

فصلنامه‌ی لسان مبین (پژوهشی ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال سوم، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ششم، زمستان ۱۳۹۰

تطبیق معشوق درونی طرفه بن عبد با آراء کارل گوستاو یونگ و فروید در قصیده‌ی
رائیه در وصف معشوقه اش هر*

دکتر مهدی ممتحن

دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت

مهدی رضا کمالی بانیانی

دانشجوی دوره‌ی دکتری دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک

چکیده

نقد روانشناختی اساساً اثر ادبی را به عنوان بیان حالات ذهن و ساختار شخصیتی نویسنده که در یک قالب داستانی ارائه شده است، بررسی می‌کند. این رویکرد در دهه‌های نخستین قرن ۱۹ پدید آمد و بخشی از جریانی بود که طی آن رویکرد بیانگرانه‌ی ماهیت ادبیات، جایگزین دیدگاه‌های رمانتیک و نگرش‌های پیشین مبتنی بر تقلید و کاربردی بودن ادبیات گردید. در سال ۱۸۲۷، «تامس کار لایل» بیان کرد که مسأله‌ی معمول نزد بهترین منتقدان ما در عصر حاضر سؤالی است اساساً روانشناختی که باید با کشف و تعریف مشخص ماهیت منحصر به فرد شاعر از روی شعرش پاسخ داده شود. در طول تاریخ نظریه‌های فروید و یونگ همواره از اصلی‌ترین نظریات در خصوص روانکاوی و روانشناختی تلقی شده‌اند. این دو تصورات گوناگونی از ضمیر ناخود آگاه داشته و نظریات بسیار مهمی در این ارتباط بیان کرده‌اند. در این مقاله سعی گردیده که با توجه به سیر انفسی طرفه بن عبد در یکی از قصیده‌هایش (الغزل و الفخر) ردپاهای شاعر از سفر درونی اش تجزیه و تحلیل گردیده و همچنین با تطبیق این نشانه‌ها با آموزه‌های روانکاوی فروید و یونگ، موقعیت شاعر در هر بیت مشخص شده و نقدی روانشناختی بر کل شعر صورت گیرد.

واژگان کلیدی

الغزل و الفخر، طرفه بن عبد، زمینه‌های روانشناسی، ناخودآگاهی، آموزه‌های یونگ و فروید.

* - تاریخ دریافت مقاله : ۱۳۹۰/۰۲/۳۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۰/۰۹/۲۸

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: dr.momtahn@gmail.com

۱- مقدمه

وجه مشخص قرن حاضر در زمینه‌ی روانشناسی، پژوهش‌های پراچی است که روی لایه-های روان آدمی که آنرا ناآگاه می‌نامیم، صورت گرفته است. کسی منکر وجود خود آگاهی نیست، چرا که هر کس ایقان خاص خود را در این مورد داراست. اما در نوشته‌های مربوط به این موضوع خودآگاهی و نیز ناخود آگاهی مفاهیمی گنگ و مبهم جلوه می‌کنند. ارسطو ظاهراً آگاهی را به دانش یا شناسایی ربط می‌دهد، زیرا آگاهی وقوفی است که برای اعمال شناختی و معرفت بخش ما ذاتی است؛ نه تنها آن دسته از اعمال شناختی که موظفند اعیان خارجی را بشناسند، بلکه هرگونه کنش انسانی که ما از آن آگاهیم. با این حال ارتباط پدیده‌های ناهشیار با من آنچنان ناچیز است که بیشتر مردمان در رد کامل موجودیت آنها درنگ نمی‌کنند. یونگ می‌گوید که با این حال شواهد بسیاری است که نشان می‌دهد، آگاهی ناچیز تر از آن است که کل روان را در بر گیرد. بسیاری از پدیده‌ها نیمه هوشیارانه روی می‌دهند و بسیاری دیگر تماماً ناهشیارانه. بنابراین ناآگاه مشتمل بر تمامی پدیده‌های روانی است که فاقد کیفیت آگاهی‌اند. بدینسان می‌توان گفت که ناآگاه در برگرفته‌ی تمامی فرایندهای حیات موجود در انسان است که با شناسایی ادراک نشده‌اند؛ زیرا شناسایی پیش شرط ضروری آگاهی است. در این قصیده‌ی مورد بحث ما نیز شاعر به همراه دیگر دوستان خود با کاروانی به سوی مقصدی در حال حرکت هستند. در میان راه در منزلگاهی برای استراحت می‌ایستند. در این فرصت به دست آمده، شاعر در گوشه‌ای نشسته و به معشوق خود می‌اندیشد. در این حالت، شاعر کم کم از مرحله‌ی خودآگاهی (نهاد) خارج می‌شود و به ترتیب قدم به سوی هاله‌ی ناخودآگاه خود می‌گذارد. سیر انفسی شاعر سبب تبدیل معشوق آفاقی (بیرونی) او به معشوق انفسی (درونی) می‌شود که ردپاهایی از این سیر و سفر را نیز در اشعار خود به جای می‌گذارد. از این مرحله به بعد تطبیقی بسیار دقیق با روانشناسی فروید و یونگ پیدا می‌کند. در این مقاله سعی شده که با توجه به ردپاهای به جا مانده از شاعر از سیر انفسی خود و همچنین تطبیق با آموزه‌های روانکاوی فروید و یونگ، موقعیت شاعر در هر بیت مشخص و معلوم گردد. اما قبل از ورود به مبحث اصلی در ابتدا با بعضی از اصطلاحات آشنا می‌گردیم.

۲- ناخودآگاهی جمعی

«در فرآیند فردانیت، عوامل خودآگاه و ناخودآگاه از حقوق مساوی برخوردارند و این از آن روست که تقابل و تضاد و نیز همکاری باز و آشکار میان این دو، از الزامات اصلی رشد شخصیت انسانی است. راه حل معضلات آزار دهنده را باید در ناخودآگاه جستجو کرد. تنها حقایق روشن و مافوق انسانی سرنمونهای نا معقول هستند که راه رهایی انسان از پریشانی را به وی

فصلنامه‌ی لسان مین (پژوهش ادب عربی) سال سوم؛ دوره‌ی جدید؛ شماره‌ی ششم؛ زمستان ۱۳۹۰ / ۱۹۰

نشان می دهند. بدین ترتیب تنها از راه وحی و مکاشفه‌ی ضمیر ناخودآگاه است که یکپارچگی و فردگستگی یا فردانیت، امکان پذیر می گردد (یونگ، ۱۳۷۶: ۴۷). این مکاشفه به اشکال گوناگون نمود می کند: از راه خوابها، تخیل فعال، طراحی و نقاشی (هنر). در این حال، گذشته‌ی روانی فراموش گشته، از نو به یاد می آید و نمادها دوباره پدیدار می شوند.

۳- نماد

از نظر یونگ، نماد چیزی بیش از نشانه است. نمادها در حکم جلوه‌های طبیعی، هیأت، حیات، حرکات و قوانین ضمیر ناخودآگاه اند و بنابراین از راه نمادها می توان تا حدی به محتوای روان انسان دست یافت. فرآیند فردانیت با نمادهایی نامعقول شروع می شود. این نمادها چندگانه-اند و از منابع بی شمار بر می آیند. از نمادهای مهم اصلی در فرآیند فردانیت، نمود کشف و شهود و رابطه‌ی بدوی انسان با جهان و خداست. همچنین از نظر یونگ ارزش کیمیاگران نیز زیاد است، زیرا در واقع به بهانه‌ی کشف (حجرالفلسفه) جریانها و حرکت‌های ضمیر ناخودآگاه خویش را در جهت فردانیت بر ماده فرا می تابیدند (همان: ۴۹).

۴- سه زینه‌ی شخصیتی انسان

فریود همان طور که روان یا ذهن هر انسان را به سه زینه‌ی خود آگاه و نیمه آگاه و نا خود آگاه تقسیم می کند، ساختار شخصیتی را نیز به سه قسمت تقسیم می کند: نهاد، من و فرامن. فریود نیز در این باره می گوید:

«شرح و بسط‌هایی که بعداً در نظریه‌های فریود درباره‌ی ساختارها، عملکردها و جریان‌های ذهن صورت گرفت، چارچوب کلی نظریه‌ی او در باب هنر را که در سال ۱۹۲۰ مطرح گردید، تفصیل داد و اصلاح نمود، اما به طور ریشه‌ای در آن تغییر نداد. در میان این تحولات، الگویی که فریود ارائه کرد و آن را دارای سه نقش می دانست، از همه برجسته‌تر بود: نهاد (که میل شهوت و دیگر امیال را در بر می‌گیرد)، فراخود (درونی سازی معیارهای اخلاقی و عرفی) و خود (که تلاش می‌کند تا به نحو احسن ستیزهای میان خواسته‌های سیری ناپذیر نهاد، نیازهای ارضاء نیافتنی فراخود و امکانهای محدود ارضاء- که دنیای واقعیت آنها را فراهم می‌آورد - حل کند). فریود شخصاً با توان قابل توجهی که برای تبیین صریح داشت، آخرین یافته‌های نظری خویش را برای مخاطبان در مباحث مقدماتی جدید در باب روانکاوی (۱۹۳۳) و مباحث کل روانکاوی خلاصه کرده است (آبرامز، ۱۹۳۹: ۲۵۸). شمیسا در کتاب خود نهاد را سرچشمه‌ی نیروهای روانی (لیبیدو) می داند که در راه کسب لذت و پرهیز از درد فعالیت می کند و چون هر طریقی مثل: زیر پا نهادن

قانون، تجاوز به حقوق دیگران و ... به دنبال لذت مطلق است و بیان می‌دارد که باید کنترل شود، ولی کنترل آن را بر عهده‌ی من و فرامن گذاشته است. نهادی را که فروید تعریف می‌کند، از جهات بسیاری شبیه به شیطانی است که حکیمان الهی تعریف کرده اند. (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۱۹). اما من، باعث ارتباط پیدا کردن فرد با جهان واقعیت است و باعث می‌شود تا با قوانین اجتماعی سر کند. شمیسا در کتاب خود کار من را عامل ایجاد تعادل بین منازعات نهاد و فرامن می‌داند. او من را نماینده‌ی عقل می‌داند که نهاد (نفس اماره) را کنترل می‌کند. (همان: ۲۱۹). فرامن نیز بخشی از شخصیت انسان است که به تمامی ارزش‌ها بها می‌دهد. شمیسا در کتاب خود می‌گوید: «نهاد با کودک متولد می‌شود، اما فرامن بر اثر تربیت به وجود می‌آید و آموخته‌های اخلاقی و مذهبی اوست. فرامن امیال مکروه و ناپسند را به ناخودآگاه واپس زده است. فرامن معاین اخلاقی و وجدان ماست. اگر تمثیل قدما را در باب این که آدمی دو سر دارد، سری که به فرشته می‌رسد و سری که به شیطان می‌رسد، در نظر آوریم، نهاد جنبه‌ی شیطانی و فرامن جنبه مملکی اوست.» (همان: ۲۲۰)، با این مقدمه به سراغ شرح و تحلیل قصیده‌ی راثیه طرفه بن عبد می‌رویم.

