صفحات ۷۷ - ۸۶
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۴، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۸

نقد کهن‌الگویی «نمایش‌نامه شـــماره ۶» از هفت *نمایش کوتاه* اسماعیل خلج

شهین حقیقی*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه جهرم، جهرم، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱۱/۲۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۵/۱۶)

چکیده

بررسی متون ادبی از چشم‌انداز نظریات کارل گوستاویونگ، از جمله رویکردهای نقد روان‌شناسی است. یونگ شخصیت را یک واحد می‌داند که از سیستم‌های مختلف روانی فراهم آمده‌است. این سیستم‌های به‌ظاهر جدا، در اصل به‌هم وابسته‌اند و بر هم تاثیر متقابل دارند. تجلیات ناخودآگاه، کهن‌الگو نامیده می‌شود؛ تصاویری جهان‌شمول، با ریشه‌های عمیق تاریخی که به حوزه‌ی ناخودآگاه جمعی تعلق دارند و مظاهر آنها به صورت‌های گوناگون، در رویا انعکاس می‌یابد. براساس این رویکرد، توجه به اسطوره‌ها و نمادهای موجود در متن، از جمله ابزارهای شناخت دنیای متن و نشان‌دهنده‌ی پیوند میان ادبیات و روان‌کاوی است که چشم‌اندازی درخشان در برابر تحقیقات و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای گشوده‌است. اسماعیل خلج، از دید کمیت و کیفیت آثار، نمایش‌نامه‌نویس نامدار ایران در حوزه‌ی «درام قهوه‌خانه‌ای» است. «نمایش‌نامه شماره۶» از هفت *نمایش کوتاه* او، از جمله آثار مستعد خوانش با رویکرد نقد کهن‌الگویی است. پژوهش از نوع تحلیل محتواست که با بهره‌گیری از اسناد و منابع کتابخانه‌ای از طریق گردآوری منابع و یادداشت‌برداری، انجام شده‌است. هدف پژوهش، بررسی متن یادشده از دید کهن‌الگوهایی است که در سیر روایت، به کارگرفته شده است. نتیجه‌ی پژوهش، نشانگر حضور اغلب کهن‌الگوها در نمایشنامه است. این کهن‌الگوها بسیار محکم و نظام‌مند به‌کارگرفته‌شده‌اند؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت دانش نویسنده از دیدگاه‌های یونگ، در پیش‌فرض‌هایی که روایت بر اساس آن پدیدآمده، تاثیرگذار بوده‌است.

واژه‌های کلیدی

نقد کهن‌الگویی، یونگ، اسماعیل خلج، هفت *نمایش کوتاه*.

*تلفن: ۰۹۳۸۰۵۶۷۰۱۱، نمابر: ۳۶۲۷۲۲۹۲-۰۷۱، E-mail: hagh.1390@gmail.com.

مقدمه

نقد کهن‌الگویی، با نام کارل گوستاو یونگ (۱۸۷۵-۱۹۶۱)، روان‌شناس سوئیسی، شناخته می‌شود. او «در آغاز از شاگردان فروید بود که بعدها به نقد آرای او پرداخت. مهم‌ترین نظریه‌ی یونگ درباره‌ی ماهیت ناخودآگاه بشر است. او "ضمیر ناخودآگاه" را که اول بار فروید مطرح کرده بود، به دو قسم "ناخودآگاه فردی" و "ناخودآگاه جمعی" تقسیم کرد. یونگ در مورد روان جمعی انسان معتقد بود که زیر سطح آگاهی، لایه‌ی عمیق‌تر دیگری وجود دارد که کلی، جمعی و غیرشخصی است و با آنکه از خلال آگاهی شخصی، خود را فرا می‌نماید، در همه‌ی آدمیان مشترک است» (مورنو، ۱۳۷۶، ۶). صور نوعی، یعنی همه‌ی مظاهر و تجلیات نمونه‌وار روان آدمی که ته‌نشین و رسوب همه‌ی تجارب زندگانی بشر از آغاز تا کنون به‌شمار می‌رود، از کلیدواژه‌های اساسی مکتب یونگ است: «صورت نوعی، فی‌النفسه عنصری روانی است که در بخش تاریک ضمیر، نهفته است؛ بدین سبب، صورت نوعی، خود، ناپیدا و دست‌نیافتنی است؛ اما نمادهای معروف صورت نوعی، آن را به ما می‌شناسانند» (ستاری، ۱۳۴۸، ۴۳۹-۴۴۲). یونگ این تجارب را آرکی‌تایپ خوانده است (ر.ک: سیاسی، ۱۳۶۷، ۷۵)؛ اصطلاحی که در فارسی، به «کهن‌الگو»، «کهن‌نمونه»، «نمونه‌ی ازلی»، «صورت مثالی»، «صورت ازلی»، «سرنمون» و «کلان‌الگو» ترجمه شده‌است. ریشه‌ی چندمیلیون‌ساله‌ی این تصاویر، باعث شده تا به مفاهیمی جهانی تبدیل شوند (ر.ک: شایگان‌فر، ۱۳۸۰، ۱۳۸). انگیزه‌های درونی و بیرونی، این کهن‌الگوها را به حوزه‌ی خودآگاهی می‌کشاند و به شکل‌گیری رمزها و نمادهای بسیاری در اساطیر، مذاهب و دیگر هنرها دامن می‌زند.

یونگ، شخصیت را یک «واحد» می‌داند که از سیستم‌های مختلف روانی، فراهم آمده‌است. هرچند این سیستم‌ها که عبارتند از «من» یا «خودآگاه»، «ناخودآگاه فردی»، «ناخودآگاه جمعی»، «پرسونا»، «آنیما»، «آنیموس» و «سایه» (ر.ک: یونگ، ۱۳۷۷، ۹)، به ظاهر از یکدیگر جدا هستند، در اصل به هم وابسته‌اند و بر هم تاثیر متقابل می‌گذارند.

صورمثالی یا کهن‌الگوها، مظاهر گوناگونی دارند که برخی از آنها را بدین‌گونه می‌توان طبقه‌بندی کرد: «مادر، پیر خرد، کودک، قهرمان، آنیما، آنیموس، خود، سایه، نقاب و...» (جونز، ۱۳۶۶، ۳۶۶) و حتی از نظر یونگ، «مسایل فطری و بنیادی حیات بشری چون تولد، رشد، عشق، خانواده، مرگ، تضاد میان فرزندان و رقابت بین دو برادر، جنبه‌ی کهن‌الگویی دارد» (شمیسا، ۱۳۷۸، ۳۴۲).

شاعران و نویسندگان برای خلق و آفرینش آثار هنری، از صور ذهنی و تخیلات خویش کمک می‌گیرند که این عناصر، ریشه در ناخودآگاه ذهن همه‌ی افراد بشر دارند و در ذهن شاعر و نویسنده، به لایه‌های ناخودآگاه ذهن می‌رسند و مقدمه‌ی پیوند میان روان‌شناسی و هنر و ادب می‌شوند. از نظر یونگ: «هنرمند مانند هر پیامبر راستین، مفسر رازهای روح خویش است؛ بدون اینکه خواهان آن باشد. او تصور می‌کند که از ژرفای وجود خود سخن می‌گوید؛ اما روح زمان است که از طریق او سخن می‌گوید و آنچه که وی می‌گوید، وجود دارد؛ زیرا تاثیرگذار است» (یونگ، ۱۳۷۹، ۲۴۲).

همچنین یونگ آفرینش و ابتکار هنری را به دو نوع «ابتکار روان‌شناسانه» و «ابتکار نظری و الهامی» تقسیم کرده (ر.ک: احمد، ۱۳۷۸، ۱۶-۱۷) و اصالت را به همین خلاقیت الهامی و ناخودآگاهانه داده که به خلق آثار نمادین و تمثیلی می‌انجامد. او هنرمند بزرگ را کسی می‌داند که بینش ازلی داشته باشد؛ «یعنی حساسیتی خاص نسبت به الگوهای صور مثالی و استعدادی برای بیان خود از طریق تصویرهای ازلی که به او این توان را می‌بخشد تا تجارب دنیای درون را با قالب‌های هنری خود، به دنیای برون منتقل سازد» (گورین، ۱۳۷۰، ۱۹). بر اساس آنچه گفته شد، در این پژوهش، تلاش بر این بوده تا نقد کهن‌الگویی را برای تحلیل و بررسی یکی از ژانرهای مطرح در عالم هنر و ادبیات معاصر، یعنی نمایش‌نامه، به کارگیریم؛ اثری که در این حوزه بررسی شده‌است، روایتی است کوتاه از اسماعیل خلج، نمایش‌نامه‌نویس نامدار که از چهره‌های شاخص ادبیات نمایشی ایران به شمار می‌آید.

۱. تحلیل نمایش‌نامه‌ی ۶ از «*هفت نمایش کوتاه*» بر اساس رویکرد نقد کهن‌الگویی

اسماعیل خلج از نمایش‌نامه‌نویسان برجسته‌ی ایران است که در دو حوزه‌ی بازیگری فیلم و تئاتر و نیز نوشتن نمایش‌نامه‌هایی بیشتر در زمینه‌ی زندگی مردم اعماق (جنوب شهر، قهوه‌خانه‌ها، طبقات پایین اجتماع مانند فاحشه‌ها، پاانداز‌ها، چاقوکش‌ها، دلالان مواد مخدر و...)، نام‌آشنای جامعه‌ی فرهنگی و هنری ایران است. این امر باعث شده تا خلج را، عمدتاً نویسنده‌ای صاحب‌سبک در حوزه‌ی «درام قهوه‌خانه‌ای»، به‌شمار آورند (خلج، ۱۳۸۱، ۱۹۹-۲۰۰). با این حال، بررسی آثار این نویسنده نشان می‌دهد که بسیاری از نوشته‌های او، از دید نقد روان‌کاوی نیز شایسته‌ی بررسی و ارزیابی است؛ هرچند این آثار تا به امروز از دید چنین رویکردی، بررسی نشده‌است. تنها در رساله‌ای زیر عنوانِ چگونگی *پردازش شخصیت زن در ۴۲ نمایش‌نامه‌ی برگزیده‌ی ایران* (حقیقی، ۱۳۹۲)، ضمن تحلیل شخصیت زنان گزیده‌ای از آثار خلج، هرجا که روایت از دید نقد کهن‌الگویی، مستعد بررسی بوده، تحلیل‌هایی از این دست ارائه شده‌است. یکی از نمایش‌نامه‌های خلج که از دید اشتمال آن بر کهن‌الگوهایی که یونگ بر آنها تاکید دارد، بسیار منحصربه‌فرد جلوه می‌کند، «نمایش‌نامه‌ی شماره ۶» از *هفت نمایش کوتاه* (۱۳۵۹) است. در این پژوهش تلاش شده «نمایش‌نامه‌ی شماره۶» بر اساس این رویکرد، ارزیابی و جلوه‌های نمایش کهن‌الگوهای مندرج در آن، بازنموده شود.

