فصلنامه علمی زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱ : ۱۴۳ـ۱۶۷
DOI: 10.22059/JWICA.2022.334022.1717

(مقالهٔ پژوهشی)

تحلیل آنیما و تأثیر آن بر تفرّد و کامیابی امیرهوشنگ ابتهاج در غزل

روح‌الله کاظمی*[۱]، رضا ستّاری[۲]

چکیده

معشوق در ادبیّات غنایی به‌ویژه غزل، تجلّی‌گاه آنیماست؛ تصویر زمینی آن، نمودی از عنصرِ دگرجنس انسانِ دوجنسی است و نمود آسمانی آن بر ایزدان و ایزدبانوان مطابقت می‌یابد. تصویری اشباع‌شده از موجودی غریب؛ فرازمانی، ازلی و ابدی، خداگونه، با زیبایی بی‌حد، مهربان و پرستار و مجموعهٔ همهٔ خوبی‌ها، که به‌گونه‌ای ناهشیار بر آمیزه‌ای از معیارهای زیبایی‌شناختی تمام دوران‌ها و تمام اقوام بشری تطبیق دارد. آنیما از اساسی‌ترین کهن‌الگوهای ناخودآگاهِ جمعی یونگ است که در تکوین شخصیّت مرد، کارکردی اساسی دارد؛ نیمهٔ زنانه در مردان، که به‌خاطر ملاحظات نظام مرد سالاری، عموماً با سرکوب، مانعِ ابراز وجود او می‌شویم، غافل که هرچیزی را که سرکوب می‌کنیم، خاموش نمی‌شود، بلکه با انرژی بیشتری در زمان و شکلی نامناسب از ناخودآگاه فوران می‌کند. برای پی‌شگیری از طغیان آنیما، مرد لازم است یاد بگیرد که چگونه در ارتباط با نیمهٔ زنانه بکوشد و او را در زیستِ خودآگاهی شرکت دهد، تا از موهبت‌های آن برای شکوفایی و تعالی خود بهره‌مند شود. پژوهش پیشِ رو به شیوهٔ توصیفی ـــ تحلیلی و آماری، مطالعه و مطابقت کهن‌الگوی «آنیما» بر غزل‌هایی از هوشنگ ابتهاج است که هم‌خوانی و قابلیّت تفسیر آنیمایی داشتند؛ میزان کامیابی «سایه» با کوشش او در شناسایی عنصر زنانهٔ روان، رابطه‌ای مستقیم دارد، امّا به‌نظر می‌رسد شاعر در ارتباط پایدار با عنصر زنانه کامیاب نبوده و در بخش قابل توجهی از غزل‌های او غلبه با آنیمای منفی باشد، ولی در برخی از غزل‌هایش ناهمواری‌های تفرّد را کم‌وبیش پیموده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگان کلیدی

یونگ؛ آنیما؛ تفرّد؛ غزل‌های امیرهوشنگ ابتهاج

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، ایران (نویسنده مسئول) phd.kazemi@gmail.com
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران، ایران rezasatari@umz.ac.ir

مقدّمه

به باور عامهٔ مردم، رسالت عشق بر دوشِ شاعران غزل سرا ست؛ از این‌رو هر غزلِ عاشقانه را ماجرایی و هر بیت آن را دستور و رهنمودی عاشقانه می‌شمارند و بر محور همین الگوهای تجویزی، کامروایی خود را از عشـــق اندازه‌گیری می‌کنند، با فانتزی‌های عاطفی شـــاعر، به ارزیابی کمّی و کیفی روابط خود با شـــریک عاطفی یا جنسِ مخالف می‌پردازند، شـــوربختی و خوش‌بختی خود را با محک و معیار ابیاتِ شاعران می‌سنجند و اصطلاحاً عواطفِ خود را با نوسانات خُلقی شاعر، کوک می‌کنند و به حسّ و حالی کمتر از حسّ و حال شـورمندانهٔ غزل، خرسـند نمی‌شـوند و از آنجا که الگوهای غزلی، چندان زمینی و تجربه‌پذیر نیستند، عموماً خود را ناکام می‌یابند.

معشوق، عشق و رابطهٔ عاشقانهٔ موضوعِ غزل فارسی بر کهن‌الگوی آنیما یا «مادینهٔ روان»،- که جزئی از کهن‌الگوی کلّی«روان- انگاره» در نظریهٔ یونگ اســـت- و فرافکنی نیمهٔ زنانهٔ شـــاعرِ مرد، بر جنس مخالف قابل تطبیق اســـت. ادبیّات غنایی، به‌ویژه غزلِ امروز، می‌تواند روایت ناخودآگاه شـــاعر از دیدار و گفت‌وگو با آنیما، با دو سویهٔ مثبت و منفی آن با شد که سویهٔ مثبت آن موجب ر شد، کامیابی، تفرّد و بالندگی و سـویهٔ منفی آن مایهٔ رنج و اندوه و آزردگی جانِ شـاعر و نگاه خودکم‌بینانهٔ او و شـکسـت در تفرّد می‌شـود. عنصـر مادینه هنگامی نقش مثبت می‌گیرد که شـاعر واقعاً به احسـاسـات، خلق‌وخو، خواهش‌ها و نمودهایی که از آن به بیرون می‌تراود، توجّه کند، آنها را به قلم آورده و جاودانه کند. در غزل‌هایی که به توصـیفات اغراق‌آمیز از معشـوق با تمام ویژگی‌های بشـری و فرابشـری برمی‌خوریم و نمی‌توانیم دربارهٔ زمینی یا آ سمانی بودن معشوق در آنها به داوری در ستی بر سیم، پای این کهن‌الگوی یونگی در میان است.

در روزگاری که فرهنگ و باورها بر روابط زن و مرد سایه انداخته است و حساسیّت‌های خرد و کلانِ نظام مرد سالارانه را با شدت بیشتر بر روابط زن و مرد تحمیل کرده ا ست، تصوّر برابری جنسیّتی در زرورقِ توهّمیِ «حُرمت و احترام» و سنّت‌های خشک مرد سالاری تابو شمرده می شود؛ حقیقتِ ذات دوجنسـی وجود آدمی مورد بی‌مهری اسـت. در گفتمان نظام مردسـالارانه، این زن اسـت که باید مهر، انعطاف، نوازش و ... دا شته با شد و مرد باید محکم، ستیزنده، خ شک و بی‌انعطاف با شد. از این د ست تجویزهای اخلاقی و رفتاری این دو جنس را در دو قطب مخالف هم می‌نشـاند و قدرت‌مداری و برتری جویی مردانه، امکان آ شتی و برابری را از میان برمی‌دارد و خودآگاه را در کشاکش بزرگ با ناخودآگاهی که باور دارد مرد، نیمهٔ دیگر زن و زن نیمهٔ دیگر مرد ا ست، قرار می‌دهد. شاید واکاوی روانِ شاعران که بیش از تودهٔ مردم با ناخودآگاه جمعی نشست‌وخاست دارند، بتواند بر این زوایای پنهان اما فراگیر روان بشر امروز نوری بتاباند و روزنه‌ای مختصر برای آ شتی و پیوند با نیمهٔ پنهان و همراهِ آغازین و بازپسین فراهم آورد. شاید بازیافتنِ و درکنارگرفتن گم‌شدهٔ دگرجنسی، و آشتی و پیوند با نیمهٔ پنهانِ روان، قرار و آرامشی را که دیری است از وجودِ آدمی رخت بربسته است، در روانِ پریشان‌مان بازآرد.

