فخری هنوز روبه‌روی آینه نشسته بود...»

(همان، ۶۷). فخری در مقابل فخرالنسا نقاب به چهره می‌زند و حس اعتماد او را به خود جلب می‌کند. در عین حال در مقابل شازده آن نقاب را برمی‌دارد و تمام خبرهای فخرالنسا را به او می‌دهد.

سایر زنان همان نقابی را بر چهره دارند که جامعه از آنها توقع دارد؛ آنها چادر می‌پوشند. سایر مردان نیز به همین ترتیب. اما پدر شازده احتجاب، برادر پدربزرگ و معتمد میرزا (پدر فخرالنسا) سعی می‌کند نقاب ضخیم تحمیل شده به آنها را نپذیرند. پدربزرگ به دلچکی می‌ماند که مجبور است در برابر هر قشری نقابی به صورت بزند. این رمان نقاب‌های چهره پدربزرگ را یکی یکی معرفی می‌کند. ابتدا می‌فهمیم که برای مراد صندلی چرخدار خریده و برای او همسر اختیار کرده است. بعد خود اذعان می‌کند که پدرسوختگی‌های پدر شازده را جبران کرده و یک ده را در ازای جان او داده است. در برابر سیدحبيب اظهار گناه می‌کند و در عین حال منیره‌خاتون را داغ می‌کند. اما کم‌کم که داستان به پیش می‌رود، از توصیف الطاف به وصف آدم‌کشی و خوردن حق نوکرها و کلفت‌هایش می‌رسیم: «پدربزرگ کاغذ حساب و کتاب نوکرهایش را می‌گرفته دستش، نگاه می‌کرده و داد می‌زده: پدرسوخته‌ها! مگر من روی گنج خوابیده‌ام؟» (همان، ۳۰). چه کسی این نقاب تزویر و دروغ را باور می‌کند؛ نقابی که خون و ملک غصبی رعیت واقعیت و پشتوانه آن است. او در برابر برادرش بی‌رحم‌ترین انسان و در برابر خواهش‌های آنیمای سالخورده‌اش در تمنای زنان بی‌توجه به بواسیرش است.

۲-۲-۳. انواع شخصیت‌ها

شازده شخصیتی درونگرا دارد. او در پایان زندگی تنها مانده و درگیر محتویات ذهنی خود است و در طول زندگی‌اش هم سرگرم تمنیات خود بوده است. چشمان گنجشک‌ها را با قلم‌تراش در می‌آورد؛ اما شکار نمی‌کند. او دنیایی مبتنی بر درونیات و ویژگی‌های خود ساخته است که در آن از ویژگی‌های آبا و اجدادی‌اش خبری نیست. شازده به اعمال و کردار اجدادی خود آگاهی ندارد که بخواهد آن را اصلاح کند یا

درس عبرت بگیرد. او چون ذاتاً ابتر و بی‌دل و جرئت‌تر است، کارهای آن‌ها را انجام نمی‌دهد یا به‌گونه دیگری به‌ناچار این مسیر را دنبال می‌کند.

فخرالنسا هم در مقایسه با فخری بسیار درونگراست. او در مرحله رسیدن به خویشتن درونگرایی اختیار می‌کند و آن را با خوردن بیش از حد شراب نشان می‌دهد. اما فخری برونگراست و نگران هیچ‌چیز نیست. او در برابر اراده شازده اطاعت بی‌چون‌وچرا دارد و مرتب در جنبه‌های ظاهری زندگی خود معلق مانده است. دیگر زنان این داستان مانند مادر شازده، مادر بزرگ و عمه‌هایش (در سطحی که نشان داده شده‌اند) و منیره خاتون برونگرا هستند. پدر بزرگ برونگراست؛ اما پدر شازده و معتمد میرزا درونگرایی بیشتری دارند.