۵- تحلیل قصیده‌ی راثیه‌ی طرفه بن عبد

۱- أَصْحوتَ الْیومِ، أُمُّ شَاقْتِکَ هِرٌّ؟ وَمِنَ الْحُبِّ جَنونٌ مُسْتَعِرٌ

أَصْحوت: آیا بیدار شدی / شاق: ریشه (شوق)، به اشتیاق انداخته است / هر: اسم معشوقه / مُسْتَعِر: آتش افروز، از ریشه‌ی سر.

ترجمه: «آیا امروز مستی ات زایل شده یا معشوقه ات اشتیاق تو را برانگیخت؟ جنون خانمان سوز از عشق است.» در نقد روانشناختی باید تمرکز بر روی اثر شاعر یا نویسنده و ارتباط آن با روحیات هنرمند باشد. بنابراین با توجه به شعر شاعر و ردپاهای وی می‌توان تشخیص داد که شاعر در هر بیت در کدام مرحله از روانشناسی به سر می‌برد. در بیت اول شاعر خودی خود را (أنفس خویش را) مورد خطاب قرار می‌دهد. در این جا شاعر با توجه به مراحل سه گانه‌ی روانشناسی در مرحله‌ی نهاد به سر می‌برد. در این بیت أَصْحوت (آیا بیدار شده‌ای) به معنای کنایی به مفهوم زایل شدن مستی است که خود تأییدی بر وجود شاعر در مرحله‌ی نهاد است. (چرا که مستی خود عامل و باعثی جهت سیران شاعر به ناخودآگاهی و دوری از نهاد است). همچنین در این بیت، بر انگیزته شدن اشتیاق عاشق در اثر تحریکات معشوق نیز تأییدی دیگر بر وجود شاعر در این مرحله است. اما در مصراع دوم شاعر مصراعی را می‌آورد که گویی با این گفته اش، اسباب لازم جهت سفر به ناخودآگاهی را می‌شناسد. او این لوازم را عشق می‌داند که خانمان خودآگاهی اش را می‌سوزاند و او را بی تاب عشق می‌کند.

۲- لَا يَكُنْ حُبُّكَ دَاءً قَاتِلًا لَيْسَ هَذَا مِنْكَ، مَاوِيَّ، بِحُرِّ

ماویّه: منادای مرخم از نوع (مَنْ يَنْتَظِرُ) و در اصل ماویّه بوده است.

ترجمه: «با وجود عشق به تو، هجران بیماری‌کننده‌ی ای است و ای ماویّه این هجران شایسته نیست.» غم فراق و دوری از معشوق، بیماری‌کننده‌ی ای است که به جان عاشق بی‌تاب و بی‌قرار می‌افتد. این مضمون در میان شاعران ایرانی نیز می‌توان مشاهده کرد. از آن جمله در شعر حافظ: روز و شب خوابم نمی‌آید به چشم غم پرست بس که در بیماری هجر تو گریانم چو شمع (حافظ، ۱۳۸۰: ۱۷۱)

اما در این بیت شاعر همچنان در مرحله‌ی نهاد به سر می‌برد، چرا که هنوز خودی خود را مورد خطاب قرار داده و هجران را شایسته‌ی معشوق نمی‌داند. به عبارت دیگر شاعر هنوز به وصال معشوق درونی و آنفسی خویش در ضمیر ناخودآگاه خویش نرسیده است. اما توجه به این نکته جالب است که شاعر به تدریج و آهسته رهسپار ناخودآگاهی است که مراتب ورود به آن مرحله را با قدم گذاشتن در زینه‌ی دوم مراحل روانشناسی _من_ در ابیات بعد پی می‌گیرد.

۳- كَيْفَ أَرْجُو حَيْهًا، مِنْ بَعْدِ مَا عَلِقَ الْقَلْبُ بِنَصَبِ مُسْتَسِرِّ

آرجو حیهها: چگونه امید داشته باشم زوال عشقش را / عَلِقَ: دل بست / نَصَبِ: سختی / ترجمه: «چگونه امید داشته باشم از بین رفتن عشقش را بعد از آنکه قلب و دلم به او دل بسته است.» عدم فراموش شدن عشق معشوق در ضمیر شاعران عاشق و یا عاشقان شاعر، مفهومی است که در دیوان شاعران دیگر نیز می‌توان آن را یافت. به عنوان مثال در شعر حافظ: تا دامن کفن نکشم زیر پای خاک باور مکن که دست ز دامن بدارم (حافظ، ۱۳۸۰: ۲۵)

در این جا نیز باز هم شاعر در مرحله‌ی نهاد (زینه‌ی نخست روانشناسی) است. اما نکته‌ی مهم در این بیت یعنی فراموش نکردن یاد معشوق را بیت بعد می‌آورد که در واقع از بیت بعد از نهاد خویشتن جدا می‌گردد.

۴- أَرَقَّ الْعَيْنَ خِيَالٌ لَمْ يَقِرَّ طَافَ، وَالرَّكْبُ بِصَحْرَاءِ يُسْرِ

أَرَقَّ: خواب را ربود / لم يقر: قرار نداشت از ریشه وقر / ركب: جمع راکب، سواران / يُسر: نام مکانی در سرزمین بنی یربوع.

ترجمه: «خیال معشوق خواب را از چشم من ربوده است آرامش ندارم. این خیال به‌گردش در آمده است، در حالی که سواران در صحرای یسر هستند.»

خیال و رویا می‌تواند شاعر و یا نویسنده را از حیطه‌ی خودآگاهی خارج کرده و هنرمند را به دنیایی دیگرگون ببرد. بنابراین در این جا نیز شاعر، عدم فراموش شدن یاد معشوق را به دلیل به

گردش در آمدن یاد و نام او در تمام اجزاء بدن خویشتن می داند که آرامش را از وجود او می-گیرد. اما نکته ی مهم در این جاست که این بیت، محل تلاقی یا اتصال زینه ی نخست روانشناسی با زینه ی سوم روانشناسی (فرامن) است. در واقع شاعر در این جا در زینه ی دوم (من) وجود دارد. این زینه، برزخی میان دو مرحله ی دیگر است. در واقع محل اتصال آفاق به انفس شاعر است. اما از شاخصه های این برزخ در این بیت:

(الف) شاخصه های زینه ی اول (نهاد):

۱- اشاره ی شاعر به ربوده شدن خواب از چشمش . بنا بر این شاعر هنوز رگه هایی از ناخودآگاهی را با خود دارد که او را توان اشاره به چشمها است.

۲- احساس شاعر نیز از این که آرامش ندارد، تأیید دیگری بر خودآگاهی اوست که هنوز وضعیت طبیعی و جسمانی خود را در می یابد.

۳- اشاره ی شاعر به بودن سواران در صحرای یُسر نیز از دلایل همراه بودن نشانه هایی از خودآگاهی با اوست، چرا که بودن آنها را هنوز از یاد نبرده است.

(ب) نشانه هایی از زینه ی سوم روانشناسی، فرامن در این بیت:

۱- ربوده شدن خواب از چشم شاعر با خیال. خیال چنان قدرتی را داراست که توانسته بر خودآگاهی و بیداری شاعر غلبه کند. همچنین فعل أَرَّقَ که به معنای خواب را ربود، است (ربودن)، با خیال و اوهام که در واقع خودآگاهی و افکار طبیعی و عادی شاعر را از او دور کرده-اند، ارتباط برقرار می کند و بنابراین این فعل بسیار مناسب انتخاب شده است. این مضمون را در شعر حافظ نیز می توان مشاهده کرد:

نقش خیال روی تو تا وقت صبحدم بر کارگاه دیده ی بیخواب می زدم

(همان: ۱۸۷)

۲- فعل طاف نیز که به معنای به گردش در آمده است ، تأییدی دیگر بر این مرحله است. چرا که گردش خیال سبب دوری آرامش از شاعر گردیده است . بنا بر این بیت حاضر نیز، برزخی میان زینه ی نخست روانشناسی و زینه ی سوم روانشناسی، فرامن، می باشد. چنانکه در مصراع دوم همین بیت شاعر با توجه این که طاف را برای به گردش در آمدن خیال و تسلط آن بر ضمیر ناخودآگاه شاعر می آورد، با بیان ربودن سواران در صحرای یُسر به سوی خودآگاهی گام بر می دارد. بنابراین دیده می شود که شاعر، بین این دو زینه در حال نوسان است و این مقدمه و آستانه ی حضور او به دنیای ناخودآگاهی (فرامن) است که در ابیات بعد مورد بررسی قرار می گیرد . همچنین فعل أَرَّقَ که به معنای خواب را ربود، می تواند نشانگر جنبه ی دیگری از این معشوق درونی نیز باشد. با توجه به این که ربودن به معنای عامی، باری منفی را به دوش می کشد

دزدیدن) و در واقع خیال معشوق درونی، خواب را از چشمان خسته‌ی شاعر ربوده، لذا این معشوق در این جا نمودی از سایه یا بُعد منفی او نمود یافته است. یآوری (۱۳۸۱: ۱۷۲) در مورد سایه می‌گوید: «سایه در روان شناسی یونگ از مهمترین آرکی تایپ هاست. به اعتقاد بیشتر روان کاوان سایه جنبه‌ی منفی و تاریک روان را تشکیل می‌دهد. سایه نزدیک ترین چهره‌ی پنهان در پس خود آگاهی است. نخستین پاره‌ی شخصیت است که در سفر به قلمرو ناخودآگاه روان پدیدار می‌شود و در آغاز راه پر پیچ و خم خویشتن یابی می‌ایستد و همه هستی را به هم‌آوردی می‌طلبد». سایه اصولاً انسانها را به کارهای منفی وا می‌دارد و جنبه‌ها و خصایص منفی سایه بر جنبه‌های مثبت برتری دارد، زیرا سایه، بخشی از روان است که انباشته از غرایز رفتاری ابتدایی-ترین نیاکان و حتی بشر است. (ر.ک. تبریزی، ۱۳۷۳: ۴۶).