طیف‌های گونه‌گون هنر، روبه‌رو شـدن هنرمند با جهان درون و نیمهٔ ناخودآگاهش را بازمی‌نماید و

شعر این روبه‌رویی را در نظامی ر ستاخیزی بر دوش می‌ک شد. از دیدگاه پژوهش حا ضر، اوج هر غزل، آنجاست که شاعر خوانندهٔ خویش را به تماشای آنیمای نوظهورِ دیرآشنا می‌نشاند و در این دیدار، خواننده نیمهٔ پنهان و موروثی خود را در غزلِ شاعر بازمی‌یابد. به سخن دیگر، هر غزلِ موفّق، قافی‌است که در آن خوانندگان با معشوقِ ا ساطیری، اثیری و آرمانی که بخ شی دیریافته و پنهان، از خود او ست، دیدار می‌کنند. خواننده در این هم‌نشانی، بینِ خویشتن و شاعر همدلی بنیادین احساس می‌کند. سخن شاعر، همان سخنی است که مخاطبِ او، آبستنِ سترونِ آن بوده است؛ هم‌چنان که «یونگ معتقد است هنرمند بزرگ دارای «پندارهٔ ازلی» است و استعداد سخن گفتن با تصاویر ازلی را دارد» (گرین و همکاران، ۱۳۷۶: ۱۸۰) و این انگاره‌های مشترک موروثی هستند که تارهایی را در جان مخاطب به صدا درمی‌آورند.

آنیما به‌معنای تصویر درونی از جنس مخالف، در ناخودآگاه مرد است. آنیما تنها نیمهٔ زنانه مردان نیست، بلکه نیمهٔ زنانهٔ تمام انسان‌ها ست، ولی در مردان اگر این نیمه شناخته نشود، مانعِ عمده‌ای در م سیرِ تکامل او خواهد شد و از ر سیدن به فردیّت بازخواهد دا شت. منبع الهام و شهود شاعر، ضمیر ناخودآگاه اوست و آنیما، ساکن در بیرونی‌ترین لایه‌های ناخودآگاهی و نزدیک به مرزهای خودآگاهی است. هنگامی که شاعر، با ابتدایی‌ترین نمودهای آنیما، در وجود جنس مخالف روبه‌رو می‌شود، ناخودآگاهی کنترل هیجانات را به دست می‌گیرد و با معیارهای کاملاً انتزاعی، به محک زدنِ جنسِ مخالف می‌پردازد. خواهش‌های جنسی زبانه می‌کشند و فرافکنی آنیما در مراحل اوّلیهٔ خود آغاز می‌شود. در این مرحله، آنیما کاملاً کور و کر است؛ کاستی‌های فردی که آنیمای مرد را با خود حمل می‌کند، هرگز به چشم نمی‌آید. نخستین ویژگی خُلقی، که تحت تأثیر فرافکنی آنیما در رفتار مرد آشکار می‌شود، خوش‌بینی است؛ زیرا با نگاه کاستی‌بین هرگز آنیما بر کسی فرافکنی نمی‌شود.

چارچوب نظری

یونگ[1] از شاگردان برجستهٔ مکتب فروید بود، ولی نظریه‌های فروید را زیاده منفی و برخوردش را با روان‌کاوی محدود می‌دانست؛ چرا که فروید تنها بر جنبه‌های روان‌رنجورانهٔ فرد تأکید می‌کرد تا بر جنبه‌های سالم آن (گرین و همکاران، ۱۳۷۶: ۱۷۹). فروید، زمانی یونگ را «پسر عزیزم» خطاب می‌کرد (یونگ، ۱۳۷۰: ۱۶۹)، امّا بینش یک‌سونگرانهٔ فروید که همهٔ فعالیّت های ادبی و هنری را نتیجهٔ عقده‌های واپس‌زده و انباشته شده در ناخودآگاهِ فردی می‌دانست (وزیرنیا، ۱۳۸۳: ۱۰۸)، موجب جدایی یونگ از مکتب فروید شد. یونگ نظریهٔ جنسی فروید را نیز افراطی می‌دانست. به عقیدهٔ یونگ،«گذشته از ستیزه‌های جنسی دوران کودکی، عوامل دیگری چون پندارهای کهنِ فروخفته در ضمیرِ ناآگاه جمعی را نیز باید به‌حساب آورد» (غیاثی، ۱۳۸۲: ۱۰)؛ بنابراین، اگرچه فروید، هم بنیان‌گذار روان‌کاوی بوده و

1. Carl Gustav Jung

هم به‌دلیل پژوهش‌های روان‌کاوانه در متون ادبی، به‌عنوان آغازگر نقد روان‌کاوانه شـــناخته می‌شـــود (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۹)، امّا نظریهٔ جنســی فروید و اکتفا نمودن او به ناخودآگاهِ فردی، مســیر تازه‌ای پیش روی یونگ قرار داد.

فروید و یونگ تقریباً هم‌زمان با هم تحقیق در ادبیّات عامیانه و اســاطیر را آغاز کردند، امّا به نتایج متفاوتی د ست یافتند. هر دو به‌خوبی درک کرده بودند میان رؤیاهای ان سان و ا سطوره‌هایش نزدیکی و پیوند وجود دارد، امّا فروید از اسـطوره‌ها برای بازشـناسـی تعارض‌ها و کشـمکش‌های روان‌فردی کمک گرفت و یونگ با رســیدن به مفهوم ناخودآگاهی جمعی، به‌دنبال دســتیابی به الفبای زبانی مشــترک و همگانی بود. فروبردن اسطوره‌ها و انگاره‌های روانی در مهِ گذشته‌های دور از دسترسِ تاریخ، موجب شد راه یونگ از راه فروید جدا شود (یاوری، ۱۳۸۲: ۳۷۲) و مکتب روان شنا سی تازه و تأثیرگذارتری به نام روان‌شناسی تحلیلی شکل بگیرد.