در پایان، باید گفت اگرچه یونگ رمان *خضر و موسی* منطبق بر ایده‌های خود تحلیل می‌کند، کم‌کم کهن‌الگوهای نقد اسطوره‌گرا با اتکا به نظریات فرای در زبان ساخته می‌شوند و ارثیه‌ای نژادی نیستند. به هر حال، این تحلیل مبتنی بر کاربرد نظریات یونگ در نقد اسطوره‌گرا نشان داد شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و نمادهای کهن‌الگویی این رمان زاده گلشیری نیست، بلکه از جایی می‌آید که گلشیری به‌راستی از آن بی‌خبر مانده است. یونگ حق داشت که می‌گفت: «فروید می‌پنداشت با تفحص در حیات شخص هنرمند کلید رازگشای شاهکارها را یافته است». (احمدی، ۱۳۸۲: ۳۷۷).

از نظر یونگ، خلاقیت هنرمند برآیند تخیل قدرتمند یا حالت شاعرانه ویژه‌ای نیست، بلکه از تجربه ازلی پدید می‌آید که زمان آن از تجربه زندگی فرد فراتر می‌رود. پس بنا به گفته یونگ، برای فهم اثر هنری یا ادبی باید اجازه بدهیم اثر، ما را قالب بگیرد، آن‌گونه که هنرمند و نویسنده را قالب گرفته است.

نتیجه‌گیری

در رمان *شازده احتجاب* عناصر روان‌شناسی یونگ را می‌توان یافت. مهم‌ترین نظریات این روان‌شناس، تحلیلی مبتنی بر برجسته کردن ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگوها به‌مثابه اساس آن است. سفر شازده به گذشته و ناخودآگاه، سفری به گذشته‌های اساطیری است؛ اساطیری که شکل‌دهنده کهن‌الگوهای ضمیر ناخودآگاه ماست. کهن‌الگوهای

مادر، پیر خردمند، قهرمان و کهن‌الگوهای فردیت‌یابی، نمادهای کهن‌الگویی چون آب، آتش، اعداد و رنگ‌ها در این میان نقش بسیار مهمی دارند. تمام افرادی که خاصیت پرورش‌دهندگی دارند: مادر شازده، فخری و مادر بزرگ فخرالنسا نمود کهن‌الگوی مادرند. کهن‌الگوی مادر وجه شرور هم دارد که «فم فتل» نامیده می‌شود. منیره‌خاتون نمود این کهن‌الگوست. معتمد میرزا، پدر شازده و برادر پدر بزرگ همه به‌گونه‌ای با پدر بزرگ، یعنی مظهر کهن‌الگوی شر مبارزه می‌کنند و برای بازگشت طبیعی به زندگی خودشان بسیار مرارت می‌کشند؛ به عبارتی، آن‌ها از هفت‌خوان رستم باید رد شوند تا نام کهن‌الگوی قهرمان براننده‌شان باشد. فخرالنسا در صدد دسترسی به کهن‌الگوی خویشتن است و اسطوره زن ازلی و نارسیت را نیز در ذهن تداعی می‌کند. پدر شازده و معتمد میرزا هم در همین مسیر تلاش می‌کنند. فخری شخصیتی است که در مقابل فخرالنسا نقاب ضخیمی به چهره زده است تا در برابر نفوذ نیروهای منفی آئیمایی در شازده، اطاعت و فرمانبرداری محض خود را اثبات کند. او در آینه فخرالنسا خود را می‌بیند و به عبارت بهتر، تلاشی در جهت فرایند فردیت‌یابی خود انجام نمی‌دهد. مراد و زرش نماد دنیای دیگر هستند؛ دنیایی که پیام مرگ آغازگر راه آن و صندلی چرخدار عامل روانی هدایت‌کننده‌اش است.

با تحلیل‌هایی که از انواع شخصیت‌ها، نمادها و غیره ارائه کردیم، این نتیجه حاصل می‌شود که دوران کودکی شازده به‌اندازه دوران بزرگسالی او نقش ندارد. گرچه شازده در کودکی با تصاویر واقعیت روبه‌رو می‌شود، در بزرگسالی در صدد شناخت خود برمی‌آید و نمی‌آید. زندگی شازده در سرایشی سقوط آغاز می‌شود و در قهقرای تنهایی و بی‌کسی به پایان می‌رسد.