این نمایش‌نامه، روایت سفر مردی است که با عنوان «مسافر» از او یاد می‌شود. او می‌خواهد همسر باردارش را رها کند و به سمتی مبهم و موهوم به نام «ماسو» برود. مسافر که با برادرش، همزاد و همسان است، روزگاری به پیشنهاد برادرش با همسر فعلی خود ازدواج کرده‌است؛ اما روزی در جنگل، همسر و برادرش را رها می‌کند و با جریان رودخانه

همسو می‌شود. از دور شمایل زنی از درون رودخانه بر او تجلی و مسافر را شیفته‌ی خود می‌کند. زن، نشانی خانه‌ی خود را در شهر موهوم «ماسو»، به مسافر می‌دهد. مسافر پس از مدت‌ها تلاش برای ساختن خانه‌ای در شهر ماسو، اینک عزم سفری بی‌بازگشت به این شهر را دارد. در آستانه‌ی سفر، با آمدن برادر، متوجه می‌شود زنش در حال زایمان است. لحظه‌ای درنگ می‌کند؛ اما در پایان، همراه با راننده به سمت ماسو می‌رود و در همین زمان، کودک زاده می‌شود (خلج، ۱۳۸۳، ج۱، ۶۵۷-۶۷۰). دسته‌بندی کهن‌الگوهای مندرج در متن، به صورت زیر است:

۱-۱. بررسی کهن‌الگوی سفر و مسافر در نمایش‌نامه‌ی ۶ از «هفت نمایش کوتاه»

۱-۱-۱. مسافر، تجسم «من»

مسافر در این روایت، نماد «من» است. به عقیده‌ی یونگ، «من» همان عامل شناسایی آگاهانه و یا بخش خودآگاه روان انسان است که در برابر ناخودآگاه قرار می‌گیرد (تبریزی، ۱۳۷۳، ۲۹-۳۰). این «من» به شکلی روشن، دستخوش چالشی عمیق در درون خویش است و نمایش‌نامه، چیزی نیست جز نشان دادن سیر این کشمکش از آغاز تا فرجام آن. این من، در جست‌وجوی رسیدن به تعادل روان و خروج از بحران است و این امر شدنی نیست جز با دستیابی به آنیمای مثبت و همچنین استحاله‌ی کهن‌الگوی «من» به کهن‌الگوی «خود». «خود، یک عامل راهنمای درونی است؛ مرکز تنظیم‌کننده‌ای است که باعث بسط دائم و بلوغ شخصیتی می‌شود. خود، مانند یک اتم هسته‌ای در سیستم روانی ما عمل می‌کند و جامع تمام روان، از خودآگاهی و ناخودآگاهی است» (یونگ، ۱۳۸۳، ۲۴۸-۲۵۰)؛ این مرکز درونی روان برای بروز و ظهور خویش، دارای نمودها و شکل‌های گوناگونی است که در شرایط خاص، بازتابی نمادین می‌یابد؛ گاه، خواب‌ها فضایی برای درخشش کهن‌الگوی خود مهیا می‌کنند. برای بررسی بهتر شخصیت مسافر و چگونگی تجلی خود بر منِ وی، مطالب به شکل زیر، دسته‌بندی شده‌است:

۱-۱-۱-۱. بازنمود تجلی خود بر مسافر

یکی از تجلیات خود در نمایش‌نامه، «تجلی خود بر مسافر، در قالب جنگل» است. به نظر یونگ، شخص باید در محیطی خطرخیز هبوط کند تا تحت تاثیر آن محیط، به شناختی تازه برسد. «منظور از هبوط برای آن است که نشان دهد انسان فقط در منطقه‌ی خطر مانند لجه، غار، جنگل، جزیره، قلعه و غیره می‌تواند آن گنج —صعب‌الوصول (گوهر باکره، آب حیات، غلبه بر مرگ و...) را بیابد» (یونگ، ۱۳۷۳، ۳۵۸- ۳۵۹). مسافر نیز با رفتن به جنگل و سپردن مسیری طولانی در آن، به گونه‌ای که بیم گمشدن در آن می‌رود، عملاً به ناخودآگاه خود هبوط می‌کند و این هبوط، مقدمه‌ی دیدار او با خود راستینش می‌شود. مسافر در این مرحله، به شناختی تازه از خود (آشنایی با آنیما و نقد زندگی پیشین خویش) دست می‌یابد.

۱-۱-۱-۲. کیفیت لحظه‌ی تجلی خود بر مسافر

«خواب‌مانندی» و «رویاگونگی»؛ «غیرارادی بودن» و حتی معنویت لحظه‌ی دیدار با ناخودآگاه و تجلی آنیما که در آن، مسافر وضو دارد و عزم نماز کرده، در مکتب فکری یونگ، جایگاهی ویژه دارد. این رویاگونگی که در گفته‌های برادر بر آن تاکید شده (ر.ک: خلج، ۱۳۸۳، ج۱، ۶۶۴، ۶۶۶ و...)، به‌اندازه‌ای نیرومند است که مسافر خود نیز دچار تردید می‌شود: «اگه ماسویی وجود نداشته باشه، اگه برادرم راست گفته باشه و من یه دیوونه باشم؟... » (همان، ۶۷۰).

۱-۱-۱-۳. تاثیر «کهن‌الگوی گذر از آب» در تکوین شخصیت مسافر

یکی از گذرگاه‌هایی که کهن‌الگوی قهرمان برای رسیدن به حقیقت خویشتن و طی مراحل دشوار فرایند فردیت، باید پشت سر بگذارد تا بتواند به تعالی و کمال، دست یابد، گذر از آب است: «آب، رمزی است از پالایش و تطهیر مادی و در عین حال، آزمونی از ماده است که باید از آن گذشت تا به ملکوت معنا رسید. آب، رمز حیات است و آزمون و یا گذر از آب، نمادی از مرگ و تولد دوباره، مردن از صورتی کهنه و زندگی یافتن در صورتی تازه است که در قالب گذر از دریا و رودخانه، جلوه‌گر می‌شود و انسانی که از این خوان می‌گذرد، از مرحله‌ای از زندگی مادی، پای به مرحله‌ای از حیات معنوی می‌گذارد...» (قائمی، ۱۳۸۸، ۶۱). شادروان بهار، بر گذر قهرمانان اساطیری از آب، پیش از دست‌یابی به موفقیتی بزرگ و تولد دوباره‌ی آنان و نیز پیوند آب با زهدان مادر، تاکید دارد (بهار، ۱۳۶۲، ۲۰۳).

مسافر نیز با گذر از آب، دگرگون می‌شود؛ با مادر ازلی دیدار می‌کند و تولدی تازه می‌یابد که همان تلاش برای دگرگونی شیوه‌ی حقیر زیست خود است.

۱-۱-۱-۴. یکی بودن مسافر و کهن‌الگوی قهرمان

اسطوره‌ی قهرمان، یکی از رایج‌ترین اسطوره‌است که شرح دشواری‌های زندگی یک قهرمان در دوره‌های مختلف، برای کشف خویشتن و رسیدن به خودآگاهی است. در این نمایش‌نامه، کهن‌الگوی من و قهرمان، هم‌پای یکدیگر پیش می‌رود و هردو یکی است. «ما همواره داستان‌های مشابهی درباره‌ی تولد معجزه‌آسا اما مبهم قهرمان می‌شنویم و شواهدی که حکایت از نیروی فوق بشری زودرس، رشد سریع در قدرت گرفتن و والاشدن، مبارزه‌ی پیروزمندانه علیه نیروهای اهریمنی قهرمان دارند» (یونگ، ۱۳۸۱، ۱۶۲). در «نمایش‌نامه شماره ۶» مسافر چون نماز می‌خواند و به ماورا معتقد است، از گونه‌ای توان الهی برخوردار است که می‌توان آن را همان «مانا» دانست؛ مانا «عبارت است از نیروی غیرشخصی مرموز و غیبی و مافوق طبیعی که به وسیله‌ی قدرت مادی یا هر نوع قدرت و برتری که انسان دارد، ظاهر می‌شود. همچنین مانا در تمام اشیا و در همه‌جا یافت می‌شود» (زمردی، ۱۳۸۵، ۳۳).

مسافر (=کهن‌الگوی من+قهرمان) از توانایی گسترده‌ای برای استحاله به خویشتن، برخوردار است. او آزمون‌هایی دشوار را از سر می‌گذراند تا به مرحله‌ی پختگی و کمال برسد؛ آزمون‌هایی مانند سنگ‌تراشی اغراق‌آمیز؛ آسیب‌ها و رنج‌های فراوان در راه فرستادن سنگ به ماسو؛ له شدن انگشت‌های مسافر و آسیب دیدن چشمانش و از همه بدتر، چالش او با زنش و این‌که حتی نمی‌داند بچه‌اش متعلق به خودش هست یا نه؟ (ر.ک: خلج، ۱۳۸۳، ج۱، ۶۶۳).

۱-۱-۲. بازشناسی سفر مسافر

همانگونه که از نام مسافر پیداست، هویت او به سفر وابسته است؛ گویی هدف، روایت یک سفر است و نه داستان زندگی مردی فلان‌نام؛ از این رو تحلیل شخصیت مسافر، به تحلیل سفر او بازبسته است. از جمله مفاهیم بسیار عمیق در روان‌کاوی یونگ، «سفر» است. «نمادگرایی سفر،

بسیار غنی است و اغلب، جست‌وجوی حقیقت، آرامش و جاودانگی، جست‌وجو و کشف یک مرکز معنوی، معنا می‌دهد... سفر، نشانگر میل عمیقی به تغییر درونی است و نیاز به تجربه‌ای جدید و حتی بیش از آن، نشانه‌ی جابه‌جایی... سفر، نشانه‌ی نارضایی است و منجر به جست‌وجو و کشف افق‌های تازه می‌شود. آیا همانگونه که یونگ عقیده دارد، میل به سفر، جست‌وجوی مادر گمشده است؟» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج۳، ۵۸۳-۵۸۷). به تبع چهره‌ی دوگانه‌ی مادر، ممکن است سفر، گریز از مادر باشد. سفر همچنین نماد حادثه و جست‌وجو است؛ چه جست‌وجوی گنج، چه شناختی ساده، عینی یا مفهومی. البته سفر، در بطن خود، به گریز از خود تعبیر می‌شود: «مسافران همواره ناراضی‌اند؛ با رویایی ناشناخته و دست‌نیافتنی» (همان، ۵۸۷). به عقیده‌ی یونگ، سفر تلاش انسان برای تعالی و مرگی است که باید برای رسیدن به تولدی دوباره و رسیدن به خودآگاهی، پشت سر بگذارد (ر.ک: خسروی، ۱۳۸۹، ۱۹). مختصات و ویژگی‌های سفر مسافر در این نمایش‌نامه را می‌توان به قرار زیر، ترسیم کرد.