«یونگ برای نگرش بیرونی شـخصـیّت حالتی را قائل بود که آن را نقاب[1] می‌نامید و بر این باور بود که ان سان‌ها نگرش و شخ صیتی درونی هم دارند که در جهت دنیای ناه شیار[2] ا ست. او برای تو صیف و تبیینِ جنبهٔ ناخودآگاهِ زنانهٔ شـخصـیّت مرد، «عنصـرِ زنانه یا عنصـرِ مادینه در مَرد» را آنیما نامید که مکمّلی برای نقاب در مردان اســت و معمولاً به‌وســیلهٔ مادر شــکل می‌گیرد (یونگ و همکاران، ۱۳۷۷: ۲۷۳). یونگ بر این باور است که چون صدها هزار سال زن و مرد با یکدیگر زندگی کرده‌اند، مرد تاحدّی جنبهٔ زنانگی، و زن تاحدّی جنبهٔ مردانگی پیدا کرده ا ست (سیا سی، ۱۳۷۹: ۸۰) و این باعث ت سهیل واکنش‌های متقاضی و توافق نظر بین دو جنس متقابل می‌شود (هال و نوردبای، ۱۳۷۵: ۶۸).

هم‌زیســتی با یک اصــلِ مؤنّث یا مذکّر در جســم و جانِ مرد و زن، از دیرباز مورد توجّه بوده اســت، گرچه در برخی موارد این دیدگاه م ستور مانده ا ست. برپایهٔ باورهای یونگ حتّی در فل سفهٔ هرمنوتیک که متعلّق به دورانِ ماقبلِ تاریخ ا ست، ان سان جنبهٔ مخنّث دارد و دارای دو صفت زنانه و مردانه ا ست و هرچند اغلب به شکل مرد ظاهر می‌شود، اما حوّا یا همان نیمهٔ زنانه را در خود نهفته دارد (یونگ، ۱۳۷۰: ۵۲ – ۳۹). شعرا و فلا سفه نیز که غالباً م سائل را پیش از دان شمندان درمی‌یابند، به این بینش د ست یافته‌اند که انسان موجودی دوجنسیّتی است. براین اساس، نیکولای بردیانف ، فیلسوف روسی، می‌نویسد «مرد نه‌تنها موجودی دارای جنس، بلکه دوجن سی ا ست. ا صل مؤنّث و مذکّر را به ن سبت‌های مختلف و اغلب طیّ کشمکشِ سخت در خود تلفیق می‌کند. مردی که در او اصل زنانه کاملاً غایب باشد، موجودی انتزاعی و کاملاً جدا از عنصـر هسـتی اسـت و زنی که در او اصـل مردانه کاملاً غایب باشـد، فاقد هویّت ا ست.... تنها اتّحاد این دو ا صل ا ست که یک ان سان کامل را می سازد. وحدت آنها در هر مرد و زنی در درون طبیعت دوجن سی شان تحقّق می‌یابد، و همچنین از طریق ارتباط درونی بین دو طبیعت، مذکر و مؤنث، رخ می‌دهد» (۱۹۶۰: ۶۲-۶۱).

1. Persona
2. Unconscious Mind

ویلفرد گِرین مادینهٔ روان را پیچیده‌ترین کهن‌الگوی یونگ شمرده و آن را مربوط به روح می‌داند و تعریفی که از روح ارائه می‌دهد، همان نیروی زندگی یا انرژی حیاتی انسانی است. سپس از زبان یونگ نقل می‌کند: مادینهٔ روان «چیزی زنده در انسان است که هم خود زنده است و هم مایهٔ زندگی است. اگر جهش‌ها و تلألؤهای روح نبود، انسان در بزرگ‌ترین شهوتِ خود یعنی بطالت می‌گندید». وی همچنین تأکید می‌کند که از نظر یونگ «تصویرِ مادینهٔ روان اغلب بر زنان فرافکنی می‌شود. بنابر یک ضرب‌المثل آلمانی قدیمی، هر مردی حوّای خویش را در درونِ خود دارد و پدیدهٔ عشق و معشوق تاحدودی با نظریهٔ مادینهٔ روانِ یونگ قابلِ توضیح است» (۱۳۷۶: ۱۸۳). آنیما متعلّق به مردان است و با مواردی که مادینه هستند، در ارتباط است؛ بنابراین، تصوّر طبیعت دوجنسی انسان، از تصوّرات دیرینی است که اغلب در اسطوره‌ها و سخنان بزرگان دارای حس شهودی در گذشته آمده است. در عصر ما، یونگ نخستین دانشمندی بود که این حقیقت روان‌شناختی طبیعت انسان را بررسی کرد و از آن برای توصیف انسان کامل استفاده کرد. جذب و تحلیل آنیما به‌و سیلهٔ ذهنِ آگاه، به‌هیچ روی کار ساده‌ای نیست، و این از آن‌روست که شناخت ژرفای آنیما بنا به دلایلی بسیار دشوار است (مهرجویی، ۱۳۷۶: ۶۹).

«یونگ از چهار مرحلهٔ آنیما سخن می‌گوید: مرحلهٔ اوّل آنیما، حوّا، که پایین‌ترین و جسمانی‌ترین سطح است، منشأ غریزه و برانگیزانندهٔ میلِ جنسی است. آنیما به‌عنوان هِلن تروا، که تجسّم روح و زیبایی است، در این مرحله، دیگر کاملاً با غریزه برابری نمی‌کند. به‌عنوان مریم باکره، امکان ارتباط با خدا، و به‌عنوان سوفیا، اصلِ رابطه با «خرد برتر یا عقل کل» را تجسّم می‌بخشد» (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ۱۰۸).

بررسی آنیما در غزل امیرهوشنگ ابتهاج، موضوعی است که تاکنون بدان پرداخته نشده است. ابتهاج به‌عنوان برجسته‌ترین غزل‌سُرای نئوکلاسیک به جهت چیرگی مضامین عاشقانه و نیز نگاه سنّتی‌تری که در بین شاعران امروز به عشق دارد و نیز فراوانی نسبی غزل در سروده‌هایش، از دید این پژوهش گزینهٔ مناسبی برای بررسی آنیمایی به‌شمار می‌رود.

روش‌شناسی تحقیق

این پژوهش که به شیوهٔ کیفی انجام شده، از نظر هدف، کاربردی و از لحاظ روش توصیفی- تحلیلی است و گردآوری اطلاعات آن به روش کتابخانه‌ای و اینترنتی بوده است. از آنجا که جستار حاضر براساس مؤلّفه‌های مدّ نظر یونگ و پیروانش سامان یافته است، نخست مجموعه کتاب‌های موجود دربارهٔ یونگ و کهن‌الگوها، به‌ویژه «آنیما و آنیموس» بررسی و مطالعه و سپس مظاهر تجلّی آنیما و نمودهای مثبت و منفی آن استخراج شد. در بخش اصلی کار، فراوانی حضور هرکدام از نمادواژه‌های آنیمایی را در ۱۳۱ غزل هوشنگ ابتهاج از مجموعهٔ «سیاه‌مشق» بیرون کشیدیم و آنها را به‌صورت نمودار آماریِ گردآوری کردیم. در پایان به تحلیل فراوانی هرکدام از مظاهر و نمودهای مثبت و منفی که با غزل‌های

ابتهاج هم‌خوانی و قابلیّت تفسیر داشت پرداختیم.