هدف این مقاله، کاربرست نظریات مهم روان‌شناسی یونگ و بینش‌های کهن‌الگویی او بوده است. از این تحقیق الگویی به‌دست می‌آید که در نهایت می‌تواند رهنمون تحلیل بسیاری از آثار سینمایی، ادبی، هنری و غیره باشد. ادامه این جریان در تلاش‌های نورتروپ فرای با دیدگاه‌های اسطوره‌گرایی و ساختارگرایی گره می‌خورد. او معتقد است کهن‌الگوها زبانی هستند و در ادبیات پیوسته تکرار می‌شوند. این نظریات می‌توانند مکمل نقد مورد استفاده در این مقاله باشند که ما فقط بخشی از آن

را بررسی کردیم. پس می‌توان با عنوانی کلی به نام «نقد اسطوره‌گرا»، از ایده‌های فرای هم بهره گرفت و آن را ضمیمه کار تحلیل کرد. از نظر او رمان‌های عشقی معادل تابستان، تراژدی معادل پاییز، طنز معادل زمستان و کمدی در ازای بهار است (فرای، ۱۹۵۷: ۳۴۲). بیش از این نمی‌توان نظریات او را بسط داد. باید امید داشت که در چارچوب کاملی همراه با نظریه‌های سایر اسطوره‌گراها نقدهای جالبی از آثار هنری و ادبی صورت بگیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Carl Gustav Jung
2. Frued
3. Mc Guire
4. Michel Payne
5. Unconscious
6. Collective unconscious
7. Archetype
8. Green
9. Individuation
10. Jones
11. Shadow
12. Anima and Animus
- 13 Benderson.
14. Hall
15. Persona
16. Extravert
17. Introvert
18. James

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۸۲). *حقیقت و زیبایی*. تهران: مرکز.
- بندرسن، آلبرت ادوارد. (۱۳۷۸). «در آینه یونگ، نقد آرکی‌تایپی هشت و نیم فلینی». ترجمه شاپور عظیمی. *فارابی*. ش ۳۵.
- بهار، مهرداد. (۱۳۸۴). *از اسطوره تا تاریخ*. تهران: چشمه.
- پروین، لارنس. ا. (۱۳۷۲). *روان‌شناسی شخصیت*. ترجمه محمد جعفرجوادی و پروین کدیور. [بی‌جا]: مؤسسه خدمات فرهنگی رسا.
- پین، مایکل. (۱۳۸۲). *فرهنگ اندیشه انتقادی*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

- جونز، ارنست، و دیگران. (۱۳۶۶). *رمز و مثل در روانکاوی*. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). *نقد ادبی*. تهران: فردوس.
- طاهری، فرزانه، و عبدالعلی عظیمی. (۱۳۸۰). *همراه با شازده احتجاب*. تهران: نشر دیگر.
- گرین، ویلفرد، و دیگران. (۱۳۷۶). *مبانی نقد ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.
- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۴). *شازده احتجاب*. چ ۱۴. تهران: نیلوفر.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۱). *داستان نویس های نام آور معاصر ایران*. تهران: اشاره.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۷۷). *صد سال داستان نویسی ایران*. تهران: چشمه.
- هال، کایون اس، و ورنون جی نوریادی. (۱۳۷۵). *مبانی تحلیل روان شناسی یونگ*. ترجمه محمد حسین مقل. انتشارات جهاد دانشگاهی تربیت معلم.
- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۶۸). *چهار صورت مثالی*. ترجمه پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی.
- _____ (۱۳۷۱). *خاطرات، روایاها، اندیشه*. ترجمه پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی.
- _____ (۱۳۷۷). *انسان و سمبول هایش*. ترجمه محمود سلطانیه. تهران: جامی.
- _____ (۱۳۷۷). *تحلیل روایاها*. ترجمه رضا رضایی. تهران: افکار.
- _____ (۱۳۸۳). *روان شناسی ضمیر ناخود آگاه*. ترجمه محمدعلی امیری. تهران: علمی فرهنگی.
- Frye, Northrop. (1957). *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Mc Guire, w. (1974). *The Freud/Yung Letters*. Princeton: Princeton University Press.
- Jung, Carl Gustav. (1933). "Psychology and Literature" in *Modern Man in Search of a Soul*. trans w. S. Dell and Gray. F. Baynes. London: Routledge & Kegan Paul.