۱-۱-۲-۱. سفری دشوار، برای رسیدن به امری والا

مسافر برای رسیدن به کمال، سفر می‌کند؛ راه او، راهی سخت و دشوار است. او حتی نمی‌داند آیا به راستی چنین جایی (ماسو) وجود دارد یا نه؟ با این حال، بنای کاخ آرزوهای خود را بر آن گذاشته و در ذهن، مدینه فاضله‌ای از «ماسو» ساخته که از راه فرستادن سنگ برای ساختن بنایی در آن شهر، نمادین شده‌است.

۱-۱-۲-۲. ترک تعلقات زمینی برای رسیدن به امری والا

گریز و گسیخت ابدی مسافر از زن و زندگی زمینی خود، با سپردن «کلید» به زن، نمادین شده‌است؛ از آنجا که یکی از مفاهیم نمادین کلید، نماد رییس یا کسی است که قدرت تصمیم‌گیری دارد و مسئولیت را بر عهده می‌گیرد و نیز تجسم عمل گشودن و بستن است (ر.ک: شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج۴، ۵۹۷)، سپردن کلید به زن یا به هرکس دیگر (حتی برادر)، می‌تواند نشانه‌ی سلب اختیار از خود و وانهادن مسئولیت به کسی باشد که کلید را برخواهد داشت. وانهادن کلید، نشانه‌ی بی‌نیازی مسافر است؛ مسافر گام در راهی بی‌بازگشت نهاده و به مدینه‌ی فاضله‌ی پیش‌ساخته‌ی خود شتافته‌است.

۱-۱-۲-۳. مختصات و ویژگی‌های مقصد مسافر (ماسو)

زن رودخانه‌ای، در رودخانه ظهور کرده و نشانی شهر و حتی مشخصات خانه‌اش را به مسافر داده‌است. در این روایت، به نام مکانی که قهرمان به آنجا سفر می‌کند نیز باید توجه داشت. نخستین سفر مسافر، زن و برادرش به شهرستان «نور» در شمال ایران بوده‌است. شمال در فرهنگ نمادها، تعبیری دوگانه دارد و معنای آن، از جایی «میان تاریکی، اقامتگاه بدی و شیطان و جایگاه نکبت و بدبختی» تا جایی که «سمت و سوی حکمت» است، در نوسان است (ر.ک: شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج۴، ۸۰). از آنجا که ایران، کشوری عمدتاً خشک یا گرم و خشک است و مناطق جنگلی، رودخانه‌های پرآب و نیز دریای خزر، در شمال کشور متمرکز است، به نظر می‌رسد نویسنده شمال را برای صحنه‌سازی به‌کاربرده‌است. سفر به «نور»، نام این شهر را در جایگاه نمادی از «دانش و آگاهی» مطرح می‌کند؛ «نور»، استعاره‌ای است برای اشراق و آگاهی مسافر. بررسی موقعیت جغرافیایی یا نمادین «ماسو» در جایگاه مقصد سفر و مسافر نیز اهمیتی ویژه دارد. باید یادآور شد در سرتاسر این روایت، تنها «ماسو» و «نور»، نام خاصند و دیگر نام‌ها همچون «مسافر»، «راننده»، «برادر»، «زن»، «مادر» و «بچه»، همگی از نام‌های عام به شمار می‌روند. «ماسو» در فرهنگ جغرافیایی ایران «نام دهی از دهستان‌های شهرویران است که در بخش حومه‌ی شهرستان مهاباد واقع است و ۵۰۶ تن سکنه دارد» (بارتولد، ۱۳۰۸، ج۴، ۹۳۷).

در پاسخ به این پرسش که چرا نام «ماسو» برای مقصد سفر مسافر انتخاب شده‌است و اصولاً این شهر چه ویژگی‌ای داشته که مسافر بخواهد به آنجا سفر کند؟ باید گفت: نخست آنکه نام این دهستان چندان شناخته شده نیست و خواننده نیز همچون دیگر شخصیت‌های روایت، ناگزیر به تحقیق و جست‌وجو برای دستیابی به اطلاعاتی درباره‌ی این دهستان است؛ دوم اینکه توجه به نام «شهرویران» -که «ماسو»، دهی در نزدیکی آن معرفی شده- جایگاه نمادین این نام را تقویت می‌کند؛ زیرا برای نشانی دقیق ماسو، باید دقیقاً با موقعیت شهرویران، آشنا بود؛ سوم آنکه شاید این انتخاب خلج، تحت تاثیر بدبینی ناتورالیستی او و با توجه به شناختی بوده که از «ماسو» داشته‌است؛ از این رو با انتخاب «ماسو»، فرجام روایت را به صورت گریز مسافر به ناحیه‌ای سرسبز یا مثلاً بسیار پیشرفته، در نظر نگرفته‌است؛ بلکه مسافر او از خانه‌ی تنگ خود در محیط شناخته‌شده‌ی زندگی‌اش، به جایی بی‌نام و نشان‌تر و حتی —تحت تاثیر قرارداشتن ماسو در حوزه‌ی شهرویران- ویران‌تر از محیط فعلی زندگی خود، گریخته‌است. پی‌رنگ باز و پایان‌بندی کنایی نمایش‌نامه نیز راه را بر حدسیات متفاوت خواننده بازمی‌گذارد. از آنجا که «ماسو» نیز مانند مادر، یکی از بازنمودهای ماندالاست، این ناشناختگی مقصد، پس از پایان یافتن داستان، همچنان ذهن خواننده را به پرسش‌هایی مشغول می‌دارد: «آیا نزدیکی ماسو به شهرویران که باعث رمزآمیز شدن نام این شهر است، به معنای سترون بودن این دیار از هرگونه ساخت و ساز و آبادانی نیست؟/ آیا مسافر به آن خانه می‌رسد؟/ آیا زن آرمانی، در ماسو خواهد بود؟/ آیا زن آرمانی، مسافر را خواهد پذیرفت؟/ آیا مسافر در صورت دیدار با زن (آنیمای مثبت)، با او به اتحاد خواهد رسید؟ و...»

۱-۱-۲-۴. پیوند سفر مسافر با کهن‌الگوی مادر ازلی

با توجه به نقش و جایگاه زن در این روایت، باید گفت مسافر از راه سفر به سمت زنی همچون مادرش (یا شبیه همه‌ی مادران جهان= کهن‌الگوی مادر ازلی)، می‌کوشد گرایش خود را به مادر ازلی، در حوزه‌ی خودآگاه، فعال سازد. «طبق روانکاوی دوره‌ی معاصر، شهر، نماد مادر است؛ با وجه دوگانه‌ی مادر که نماد حمایتِ حدود و ثغور است. شهر به طور کلی، با اصل زنانه، خویشی دارد. همانطور که شهر دربرگیرنده‌ی ساکنان خویش است، همانطور هم مادر، فرزندان خود را در بطنش پرورش می‌دهد» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج۴، ۱۰۳). باید یادآور شد در اینجا، ماندالا در قالب شهر و مادر، توامان بر مسافر تجلی کرده‌است.

۱-۲. آنیمای دوچهره‌ی روان مسافر

در این روایت، روان مسافر با دو نوع زن درگیر است: یکی، زنی که در رودخانه بر او تجلی کرده و دیگری، زن فعلی او. هریک از این زنان، تاثیری

متفاوت بر روان مسافر دارند که دلیل آن، تعلق آنها به دو حوزه متفاوت از روان مسافر است؛ یکی تجلی آنیمای مثبت است و دیگری، آنیمای منفی. ویژگی‌های دوچهره‌ی متفاوت آنیمای مسافر، عبارتند از:

۱-۲-۱. زن مسافر، تجسم آنیمای منفی روان مسافر

آنیمای منفی وجود مسافر که با قدرت‌طلبی از حالت تعادل خارج شده و سویه‌ی منفی و مخرب خویش را نشان می‌دهد، در قالب زن مسافر تجسم یافته‌است. ویژگی‌های این زن، به شکل زیر، دسته‌بندی شده‌است:

۱-۲-۱-۱. بی‌بهرگی از نام خاص

زن مسافر در این نمایش‌نامه، نام خاص ندارد و از او تنها زیر عنوان «زن»، نام برده شده است؛ از این رو شخصیت او، شخصیتی است تهی از فردیت که بیشتر، بار یک مفهوم را بر دوش می‌کشد: مفهوم «زن» در اندیشه‌ی مرد مسافر. به همین دلیل، شخصیتی تک‌بعدی دارد و بیشتر، نماد آنیمای منفی است تا انسانی با ویژگی‌های فردی.

۱-۲-۱-۲. تعلق زن به زندگی زمینی و روزمره

مسافر فقط به اصرار برادر، با زنش ازدواج کرده است؛ از این رو نه‌تنها هیچ نشانی از عشق مسافر به زنش دیده نمی‌شود، که به گفته‌ی خود مسافر: «بیزارم ازش» (خلج، ۱۳۸۳، ج۱، ۶۵۹)، یا «من این زن رُ دوست ندارم. برادرم به زور برام گرفت» (همان، ۶۶۳) و... . این زن به زندگی روزمره و زمینی مسافر تعلق دارد که به گواهی خود مسافر، تنها در داشتن مغازه‌ای، خانه‌ای، بچه‌ای و زنی سازگار، خلاصه می‌شود و نه امری برتر.