آنیما و غزل ابتهاج

هر شاعری در لحظهٔ سرودن غزل یا دست کم ابیاتی از غزل خود، تحت تأثیر ناخودآگاه جمعی و فردی قرار دارد. میزان غلبهٔ ناخودآگاهی به فراخور هر شاعر و در هر شعر متفاوت است. به نظر می‌رسد اتّصال به ناخودآگاهی یا غلبهٔ ناخودآگاه و جولان نمودهای ناخودآگاهی، در هر شاعر به اندازهٔ بسیاری به انتخاب شیوهٔ زیستش برمی‌گردد. یونگ از این کنش با عبارت تخیّل فعّال یاد می‌کند. تخیّل فعّال نوعی اندیشیدن است که در خلال آن تخیّل می‌تواند به‌طور ارادی با ناخودآگاه ارتباط برقرار کند و رابطهٔ آگاهانه با پدیده‌های روانی خویش داشته باشد. تخیّل فعّال یکی از مهم‌ترین کشفیّات یونگ است (یونگ و همکاران، ۱۳۷۷: ۳۰۹). لازم است تمرکز شاعر با اندیشه‌های لحظه‌ای درهم نریزد و حواسِ خود را بین‌خودآگاه و ناخودآگاه در نوسان نگاه دارد، نه از زیست خودآگاهی بریده شود و نه لحظه‌های ناب ناخودآگاهی را از دست دهد. این‌گونه می‌تواند در میان زندگی روزمرّهٔ خود نیز، لحظه‌های ناب ناخودآگاهی را ثبت کند:

پرتو دیدار خوشش، تافته در دیدهٔ من　　آینه در آینه شد: دیدمش و دید مرا
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۵)

اگر خودآگاهی و روزمرّگی، گیرنده‌های ناخودآگاهی را کُند نکرده باشد، هر لحظه می‌تواند نویدبخش تجلیّات ناخودآگاهی و دیدارهای دلاویز با آنیما باشد. شاعر با خودآگاهی، دقایق ناخودآگاهی را به ثبت می‌رساند تا دنیای تازه‌ای بیافرینند:

دوشت به‌خواب دیدم و گفتم خوش آمدی　　ای خوش‌ترین خوش آمده، بار دگر بیا
(همان: ۱۸۰)

غزلِ سایه صحنهٔ گفت‌وگو و تعامل با عنصر زنانهٔ گم شده (آنیما) ست و بدون تجلیّات مثبت وی سازش ناکوک و آوازش به ناله و زاری تغییر حالت داده و از کارآمدی خود خالی می‌شوند:

با این دل ماتم‌زده آواز چه سازم　　بشکسته نی‌ام بی‌لب دمساز چه سازم...
ساز غزلِ سایه به دامان تو خوش بود　　دور از تو منِ دل‌شده آواز چه سازم
(همان: ۱۹)

یونگ معتقد است: «این‌که شاعر بداند یا نداند که اثرش، خود را در او می‌آفریند، در آنجا جوانه می‌زند و پخته می‌شود و یا این که مجسّم کند که وی آگاهانه و آزادانه به ابداعی شخصی شکل می‌دهد، تأثیری بر این واقعیت ندارد که درواقع، اثر هنری دقیقاً در خالق خود روییده می‌شود: رابطهٔ اثر با شاعر، همان رابطهٔ کودک با مادر است» (۱۳۷۹: ۲۴۴).

الهام آنیما

در باور ایرانیان شعر تلقین و الهامی است از وجود مافوق بشری که شعرا، گاه تحتِ تأثیرِ فرهنگ و ادبیات عرب، از آن با عنوان «تابعه» نام برده‌اند؛ مواردی هم هست که الهام‌بخشِ شاعر، «لب» یار یا «خرد» شاعر است که این هر دو مورد شاید به سبب پیوستگی عمیقی که بین «معشوق» و «خرد» و «آنیمای الهام‌بخش» وجود دارد، جالب توجّه باشد (صرفی و عشقی: ۱۳۸۷). به نظر می‌رسد آنیما عامل مهمّ آفرینش‌های هنری دربارهٔ مرد است. یونگ معتقد است «آنیما شاید پیچیده‌ترین صورت مثالی با شد، آنیما تصویرِ روح است. روح، خود نیروی حیات[1] و انرژی‌زای بشری است. همچنین آنیما عاملِ زنده در انسان است که حیاتی مستقل داشته و خود حیات‌آفرین است» (گورین، ۱۳۷۰: ۱۹۶). «آنیما» به‌ویژهٔ از جنبهٔ مثبت خود می‌تواند الهام‌آفرین باشد (فوردهام، ۲۵۳۶: ۹۹).

اگرچه شاعر به تبیین مسائل جدّی روح خود می‌پردازد و مسئلهٔ اصلی او جزئی و فردی است، تبیین و تشریح دریافت فردی‌اش درباب موضوعات، اختصاصی است، لیکن آن را با مفاهیم و عناصری کلان به‌گونه‌ای مطرح می‌سازد که در بین همهٔ ارواح بشری مشترک است و شباهت‌های بنیادی زیادی با دیگر آثار هنری خواهد داشت. تجلّی در هیئت الهام‌بخش یکی از کارکردهای بسیار آنیماست. ابتهاج با آگاهی کامل به این ویژگی از معشوق، درخواست می‌کند که با آمدنش غزلی به او پیش‌کش کند:

ای مرغ آشیان وفا، خوش‌خبر بیا — با ارمغان قول و غزل از سفر بیا
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۸۰)

در این که شعر ارمغان خدایان هست یا معشوق، الهام‌بخش و درواقع شاعر اصلی است، اتّفاق نظر کلی وجود دارد. آنجا که شعر با جوششی بر ذهن و زبان جاری می‌شود، شاعر از سرِ سپاسگزاری خود را مُلزم به یادکردی از منبعِ الهام می‌داند:

ای عشق همه بهانه از توست — من خامشم این ترانه از توست...
افسون‌شدهٔ تو را زبان نیست — ور هست همه فسانه از توست
(همان: ۷۵)

ولی هنگامی که آفرینش برای شعر کوشش، انرژی و تمرکز بیشتری صرف می‌کند، سائق‌های آفرینش شعر به بیرون از شاعر فرافکنی نمی شود. در ابیات زیر ابتهاج به اشاره‌ای دور، سوز سحن و سحر کلامش را به الطاف معشوق(آنیما) گره می‌زند:

سرم ای ماه به دامان نوازش بگذار — تا در آغوش تو سوز غزلی ساز کنم
(همان: ۴۷)

تو غزالم نشدی رام که شعر خوشت آرم — غزلم قصهٔ دردست که پروردهٔ دردم

1. Elen Vital

(همان: ۲۷)

ارتباط با آنیما و راهیابی به شنا سایی آن مایهٔ راحت و شادمانی ا ست و اگر شاعر در این کنش به گنج پنهان ناخودآگاهی د ستر سی نیابد، پیروزمندی‌های زندگی نیز به شاعر احساس کامیابی و شادی نخواهد داد. ناخودآگاهی در روشنای روز و در میان مشغله‌های معمول زیستی بُرد و نفوذ خود را از دست می‌دهد، مگر هنگامی که شاعر در خودآگاهی و کوشش‌های روزمرّه گیرنده‌های خود را برای دریافت‌های خود از ناخودآگاه فعّال نگاه دارد که این امر به تمرین و کوشش بسیار نیاز دارد.