۵- جازتِ البیدِ اِلی اُرْحُلِنَا اَخِرَ اللَّیْلِ یَبْعُورُ خَدِرَ

جازت: عبور کرد / بید / جمع مکسر بیداء، بیابانها / یعفور: آهوی زیبا / خدر: سست و خواب آلوده و نازک بدن. ترجمه: «خیال معشوق از بیابانها گذشته است و به صورت آهوی زیبا و نازک بدن به سوی ما می‌آید.» ازین بیت به بعد، شاعر دیگر در پی توصیف معشوق بیرونی آفاقی خود نیست. ازین جا به بعد معشوق او درونی می‌شود. به عبارتی دیگر شاعر با توجه به همان خصوصیات معشوق در بیرون از ذهن خود در میان اشعار عربی به توصیف معشوقی درونی با رعایت کردن خصایص معشوق عرب می‌پردازد که شاخصه‌های روانشناسی یونگ و فروید را نیز به دنبال می‌کشد که در لابه لای اشعار و تفاسیر به آنها اشاره می‌شود. همان طور که گفته شد، شاعر از این بیت به بعد دیگر اختیار خود را به دست ناخودآگاهی می‌سپارد و با او همساز و همراز می‌گردد. اما از ویژگی‌های فرامن در این بیت: ۱- گذشتن خیال معشوق از بیابانها: از جمله ویژگی‌های خیال و رویا، عدم پی بردن به زمان و مکان مناسب است. آبرامز (۲۰۰۵: ۱۱۲) به نقل از کولریج در کتاب خود می‌گوید:

«کولریج در فصل نوزدهم زندگی نامه‌ی ادبی (۱۸۱۷) این کارکرد «بازشکل دهی» تصاویر حسی را به قابلیت نازل ذهن که آن را خیال می‌نامد، نسبت داده و در این باره گفته است: «خیال... با چیزی غیر از ثوابت و معینات بازی نمی‌کند. در واقع، خیال چیزی غیر از نوعی حافظه‌ی رسته از زمان و مکان نیست.» به زعم کولریج، خیال یک فرایند ناب فکری است که تصاویر اولیه‌ای را دریافت می‌کند - «تصاویر ثابت و معینی» که حواس به صورت حاضر و آماده در اختیار او می‌گذارند - و بدون تغییر در اجزاء این تصاویر، آنها را به یک نظم مکانی و زمانی متفاوت با قبل، باز شکل می‌دهد یا به عبارتی شبیه سازی می‌کند.» شاعر نیز در این جا تعداد دقیق بیابانها را نمی‌گوید و دقیقاً معلوم نیست در چه زمانی به سر می‌برد. همین بی زمانی و بی

مکانی او مهمترین ویژگی ناخودآگاهی و رویا در این بیت اوست. تنها شاعر این را می داند که خیال معشوق در حال حاضر قرین و همنشین با اوست. البته این مضمون نیز در ابیات شاعران دیگر نیز وجود دارد؛ از آن جمله در اشعار حافظ:

خیال روی تو در هر طریق همزه ماست نسیم بوی تو پیوند جان آگه ماست (حافظ،

۱۳۸۰: ۱۳)

۲- دیده شدن معشوق و یا خیال او به صورت آهویی زیبا و نازک بدن نیز تأیید دیگری بر وجود شاعر در مرحله ی فرامن است. (عجیب بودن خود از ویژگی های مهم رویاست). اما نکته ی جالب در این مرحله ی فرامن در این جاست که هرچند شاعر در ناخودآگاهی کامل به سر می برد، اما باز هم خصوصیات اشعار و دیار عرب را که به صورت ناخودآگاه جمعی در ذهنش حک شده است را به همراه می آورد که نمود این آرکی تایپ در ناخودآگاه جمعی شاعر نیز با ناخودآگاهی جمعی یونگ کاملاً مطابقت می کند.

«روایت او از ژرفناشناسی روان با دیدگاه فروید که متقدم وی بود، بسیار متفاوت است و آنچه ما نقد یونگی ادبیات می نامیم، اساساً با نقد روانکاوانه تفاوت دارد. تأکید یونگ بر ناخودآگاه فردی نیست، بلکه وی بر ناخودآگاه جمعی تأکید می کند. یعنی ناخودآگاهی که میان تمام افراد در همه ی فرهنگها مشترک است. یونگ این ناخودآگاه جمعی را منشأ یادمانهای نژادی و تصاویر و الگوهای نخستین تجربه می داند. یونگ این الگوهای نخستین را کهن الگو می نامد.» (آبرامز، ۲۰۰۵: ۲۶۰)

آمدن خیال معشوق همچون آهو به سوی شاعر در جهت تسکین و آرامش شاعر و بهبود روحی او است. یونگ نیز در جای دیگر می گوید که این ناخودآگاهی، نقش در احیای جنبه هایی از روان را دارند که برای بهبود روحی و عاطفی نژاد بشر ضروری اند.

«یونگ ادبیات برجسته را - از جمله اسطوره هایی که الگوهای آنها در فرهنگ های مختلف دیده می شود - مظهری از الگوهای کهن ناخودآگاه جمعی تلقی می کند. نویسندگان بزرگ به تصاویر کهن الگویی دهن شده در حافظه ی نژادی دسترسی دارد و دسترسی آنها را برای دیگران فراهم می آورد. بنابراین در احیای جنبه هایی از روان که برای بهبود روحی عاطفی نژاد بشر ضروری هستند، توفیق می یابد. نظریه ی یونگ در ادبیات بر نقد کهن الگو و نقد اسطوره ای تأثیر بسزایی داشته است.» (همان: ۲۶۰) اما در این بیت مورد نظر، یک مورد دیگر نیز حائز اهمیت است و آن، این که یکی از دیگر تقسیم بندی های تداعی معانی در لفظ واژه ها، همآوایی حروف است. همآوایی یعنی یک حرف محور یک بیت یا چند بیت قرار می گیرد؛ به نحوی که در آن بیت، بیشتر واژه ها دارای آن حرف هستند و به این ترتیب آن حرف خاص وسیله ی تداعی کلمات خاص و

در نتیجه معانی جدید می‌گردد (آتش سودا، ۱۳۸۳: ۶۵). در این بیت مورد نظر نیز، ۹ مرتبه حرف الف در واژه‌های زیر تکرار می‌گردد: جاء- البید- الی- ارحلنا- آخر- الیل. تکرار این حرف مصوت بلند، بی تناسب با معنای بیت نیست. به عبارت دیگر شاعر برای این که بیان کند که خیال معشوق از چه بیابان‌هایی گذشته، با آوردن مصوت بلند الف، به طور مداوم دهان را برای این مصوت باز می‌کند و گویی درازی بیابان‌هایی را که خیال معشوق از آن گذشته است، در آهنگ شعر خود می‌آورد. لذا این حرف وسیله‌ای برای تداعی این مفهوم گردیده است.

۶- ثُمَّ زَارَتْنِي، وَ صَحْبِي هُجَّعٌ فِي خَلِيْطٍ بَيْنَ بُرْدٍ وَ نَمْرِ

صحاب: جمع صاحب، یار / هَجَّع: جمع هاجع، خواب / خلیط: گروه، جماعت / بُرد و نمر: دو قبیله‌اند و بعضی گفته‌اند که دو گونه لباس هستند.

ترجمه: «پس به دیدار من می‌آید، در حالی که یارانم در میان جماعتی بین دو قبیله‌ی بُرد و نمر خوابند.» در این جا گویی که شاعر باز هم گریزی به زینهی دوم (من) زده است، چرا که با توجه به این که در مصراع اول می‌گوید: ثُمَّ زَارَتْنِي (سپس به دیدار من می‌آید). اما باز هم حکم قبلی را شکسته و گریزی ناچیز به یاران خود می‌زند که در خوابند. این نوسانی و عدم تعادل نیز، تأییدی بر مرحله‌ی من است. به عبارت دیگر، شاعر هنوز از مرحله‌ی دوم (من)، به طور کامل وارد مرحله‌ی فرامن یا ناخودآگاهی کامل نشده است، لذا نوساناتی را می‌توان در میان مراحل و مراتب شعری او مشاهده کرد. همچنین او و او حالیه‌ای که در مصراع اول آمده، تبیین‌کننده‌ی حالات، میان شاعر و یاران اوست، لذا این تباین رفتاری نیز تأییدی دیگر بر مرحله‌ی دوم است. چرا که شاعر با نوعی تک‌گفتار درونی وضعیت خود را (که معشوق درونی در حال آمدن به سوی اوست و آماده‌ی سفر است) با یاران خود مقایسه می‌کند.

۷- حَيْثُمَا قَاطَوْا بَنَجْدٍ وَ شَتَا وَ حَوْلَ ذَاتِ الْحَاذِ مِنْ ثَنِي وَ قُرْ

قاضوا: ریشه فیض، تابستان را سر کردند. / شتوا: زمستان را سر کردند. / الحاذ: نوعی درخت / ثنی: مثنی است، بیج دره. / وقر: اسم جایی است.