۱-۲-۱-۳. پیوند بارداری زن با جاه‌طلبی او (آغاز کشمکش درونی مسافر با آنیمای منفی)

بارداری زن، به شکلی موثر در ایجاد کشمکش درونی مسافر بر سر «ماندن» یا «رفتن»، موثر است. زن می‌کوشد با گسترش حجم خود و تکثیر شدنش در قالب یک بچه، فضایی معادل با فضای زن آرمانی به دست آورد و حتی جای او را تنگ کند. او حتی نمی‌تواند حضور تصور زنی جز خود را در ذهن شوهرش، برتابد. از دید روان‌شناسی، این جدال، به پیکار آنیمای سازنده و آنیمای ویرانگر می‌ماند که کشمکش میان آن‌دو، ذهن مردان را مشوش می‌کند. اگر خودآگاهی به تسخیر آنیمای منفی درآید، فرد دچار اوصافی مانند تلون مزاج، بوالهوسی، لجام‌گسیختگی، بدخواهی و مرموز بودن می‌شود و گاه به او حس ششم شیطانی دست می‌دهد (ر.ک: یونگ، ۱۳۶۸، ۷۶). با این حال، زن مسافر (آنیمای منفی) نمی‌تواند بر وجود مرد چیره شود. در گفت‌وگویی که پیش از این، میان مسافر و زن درگرفته، زن از مسافر می‌خواهد خانه‌ای بزرگ‌تر برای او و بچه‌ای که در راه دارند، اجاره کند؛ اما مسافر از این کار سرباز می‌زند. اگر خانه را دایره‌ی ذهن مسافر به‌شمار آوریم، هرچند زن با استفاده از بارداری خود در جایگاه یک اهرم فشار، می‌کوشد خود را بزرگ‌تر جلوه دهد؛ جایگاهش در ذهن مسافر، تنگ‌تر می‌شود و مسافر پیوسته او را پس می‌زند تا فضایی فراخ‌تر برای آنیمای مثبت روان خود، بازکند.

۱-۲-۱-۴. پیوند با خشکی، تشنگی و تاریکی

برخلاف زن رودخانه‌ای که در رودخانه بر مسافر تجلی می‌کند و شهر او سرسبز و باران‌خیز است، زن مسافر به دلیل زندگی در شهری خشک و گرم، در پایان روایت و در آستانه‌ی زایمان، تشنه و گرمازده و عرق‌ریزان خواهان اندکی آب برای رفع تشنگی است. از این رو او با زن رودخانه‌ای که تجلی مادر ازلی در قالب رودخانه است، در تقابل قرار می‌گیرد. در عین حال، زن پس از ورود به صحنه، به دکان تاریک فرومی‌رود و در آنجا زایمان می‌کند؛ از این رو می‌توان گفت در تقابل با مکان تجلی زن رودخانه‌ای (نور)، زن به حوزه‌ی تاریک ناخودآگاه مسافر تعلق دارد.

۱-۲-۲. زن رودخانه‌ای، تجسم آنیمای مثبت روان مسافر

برخی ویژگی‌های آنیمای مثبت روان مسافر را از روی گفته‌های خود مسافر درباره‌ی زنی که در رودخانه دیده‌است، می‌توان دریافت:

۱-۲-۲-۱. ابهام نام و هویت زن رودخانه‌ای

زن آرمانی مسافر از دید بی‌نام بودن، هویتی گمنام‌تر از زن او دارد. زن مسافر دست‌کم زیر اسم عام «زن»، نامیده شده‌است؛ اما زن آرمانی از این ویژگی نیز بی‌بهره است و در نمایش‌نامه، «اون زن» نامیده می‌شود. در پایان نیز هویت آنیمای مثبت و حتی احتمال وجودش، همچنان مبهم می‌ماند. این ابهام با چهره مبهم زن مثالی و آرمانی روان مردان، سازگار بوده و نویسنده از راه حذف او و صدایش از صحنه، وی را یک «ذهنیت» نشان داده‌است؛ نه موجودی از جنس پوست و گوشت و خون.

۱-۲-۲-۲. پیوند آنیمای مثبت، با مادر ازلی

برخی ویژگی‌های زن آرمانی، به شکلی هدفمند، برای بیان شباهت زن آرمانی با مادر مسافر/ مادر ازلی، توصیف شده‌است؛ اوصافی همچون:

الف) تقدس شخصیت آنیمای مثبت

آنیما در روان مردان به شکل زن، نمود می‌یابد و می‌تواند مادر، دختر، همسر، معشوقه یا جادوگری فریبنده باشد. «وجود آنیما همچنین می‌تواند تصویر ذهنی از زن را در ناخودآگاه مرد ایجادکند؛ به طوری که آن تصویر ممکن است به مصداق‌هایی در دنیای بیرون، فرافکنی شود و فرد، متمایل به آن زن یا عاشق او شود» (تبریزی، ۱۳۷۳، ۲۸۱).

مادر، یکی از مقدس‌ترین چهره‌های اساطیری، در ناخودآگاه بشری است. مادر به صورت «مام بزرگ» یا «مادر کبیر»، از کهن‌الگوهای مطرح و مهم در مکتب روان‌شناسی یونگ به‌شمار می‌رود. «همه‌ی ما از محیطی بیرون آمده‌ایم که در آن، یک مادر یا جانشین یک مادر، وجود داشته است» (زاهدی، ۱۳۸۲، ۱۵). مادر اولین کسی است که فرزند با او ارتباط می‌یابد و با صفاتی مانند شوق، شفقت مادرانه، قدرت جادویی زنانه، فرزانگی و رفعت روحانی، آشنا می‌شود. می‌توان گفت هر غریزه و انگیزه‌ی یاری‌دهنده، هر آنچه مهربان است، هر آنچه می‌پروراند و مراقبت می‌کند و رشد و باروری را دربردارد، می‌تواند مادر باشد. از جمله صورت‌های انسانی که مادر در آن جلوه‌گر می‌شود، می‌توان به «مادر واقعی، مادربزرگ، نامادری، مادرزن و زنی که خویشی و ارتباط با او برقرار است مثل پرستار، دایه و جده‌ی دور [اشاره کرد] و نیز بسیاری از چیزهایی که احساس فداکاری و خدمت‌گزاری را برمی‌انگیزد، می‌توان از مظاهر مادر به‌شمار آورد؛ مثل دانشگاه، شهر، کشور، آسمان، زمین، جنگل، دریا و اشیای گود چون دیگ که البته زهدان و رحم مادر را تداعی می‌کند» (یونگ، ۱۳۶۸، ۲۵).

لحظه‌ی آشنایی مسافر با زن آرمانی، سرشار از عناصر مقدس است؛ مسافر وضو کرده، کفش از پا کنده و قصد نماز دارد (ر.ک: خلج، ۱۳۸۳، ج۱، ۶۶۱-۶۶۲). مسافر در آستانه‌ی تجلی زن، کفشش را نیز از پا درمی‌آورد که «بیرون آوردن کفش‌ها هنگام ورود به مکان مقدس، معرف ترک اتصالات زمینی در خارج از آن محل است؛ ورود به فرمانبرداری و حرمت و دور افکندن گناه از خود» (کوپر، ۱۳۸۶، ۲۹۲). بر اساس آیات قرآن مجید، در فرهنگ اسلامی نیز خداوند با خطابِ «فاخلع نعلیک انک بالوادی المقدس طوی» (طه/۱۲)، عملاً از موسی می‌خواهد حب زن و فرزند را از دل بیرون براند و با حضور دل، در آن وادی قدم نهد. تفسیر آیه‌ی یادشده بر اساس تفسیر کشف‌الاسرار، چنین است: «فرّغ قلبک عن شغل الاهل و الولد» (میبدی، ۱۳۶۱، ج۶، ۷۳). بی‌نامی و حذف حضور فیزیکی این زن در نمایش‌نامه نیز بر تقدس شخصیت او افزوده‌است؛ او قدیسه‌ای مبرا از نام و اوصاف جسمانی است.

ب) کلیت و فراگیری چهره و شخصیت آنیمای مثبت در جایگاه تجسم مادر ازلی

مهم‌ترین نکته درباره‌ی زن رویاهای مسافر، کلیت و عمومیتی است که در سیمای او دیده می‌شود؛ در این روایت، مسافر در پاسخ به راننده که از او می‌پرسد زن چه شکلی بوده است، می‌گوید: «مسافر: شکل مادرم./ راننده: من که مادرت رُ ندیدم./ مسافر: مادرها چه‌شکلیند؟ همونطوری./ راننده: آره» (خلج، ۱۳۸۳، ج۱، ۶۶۲). بدینسان مسافر، مادر را از انحصار خود بیرون می‌برد و به شخصیت مادر، کلیتی می‌بخشد که تصویر او را به مادر کبیر یا کهن‌الگوی مادر، نزدیک می‌کند و به آن سیمایی مثالی می‌بخشد.

ج) پیوند آنیمای مثبت با آب

نمادشناسی مقدس آب، با مادینگی پیوند دارد؛ رودخانه، دریا و مطلق، آب، می‌تواند سمبل و نماد مادر باشد؛ «خصیصه‌ی اصلی آب، خصیصه‌ی مادری است؛ چنانچه طبیعت نیز چون آب، نماد مادر و زن است» (باشلار، ۱۳۶۴، ۳۳). افزون بر این، یونگ معتقداست: «آب، راز آفرینش، تولد، رستاخیز، پالایش و شفا و باروری و رشد و همچنین متداول‌ترین نماد ناخودآگاه است» (گورین، ۱۳۷۰، ۱۷۴).

پدیدار شدن زن آرمانی به هیبت مادر در میان رودخانه، در حالی که از سمت دریا می‌آید، افزون بر پیوند دادن زن با اساطیر آب و رویش و باروری و تقویت این خویشکاری زنانه، نشانه‌ی پدیدارشدن تصویر کهن‌الگوی مادر در ناخودآگاه مسافر است که در هاله‌ای از قدسیت و فرخندگی، بر مسافر پدیدار می‌شود و او را با تصویری دیگر و به مراتب، فراتر از زن زمینی او آشنا می‌سازد.

زن آرمانی با باران نیز در پیوند است. راننده احتمال می‌دهد: «ممکنه ماسو بارون بیاد» (خلج، ۱۳۸۳، ج۱، ۶۶۸). باران نشان‌دهنده‌ی قدرت باروری و در نتیجه با نقش زاینده‌ی زن در پیوند است. در تقابل با «ماسو»ی پرباران (محل اقامت زن آرمانی)، شهرِ مسافر، شهری است گرم با آفتابی سوزان و تشنگی و کلافگی حاصل از گرما که تصویر برهوت و بیابان را در ذهن تداعی می‌کند.

د) پیوند آنیمای مثبت با عناصر طبیعت

غیر از آب، دیگر پدیده‌های طبیعت نیز تجلی مادر را بر مسافر، تقویت می‌کنند؛ باد، نماد روح و دم حیات است که در این صحنه می‌وزد و درختان را به تعظیم در برابر مادر ازلی، وامی‌دارد. باد یا «نفخه»، «مترادف با روح، جوهر روحی از مبدا الهی است... حتی باد، اسم خود را به جبرئیل، روح‌الامین (روح‌القدس) می‌دهد...» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج۲، ۶). از دید کوپر نیز باد، «روح، دم حیاتی عالم، نیروی روح در طی زندگی بی‌وقفه و نگهدارنده‌ی آن در همه حال...» است (کوپر، ۱۳۸۶، ۴۶). همان‌گونه که گفته شد، طبیعت سرسبز جنگل نیز می‌تواند بازنمودی از زن ازلی باشد.