زن آنیمایی

در طیّ هزاران سال تاریخ بشریت، آنیما یا آنیموس، به‌صورت افسانه‌ای، به شکل خدایان و الهه‌هایی در دنیای معنوی ما جای دارند، و شاید مهم‌تر از همه، به شکل زنان و مردان زنده فرافکنی شده‌اند. الهه‌های اسطوره‌ای یونان را می‌توان تجسّم جنبه‌های متفاوت کهن‌الگوی مردانه و زنانه دانست. آنیما گرچه نمی‌تواند از قلمرو ناخودآگاه فراتر رود، امّا می‌توان تصویر این زنِ غایی را در معشوق مفروض دانست؛ هرچه نظام مردسالار در راستای انکار وجود الهه‌ها و حذف نفوذ آنها از ذهن انسان امروزی بکوشد، با انرژی بیشتر از ناخودآگاه سربرمی‌دارد و چیرگی خود را بر ذهن و روان بشر تحمیل می‌کند؛ زیرا هرچیزی را که با انکار درصدد سرکوبی آن باشیم، در ذهن ناهشیار انباشته شده و سپس با نیروی شدیدتری فوران می‌کند. از نظر شمیسا «ستایش معشوق در اصل، ادعیه در ستایش خدایان زن یا ایزد بانوان است» (۱۳۷۸: ۲۴۶).

سویهٔ اغراق‌آمیز فرافکنی عنصُرِ زنانه در غزل ابتهاج کمرنگ ا ست. بیت زیر از ابتهاج با عبارت «یار سرایی» ناظر به تعبیر «سرو خانگی» از حافظ، نشان می‌دهد که همسرش با کفایت کامل آنیمای او را حمل می‌کرده است:

چون سایه مرا تنگ در آغوش گرفته‌ست　　خوش باد مرا صحبت این یارِ سرایی

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۱)

امّا از واژگان «زن، مادر، محبوب، دلبر، دلدار» با این‌که از حوزهٔ زبانی سایه بیگانه نیستند، هیچ نشانی در غزل سایه دیده نمی‌شود. تنها یک‌بار از «معشوق» و با سه بسامد از «جانا» بهره برده است:

سایه صد عمر در این قصه به‌سر رفت و هنوز　　ماجرای من و معشوق مرا پایان نیست

(همان: ۲۱۷)

بی‌میلی ابتهاج به کاربست واژگان این حوزه، می‌تواند به چند دلیل باشد: یکی چیرگی نیمهٔ آنیموسی به‌جهت فقر ارتباط با نیمهٔ زنانه، که او را به این باور می‌رساند که «عشق خوش‌تر که در سکوت دنبال شود». این امر می‌تواند به‌شکل شرم و آزرم خود را نشان دهد و صورت متعالی‌تر رازداری را به خود بگیرد:

جانا، نوای عشـق خموشـانه خـوش‌تـر اسـت　　آن آشـــنای ره کـــه بـــوَد پـــرده‌دار کـــو
(همان: ۸۵)

دلیل دیگر آن می‌تواند به جهت آسیب‌هایی باشد که از رهگذر ابراز علاقه به معشوق (فرافکنی‌های ناموفّق) متوجّه او بوده است:

با مـنِ بـی‌کـسِ تنهاشـده یـارا تـو بمـان　　همه رفتند از این خانه خدا را تو بمان
(همـــان: ۸۳)

و در حالت سوم ممکن است آنیما در مرحلهٔ دوم عمر فرافکنی شده و متوجّه درون شاعر باشد:

اینجاســت یار گم‌شــده، گرد جهان مگرد　　خود را بجـوی سـایه اگـر جسـت‌وجـو کنـی
(همـــان: ۵۰)

این‌که شـــاعر چگونه توانســـته‌اســـت در غیبت این گروه واژگان، پذیرای خوانندگان در ۱۳۱ غزل عاشقانه شود، جای شگفتی است. از واژه‌های «یار» و «ساقی» نیز که صراحت کمتری دارند، به‌ترتیب با ۱۷ و ۴۲ بســـامد بهره برده اســـت. عبارت «یارِ گم‌شـــده» در بیت زیر، با آنیما یا نیمهٔ گم‌شـــده در کهن‌الگوهای یونگی هم‌خوانی دارد و مصرع دوم بیان دیگری است از ضرورت واکاوی ناخودآگاه و ارتباط با نیمهٔ تاریک روان (ســـایه). واژهٔ «دوســـت» با ۱۹ بســـامد بار عمده‌ای از این حوزهٔ معنایی را در غزل ابتهاج، به دوش کشیده است و شاعر آن را برای هر دو جنس مذکّر و مؤنّث به‌کارمی‌بندد:

چون خال که بر کـنج لـب یـار خـوش افتـاد　　ای نکته تو هم در دهـن دوسـت بـه‌جـا بـاش
(همـــان: ۲۰۴)

نمود منفی زنِ آنیمایی

«مانند تمامی کهن‌الگوها، آنیما و آنیموس جنبه‌های مثبت و منفی دارند. یعنی گاهی به‌صـــورت بسیارجذّاب و مطلوب ظاهر می‌شوند، و گاهی به‌شکل مخرّب و آزاردهنده. از این جهت، شبیه خدایان و الهه‌هایی هســـتند که هم قادرند باران رحمت و نعمت فرود آورند؛ و هم انســـان را به نابودی کشـــند...» (استنفورد، ۱۹۲۹: ۲۹). در بیت زیر از ابتهاج «باد» نماد پویایی و حرکت و نمودی از آنیما (روح) است. به خاک افکنده شدن توسط آنیما کنایه از خوار و بی‌مقدار شدن نیمهٔ مردانهٔ شاعر است. بیت دوم نیز نشـــان می‌دهد که آنیمای منفی کنترل احســـاســـات شـــاعر را به‌دســـت گرفته اســـت؛ ســـرزنش‌گری و درشت‌گویی، از ویژگی‌های سویهٔ منفی آنیماست:

چون باد مـی‌روی و بـه خـاکم فکنـده‌ای　　آری بـــرو کـــه خانـــه ز بنیـــاد کنـــده‌ای
حس و هنر به هیچ، زِ عشـــق بهشـــتی‌ام　　شـــرمی نیامدت که ز چشـــمم فکنده‌ای؟
(ابتهـــاج، ۱۳۷۸: ۳۵)