ترجمه: «آنجا که در نجد تابستان و زمستان را سر کردند، در اطراف سرزمینی پر از درخت در بیج دره و قُر.» این بیت نیز ادامه‌ی وصف یاران شاعر است که شاعر در این وضعیت آنها را با خود مقایسه می‌کرد؛ لذا شاعر همچنان در همان حال و هوای مرحله‌ی دوم (من) به سر می‌برد؛ در تطابق وضعیت خودی خود با یاران خویش. اما همان طور که بیان شد، زینهی دوم همانند برزخی میان مرحله‌ی نهاد و مرحله‌ی فرامن است. آبرامز (۲۰۰۵: ۲۵۸) در این باره می‌نویسد:

«خودتلاش می کند تا به نحو احسن ستیزهای میان خواسته های سیری ناپذیر نهاد، نیازهای ارضاء نیافتنی فراخود و امکانهای محدود ارضاء- که دنیای واقعیت آنها را فراهم می آورد - حل کند». با توجه به برزخ بودن این زینه، لذا باید خصوصیتی از دو زینه را در این بیت (و در واقع در بیت قبل) مشاهده کرد. از جمله شاخصه ها و نشانه های زینه ی اول (نهاد) در این بیت:

۱- به یاد ماندن خاطره ای از یاران شاعر که تابستان و زمستان را در جایی سر کرده اند.

۲- به یاد آوردن سرزمینی پُر از درخت در پیچ دره ی وقر.

اما از نشانه های ناخودآگاهی و فرامن در این بیت می توان به تضاد اشاره کرد: دو فعل ماقاظوا(تابستان را سر کردند) و شتوا(زمستان را سر کردند) که درباره ی یاران شاعر گفته شده است، با یکدیگر تضاد دارند. یونگ (۱۳۵۲: ۵۲۱) در کتاب خود می گوید: «ارتباط میان ذهن خودآگاه و ذهن ناخودآگاه متضمن زوج مکملی از متضادهاست».

۸ - تَخْلَسُ الطَّرْفُ بَعِينِي بُرْعُزٍ وَبَخْدِي رَشًا، آدَمَ غِرٍّ

بُرْعُزٌ: بچه گاو/ رَشًا: بچه آهو/ آدَمَ: گندم گون، سفید/ غِرٌّ: جوان.

ترجمه: «با چشمی درشت چون چشم بچه گاو و با گونه هایی سفید و زیبا مثل بچه آهو دل را می رباید.» شاعر در این جا دوباره به مرحله ی سوم (فرامن یا فراخود) برگشته و مشغول معشوق درونی خویش است. اما نکات این بیت در زینه ی سوم روانشناسی یونگ: الف) در این جا شاعر نیز به سوی ناخودآگاهی خود گام برداشته و در حال تماشای معشوق درونی خویش است. اما یک نکته در این توصیفات حائز اهمیت است و آن نکته این که شاعر معشوقه ی خود را در بهترین حالات و تشبیهات می آفریند و می آورد. این نکته دقیقاً مطابق با روانشناسی فروید و ناخودآگاهی فردی شاعر یا نویسنده است. بنابراین شاعر نیز در پی آرامش درونی خویش گام در ناخودآگاهی فردی خویش گذاشته و با آرزوهایی که در خودآگاه خود از آنها منع شده بودند، روبرو می شود. در این بستر معشوقه ی خود را در بهترین حالات می بیند. دلیل این امر هم این است که فرامن، محل ارزش هاست. شمیسا (۱۳۷۸: ۲۲۰) در کتاب خود در مورد فرامن می گوید: «نهاد با کودک متولد می شود، اما فرامن بر اثر تربیت به وجود می آید و آموخته های اخلاقی و مذهبی اوست. فرامن امیال مکروه و ناپسند را به نا خودآگاه واپس زده است. فرامن معاییر اخلاقی و وجدان ماست. اگر تمثیل قدم را در باب این که آدمی دو سر دارد، سری که به فرشته می رسد و سری که به شیطان می رسد در نظر آوریم، نهاد جنبه ی شیطانی و فرامن جنبه ی ملکی اوست.» و به گفته ی آبرامز (۲۰۰۵: ۲۵۸)، فراخود، درونی سازی معیارهای اخلاقی و عرفی است.»

ب) درشتی چشم معشوق همچون چشم بچه گاو، دارا بودن گونه هایی همچون گونه های بچه آهو سفید و زیبا، نیز از تشبیهات و تمثیلاتی است که با توجه به زندگی شاعر در میان اعراب و

آن سرزمین، خواه ناخواه در ضمیر ناخودآگاهِ جمعی ما ثبت شده است. اما نکته‌ی دیگری که در این بیت و حتی در بیت ۴ که زینه‌ی من یا برزخ دو زینه‌ی نخست و سوم بود، آمده است، این که شاعر دوباره می‌گوید که معشوق او دلش را با مثلاً غمزه یا چشم‌های مست می‌رباید. هرچند که فعل رباییدن میان عاشق و معشوق لزوم داشته و دارد، اما توجه به این نکته که فعلِ رباییدن، خواه ناخواه مفهوم دزدی و یا به عبارتِ دیگر، مفهومی منفی را نیز با خود به همراه دارد، لذا شاعر در این جا به مفهوم سایه (بعد منفی معشوق درونی) اشاره دارد.

ج) سومین مورد مهم در این بیت، با توجه به مبحثِ ناخودآگاهی و وجودِ شاعر در آن منزل، تداعی است. تداعی مورد نظر ما در این بیت (چرا که تداعی گونه‌های مختلفی دارد)، تداعی معنوی است. این تداعی از مواردی است که شباهتِ ظاهری لفظ و واژه نقشی در تداعی ندارد، اما به هر حال لفظ از طرقِ دیگر مانند ترجمه و تصویر سازی و ... در تکمیل سلسله‌ی تداعی دخالت می‌کند (آتش سودا، ۱۳۸۳: ۷۳). لذا شاعر در این بیت نیز در حال توصیف زیبایی چشم‌ها و گونه‌های معشوق درونی خویش است، بلافاصله زمانی که بعد از توصیف چشمها به گونه‌ها می‌رسد، خواه ناخواه گونه‌های سفید و زیبای بچه آهو برای او تداعی می‌شوند؛ لذا این مسأله نیز از دلایل تأیید کننده‌ی دیگر بر وجود شاعر در مرحله‌ی فرامن است.

۹- ولها كسحا مهّاة مُطْفَلٍ تَفْتَرِي، بِالرَّمْلِ، أَفْنَانَ الزَّهْرِ

کشحان: دوپهلوی / مهّاه: گاو وحشی، از ریشه مهو به معنای خورشید است، گویا زن در شعر جاهلی رمز خورشید است. / تفتری: می‌چرد / افنان: جمع فن: شاخه.

ترجمه: «او دو پهلوی چون پهلوی گاو وحشی بچه دار دارد که با عیش و خوشی در میان گلها می‌چرد (مقصود این است که معشوقه اش زیباست و در کمال رفاه زندگی می‌کند).» الف) در این جا نیز شاعر با توجه به وجودش در ناخودآگاه، معشوق خود را در نهایت زیبایی می‌داند که دو پهلوی بسان پهلوی گاو وحشی بچه دار دارد. اما هر چند که چشم‌های گاو وحشی (مهّاه)، سمبلی برای نشان دادن زیبایی شخصی در ادب عربی بوده است، اما وحشی بودن این چشمها می‌تواند اشاره به نمود بعد منفی این معشوق (سایه) داشته است. ب) همچنین چرخیدن با عیش و خوشی در میان گل‌ها نیز اشاره به خوبی و فراوانی ارزش‌ها و آرزوها در مرحله‌ی فرامن دارد. چرا که فرامن جایگاه ارزش‌هاست. بنابراین شاعر که در ناخودآگاهی خود به سر می‌برد، معشوق را به بهترین شکل خود می‌بیند. ج) اگر ماه از ریشه‌ی مهو و رمز زن در شعر جاهلی باشد، بنابراین نوعی تداعی دیگر شاعر در شعر این بیت دیده می‌شود که می‌توان آن را تداعی سمبلیک نامید

۱۰- جَابَةُ المِدْرِي، لَهَا ذُو جُدَّة، تَنْفُضُ الضَّالَّ وَأَفْنَانَ السَّمْرِ

جابه: استوار / مدری / شاخ، اسم آلت / ذو جُده: صاحب فرزندی که در پشت خط دارد / تنقُضُ: می اندازد، شاخ می زند، تکان می دهد .

ترجمه: «این گاو شاخی محکم دارد و برای او فرزندی است که با خوشی در میان درختان سدر و شاخه های خار مغیلان می چرد.»

در این جا چریدن فرزند گاو در میان درختان سدر و شاخه های خار باز هم اشاره به مرحله ی ناخودآگاهی شاعر و وجود او در مرحله ی فرامن دارد که شاعر تنها در ضمیر ناخودآگاه خود، معشوق را در چنین حال و هوایی عالی می بیند. همچنین شاخ این گاو (که علاوه بر زیبایی می-تواند وسیله ای خطرناک تلقی شود) می تواند به عنوان تداعی کننده ی جنبه ی منفی این معشوق باشد که به شکل سایه نمود یافته است. اما دارای فرزند بودن این معشوق نیز اشاره به مونث بودن معشوق درونی دارد .

۱۱- بَيْنَ أَكْنَافِ خُفَافٍ فَالْلَوَى مُخْرَفٌ تَحْنُو لِرَخْصِ الظَّلْفِ حُرُ

مُخْرَف: صفت برای (ماه) بیت ۹، در پاییز زایید، در فصل پاییز وارد شد . / تَحْنُو: مهربانی می کند . / رَخْصِ الظَّلْفِ: نرم سم ، کنایه از فرزند کوچک ، کنایه از نوع ایماء . / حُرُ: کریم . ترجمه: «در میان ناحیه خفاف و لوی است. این گاو بچه دار است، ارزشمند است و به فرزندش مهربانی می کند.» در این بیت نیز، نکته ی حائز اهمیت دیگری وجود دارد . بدیهی است که از ویژگی های مهم رویا بی زمانی و بی مکانی است. در این بیت نیز همین خصوصیت را می توان مشخص کرد، چرا که نه زمان دقیق را می توان مشاهده کرد و نه مکان دقیقی را .