ه) پیوند آنیمای مثبت با نور

مسافر، زن را در سفر به «نور» کشف می‌کند. این پدیده، قدسیت و معنویت زن آرمانی را تقویت می‌کند. نور، آگاهی و روح را به همراه دارد. نورانیت چهره‌ی زن آرمانی را نیز می‌توان تجلی روح دانست؛ یعنی زن آرمانی با نورانیت چهره‌ی خود، تجلی روح مسافر است برای او؛ این عامل، زن را با معنویت و جنبه‌های روحانی مسافر، پیوند می‌دهد.

و) پیوند آنیمای مثبت با سازه‌های سنگی

ساختمان و ساختمان‌سازی، از آنجا که گرته‌ای از کار کائنات است و با فرایند تولید، پیوند می‌یابد، امری مقدس است و از دیرباز با آیین‌هایی ویژه همراه بوده (ر.ک: شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج ۴، ۵۰۲-۵۰۵) و از نمادشناسی پیچیده‌ای برخوردار است؛ اما آنچه در اینجا بیش از همه جلب توجه می‌کند و با فضای روایت، سازگارتر است، آن بخش از نمادشناسی ساختمان و ساختمان‌سازی است که به «درستی عمل و طی طریق، تفسیر شده که از طریق آن، می‌باید تجربیات معنوی به ثمر برسد» (ر.ک: همان، ۵۰۵). در روایت یادشده نیز مسافر طی طریق خود را در راه رسیدن به دنیایی که در نظر دارد، با تلاش پیگیر و جانکاه برای ساختن ساختمانی در شهر «ماسو»، انجام می‌دهد؛ به تعبیری بهتر، مسافر، خانه‌ی رویاهایش را با تلاشی شگرف‌تر، استوارتر از خانه‌ی واقعیش در جهان حقیقی می‌سازد؛ این امر برای او موجب اعتلاست.

۱-۳. راننده، نماد کهن‌الگوی پیر دانا در سیر تکاملی مسافر

«خود» یک عامل راهنمای درونی و مرکزی تنظیم‌کننده است که باعث بسط دایم و بلوغ شخصیتی می‌شود (ر.ک: یونگ، ۱۳۸۳، ۲۴۸-۲۵۰). این مرکز درونی روان، برای بروز و ظهور خویش، دارای نمودها و شکل‌های گوناگون است. گاه، خواب‌ها فضایی برای درخشش کهن‌الگوی خود فراهم می‌آورد؛ این هسته «در خواب‌های مرد، در قالبِ آموزش‌دهنده‌ی اسرار مذهبی، نگهبان، پیرخردمند، روح طبیعت و... نمود پیدا می‌کند» (یونگ، ۱۳۸۱، ۲۹۵). در «نمایش‌نامه‌ی شماره ۶»، راننده تجسم کهن‌الگوی پیر داناست؛ «پیر دانا، پدر و روح، زمانی پدیدار می‌شود که انسان، نیازمند درون‌بینی، تفاهم، پند نیکو، تصمیم‌گیری و برنامه‌ریزی است و قادر نیست به تنهایی این نیاز را برآورد. پیردانا این حالت کمبود معنوی را جبران می‌کند و محتویاتی عرضه می‌کند که این خلا را پرکند. پیر، راه‌های رسیدن به مقصود را می‌داند و آنها را به قهرمان نشان می‌دهد. او نسبت به خطرهایی که در پیش است، هشدار می‌دهد و وسایل موثر مقابله با آنها را فراهم می‌کند» (یونگ، ۱۳۶۸، ۱۱۴). در این روایت، اوصاف راننده/ پیر دانا عبارتند از:

۱-۳-۱. تنها راهنما و شناسنده‌ی راه

راننده در این نمایش‌نامه، تنها کسی است که «ماسو» را می‌شناسد و راه آن را می‌داند: «مسافر:... تو ماسو رُ می‌شناسی؟/ راننده: مثل کف دستم.

یه پام اینجاست، یه پام ماسو» (خلج، ۱۳۸۳، ج ۱، ۶۶۰). او مسافر را به رفتن برمی‌انگیزد؛ با فراهم کردن اسباب سفر (موتور)، می‌کوشد سفر را بر مسافر آسان کند. راننده تنها کسی است که با زبان مسافرآشناست و گفته‌های او را درک می‌کند. به محض ورود مسافر به صحنه و با اندک گفت‌وگویی که میان مسافر و راننده درمی‌گیرد، راننده منظور او را مبنی بر بی‌بازگشت بودن سفر به ماسو، درک می‌کند: «مسافر: به زنم گفتم امروز چندتا سنگ باید برسونم سر یه ساختمونی توی ده‌متری و یکی دو ساعته برمی‌گردم؛ اما دروغ گفتم./ راننده: حالا می‌خوای بری ماسو و دیگه برنمی‌گردی» (همان، ۶۵۸).

۱-۳-۲. آشنایی راننده با بعد منفی روان مسافر (سایه)

راننده، برادر دیگر مسافر (سایه) را نیز می‌شناسد و می‌داند که این برادر شبیه خود مسافر است؛ او پیش از این برادر مسافر را دیده و به محض شنیدن گفته‌های مسافر درباره‌ی او، وی را به خاطر می‌آورد (ر.ک: همان، ۶۶۰-۶۶۱).

۱-۳-۳. آشنایی راننده با زن ازلی

راننده تنها کسی است که گفته‌های مسافر را درباره‌ی زنی که در رودخانه دیده، با صبر و حوصله و بدون هرگونه واکنش منفی، گوش می‌دهد و باور می‌کند: «مسافر:... یه دفعه این موضوع رُبه برادرم گفتم. گفت تو خیالاتی شدی. گفت دیوونه‌ای. هان؟/ راننده: نه» (همان، ۶۶۴). در کنار آن، می‌تواند بفهمد منظور مسافر از «زنی شبیه به همه‌ی مادرها» چیست؛ گویی با ذات چنین زنی آشناست: «راننده: ... چه شکلیه؟/ مسافر: شکل مادرم./ راننده: من که مادرت رُ ندیدم./ مسافر: مادرها چه شکلیند؟ همونطوری./ راننده: آره» (همان، ۶۶۳). او گاه در یاری‌رسانی به مسافر، به زور دست می‌یازد؛ به ویژه در پایان روایت، وقتی مسافر را برای رفتن به «ماسو» مردد می‌بیند، می‌گوید: «راننده: کفرمنُ درآوردی. زودباش دیگه./ مسافر: یه دیقه دیگه مهلت بده./ راننده: مجبورم می‌کنی به زور ببرمت» (همان، ۶۷۰)؛ توضیح اینکه «اسطوره‌ی قهرمان، ویژگی بسیار مهم دیگری نیز دارد که در واقع، کلید دست‌یابی به درک آن است. در بسیاری از این افسانه‌ها، قدرت‌های پشتیبان یا نگاهبانان، ناتوانی اولیه‌ی قهرمان را جبران می‌کنند و وی را قادر می‌سازند تا عملیات خود را که بدون یاری گرفتن از آنها نمی‌تواند انجام دهد، به سرانجام برساند» (یونگ، ۱۳۸۱، ۱۶۴). به بیانی روشن‌تر، الگوی مثالی پیر دانا از سوی کهن‌الگوی خود، به یاری قهرمان می‌شتابد و او را برای رسیدن به مرزهای درخشان خودآگاهی، خویشتن‌یابی و رسیدن به وحدت درون، یاری می‌رساند.

۱-۳-۴. ساحت فرازمینی راننده و پیوند او با قهرمان

با نگاهی عمیق به کهن‌الگوی پیر خرد، درمی‌یابیم که حضور او در کنار قهرمان، حالتی ماورایی دارد. گویی راننده از ساحتی فرازمانی و فرامکانی برخوردار است که یونگ آن را شخصیت الهی می‌داند. از نظر او، این شخصیت‌های الهی در حقیقت، تجلی نمادین روان کامل هستند با ماهیتی فراخ‌تر و غنی‌تر و نیرویی را تدارک می‌بینند که من، خود فاقد آن است (ر.ک: همان، ۱۶۴). پیوستگی راننده با مسافر را در گفت‌وگویی که میان برادر و راننده درمی‌گیرد، می‌توان دید: «برادر [به راننده. سرگوشی:] من می‌دونم که اون داره فرارمی‌کنه. خب کجا می‌بریش؟/ راننده: من می‌خوام برم ماسو...» (همان، ۶۶۹). راننده با گفتن «من می‌خوام برم ماسو» به جای «او می‌خواد بره ماسو»، من را جانشین او کرده و بدین‌وسیله یکی بودن خودش و مسافر را نشان داده؛ ضمن آنکه پیروی مسافر از خود را نیز به نمایش گذاشته‌است؛ گویی مسافر به راهی می‌رود که راننده/ پیر خرد، او را رهنمون می‌شود. راننده در سرنوشت مسافر، شریک است؛ زیرا برادر با قاطعیت، از سرنوشت مشترک آندو سخن می‌گوید و آینده‌ی تلخ احتمالی‌شان را گوش‌زد می‌کند: «اگه یه همچو کسی، یه همچو جایی وجود نداشته باشه، تو هم نابودی» (همان، ۶۶۹).

۱-۳-۵. قرارگرفتن راننده میان سایه و برادر

راننده همواره میان مسافر و برادر ایستاده‌است و خود را اختیاردار مسافر می‌داند؛ برای نمونه، او افزون بر رفتار سردی که با برادر دارد، بردن مسافر را به ماسو، وظیفه‌ی خود می‌داند: «من کارم رُ می‌کنم» (همان، ۶۶۹). این امر، غلبه‌ی پیر خرد بر روان مسافر و یاری رساندن به او برای ایستادگی در برابر سایه و غلبه بر آن را نمادین ساخته‌است.