«در سراسر دنیا افسانه‌هایی وجود دارد، که زنِ زیبایی با زهر یا سلاحی پنهانی، معشوقِ خود را در

شب زفاف می‌کشد. این وجه از آنیما همان‌قدر سرد و بی‌رقّت است که برخی وجوه ترسناک خود طبیعت» (شوالیه، ۱۳۷۹، ج۳: ۴۷۷). سردمهری زمانی از معشوق سر می‌زند که انطباق با الگوی آنیمایی شاعر، او را دچار محدودیّت و تنگنا می‌سازد؛ با این‌که ممکن است پیش‌تر، از این فرافکنی احساس خوشایند و افتخارآمیزی کرده باشد:

تو چو پروانه‌ام آتش بزن ای شمع و بسوزان — منِ بی‌دل نتوانم که به گرد تو نگردم
خونِ من ریخت به افسونگری و قاتلِ جان شد — سایه آن را که طبیب دل بیمار شمردم
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۷)

آنیما و مادر مثالی

مادر اوّلین جنس مؤنّثی است که فرزند با او در ارتباط قرار می‌گیرد، این ارتباط از ابتدای شکل‌گیری جنین در زهدان مادر آغاز می‌شود و در ارتباط با مادر و یا اکثر مفاهیم و عناصر طبیعت که مظهر باروری هستند، ادامه می‌یابد، زیرا به همان اندازه که مادر و ایزد-مادر محترم بودند، این عناصر طبیعت نیز مقدّس و محترم بودند. هرچه در شعر نمودی زنانه دارد، تجلّی‌گاه مادر ازلی است و ممکن است این کهن‌الگو بر معشوق فرافکنی شده باشد. در این صورت کارکردهای مادر ازلی را از قبیل؛ ایمنی‌بخشی، پرستاری، شیردهی، دسترس بودن، پشتیبانی و... از جنس مؤنّث توقّع خواهیم داشت. ازجمله صورِ انسانی که مادر مثالی در آنها جلوه‌گر می شود، عبارت‌اند از: «مادر واقعی، مادربزرگ، نامادری، مادرزن، پرستار، دایه و جدهای دور و هر زنی که خویشی و ارتباطی با او برقرار است، غیر از دختر. همچنین نمونهٔ بارز صورت مثالی مادر، حوّا و مریم باکره هستند» (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۵).

در مجموعهٔ غزل هوشنگ ابتهاج اثری از نسبت دادن ویژگی‌های مادرانه (مادر ــ پرستار ــ حامی و ...) به معشوق یافت نشد؛ یعنی شاعر در رابطهٔ عاشقانه با جنس مخالف به‌دنبال مهر مادرانه نیست و توانسته است مرز محبّت مادرانه را از عشق به جنس مخالف باز شناسد. این امر نشان از سیرابی او از عشق بی‌قید و شرط، به‌هنگام و دور از افراط و تفریطِ مادر در دوره‌های مختلف رشدی دارد. اگر کم‌توجّهی یا سی‌ترین تجربهٔ عاطفی از مادر باشد، دنبال جُبران نیمهٔ خالی عاطفهٔ مادرانه، در دیگران خواهد بود و اگر از مادر توجّهی زیاده‌ازحد دریافت کرده باشد، دچار خودشیفتگی شده و در جست‌وجوی آن در دیگران و فرافکنی وظایف مادرانه به جنسِ مخالف، مدام با ناکامی روبه‌رو خواهد شد و در ارتباط با دیگران به توجّه کم‌تر از آن خرسند نخواهد شد، امّا بررسی‌ها نشان می‌دهد که ابتهاج از این جهت به ایمنی در دلبستگی رسیده است؛ او «هفت» بار از واژهٔ «یار» برای مذکّر و به‌معنای «رفیق» و یک‌بار نیز از خودِ واژهٔ «رفیق» استفاده کرده است.

«جلوه‌های فردی عنصر زنانهٔ روان مرد، معمولاً به‌دست مادر شکل می‌گیرد. اگر او احساس کند که مادرش نفوذی منفی در او داشته است، عنصر زنانهٔ روان او غالباً به شکلِ حالات خشم‌آگین، غمناک، مردّد و ناامن و بسیار حسّاس نمایان می شود، امّا اگر بتواند بر این نفوذهای منفی فائق آید، این نفوذها

حتّی می‌توانند جنبهٔ مردانهٔ او را تقویت کنند. حالاتِ روان زنانهٔ منفی، نوعی کندذهنی، ترس از بیماری یا ناتوانی جنسی و ... را به‌وجود می‌آورد و تمام زندگی یک جنبهٔ غمگین و دشوار به خود می‌گیرد، این حالات تیره حتّی ممکن است انسان را به خودکشی سوق دهد، که در این صورت روان زنانه تبدیل به عفریت مرگ می‌شود» (یونگ، ۱۳۵۹: ۲۸۰). غلبهٔ عنصر زنانهٔ منفی در ابیات زیر، نومیدی و محرومیّت و ناکامی را بازتاب داده است:

حاصلی از هنر عشقِ تو جز حرمان نیست　　آه از این درد که جز مرگِ مناش درمان نیست
این‌همه رنج کشیدیم و نمی‌دانستیم　　که بلاهای وصالِ تو، کم از هجران نیست...
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۳۱)

از مظاهر منفی مادرِ مثالی، «گور» است. ازنظر یونگ «مادر مثالی در وجه منفی خود ممکن است به هر چیز سرّی و نهانی و تاریک اشاره کند. مثلاً بر مغاک، آنچه می‌بلعد یا جهان مردگان و این وجه، به اعماق تاریک مادر، در میان صفات او اشاره می‌کند» (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۷-۲۶). گور جنبهٔ تهدید و تنبیه مادر مثالی است و بسامد آن چه در رؤیا و چه در نوشته‌ها، نشان تلخ‌کامی، آشفتگی، ترس از تنبیه و نهایت بازخواست و تاوان است. در بیت زیر و در نماد «گهواره و گور» جدا از توجّه شاعر به مناسبات لفظی و معنوی از رهگذر آرایهٔ تضاد، به‌لحاظ روانی نیز، کوتاهی و ناکامی فاصلهٔ گهواره تا گور را تصویر شده است و شاعر که از مادر هستی چشمِ مهر و آرامش داشته؛ به وحشت و تنهایی گورمانندش تنبیه شده است:

از جهان هیچ ندیدیم و عبث عمر گذشت　　ای دریغا که ز گهواره رسیدیم به گور
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۷۶)