ویژگی دیگری که در این بیت وجود دارد، این نکته است که با توجه به این که مرحله ی فرامن که خود از ناخودآگاهی نشأت می گیرد، منزلگاه ارزشهاست، لذا شاعر نیز واژه ی حُر را بسیار مناسب برای این معشوق درونی برگزیده است. دارای فرزند بودن این معشوق نیز باز هم اشاره به جنسیت معشوق درونی دارد. مورد دیگری که در این بیت وجود دارد ، هماوایی حروف ف و ل است؛ به گونه ای که می توان این حروف را به ترتیب در واژه های خَفَافٍ - فَالْلَوَى - مُخْرَفٍ - الظلف و فاللوی - لِرَخْصِ - الظلف مشاهده کرد . به عبارتی دیگر حروف ف و لام که حروف عمده ی یخفاف و للوی هستند، با تکرار شدن در این بیت دو مکان را تداعی می کنند . (هرچند که باز هم دقیقاً مشخص نیست که مکان مورد نظر شاعر کجاست که همان طور که گفته شد، این خود نیز از ویژگی های خیال و رویا در بستر ناخودآگاهی است.)

۱۲- و على المتنين منها واردٌ حَسَنُ النَّبْتِ، أَثِيثٌ، مُسْبِكِرٌ

وارد: موی بلند، هر چیز دراز / أَثِيثٌ: موی زیاد / مُسْبِكِرٌ: بلند، اسم فاعل از ریشه ی سبکر، رباعی مزید.

ترجمه: «موهایش که از پشت آویزان است، فراوان، بزرگ و خوب و رواست.» این بیت نیز در وصف زیبایی‌های معشوق درونی اوست که به رابطه‌ی آنیموس با اندام نیز اشاره می‌کند. خوب و بزرگ بودن موهای این معشوق نیز همگی حاکی از تناسب اندام و وضعیت این معشوق درونی دارد.

۱۳- بادنٌ تجلو، إذا ما ابتَسَمَت عَنْ شَتِيْتِ كَأَفْحَى الرَّمْلِ، غُر
بادن: زن تنومند/ تجلو: ظاهر می‌کند/ شتیت: دندان، دندان پیشین که از هم گشاده باشند/
أفحی: جمع أفتحوان، گیاهی سفید/ غر: جمع أغر: سفید.

ترجمه: «این زن آن هنگام که بخندد، دندانهایش ظاهر می‌شود. این دندانها براق و سفید مثل گیاه أفتحوان است.»

این بیت نیز در وصف زیبایی‌های معشوق درونی شاعر است. اما نکته‌ی قابل توجه در این بیت نیز مسأله‌ی تداعی است. آبرامز (۲۰۰۵: ۱۱۲) در مورد ویژگی‌های تداعی خیال از دید کولریج می‌گوید:

«اما تخیل که شعر برتری را خلق می‌کند، صاویر را محو می‌کند، آنها را منفک می‌سازد و پراکنده می‌کند و از نو خلق می‌نماید، یا هر جا که این جریان غیر ممکن باشد، باز هم در همه‌ی وقایع تلاش می‌کند تا آنها را به صورت کامل تصویر کند و به هم پیوند دهد. این قابلیت ذهن اساساً زنده است، گرچه همه‌ی اشیاء (به خاطر نفس شیء بودنشان) اساساً ثابت و مرده هستند. تخیل مورد نظر کولریج، قادر است کاری برتر از شبیه سازی صرف انجام دهد و می‌تواند با تجزیه‌ی تصاویر ثابت و مشخص -تصاویر ذهنی یا تصاویری که با حواس درک می‌شوند- طرح‌هایی را خلق کند و این اجزاء را در یک کل واحد وحدت ببخشد.»

در این جا نیز شاعر در زمانی که می‌خواهد تصویر ثابت براق بودن و سفیدی دندانهای معشوق را بیان کند، به یکباره در ضمیر ناخودآگاهش، گیاه أفتحوان تداعی می‌شود. در واقع سفید بودن و براق بودن دندانهای معشوق، سفیدی گیاه أفتحوان را برای شاعر تداعی می‌کند. حافظ نیز در این مورد می‌گوید:

یا مبسما دُرْجاً من اللَّاکِی یا رب چه در خور آمد گردش خط
اما نکته‌ی دیگری نیز در این جا حائز اهمیت است. گل‌ها نیز عضوی از طبیعت اطراف محسوب می‌شوند و بنابراین توجه به مطالب ذکر شده، می‌تواند نمادهایی از مادر مثالی باشد. هال (۱۳۸۳: ۳-۲) در کتاب خود در این مورد می‌گوید: «خدایان گل‌ها غالباً مادینه هستند و از نسل الهه‌های باروری کهن‌تر زاده شده‌اند. الهه‌های گلهای، تاج‌هایی از گل بر سر، یا سبد‌هایی از گل در دست دارند. هی وانگ مو، ملکه‌ی مادر غرب نیز با چنین هیاتی نشان داده می‌شود.»

حلقه و دسته گل، نشانه ی ائوس آثورورا، الهه یونانی - روی تجسم بهار است». سهراب سپهری نیز در اشعار خود در اشاره به معشوق درونی خویش، او را همانند گل نیلوفر می داند: از مرز خوابم می گذشتم. / سایه تاریک یک نیلوفر / روی همه این ویرانه افتاده بود. (همان: ۱۱۸) بنابراین می توان مشاهده کرد که تشبیه شدن معشوق درونی شاعر به گیاه اُفحوان، بی ارتباط با آنیما در مبحث روانشناسی نیست.

۱۴- بَدَلْنَهُ الشَّمْسُ مِنْ مَنبَتِهِ بَرْدًا أبيضَ، مَصْقُولَ الأَشْر
بَرْد: تگرگ / اُشْر: تیز .

ترجمه: «خورشید به جای آن دندان از مکان رویشش، تگرگی سفید قرار داده است که براق و تیز است.» از جمله خصوصیات خیال و ناخودآگاهی، تغییر بارِ مدلولِ رمزی است که می توان در این بیت، این ویژگی را مشاهده کرد. در این جا شاعر به این عادتِ عرب اشاره داشته که: اگر دندانی می افتاده، آن را به سوی خورشید پرت می کردند و می گفتند: ای خورشید دندانی استخوانی به تو دادم، دندانی از جنس نقره به من بده. تغییر رمز خورشید به عنوان موجودی کیمیاگر (تبدیل کننده ی دندانی از جنس استخوانی به دندانی از جنس نقره) به جای یک عنصر صرفاً گرما بخش و روشنی بخش، از جمله ویژگی هایی است که در ضمیر ناخودآگاه شاعر صورت گرفته است. بنابراین در شعر شاعران عرب یک رمز با توجه به لحظه و آن خاصی که شاعر در آن به سر می برد، بار معنایی تازه ای می یابد. به عبارت دیگر هیچ گاه در شعر عربی در مورد رمزهای موجود در شعر با قاطعیت تمام نمی توان ابراز داشت که مثلاً دریا نمادی از هستی است و یا آتش نمادی از عشق. اما دو نکته ی مهم دیگر نیز در این بیت وجود دارد. مورد اول این که شاعر در زمانی که می خواهد بیان کند که خورشید به جای آن دندان، دندان سفید دیگری را جایگزین می کند، تداعی دیگری در ذهنش شکل می گیرد که آن دندان را به تگرگ تشبیه می کند. فروم (۲۵۳۶: ۱۲۳) در مورد عنصر تداعی می گوید: «تداعی در شکل گیری روند ناخودآگاهی، تأثیر به سزایی دارد. رشته های متعدد تار و پود خاطرات انسان به صورت رویایی کوتاه به هم بافته می شود. هرگاه سعی کنیم رویا یا خیال خود را از طریق دنبال کردن خاطراتی که با هر یک از عناصر آن مربوط می شود، تعبیر کنیم، متوجه دامنه ی وسعت تداعی معانی و طریقه ی معجزه آسایی که این خاطرات را در یک متن خلاصه و فشرده و تغلیظ می کند، خواهیم شد.»

اما مورد دیگر در این بیت مسأله ی تضاد است. یونگ (۱۳۵۹: ۴۷۳) نیز در کتابش می گوید: «وارونگی های شگفت انگیز در خیال امری عادی است. چیزی به متضاد خود نسبت می یابد. چنان که گویی حتی متضادهای مفرط نیز می توانند به یکدیگر تبدیل شوند. ارتباط میان ذهن خودآگاه و ذهن ناخودآگاه متضمن زوج مکملی از متضادهاست. هر محتوای جدیدی که از

ناخودآگاه بر می‌آید، از حیث ماهیت تغییر اساسی می‌کند و این بدان جهت است که قسمتی از آن در ذهن خودآگاه ناظر ادغام می‌شود. حتی محتویات رویا اگر واقعاً ملحوظ گردد، به همان طریق نیمه خودآگاه ناظر که با تعبیر خواب صورت بگیرد، تأثیر و نفوذی غیر قابل سنجش در ناخودآگاه دارد. بنابراین ناخودآگاه را فقط می‌توان به طور تقریبی با مفاهیم متضاد توصیف کرد.»
آبرامز (۲۰۰۵: ۱۱۲) نیز در مورد دیدگاه کولریچ در این باره می‌گوید:

«به زعم کولریچ، خیال یک فرایند ناب فکری است که تصاویر اولیه‌ی او را دریافت می‌کند - «تصاویر ثابت و معینی» که حواس به صورت حاضر و آماده در اختیار او می‌گذارند - و بدون تغییر در اجزاء این تصاویر، آنها را به یک نظم مکانی و زمانی متفاوت و متضاد با قبل، باز شکل می‌دهد یا به عبارتی شبیه‌سازی می‌کند.» در این بیت نیز می‌توان شاهد تضاد میان دو پدیده بود. به عبارت دیگر شاعر در ضمیر ناخودآگاه خویش تصاویر اولیه‌ی خورشید و تگرگ را دارد، اما این تصاویر را با نظمی متضاد به کار می‌برد. یعنی خورشیدی که تگرگی را به جای یک دندان سفید و براق قرار می‌دهد، خود نوعی تضاد را در بر دارد، چرا که یکی آتشین و دیگری از جنس یخ است. لذا این تضاد که در بستر ناخودآگاهی شاعر صورت گرفته است، تأیید دیگری بر وجود شاعر در ناخودآگاهی است.

۱۵- وَإِذَا تَضَحَّكَ، تُبْدِي حَبِيبًا
كُرْضَابِ الْمِسْكِ بِالْمَاءِ الْخَصْرِ

حبیب: آب دهان / رُضَاب: ریزه / خَصْر: سرد.