۱-۳-۶. ویژگی‌های راه، جهت راه و وسیله‌ی سفر راننده و مسافر

در پیوند با سفر، «وسیله‌ی سفر» و «چگونگی رویارویی مسافر و راننده» نیز شایسته‌ی توجه است. شرح صحنه‌ی آغازین روایت چنین است: «یک دکان با پشت‌دری‌های بسته. در ورودی در سمت راست و باز است؛ اما داخل، تاریکی است. یک موتور باری سه‌چرخه، بیرون، سمت چپ، خاموش است. یک دوچرخه، نبش دیوار تکیه داده شده. راننده بیرون، جلوی آفتاب نشسته و به دکان تکیه داده. مسافر با سنگ بزرگی بر دوش، خمیده، با زحمت از تاریکی دکان بیرون می‌آید و به طرف موتور می‌رود. راننده با نگاهی نافذ، او را دنبال می‌کند» (همان، ۶۵۷). نمادهای موجود در شرح صحنه عبارتند از:

الف) نمادشناسی «دکان»، «در» و «سمت و سوی» سفر راننده و مسافر

باید دکان را تاریکخانه‌ی ذهن یا ضمیر ناخودآگاه مسافر بدانیم که تنها یک در آن، باز است؛ «در، نماد گذرگاهی میان دو مرحله، دو عالم، شناخته و ناشناخته، نور و تاریکی، غنا و تهیدستی است. در به جانب راز، بازمی‌شود؛ لکن ارزش آن در ارتباط با پویایی و شناخت روان است؛ چرا که در، نه‌تنها نشانه‌ی معبر است، بلکه به عبور از این معبر نیز دعوت می‌کند. این دعوت، دعوت به سفر آخرت است. در نمادگرایی، منظور از معبری که در به سوی آن دعوت می‌کند، معبر میان مکانی پلشت به محلی قدسی است ... در عین حال، در، چه دست‌یافتنی باشد، چه ممنوع، چه بسته باشد، چه گشوده، چه قابل‌عبور باشد، چه فقط قابل‌رویت باشد، مفهومی استعلایی دربردارد» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج ۳، ۱۷۹-۱۸۶).

مسافر، فاصله‌ی کوتاه میان در و موتور راننده را به دشواری و با قامت خمیده زیر بار سنگی که بر دوش دارد، می‌پیماید؛ این پدیده می‌تواند دشواری راهی را نشان دهد که مسافر در گذر از ناخودآگاه به خودآگاه، از تاریکی ندانستن به سمتِ روشنِ آگاهی و در مجموع، از یک مرحله‌ی پست به مرحله‌ای والا و مقدس، می‌پیماید. در، به سمت راست (سمت «ماسو»/ سمت زن ازلی) گشوده می‌شود؛ سمت راست، سمت هدایت و رهیافتگی و از این رو، سمت بهشت است؛ بر خلاف سمت چپ که عمدتاً گم‌راهی و در نتیجه، نابودی و دوزخ را در ذهن تداعی می‌کند (ر.ک:

همان، ۳۱۰). دکان (ناخودآگاه مسافر) دیگر درهای خود را به روی هرچه غیر از زن رویاهای اوست، بسته و تنها از این در و این چشم‌انداز است که با جهان بیرون، پیوند برقرارمی‌کند.

ب) تقابل ابزار سفر مسافر با ابزار سفر راننده

مرکب مسافر، دوچرخه‌ای «زوار در رفته» است که راننده آن را «به‌دردنخور» می‌داند؛ زیرا نمی‌تواند مسافر را به مقصد برساند (خلج، ۱۳۸۳، ج ۱، ۶۶۷-۶۶۸). دوچرخه از جمله وسایل نقلیه‌ای است که با نیروی شخصی که سوار بر آن است حرکت می‌کند؛ نه با نیروی غیر؛ تعادل، تنها از راه حرکت به سمت جلو، به دست می‌آید که از این دید، حرکت دوچرخه، به پیشرفت در زندگی درونی و بیرونی می‌ماند؛ کسی که سوار بر آن است، همچون یک تکسوار، می‌تواند به تنهایی آن را براند. همچنین دوچرخه، نماد پیشرفتی در حال حرکت دانسته شده که استقلال راننده‌ی آن نیز همچنان محفوظ می‌ماند. راننده‌ی آن، سوار بر ناخودآگاه خود است و به جلو می‌تازد. همچنین دوچرخه به ندرت، در رویاها نشانه‌ی تنهایی روانی یا واقعی دانسته شده‌است که این پدیده، حاصل شدت به‌درون‌رفتگی، خودمرکزبینی و فردگرایی است که از همبستگی‌های اجتماعی جلوگیری می‌کند؛ اما در عین حال، نشانه‌ی استقلال‌طلبی طبیعی بشر نیز هست (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج ۳، ۲۷۰). می‌توان گفت وانهادن دوچرخه‌ی کهنه و پیوستن مسافر به راننده، به نوعی، سپردن عنان اختیار خویش به راننده است؛ زیرا دوچرخه چه کهنه و چه نو، تا دیروز، مسافر را به هرجا که خود او اراده می‌کرده، می‌برده است؛ اما از این پس، بناست مسافر به همراهی راننده و تحت تابعیت او، به راهی برود که خود نمی‌داند کجاست؛ ولی راننده دقیقاً آن را می‌شناسد.

در اینجا، دوچرخه‌ی مسافر با سه‌چرخه‌ی راننده در تقابل و تضاد قرارمی‌گیرد که در این زمینه، باید از کارکرد اعداد، یاری جست؛ دوچرخه، دو چرخ دارد و سه‌چرخه، سه چرخ. رقم دو، در دوچرخه، «نماد تضاد، درگیری، انعکاس یا تعادل به دست آمده و یا تهدیدهای پنهان است. دو، اولین و شدیدترین تقسیم‌هاست (خالق و مخلوق، سیاه و سفید، مذکر و مونث، ماده و روح و غیره). تقسیمی که تمام تقسیمات دیگر از آن ناشی می‌شود... رقم دو نماد ثنویت است که تمامی جدل‌ها، کوشش‌ها، نبردها، حرکت‌ها و پیشرفت‌ها بر مبنای آن شکل‌گرفته‌است؛ لکن تقسیم، اصل تکثیر و اصل ترکیب است ... بنابراین دو، نشانگر ستیزه‌ای است که از پنهان به آشکار می‌رسد؛ نشانه‌ی رقابت و دوسویگی است و ممکن است ناشی از نفرت یا عشق باشد...» (همان، ج ۳، ۲۵۷-۲۵۸). از این رو دوچرخه در بازنمایی نمادین تضاد، جدال و عدم اتحاد درونی مسافر که صاحب دوچرخه است، نمادی بسیار کارآمد بوده‌است.

رقم سه در سه‌چرخه، از جمله اعدادی است که ماهیت اسطوره‌ای شگفت‌انگیزی دارد؛ این عدد، بازنمودی از «تمامیت و کمال و ساحتی از کهن‌الگوی خویشتن است که در لحظه‌ی کمال، تجلی می‌کند». سه از اعداد مقدس است و «تجلیات قدسی اعداد، پیامد به‌کارگیری آن در جنبه‌ی نمادین است. اعداد سه، چهار، شش، هفت، دوازده و چهل و مضارب این اعداد در سنت عددی اسطوره، از وجه‌های نمادین برخوردارند» (زمردی، ۱۳۸۵، ۳۴۷). «سه»، عددی کامل و فعال و مقدس است: «عدد سه، نماینده‌ی ساحت تاریک و ناخودآگاه روان از به هم پیوستن ساحت نرینه (خودآگاهی) و مادینه (ناخودآگاهی) فرد به تمامیت و کمال می‌رسد و از این طریق، دگرگونی در ساختار روانی‌اش پیش می‌آید و فرد به مرحله‌ی تفرد می‌رسد» (یونگ، ۱۳۶۸، ۱۳۱). در این روایت، می‌توان کارکرد نمادین اعداد را چنین تفسیر کرد که مسافر با وانهادن «دو» چرخه و سوار شدن بر «سه» چرخه، به راهنمایی راننده/ پیر خرد، از یکسو عنان اختیار خود را به دست کسی آگاه‌تر و آشناتر از خود می‌سپارد و از دیگر سو، تضادها و تکثرات را وامی‌نهد و به سمت وحدت و کمال رومی‌نهد.

۱-۴. برادر، تجسم کهن‌الگوی سایه

در نمایش‌نامه‌ی یادشده، برادر مسافر، ساحت نمادین کهن‌الگوی سایه را بر عهده دارد و این صورت مثالی به بهترین شکل، در شخصیت او جلوه‌گر شده‌است. ویژگی‌های برادر عبارتند از:

۱-۴-۱. پیوند عمیق برادر با مسافر

او برای مسافر، تنها یک برادر نیست؛ بلکه فراتر از برادر، همزاد اوست. برادر، هستی خویش را کاملاً به هستی مسافر، وابسته می‌داند؛ با مرگ یا گم‌شدن مسافر، او هم دوام نخواهد آورد؛ این امر نشان‌دهنده‌ی پیوند عمیق میان برادر و مسافر به مثابه‌ی پاره‌هایی از یک روان است.

۱-۴-۲. برادر، بعد منفی و تاریک روان مسافر

توصیف مسافر از برادر، «تقریباً همسنیم ... کپیه‌ی همیم. مثل سیبی که از وسط دو نصف کرده باشند. منتها نصفه‌ی اون کرمو بوده» (خلج، ۱۳۸۳، ج ۱، ۶۶۰-۶۶۱)، نشان می‌دهد برادر مسافر، نیمه‌ی تاریک روان مسافر است. «سیب کرمو» خواندن برادر، جمله‌ی معروف راوی در رمان بوف کور صادق هدایت را فراخاطر می‌آورد که در توصیف شباهت خود با پیرمرد خنزرپنزری، گفته بود: «مثل عکس من که روی آینه‌ی دق افتاده باشد» (هدایت، ۲۵۳۶، ۳۷). باید گفت: «تمامی فرهنگ‌ها و اسطوره‌ها جاذبه‌ی خاص پدیده‌ی همزادان (دوقلوها) را گواهی می‌دهند. همزادان به هرشکلی که تصور شوند، چه کاملاً قرینه باشند یا یکی تیره و دیگری روشن، یکی متمایل به آسمان و دیگری به زمین، یکی سیاه و دیگری سفید، یکی قرمز و دیگری آبی، یکی بر سر ثور و دیگری بر سر عقرب، به هر صورت، در آن واحد، هم دخالت عالم بالا را نشان می‌دهند و هم دوئیت مخلوقات یا دوپارگی گرایش‌های روحی و مادی یا روزانه و شبانه را. این روز و شب، همان وجوه آسمانی و زمینی کیهان و انسان است. همزادان وقتی نشانگر تضاد درونی انسان و مبارزه‌ای هستند که انسان باید انجام دهد تا بر این تضاد فایق شود، آن‌گاه معنای قربانی و ایثار را به خود می‌گیرند که عبارت است از: نیاز به خویشتن‌داری، نابودی یا تسلیم و واگذاشتن بخشی از خود به خاطر پیروزی بر بخش دیگر خود. این امر به طور طبیعی در یک تکامل تدریجی به معنای تفوق نیروهای معنوی بر گرایش‌های پس‌رونده و کاهنده خواهد بود...» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج ۵، ۵۹۰-۵۹۲).