آنیما و زمین

زمین اساسی‌ترین و مهم‌ترین سمبل مادر مثالی و مظهر باروری است. تقدّس آن ریشه در اساطیر دارد. «در بسیاری از زبان‌ها، انسان «زمین‌زاده» نامیده می‌شود. عقیده بر این است که نوزادان از ژرفنای زمین، از غارها، مغاک‌ها، شکاف‌ها، نیز مرداب‌ها و رودخانه‌ها می‌آیند» (الیاده، ۱۳۹۱: ۱۵۹). زمین، با ۱۰ تکرار در غزل ابتهاج حضور خود را تثبیت کرده است، ولی احتمالاً در سه مورد با نماد مادر مثالی، هم‌خوانی دارد. در بیت زیر زمین آغوش امن، و پناه گاه و آسودگی را تداعی می‌کند و به ویژگی پرورندگی آن اشاره شده است:

همای اوج سعادت که می‌گریخت ز خاک　　شد از امان زمین دانه‌چین دام شما
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۱)

زمان و زمین، هر دو می‌تواند نماد مادر مثالی باشد. زروان در نوشته‌های پهلوی خدای زمان است، بنابر آیین زروانی، زروان خدایی است که در زمانی که هیچ‌چیز وجود ندارد، اهورامزدا و انگره مینو

(اهریمن) را به دنیا آورد. در بیت زیر، دو مادر ازلی(زمان و زمین) هم‌زمان برای از دست رفتن کسی که آنیمای شاعر بر او فرافکنی شده است، با شاعر همدلی و سوگواری می‌کنند:

دریـغ بـاغ گـل سـرخ مـن کـه در غـم او همـه زمـین و زمـان زار و زرد مـی‌آیـد
(همـــان: ۲۴۹)

هـوایِ بـاغِ گـلِ سـرخ داشـتیم و دریـغ که بلـبلان همـه زارنـد و بـرگ‌هـا زرد اسـت
دلا منـال و ببـین هسـتی یگانـهٔ عشـق که آسـمان و زمین با من و تو همدرد اسـت
(همـــان: ۲۲۳)

شهر، میهن و وطن با ویژگی‌های خاص خود نمادهای دیگری از صورت مثالی مادر ه ستند. به‌نظر یونگ، «مظاهر مادر مثالی در چیزهایی تجلّی پیدا می‌کنند که مبیّن نهایت آرزوی ما برای نجات و رسـتگاری اسـت و چیزهایی که احسـاس احترام و فداکاری را برمی‌انگیزد، مانند شـهر، کشـور و ... » (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۶). وطن از دیگر نمادهایی اسـت که با لایه‌های عمیق ناخودآگاهی و فرایند فردیّت و اصـل تأنیث مرتبط اسـت. وطن نمادی پذیرنده، مادرانه و محلّی برای پرورشِ احسـاس تعلّق، امنیّت و تسـکین اسـت. سـیراب شـدن از آب و چشـمه‌های سـرزمین، و زندگی یافتن از وجود مادرانهٔ میهن و آسودن در سایه‌سار درختان و بهره‌مندی از اندوخته‌های خاکش اصالت و آسایش می‌بخشد؛ به‌طور کلّی اندیشه‌های وطن‌پرستانه ریشه در احساس تعلّق و اصالت دارند:

سایه جـان! مهـر وطـن کـار وفـاداران اسـت بادسـاران هـوا را بـه وطـن حاجـت نیسـت
(ابتهـــاج، ۱۳۷۸: ۱۲۳)

چـه غریبانـه تـو بـا یـاد وطـن مـی‌نـالی من چه گویم که غریب اسـت دلم در وطنم
(همـــان: ۱۹۲)

خاک به شاعر احساس امنیّت و آرامش می‌دهد. در «ریگ‌ودا» آمده ا ست «به دامان زمین، مادرت، دوباره بخز» و در «اَتَهروَه ودا» نوشته شده است: «تو که از خاکی، تو را در دلِ زمین می‌گذارم!» (الیاده، ۱۳۸۲: ۱۶۱).

دل شکستهٔ مـا همچـو آینـه پـاک اسـت بهـای دُر نشـود گـم اگرچـه در خـاک اسـت
(ابتهـــاج، ۱۳۸۷: ۱۵۴)

ابتهاج به‌دلیل تعلّق خاطر به نگرش سـنّتی شـعر، آسـمان را بر زمین ترجیح می‌دهد و با عباراتی نظیر: «مرا ز خاک برگیر، خاک بلاکش، خاکِ سیه، خاکِ پا» احساس خود را به این عنصر مادینه بیان کرده است. عباراتی مانند « فلک تشنهٔ خون زمین است، زمین در تب‌وتاب است و زمان می‌سوزد، زمین واژگون شد، زمین و زمان زار و زرد می‌آید و ...» نمودهای منفی آنیمای زمین را بازنمایی کرده‌اند.

خـاک سـیه مبـاش کـه کـس برنگیـردت آیینـه شـو کـه خـدمت آن مـاهرو کنـی

(همـــان: ۵۱)

چاه می‌تواند نمادی منفی از آنیما و ناخودآگاه باشد. «چاه دنیای ناخوداگاه است و بیرون کشیدن آب از چاه بیرون کشیدن محتویات درون است. چاه همچنین رمز روح است و به اصل تأنیث مربوط می شود» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۰۴). چاه دایره‌وار و هم تاریک و رازآمیز است و می‌تواند نمادی از قلمرو دنیای ناشـــناختهٔ درون باشـــد. طبق گفتهٔ یونگ «چاهِ عمیق یا هر چیز گود، مادر مثالی را تداعی می‌کند» (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۶). ابتهاج با بســامد پنج‌گانه از نماد چاه برای ناخودآگاه خود بهره برده اســت. در این میان ترکیب‌هایی مانند «چاهِ غم، چاهِ شب» که هردو در بیان تاریکی ناخودآگاهی است و سه کاربست خارج از ترکیب به‌چشم می‌خورد:

آن یوســفِ چون‌ماه را ازچاهِ غم بیرون کشــید　　در کلبهٔ احزان چـرا ایـن نالـهٔ محـزون کنیـد

(ابتهـــاج، ۱۳۷۸: ۱۲۸)

یوسف نمودی از آنیماست، ماه، گرچه خود از نمودهای عنصر زنانه است، در اینجا برای تقویت آنیما (یوسف) به‌کاررفته است، چاه، نمادِ ناخودآگاهی و اندوه، خُلقی است که آنیما و شاعر به‌صورت دوسویه مبتلای آنند، کلبه، نماد مادر مثالی است. از قلعهٔ سایه‌ها پیام رسیده، که شاعر برای کشف ناخودآگاهی و دسترسی به آنیما (روح)، به سفر قهرمانی بپردازد.