ترجمه: «آن هنگام که بخندد، آب دهانش را ظاهر می‌کند که مثل ریزه‌های مشک خوشبو و سرد است.» علاوه بر توصیف زیبایی‌های معشوق در این بیت، تداعی شدن ریزه‌های مشک و سرد بودن آن برای آب دهان وی، از ویژگی‌های دیگر خیال و ضمیر ناخودآگاه شاعر است. همچنین ماندنی آب دهان معشوق درونی به مشک و خوشبو بودن و سرد بودن آن اشاره به ارزشمندی او و جلوه در منزلگاه ارزش‌ها و آرزوها در ناخودآگاهی و فرامن دارد. اما یکی از صفاتی که شاعر برای آب دهان وی می‌آورد، سرد بودن آن است که در جای خود بسیار حائز اهمیت است. اولین مورد این که در مبحث کنتراست رنگ‌ها، سرد از صفات رنگ‌هایی است که کمترین کنتراست را داراست؛ لذا رنگ‌هایی مانند سیاه، کبود و ... که دارای کمترین روشنایی (یا عدم آن) هستند، دارای کمتری کنتراست، حرارت و گرما هستند. اما این سوال پیش می‌آید که چه ارتباطی می‌تواند این صفت با بیت داشته باشد. اولاً با توجه به این که شاعر آب دهان معشوق را همانند مشک می‌داند و مشک نیز سیاه رنگ (و یا شبیه آن است)؛ لذا آرکی تایپ رنگ سیاه مشک با سردی که آمده، ارتباطی بسیار بجا و مناسب پیدا می‌کند. ثانیاً اگر ما بیابیم از ابتدا قصیده را مورد ارزیابی قرار دهیم، خواهیم دید که شاعر در عالم فرا واقع و ناخودآگاهی، به گونه‌ای با

رنگ سیاه و تاریکی (و آرکی تایپ های این رنگ مانند سیاهی، تنهایی، ابهامات، در گیری ها و شورش ها) ارتباط می یابد. لذا صفاتی که شاعر در این بیت برای آب دهان معشوق درونی آورده یا آنها را به آن تشبیه کرده است، بسیار مناسب و بجا بوده است.

۱۶- صَادَفْتُهُ حَرْجَفٌ فِي تَلْعَةٍ، فسجا وَسَطٌ بِلَاطٍ مُسَبِّطٍ

حرجف: باد شمال / سجا: سکونت کرد / بلاط: دشت / مُسَبِّطٍ: طولانی، اسم فاعل از ریشه ی سبطر .

ترجمه: «باد شمال سردی به آن برخورد کرده است و در میان دشتی که طولانی است، ایستاده است.» در واقع در این جا شاعر ظاهر آب دهان معشوق را در زمان خندیدن به ریزه های مشک و قطرات سردی که باد شمال سردی بر آن وزیده، تشبیه کرده است. به عبارت دیگر این بیت در تأیید صفت سرد که در بیت بالا آمده، دلیل خوبی است، چرا که برای بیان سردی آب دهان معشوق بیان می دارد که باد شمال سردی به آن برخورد کرده که از میان دشتی طولانی نیز وجود داشته است. اما یکی از دلایل وجود شاعر در ناخودآگاهی در این بیت می تواند تداعی همآوایی صامت های (ص و س) و (ت و ط) باشد که مورد اول با تکرار در واژه های: صادفته - فسجا - وسط - مبسطر صدای زوزه ی باد و مورد دوم با تکرار در واژه های صادفته - تلعه - وسط - بلاط - مبسطر، طولانی بودن آنها را در دشت تداعی می کند. (هر چند می توان به گونه ای صدای زوزه ی باد را در وزن شعر نیز که در وزن فاعلاتن و در بحر رمل است، احساس کرد. گویی شاعر با همآوایی حروف و ارتباط آن با موسیقی شعر، به نیکی صدای زوزه ی باد را در دشت به خواننده انتقال می دهد.)

۱۷- وَإِذَا قَامَتْ، تَدَاعَى قَاصِفٌ مَالٌ مِنْ أَعْلَى كَثِيبٍ مُنْقَعِرٍ

قاصف: ریگزار / مُنْقَعِرٍ: کنده شده / تداعی: کج شد ولی نریخت.

ترجمه: «و آن هنگام که بایستند، آنقدر نرم و نازک است که گویا ریگزار از بالای تپه ای انبوه حرکت می کند.» در این جا نیز تداعی تصویر دیگری را نیز می توان مشاهده کرد که شاعر حرکت کردن ریگزار از بالای نرم و نازک ایستادن معشوق خویش می بیند. همچنین مورد دیگر تداعی به صورت لفظ است که به گونه ای واژه ی قاصف (ریگزار) با واژه ی شیب (تپه) برقرار کرده اند.

۱۸- تَطْرُدُ الْقُرَّ بَحْرًا صَادِقٌ وَ عَكِيكَ الْقَيْظِ، إِنْ جَاءَ، بَقْرٌ

قُر: سردی / عکیک: گرمای شدید.

ترجمه: «سرما را با گرما می راند و گرمای شدید تابستان را با سرما از خود دفع می کند (یعنی این که برای او گرمی و سردی مساوی است).»

اما مورد دیگر این که، همان طور که در صفحات قبل نیز اشاره شد، بارزترین و فعال‌ترین ویژگی ناخودآگاهی و رویا، عنصر تداعی است. اما از جمله تداعی‌ای که از طریق اشتراک لفظی می‌توان بیان کرد و در این بیت نیز وجود دارد، جناس تام است. زرین کوب (۱۳۷۲: ۵۶) در کتاب سرّ نی می‌گوید: «تداعی معانی از طریق اشتراک لفظی، گوینده را از آنچه به عالم ظاهری مربوط است، به قلمرو انتهای علم باطنی سوق می‌دهد». شاعر در این جا نیز میان دو واژه‌ی قُر، جناس تام برقرار کرده است. اما مورد دیگر در این بیت باز هم تداعی دیگری است که در حوزه‌ی لفظ است. این تداعی با یک جناس لاحق میان دو واژه‌ی قُر و حُر برقرار گردیده که تأیید دیگری بر وجود شاعر در مرحله‌ی ناخودآگاه خود و تداعی معانی و مفاهیم به او است. اما در همین جا و میان همین دو واژه باز هم می‌توان تداعی دیگری را مشاهده کرد که تداعی از طریق تضاد است. به عبارت دیگر باز هم شاعر علاوه بر تداعی اول (جناس لاحق) تداعی دیگری نیز مابین این دو واژه برقرار کرده که در مفهوم نیز با یکدیگر تضاد پیدا می‌کنند.

۱۹- لَا تَلْمَنِي، إِنَّهَا مِنْ نِسْوَةٍ رُقْدِ الصَّيْفِ، مَقَالِيْتُ نُرُ

رُقْد: جمع راقد، آرام، آسوده خاطر / مقالیت: جمع مقالات: آنکه فرزندی ندارد.

ترجمه: «مرا ملامت نکن! او از جمله زنانی است که در آرامش به سر می‌برد، فرزندی ندارد و یار کم فرزند است.» در این بیت دو نکته‌ی بسیار مهم وجود دارد: الف) مورد اول اشاره‌ای است که شاعر به آرامش داشتن این زن درونی می‌کند. با توجه به این که ناخودآگاهی بستر فرمان است و چه شاعر و چه معشوق درونی در این منزلگاه در آرامش به سر می‌برند (چرا که در کل شاعر به دلیل یافتن آرامش به سوی ناخودآگاه قدم بر می‌دارد)، لذا اشاره‌ی شاعر به این معشوق درونی و حالت او بسیار بجا و مناسب آورده شده است.

ب) اما مورد دوم، یکی از مهمترین ویژگی‌های رویا را نشان می‌دهد. همان طور که در قبل بیان شد، محتویات ناخودآگاه تنها از طریق کاربرد مفاهیم متضاد قابل بیان‌اند و به همین جهت است که وارونگی‌های شگفت‌انگیز در رویا امری عادی تلقی می‌شود.

«در فصل چهاردهم زندگینامه‌ی ادبی کولریج این شرح مشهور آمده است که «قدرت تلفیق‌گر ذهن، یعنی تخیل نشان داده است که کیفیات متضاد، یار ناهماهنگ را با هم انطباق و سازش می‌دهد، تشابه را با تفاوت، کلی را با جزئی، و اندیشه را با تصویر»؛ به عبارت دیگر قوه‌ی تخیل، متفاوت‌ترین عناصر را در یک کل واحد همگون می‌سازد و آنها را تلفیق می‌کند - بنابراین نتیجه‌ی آن یک کلیت نوآفریده است که از طریق همبستگی متقابل و زده‌ی اجزایی شکل گرفته، که ماهیت آنها با جدایی از کل از میان می‌رود» (آبرامز، ۲۰۰۵: ۹۲). دکتر پورنامداریان (۱۳۶۷: ۶۵) نیز در کتاب خود می‌گوید: «در رویا و ناخودآگاهی، گاهی عنصر تضاد به صورت دیگری، یعنی تغییر بار

مدلول رمز نیز ظاهر می‌شود. بدین صورت که شخصیت، بار منفی یا مثبت خود را در تمام طول ناخودآگاهی یا رویا حفظ نمی‌کند. این تغییر تا آنجا پیش می‌رود که گاه حتی از یک شخصیت واحد در بخشی از داستان با القاب ستوده و نیک و در بخش دیگر با صفات نکوهیده و زشت یاد می‌شود. در این قبیل ناخودآگاهیها یک رمز با توجه به (لحظه) و (آن) خاصی که شاعر یا نویسنده در آن به سر می‌برد، بار معنایی تازه‌ای می‌یابد». در این شعر نیز معشوق درونی شاعر تغییر رمز می‌دهد. به عبارت دیگر شاعر که در بیت ۱۰ (جابه‌مدری، لها ذو جُدّه / تنقض الضالّ و افناک السمر) گفته بود که برای این گاو فرزندی است که با خوشی در میان درختان سدر و شاخه‌های خار مغیلان می‌چرد، در این جا منکر این قضیه می‌شود و می‌گوید: او از جمله زنانی است که در آرامش به سر می‌برد و فرزندی ندارد و یا کم فرزند است. این عدم یکسانی در ارزش‌ها و دارایی‌های معشوق درونی شاعر، یکی از مهمترین خصوصیات وجود شاعر در مرحله‌ی ناخودآگاهی است که به آن اشاره شد.