در بخشی از شرح صحنه‌ی نمایش‌نامه (خلج، ۱۳۸۳، ج ۲، ۶۶۵-۶۶۶)، مسافر از تاریکی درون دکان با برادر سخن می‌گوید. در اینجا باید به یک نکته‌ی مهم توجه کرد و آن، عینیت دادن به ناخودآگاه مسافر در برابر سایه است؛ توضیح این‌که مسافر در جایگاه بخش فعال ذهن او، در سمت روشن روایت ایستاده و مسافر از تاریکی دکان، با او گفت‌وگو می‌کند. این پاره‌ی فعال وجود او، همین بخش زمینی است که می‌کوشد منِ قدسی مسافر را که در تاریکخانه (عمق ناخودآگاه) قراردارد، با خود همراه کند.

مسافر اما در حال پاسخ دادن به این جنبه‌ی فعال ذهن خویش است؛ پاسخ‌هایی که به شکلی نمادین، از تاریکخانه‌ی ذهن او سربرمی‌آورند و می‌توان آنها را تمایلات فروخورده و فرافکنی شده‌ای دانست که پیش از این، به دلیل القائات برادر (سایه)، به عمق ضمیر ناخودآگاه رانده شده‌اند و امروز که روز تصمیم‌گیری و جدال نهایی است، از آن حوزه گریخته و فعال شده‌اند و مسافر را در چالش میان من و سایه، یاری می‌دهند.

۱-۴-۳. پیوند برادر با آنیمای منفی و زندگی زمینی مسافر

وجود برادر بر سر راه مسافر، یکی ازگذرگاه‌های خوفناکی است که کهن‌الگوی قهرمان و من و پیردانا، برای دست‌یابی به کهن‌الگوی خویشتن و رسیدن به یکپارچگی، نظم، وحدت و یگانگی، پیش روی دارند؛ زیرا برادر (سایه) با بهانه‌های مختلف منطقی، نشان دادن داشته‌های مسافر به او، حتی باتحریک احساسات مسافرودست گذاشتن روی وجدانیات واخلاقیات پذیرفته‌شده‌ی مسافرِدین‌باوراخلاق‌گرا، او را درباره‌ی درستی کار خود، دچار شک و تردید می‌کند و به ماندن فرامی‌خواند (ر.ک: همان، ۶۶۵-۶۶۶). برادر مسافر، با زن او (آنیمای منفی) پیوند دارد؛ تا جایی که مسافر مدعی می‌شود برادر و زن به او خیانت می‌کنند؛ زیرا زن در یک درگیری لفظی، چنین اعتراف کرده‌است. این وضعیت، با زندگی «لکاته» و راوی بوف کور شباهتی عجیب دارد. پاسخ‌هایی که مسافر از ناخودآگاه (تاریکی دکان) به برادر می‌دهد، افکار چندین ماهه‌ی مسافراست که درعمق ضمیر ناخودآگاهش رسوب کرده یا به عبارتی روشن‌تر، همان درددل‌های اوست: «صدای مسافر: تو خیال می‌کنی من از هیچی خبر ندارم؟ خیال می‌کنی نمی‌دونم چه سرو سری با هم دارین؟ خیال می‌کنی نمی‌دونم چه اتفاق‌هایی بین شما می‌افته؟...» (همان، ۶۶۶).

مسافر حتی کودک خود را که در بطن همسرش است، انکار می‌کند و آن را متعلق به سمت تاریک وجود خود می‌داند که در قالب برادرش، تجسم یافته‌است؛ زیرا چنین کودکی برای او دستاورد غریزه است و نه حاصل عشق. کشمکش دائمی دو برادر، در حقیقت، جلوه‌ی نمادین تقابل من در برابر سایه است و مسافر باید برای رسیدن به خویشتن و دست‌یابی به سویه‌ی روشن وجود خود و درک وحدت، تکامل و تمامیت، سایه را زیر تسلط درآورد و آن را رام خود سازد. رفتن مسافر به ماسو، نویدگر احاطه‌ی خودآگاهی بر بخش تاریک وجود اوست که از فرمانِ ذهنِ آگاه سرپیچیده و اعلام خودمختاری کرده‌است.

۱-۴-۴. نمایش رسیدن مسافر به وحدت درون، از طریق مستحیل شدن برادر در مسافر

با همه‌ی این کشمکش‌ها، در فرجام، سایه رام مسافر می‌شود و در او مستحیل می‌گردد؛ این وضعیت به وسیله‌ی محو شدن ناگهانی برادر در پایان نمایش‌نامه، به تصویرکشیده شده‌است: «مسافر[به داخل مغازه:] این کلید رُ بگیر! [با صدای بلند] کجایی؟/.../ کجا رفتی؟ [به راننده] کجا رفت؟» (همان، ۶۷۰). همان‌گونه که دیده می‌شود، مسافر با جست‌وجوی برادر و تاکید بر گمشدن او از راه تکرار «کجایی؟» و حتی با بلند کردن صدا یا پرسیدن از راننده، گمشدن ناگهانی برادر را برجسته می‌کند و ذهن را به سوی تصور رسیدن خود به اتحاد با سایه‌ی خویش و رسیدن به مرحله‌ای بالاتر در آستانه‌ی فرایند خود شدن، می‌کشاند.

۱-۵. اَشکال و مختصات ماندالا در فرجام سفر مسافر

در این روایت، ماندالا به دو شکل بر مسافر تجلی می‌کند:

۱-۵-۱. تجلی ماندالا بر مسافر در قالب کودک

همانگونه که پیش از این گفته شد، از جمله ویژگی‌های خود، این است که «در دوره‌های پرآشوب، فعال می‌شود. خود، نوعی مرکزیت و نظام و سامان و الگوی جامعیت انسان است و به صورت نماد دایره، مربع چهارگانگی، کودک، ماندالا و غیره، ظاهر می‌شود» (جونز،۱۳۶۶، ۴۶۷). کودک نمایش‌نامه ۶ که درست درلحظه‌ی یکی شدن و اتحاد پدر و عموی خود و همزمان با رفتن پدر به ماسو، به دنیا می‌آید، نماد ماندالاست؛ می‌توان گفت، کودک تجسم کمال مسافراست که با تولد خود، دایره‌ی تکامل پدر را کامل کرده‌است. این کودک، افزون بر بعد نمادین خود در جایگاه تجسم ماندالا، خویشکاری دیگری نیز در روایت، دارد؛ از جمله آن‌که کودک از نظر یونگ، نماد کمال و تمامیت است و «... این‌که در مراسم عید کریسمس، عیسای کودک را گرامی می‌دارند، نمایانگر کهن‌الگوی کودک و نشان‌دهنده‌ی آینده، تولد دوباره و رستگاری است» (زاهدی،۱۳۸۲، ۲۸). تولد دوباره‌ی پدر نیز در قالب تولد کودک، در لحظه‌ی فرار او به «ماسو»، به تصویر کشیده‌شده که مقدمه‌ی رستگاری و رسیدن روان پدر، به اتحاد درون است.

۱-۵-۲. تجلی ماندالا بر مسافر در قالب یک شهر

از آنجا که شهرها را طبق سنت، به اعتبار شکل چهارجهتی و چهارگوشه‌ی آنها و اغلب تحت تاثیر ماندالای چهارگوشه، مربع‌شکل و نماد ثبات می‌دانند (ر.ک: شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج۴، ۱۰۱) و از این روی که مربع، یکی از جلوه‌های ماندالا شمرده می‌شود (ر.ک: جونز، ۱۳۶۶، ۴۶۷)، می‌توان شهر «ماسو» را نماد ماندالایی دانست که مسافر بدان می‌گریزد و در آن، پناه می‌جوید؛ بدین‌سان، در فرجام سیر تکاملی مسافر، ماندالا در قالب شهر مربع‌مانند «ماسو» بر او آشکار خواهد شد. در زمینه‌ی پیوند شهر با مادر ازلی نیز پیش از این سخن گفته شد.

نتیجه

نمایش‌نامه‌ی ۶ از «هفت *نمایش‌نامه‌ی کوتاه*» اسماعیل خلج، از جمله آثار این نویسنده است که در فضایی به ظاهر رئال؛ اما با حال و هوایی سوررئال، به نگارش درآمده و به حوزه‌ی ژانر روانی تعلق دارد. این درام، از دیدِ اشتمال بر کهن‌نمونه‌ها و بسیاری از نمادها و نشانه‌هایی که به اساطیر و صور نوعی بازمی‌گردند، بر پایه‌ی نقد یونگی که اساس آن بر تحلیل کهن‌الگوهای موجود در آثار ادبی است، درخور توجه است. برای درک بهتر متن و آشنایی با چیدمان کاراکترها و نیز کارکرد نشانه‌ها در متن، جدول ۱ می‌تواند یاری‌رسان باشد. در روایت یادشده، مرد مسافر (من) با دیدن سویه‌ی سازنده و مثبت آنیمای خود (زن میان رودخانه) که به شکل کهن‌نمونه‌ی مادر بر او متجلی می‌شود، از آنیمای منفی

خود (زنش که با مسافر، ناسازگار است)، دل‌گیر می‌شود؛ از او به درون خویش (دکان تاریک) می‌گریزد و به بنانهادن سازه‌ی عظیم و استوار کاخ رویاهای خود در شهر ماسو (محل زندگی آنیمای مثبت) می‌پردازد.

دل‌زدگی مسافر از زندگی روزمره و چالش و درگیری او با زن (آنیمای منفی) و برادر (سایه) خود که چنین شیوه‌ی زیستی را بر او تحمیل کرده، یاری جستن از راننده در جایگاه پیر خرد و در فرجام، گریختن به سمت زن آرمانی، درون‌مایه‌ای است که نویسنده با بهره‌گیری از شیوه‌های متنوع شخصیت‌پردازی و با بهره‌گیری از نمادهای مناسب، به خوبی از عهده‌ی بازگویی آن برآمده است.

آدم‌ها، اشیا و دیگر اجزای روایت، همگی در وحدتی اندام‌وار، به کار پروراندن این درونمایه آمده‌اند؛ ازاین رو می‌توان این نمایش‌نامه‌ی سیزده صفحه‌ای را یکی از موفق‌ترین نمایش‌نامه‌های نگاشته شده در حوزه‌ی درام روانی به‌شمار آورد. مسلماً شناخت نویسنده از مکتب یونگ و افکار او در چگونگی پردازش نمایش‌نام‌های با این انسجام، بی‌تاثیر نبوده‌است.

جدول۱- نقش‌ها و نشانه‌های کهن‌الگویی نمایش‌نامه ۶ از اسماعیل خلج.