۲۰- کَبْنَاتِ الْمَخْرِ يَمَادُنْ، إِذَا أَنْبَتَ الصَّيْفُ عَسَالِيحَ الْخَضِرِ

بنات المخر: کنایه از ابر، دخترآب / یمادن: متمایلند (نرم و نازک) / عسالیح: جمع عسلوج، ساقه گیاه / خضر: سبز.

ترجمه: «مثل ابر سفید در تابستان نرم و شکننده است، آن هنگام که تابستان ساقه‌های گیاه سبز می‌رویانند (زن را به ابر تشبیه کرده است به خاطر سفیدی و راه رفتن آرام)» در این بیت یک نکته‌ی دیگر حائز اهمیت است. گاهی اوقات آنیما به شکل ابر و مه در می‌آید و وجه شبه آن تاریکی، ابهام، سیالیت و فرار بودن است. شمیسا (۱۳۸۳: ۱۸۷) در کتاب خود به نقل از فرهنگ سمبلها می‌نویسد: «ابر از نظر سمبل‌شناسی دو جنبه دارد: ۱- سمبلیسم معناییست که دال بر جهان بین آشکار و پنهان دارد و از دیگر سو مربوط به آبهای بالاست. قلمرو نپتون رب النوع باستانی است که مربوط به سمبولیسم باد آور است». در این جا نیز به نیکی می‌توان مشاهده کرد که تشبیه معشوق درونی شاعر به ابر، کاملاً از مبحث آنیما (در ضمیر ناخودآگاه) تبعیت می‌کند. سهراب آنیما را به ابری تشبیه می‌کند که غبار سرشکش را در شتاب شفافش می‌نوشد:

مرغی روشن فرود آمد / و لبخند گیج مرا برجید و پرید / ابری پیدا شد / وغبار سرشکم را در شتاب شفافش نوشید. (سهراب، ۱۳۵۹: ۱۳۴)

۲۱- تَحْسِبُ الطَّرْفَ عَلَيْهَا بَحْدَةً يَالْقَوْمِ، لِلشَّبَابِ الْمُسْبِكِرِ

نجده: شدت و سختی / مُسبِکِر: زباعتی مزید، از ریشه سبکر، جوان رعنا.

ترجمه: «پنداری که نگاه کردن او به این طرف و آن طرف برایش سخت است. ای قوم من، وای به حال جوان آراسته.»

در این بیت شاعر بازگشتی به سوی زینه‌ی دوم (من) دارد. اما از دلایلی که تأیید کننده‌ی این مدعا است، یکی فعل تَحَسِبُ (پنداری، گویی) است. شاعر در شک و تردیدی نسبت به معشوقِ درونی به سر می‌برد که شاید عدم حرکت کردن سر معشوق را سختی این کار برای او می‌داند. این شک و تردید حاصل در برزخ بودن شاعر در میان دو گستره‌ی خودآگاهی (نهاد) و ناخودآگاهی (فرامن) است. لذا این نوسان را با فعلی مانند تَحَسِبُ که به نوعی شک و تردید را در خود دارد، می‌آورد. (در واقع شک و تردید خود را با آوردن این فعل بروز می‌دهد). اما همان طور که بیان شد، این زینه، برزخی مابین خودآگاهی و ناخودآگاهی است. بنابراین باید رد پاهایی از هر دو زینه را در این بیت مشاهده کرد. این مطلب که شاعر خطاب به قوم خود می‌کند، نشانی از خودآگاهی او و توجه به اطرافیانش است. اما این مطلب که با یک تک‌گویی درونی این کار را انجام می‌دهد و در واقع به خود (جوان آراسته) اشاره می‌کند، رد پاهایی از ناخودآگاهی او است. همچنین این مورد که نگاه کردن معشوق به این طرف و آن طرف – که امری عادی در عالم طبیعت است – در این مرحله سخت به نظر می‌رسد، از دیگر رد پاهای شاعر از ناخودآگاهی‌اش است.

۲۲- فَلَهُ مِنْهَا، عَلِيَّ أَحْيَانَهَا، صِفْوَةَ الرَّاحِ بَمَلْدُوذٍ خَصْرٍ

صِفْوَةَ الرَّاحِ: شراب صاف، استعاره از آب دهان/ مَلْدُوذٍ: لذت بخش/ خَصْرٍ: سرد. ترجمه: «این جوان گاه گاه از شراب صاف لذت بخش و سرد او بهره‌مند می‌شود.» در این بیت نیز اشاره به چند نکته خالی از لطف نیست. اولین مورد همان تک‌گویی درونی است که در بیت قبل توضیح داده شد. این تک‌گویی‌ها که غالباً به شیوه‌ی اول شخص روایت می‌شوند، کاملاً با نظریه‌ی یونگ مطابقت دارد.

اما مورد دیگر صفوه‌ی الرّاح است. این که به شاعر در بستر ناخودآگاهی و فرامن شراب پاک داده می‌شود و شاعر از آن بهره‌مند می‌گردد، اشاره به این مطلب دارد که فرامن جایگاه و منزلگاه ارزش و آرزوهاست. لذا شاعر در این مرحله است که به آرامش می‌رسد و علت سفر گاه گاه وی (علی احیانها) به انفس و درون خویش نیز، همین کسب آرامش درونی است. اما نکته -ی دیگری که در صفحات قبل نیز به آن اشاره شد، سرد بودن این شراب است که به شاعر داده می‌شود و همان طور که گفته شد، این سردی رابطه‌ای مستقیم با فرامن و ناخودآگاهی دارد.

۲۳- إِنْ تَتَوَلَّهْ، فَقَدْ تَمَنَعَهُ، وَتُرِيهِ النَّجْمَ يَجْرِي بِالظُّهْرِ

تَتَوَلَّهْ: ببخشد.

ترجمه: «اگر بخشش کند، گاهی نیز او را محروم می‌کند و به او ستاره را در میان ظهر نشان می‌دهد. کنایه از این که روز او را تاریک می‌کند.»

از مواردی که در این بیت می‌توان به آن اشاره کرد، تداعی یک ضرب المثل است که در مصراع دوم نمود یافته است. در مسیر ناخودآگاهی شاعر، دائم معانی متناسب به ذهن وی تداعی می‌شود. زرین کوب (۱۳۷۲: ۱۸ و ۱۹) در کتاب سرّ نی می‌گوید: «در زمان ناخودآگاهی، قصه‌ها و اشارات و تمثیلات تازه در سیر جریان سیال ذهنی برای شاعر یا نویسنده روی می‌نماید. آنچه که بدین‌گونه به وجود می‌آید، تفسیری از هیجان‌ات و احساسات شاعر است». در این جا نیز شاعر که در ناخودآگاه خویش به سر می‌برد (مرحله‌ی فرامن)، به ناگاه متناسب با تصاویر و خیالات مربوط، ضرب المثلی را فرا یاد می‌آورد. بنابراین به این طریق، تداعی دیگری در ذهن شاعر صورت می‌گیرد (رأی الکوکب ظهراً). اما می‌توان یک تأویل زیباتر نیز از این بیت کرد. شمیسا (۱۳۸۳: ۱۰۵) در کتاب خود به نقل از فرهنگ سمبلها می‌نویسد: «ستاره به معنای مجازی مادر مثالی است. در فرهنگ سمبلها آمده است: ستاره به عنوان نوری که در تاریکی می‌درخشد، سمبل روح است. یونگ این نکته را خاطر نشان می‌کند که من یک ستاره‌ام که با تو می‌روم و از اعماق می‌درخشم». در برخی فرهنگ‌ها، روح بعد از مرگ به صورت ستاره تصویر می‌شود. این اعتقادات که ستارگان، خدایان مادینه هستند، در بسیاری از ادیان ما مشترک بوده‌اند. سیارگان نیز خدایان نرینه تصور می‌شد. ایشتار مادر- الهه بین النهرین به صورت یک ستاره هشت پر نشان داده می‌شد. (ر.ک. هال، ۱۳۸۳: ۲۰۹). با توجه به مطالب بالا می‌توان این تأویل را کرد که ستاره- ای که در ظهر ظاهر می‌شود، می‌تواند خود معشوق درونی شاعر باشد که در ضمیر ناخود آگاه وی ظاهر می‌شود. بنابراین به نیکی می‌توان مشاهده کرد که شاعر بسیار مناسب و بجا از واژه‌ی ستاره استفاده کرده است.

مورد دیگری که در این بیت می‌توان به آن اشاره کرد، این که شاعر می‌گوید: همان طور که این معشوق، گاهی به این جوان شراب را بخشش می‌کند، گاهی نیز او را محروم می‌کند، این صفت معشوق درونی (محروم کردن شراب از جوان)، در جریان دیالکتیکی با بخشش او به وی اشاره به نقش منفی معشوق درونی (سایه) دارد. بنابراین معشوقه‌ی شاعر علاوه بر نمود در جلوه‌های نیک، به صورت سایه نیز در خیال شاعر نمود می‌یابد. اما مورد دیگری که باز در این بیت خالی از لطف نیست، این که همان طور که گفته شد تضاد و وارونگی حوادث و امور از مهمترین ویژگی- های خیال و رویا است. لذا در این جا نیز پدیدار شدن ستاره در روز از جمله اموری است که در عالم واقع، غیر طبیعی و عجیب است. (هر چند همان طور که بیان شد، علاوه بر این تضاد، در این جا ضرب المثلی نیز به شاعر تداعی شده است).

از موارد دیگر در این بیت که از زینه‌های سیر و سلوک انفسی شاعر است، این که در این جا محروم شدن شاعر از آب دهان معشوق درونی (که خود کنایه‌ی ای از وصال شاعر با معشوق انفسی

خویش است)، اشاره به آهسته بیرون آمدن شاعر از خلسه‌ی ناخودآگاهی خود دارد. به عبارت دیگر بخشش معشوق به این جوان (شاعر) کنایه‌ای از به وصال رسیدن آن دو و محروم شدن جوان از شراب یا آب دهان معشوق، کنایه‌ای از فراق و جدایی میان این دو دارد. بنابراین ازین بیت، خروج شاعر از ناخودآگاهی و فرامن پایه ریزی می‌شود. به گونه‌ای که بیت بعد، به نیکی این مورد را تأیید می‌کند.

۲۴- ظَلَّ فِي عَسْكَرَةٍ مِنْ حُبِّهَا، وَ نَأَتْ؛ شَحَطَ مَزَارَ الْمُدَّكَرِ
 ظَلَّ: ماندگار شد / عسکره: غم / نَأَتْ: ریشه‌ی (نَ أَى) دور شد. / شَحَطَ: منادایی که (یا) آن افتاده باشد، دوری.

ترجمه: «در غم عشقش ماندگار می‌شود و معشوقه از او دور می‌گردد. چقدر دور است آن معشوق.» در این بیت به آشکاری می‌توان بیرون آمدن شاعر را از ناخودآگاهی مشاهده کرد. اما باز هم نکاتی در این جا حائز اهمیت هستند. اولین و مهمترین نکته این که باز هم شاعر با تک‌گویی درونی این مطالب را بیان می‌کند و این (تک‌گویی درونی) یکی از خصوصیات خیالات و رویاها است. اما مورد دوم این که همان طور که گفته شد، به گفته‌ی خود شاعر، او برای کسب آرامش، قدم به ناخودآگاهی و سیر به سوی معشوق درونی می‌گذارد. لذا زمانی که از آن خلسه دور می‌شود، بی شک فکر و ذهن شاعر که در این جا در زینه‌ی نهاد است، به یاد و خاطره‌ی این سیر و سلوک انفسی است. بنابراین ماندگار شدن جوان (شاعر) در غم عشق معشوق درونی‌اش، اشاره به یاد و خاطره‌ی آن سفر انفسی در ضمیر ناخودآگاه شاعر دارد.

۲۵- فَجَعَوْنِي، يَوْمَ زَمَّوْا عَيْرَهُمْ، بِرَخِيمِ الصَّوْتِ مَلْثُومِ عَطِيرِ
 زَمَّوْا: از زمام می‌آید، افسار زدند، افسارها را محکم کردند .
 ترجمه: «مرا در روز کوچ، دردمند کردند به فراقِ محبوبه‌ی ای با صدای نرم که رویند داشت، خوشبو بود. کنایه از این که معشوقه اش در حال کوچ بوده است.»

شاعر در این جا بیان می‌دارد که وی را در روز کوچ، به فراقِ محبوبه اش دردمند ساخته‌اند. این مطلب می‌تواند اشاره به این نکته داشته باشد که شاعر در مسیری که با کاروان، قاصد مکانی خاص بودند، در میان راه به منزلگایی برای استراحت می‌رسند. در همین مدت کوتاه است که شاعر در گوشه‌ای نشسته و سفری به ناخودآگاه خود داشته است و اکنون با صدای زنگ و درای کاروان، مبنی بر آماده شدن برای حرکت با دیگر کاروانیان به سوی مقصد، او را از حرکت و سفر درونی باز می‌دارد، لذا شاعر دردمند ازین جدایی است. اما مورد مهم دیگری که در این بیت وجود دارد، اشاره‌ی ای است که شاعر بسیار مناسب به یکی از خصوصیات معشوق درونی‌اش (در زمانی که در ناخودآگاهی به سر می‌برد) می‌کند. از جمله خصوصیات آنیما (معشوق

درونی) پرسونا یا نقاب است. شمیسا (۱۳۸۳: ۲۲۸) در کتاب خود می‌گوید: «پرسونا یا نقاب طریقه‌ی سازگاری و کنار آمدن و همچنین رفتار فرد با جهان است. به زبان روانشناسی بین‌نا-خودآگاه و خود آگاه، مرحله‌ای است موسوم به Ego یا من که منشأ فعالیت روان است و در برخورد با دنیای خارج به صورت نقاب صورتگر در می‌آید». همچنین پرسونا کهن الگویی است که یونگ به آن اشاره کرده است. تبریزی (۱۳۷۳: ۴۷) به نقل از یونگ در کتاب خود می‌گوید: «واژه‌ی پرسونا به معنای نقابی است که بازیگران از عهد عتیق، جهت اجرای نقش بر چهره می‌زدند. پرسونا، حاصل توافق فرد از یک سو و خواستها و انتظارات جامعه از سوی دیگر است.» در این جا نیز نقاب داشتن این معشوق درونی خود می‌تواند دو مطلب بسیار مهم دیگر را متذکر شود که برای شاعر در زمانی که در این سفر انفسی بوده است، تداعی شده است: الف) مورد اول این که همان طور که گفته شد، از دید یونگ این ناخودآگاهی جمعی است که آرکی تایپ‌های مهمی از جمله آنیما را می‌سازد. نقاب داشتن این معشوق نیز از مواردی است که ازین مبحث تبعیت می‌کند. ب) مورد دوم این که نقاب داشتن این معشوق می‌تواند اشاره به رویند داشتن زنان عرب نیز داشته باشد که ازین دیدگاه، می‌تواند با ناخودآگاه فردی شاعر ارتباط داشته باشد که با دیدگاه فروید، همخوانی و مطابقت دارد. بنابراین در این بیت می‌توان ویژگی‌هایی را مشاهده کرد که هم از دیدگاه یونگ می‌توان به آن نگریست و هم می‌توان آن را از دید روانکاوی فروید بررسی کرد. ج) مورد سومی که این بیت می‌تواند اشاره ای به آن داشته باشد، این که خوشبو بودن و صدای نرم داشتن این معشوق درونی می‌تواند اشاره به عدم جلوه‌ی شاعر به صورت سایه (بعد منفی معشوق درونی) داشته باشد. با توجه به تغییر کردن نمودها و جلوه‌های معشوق درونی در ذهن شاعر به صورت مثبت و منفی (سایه) می‌توان باز هم پی به وجود نوعی تضاد در روان معشوق درونی شاعر بُرد که این خود از ویژگی‌های مهم خیال و رویا است.

نتیجه

خودآگاهی انسان ناچیز تر از آن است که کل روان آدمی را در برگیرد. بسیاری از پدیده‌ها، نیمه هوشیارانه روی می‌دهند و بسیاری دیگر تماماً ناهشیارانه. بنابراین ناخودآگاه مشتمل بر تمامی پدیده‌های روانی است که فاقد کیفیت آگاهی‌اند. بدینسان می‌توان گفت که ناخودآگاه (چه فردی و چه جمعی) در برگیرنده‌ی تمامی فرایندهای حیات آدمی است که با خودآگاهی ادراک نشده‌اند. لذا شناخت ناخودآگاه آدمی در روانکاوی نقش بسیار مهمی را داراست. در قصیده‌ای که در تطبیق با آراء کارل گوستاو یونگ و فروید مورد تجزیه و تحلیل (با به عبارتی رواکاوی شخصیتی) قرار گرفت، به نیکی مشاهده گردید که شاعر چگونه معشوقه‌ی انفسی (درونی) خویش را جایگزین معشوق آفاقی (بیرونی) می‌کند و با گذشتن از نهاد (مرحله‌ی اول روانشناسی) و من

(مرحله‌ی دوم روانشناسی)، به مرحله‌ی فراخود (فرامن، مرحله‌ی سوم روانشناسی) یا ناخودآگاهی مطلق می‌رسد و جریانهای دیالکتیک شاعر با معشوق درونی خویش سبب آرامش روحی او می‌گردد. شاعر پس از این سفر درونی با نزول از ناخودآگاهی دوباره به خودآگاهی باز می‌گردد و به این ترتیب سفر خود را به پایان می‌رساند. بدیهی است تطبیق آراء یونگ و فروید با لحظه لحظه‌ی این سیر درونی، سبب یک دگرذیسی معنایی در شعر شاعر می‌گردد و دیدگاهی جدید را نسبت به این شعر پیش روی مخاطب قرار می‌دهد.

کتابنامه

الف) فارسی

- ۱- آتش سودا، م. (۱۳۸۳). «رویای بیداری»، فسا، دانشگاه آزاد اسلامی، چاپ اول.
 - ۲- پورنامداریان، ت. (۱۳۶۷). «رمز و داستانهای رمزی در ادب پارسی»، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.
 - ۳- تبریزی، غ. (۱۳۷۳). «نگرشی بر روانشناسی یونگ»، مشهد: انتشارات جاودان خرد، چاپ اول.
 - ۴- حافظ، ش. (۱۳۸۰). «دیوان»، تهران: مرکز فرهنگی مکتب پناه.
 - ۵- زرین‌کوب، ع. (۱۳۷۲). «سرنی»، تهران: انتشارات علمی، چاپ چهارم.
 - ۶- سپهری، س. (۱۳۵۹). «هشت کتاب»، تهران: طهوری، چاپ اول.
 - ۷- شمیسا، س. (۱۳۷۸). «نقد ادبی»، تهران: انتشارات فردوسی، چاپ اول.
 - ۸- شمیسا، س. (۱۳۸۳). «داستان یک روح». تهران: انتشارات فردوسی، چاپ اول.
 - ۹- فروم، الف. (۲۵۳۶). «زبان از یاد رفته»، ترجمه‌ی: ابراهیم امانت، تهران: انتشارات مروارید.
 - ۱۰- هال، ج. (۱۳۸۳). «فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب». ترجمه: رقیه بهزادی، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، چاپ دوم.
 - ۱۱- یاوری، ح. (۱۳۸۱). «روانکاوی و ادبیات»، تهران: انتشارات تاریخ ایران، چاپ اول.
 - ۱۲- یونگ، ک. (۱۳۵۹). «انسان و سمبل‌هایش»، ترجمه: ابوطالب صارمی، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم.
 - ۱۳- یونگ، ک. (۱۳۷۶). «یونگ، خدایان و انسان مدرن». ترجمه: داریوش هنرجوی، تهران: انتشارات مرکز.
- ب) منابع عربی

۱۴- لوئیس شیخو. (۱۴۱۹ه). «المجانی الحدیثه عن مجانی الأب شیخو»، ایران: ذوی القربی، الطبعه الرابعه.

(ج) منابع انگلیسی

1-Abrams,M(2005).A glossary if literryterms.United states of America.maple-vail book Manufacturing.