<table dir="rtl">
<tr><td rowspan="12"></td><td colspan="2">مسافر (نماد من)</td><td>تجلی «من» بر مسافر در قالب جنگل</td><td colspan="2">رویاگونگی و غیرارادی بودن لحظه تجلی «من» بر مسافر</td><td colspan="2">گذر از آب و تکوین شخصیت مسافر (دیدار با مادر ازلی)</td><td colspan="2">تولد دوباره در آستانه سفر (تولد کودک)</td><td>ابزار سفر= دوچرخه (نماد دوگانگی)</td></tr>
<tr><td colspan="2">مسافر (نماد قهرمان)</td><td>برخورداری از مانا</td><td colspan="8">گذراندن آزمون‌های دشوار برای استحاله به خود</td></tr>
<tr><td rowspan="3">آنیمای دوچهره‌ی روان مسافر</td><td rowspan="2">چهره دوگانه آنیما</td><td>زن: آنیمای منفی روان مسافر</td><td>بی‌بهرگی از نام خاص (تهی بودن از فردیت)</td><td colspan="2">تعلق به زندگی روزمره و زمینی مسافر</td><td colspan="2">جاه‌طلبی (ایجاد اختلال در روان مسافر)</td><td colspan="2">پیوند با خشکی و تشنگی</td><td>پیوند با تاریکی (تعلق به بعد منفی روان مسافر)</td></tr>
<tr><td>زن رودخانه‌ای: آنیمای مثبت</td><td>ابهام نام و هویت (او یک ذهنیت است)</td><td colspan="9">پیوند با مادر ازلی</td></tr>
<tr><td colspan="2">راننده (نماد پیر دانا)</td><td>تنها راهنمای راه</td><td>آشنایی با سایه</td><td>قرارگرفتن میان سایه و مسافر</td><td colspan="2">شناخت مادر ازلی</td><td colspan="2">ساحت فرازمینی و پیوند با قهرمان</td><td>ابزار سفر= سه چرخه (نماد وحدت)</td></tr>
<tr><td colspan="2">برادر (نماد سایه)</td><td>پیوند عمیق با مسافر</td><td colspan="3">نماد بعد منفی و تاریک روان مسافر</td><td colspan="2">پیوند با آنیمای منفی</td><td colspan="2">مستحیل شدن در مسافر (رسیدن مسافر به وحدت درون)</td></tr>
<tr><td colspan="2">سفر مسافر</td><td>دشواری سفر (ترک تعلقات زمینی برای رسیدن به امر والا)</td><td colspan="3">دیدار با مادر ازلی در سفر به شمال سرسبز</td><td colspan="2">گذر از آب (تولد دوباره)</td><td>سفر به سمت راست= اشراق و آگاهی</td><td>مفهوم استعلایی سفر از آستانه در</td></tr>
<tr><td rowspan="2" colspan="2">ماندالا</td><td>کودک</td><td colspan="9">بازنمایی تولد دوباره مسافر</td></tr>
<tr><td>شهر ماسو/ نور</td><td colspan="2">سمت شمال= حکمت</td><td colspan="3">بعد نمادین نام نور= اشراق و آگاهی</td><td colspan="3">طبیعت سرسبز= بازنمایی مادر ازلی</td></tr>
</table>

فهرست منابع

قرآن کریم (۱۳۸۶)، ترجمه‌ی ناصر مکارم شیرازی، مدرسه الامام علی‌ابن ابی‌طالب، قم.

احمد، عبدالفتاح محمد (۱۳۷۸)، *شیوه‌ی اسطوره‌ای در تفسیر شعر جاهلی*، ترجمه‌ی نجمه‌ی رجایی، دانشگاه فردوسی، مشهد.

بارتولد، و (۱۳۰۸)، *فرهنگ جغرافیایی ایران*، ج۴، ترجمه‌ی حمزه سردادور، چاپخانه‌ی اتحادیه، تهران.

باشلار، گاستون (۱۳۶۴)، *روانکاوی آتش*، ترجمه‌ی جلال ستاری، توس، تهران.

بهار، مهرداد (۱۳۶۲)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، آگاه، تهران.

تبریزی، احمدشریف (۱۳۷۳)، *نگرشی بر روان‌شناسی یونگ*، خرد، مشهد.

جونز، ارنست و دیگران (۱۳۶۶)، *رمز و مثل در روانکاوی و ادبیات*، ترجمه‌ی جلال ستاری، توس، تهران.

حقیقی، شهین (۱۳۹۲)، چگونگی *پردازش شخصیت زن در ۴۲ نمایش‌نامه‌ی برجسته‌ی ایران*، پایان‌نامه‌ی دکتری، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شیراز.

خسروی، اشرف (۱۳۸۹)، تحلیل روان‌کاوانه‌ی شخصیت سودابه و رودابه (یگانه‌های دوسویه‌ی شاهنامه)، *کاوشنامه*، سال۱۱، شماره ۲۱، صص ۹-۳۷.

خلج، اسماعیل (۱۳۸۳)، *نمایش‌نامه‌ی ۶ از هفت نمایش کوتاه*، مجموعه آثار نمایشی، ج۱، قطره، تهران.

خلج، منصور (۱۳۸۱)، *نمایش‌نامه‌نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی*، اختران، تهران.

زاهدی، زهره (۱۳۸۲)، *یک گام تا مهتاب و یونگ*، سوگند، تهران.

زمردی، حمیرا (۱۳۸۵)، *نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه‌ی فردوسی، خمسه‌ی نظامی و منطق‌الطیر*، زوار، تهران.

ستاری، جلال (۱۳۴۸)، سه مفهوم اساسی در روان‌شناسی یونگ، *نامه‌ی علوم اجتماعی*، شماره ۳، صص۱۲۷-۱۵۰.

سیاسی، علی‌اکبر (۱۳۶۷)، *نظریه‌های شخصیت مکاتب روان‌شناسی*، دانشگاه تهران، تهران.

شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۸۰)، *نقد ادبی*، دستان، تهران.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، *نقد ادبی*، فردوسی، تهران.

شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۸)، *فرهنگ نمادها*، ترجمه‌ی سودابه فضایلی، ۵ جلد، جیحون، تهران.

قائمی، فرزاد (۱۳۸۸)، تحلیل نقش نمادین اسطوره‌ی آب و نمودهای آن در شاهنامه‌ی فردوسی بر اساس نقد اسطوره‌ای، *جستارهای ادبی*، شماره‌ی۱۶۵، صص۴۷- ۶۷.

کوپر، جی. سی (۱۳۸۶)، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه‌ی ملیحه کرباسیان، فرهنگ نشر نو، تهران.

گورین، ویلفرد. ال و همکاران (۱۳۷۰)، *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمه‌ی زهرا میهن‌خواه، اطلاعات، تهران.

مورنو، آنتونیو (۱۳۷۶)، *یونگ، خدایان و انسان مدرن*، ترجمه‌ی داریوش مهرجویی، مرکز، تهران.

میبدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۶۱)، *کشف الاسرار و عده الابرار*، ج۶، تصحیح علی‌اصغر حکمت، سپهر، تهران.

هدایت، صادق (۲۵۳۶)، بوف کور، امیرکبیر، تهران.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۶۸)، *چهار صورت مثالی*، ترجمه‌ی پروین فرامرزی، آستان قدس رضوی، مشهد.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۳)، *روان‌شناسی و کیمیاگری*، ترجمه‌ی پروین فرامرزی، آستان قدس رضوی، مشهد.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۹)، *روح و زندگی*، ترجمه‌ی لطیف صدقیانی، جامی، تهران.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۱)، *انسان و سمبل‌هایش*، ترجمه‌ی محمود سلطانیه، جامی، تهران.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۳)، *روان‌شناسی و شرق*، ترجمه‌ی لطیف صدقیانی، جامی، تهران.

Vol 24, No. 2, Summer 2019

Archetypal Criticism: A Study of Khalaj's Sixth Drama in His Book *Seven Short Plays*

Shahin Haghighi*
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature & Humanities, Jahrom University, Jahrom, Iran.
(Received 13 Feb 2017, Accepted 7 Aug 2018)

Karl Jung's analytic psychology has often been used to study literary texts. Jung views personality as a system comprising of such subsystems as self (consciousness), individual unconscious, collective unconscious, anima, animus and shadow, which interact with one another though apparently they are autonomous. Jung's innovation in psychology is to suggest that the unconscious is not solely individual. Rather, it has a collective element as well. The collective unconscious is shared by all humans irrespective of time, race, culture, etc. It consists of archetypes i.e., universal primordial images that are manifested in dreams, myths, rites, etc. Though archetypes remain dormant in the depths of the unconscious, they surface once they are triggered by internal or external causes as known symbols. Archetypes are manifested via a variety of images including mother, child, old wise man, and hero. In Jung's view, all elemental aspects of man's life such as birth, growth, family, and such matters as rivalry among brothers are all archetypal in nature. Analytic psychology holds that artistic creativity is either a result of pure innovation or inspired by the unconscious. Originality in artistic creativity, however, is associated with the latter where symbolic and allegorical artistic works inspired by universal primordial images can be created. Thus, self-expression aptitude through primordial images makes it possible for the artist to transfer the experiences of the world within the mind to the real world through artistic genres. As such, the characters and symbols in the text provide the analyst with necessary tools for textual analysis. Furthermore, since myths and archetypes are studied in both analytic psychology and literary analysis, a link could be established between the two, which opens a new and promising field of interdisciplinary studies. Drama as a literary genre yields itself well to such interdisciplinary analyses within the framework of analytic psychology. Esmail Khalaj is a well-known and prominent Iranian dramatist, film and theater actor. His many dramas center on the lives of ordinary people, providing profound insights into the societal and cultural aspects of their lives. Thus, he is considered to be a dramatist with a distinct style in genre of the so called coffee house drama. He is also familiar with playwriting techniques and well aware of the pain of society, especially the poor and harmed social class. Khalaj has psychological understanding of situations and characters with mental and behavioral disorders. This attitude is also clearly seen in his works. Written in 1981, one of the dramas in Khalaj's book titled Seven Short Plays i.e., the sixth drama yields itself well to archetypal criticism. The present research employs content analysis. It is benefited from library sources through notetaking and other data collection techniques. The aim of the study is to identify archetypes in the narrative in question. The results reveal strong and systematic presence of a number of archetypes in the drama. It is concluded that archetypes identified by Jung has affected the dramatist so profoundly that he has used them as the fundamental elements of the drama in question.

Keywords
Archetypical Criticism, Jung, Esmail Khalaj, *Seven Short Plays*.

*Tel: (+98-938) 0567011, Fax: (+98-71) 36272292, E-mail: hagh.1390@gmail.com.