آنیما و آتش

در تمام سنت‌ها، شعله، نماد تزکیه، اشراق و عشقِ معنوی است. شعله تصویرِ روحیّه و تعالی است. شعله، روح آتش، عشق و شورمندی است. حرکت و روحی که با وزش نسیم در شعله ایجاد می شود، ظرفیّت پذیرندگی آن را ارتقا می‌بخشد و پویایی مسحورکننده‌ای بدان می‌دهد و آن را مشبهٌ‌به رقص و تصعید روح می‌سازد. آتش با ۵۲ و شعله با ۱۴ بسامد در غزل ابتهاج حاضر شده و عموماً در استعاره از «عشق، شور و شوق، بی‌قراری، حسرت و ...» به‌کار رفته‌اند. گاهی شاعر آتش را یکی از پایه‌های تشبیه بلیغ اضافی، مانند «آتش عشق، آتشِ آه، آتشِ شوق، آتش غم، آتشِ بیداد و آتش رخساره» قرار داده است. در میان ترکیب‌های برساخته از آتش، «آتش رخساره» متوجه آنیمای شاعر است، که در آن از عشق می‌خواهد تا به چهرهٔ زیبارویی، تاریکی‌های شاعر را به روشنایی بدل کند:

آتش‌رخسـاره‌روشـن‌کن شـبی، ای برق عشـق　　تا چراغی برکُنم در خانهٔ خاموش چشـــم

(همـــان: ۱۰۷)

به‌نظر می‌رسد که شاعر از تاریکی وجود خویش آگاه شده و درصدد گفت‌وگو و ایجاد رابطه با نیمهٔ زنانهٔ خود برآمده است. وقتی مردان ارتباط خود را از نیمهٔ زنانه‌شان قطع می‌کنند، از روح و پویایی خود فاصله می‌گیرند، حتّی در صورت کسب موفقیّت‌ها و مراتب اجتماعی، گم‌کرده‌ای دارند که جای خالی آن، پرشدنی نیست. بی‌قراری و آشفتگی پرده‌ای می‌شود و تمام کامیابی‌های زندگی‌شان را می‌پوشاند:

صد دوزخ اینجا بفسُرد آری عجب نیست گر درنگیرد آتشت با سینهٔسردان
(همان: ۲۴۳)

تنها راه برون‌رفت، به رسمیّت شناختن آنیما و گفت‌وگو با نیمهٔ زنانهٔ وجود خویش است. درصورتی‌که به این عروسِ مستورِ روح، مجال گفت‌وگویی داده شود، در زیست خودآگاهی شرکت می‌جوید و موهبت خود را در دیگر عرصه‌های زندگی پیش‌کش می‌کند. زیستن رنگی دوباره می‌یابد، رضایت‌مندی و شادکامی جای نومیدی را می‌گیرد و «صدها خورشید از تو آتش برمی‌دارد» و شاعر با همهٔ دم‌سردی مردانه، به سرودی خوش سر برمی‌دارد که:

ز خوبی آب پاکی ریختم بر دست بدخواهان دلی در آتش افکندم، سیاووشی برآوردم
چراغ دیده روشن‌کن که من‌چون‌سایه‌شب‌تا روز ز خاکسترنشینِ سینه آتش وام می‌کردم
(همان: ۱۳۵)

وجوه مثبت آنیما در غزل سایه بسیارنادر است؛ «خاکسترنشینِ سینه» می‌تواند اشارتی به نازنینِ سایه‌نشین (آنیما) باشد، «آتش وام‌کردن» می‌تواند به سفر قهرمانی آنیما راه ببرد. «آبِ پاکی بر دست بدخواهان ریختن» تبدیل تلخ‌کامی زندگی به دوست‌کامی و خرسندی، با وارد شدن به گفت‌وگو با نیمهٔ زنانه در خود.

آتش وجهی منفی و نابودگری هم با خود بردارد؛ شعله، در مفهوم مجازی و شبانه‌اش، شعلهٔ زیان‌بار و خراب‌کار، نشانهٔ آتش نفاق، لهیبِ سوزانِ شورش و عصیان، اخگرِ حریص هوس، شرارهٔ نابودگر شهوت، و انفجارِ مرگبار نارنجک است (شوالیه، ۱۳۷۹، ج۴، : ۶۶). «دود، برقِ بلا در خرمن، آتش در آشیانه، بی‌سروسامان» همه از ملایمات نمود منفی آنیمای آتش در غزل اوست؛ آتشِ گرمابخش که یادآور آنیمای مادر و گرما و امنیّت مادرانه است، برخی نمودهای خشم‌آلود و تنبیهی مادرانه را هم از خود بروز دهد:

چو دود بی‌سروسامان شدم که برق بلا به خرمنم زد و آتش در آشیانه گرفت
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۸۷)

از این چراغ توام چشم روشنایی نیست که کس زِ آتش بیداد، غیر دود ندید
(همان: ۱۱۷)

بیداد و ستم، سویهٔ منفی آنیمای شاعر است. وقتی معشوق دربرابر سلطهٔ فرافکنی آنیما، سرکشی در پیش می‌گیرد، آنچه از او صادر می‌شود، برای مرد آزاردهنده، دردناک و ستم‌نما خواهد بود و مرد دیگر از فرافکنی آنیما بر محبوب خود فرّ و فروغی نصیب نخواهد برد.

آنیما و گُل سرخ

«گل، در وجهِ کلّی‌اش نمادِ یک اصلِ انفعالی است. گل‌ها در واقع اغلب به صورت الگویِ ازلی روح و یک

مرکز روحی عر ضه می شدند» (شوالیه، ۱۳۷۹، ج۴ : ۷۴۳). «گل سرخ نمادِ ع شق و بیش از آن ایثار عشق شد، گل سرخ با مفهوم کلی عشق، جانشین لوتوس مصری و نرگس یونانی شد» (همان: ۷۴۷). به اعتقاد یونگ«مادر مثالی با گل‌ها، به خصـــوص گل‌های ظرف‌گونه مانند گلِ ســـرخ و نیلوفر آبی تداعی می‌شود» (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۶).

ابتهاج گلِ سـرخ را نمودی تعالی‌یافته از عنصـر زنانه دانسـته اسـت، ولی در هر دو کاربسـت از این نمادواژه، به‌نظر می‌رسد در برقراری رابطه و شناسایی موفّق آن ناکام مانده باشد. در دو بیت زیر «هوای باغِ گلِ سـرخ داشـتن» تعبیری از آرزومندی در تعامل شـاد با نیمهٔ زنانه اسـت و همان‌گونه که تکرار مضمون این برداشت را تقویت می‌کند:

هـوای بـاغ گـل سـرخ داشـتیم و دریـغ　　که بلـبلان همـه زارنـد و بـرگ‌هـا زرد اسـت
(ابتهـــــــاج، ۱۳۷۸: ۲۲۳)

دریـغ، بـاغِ گـلِ سـرخِ مـن، کـه در غـم او　　همـه زمـین و زمـان زار و زرد مـی‌آیـد
(همـــــان: ۲۴۹)

آنیما و خورشید

خورشـید از دیگر نمادهای مادر مثالی اسـت که حرارت و نور و گرما را نثار انسـان‌ها می‌کند. طبق نظر یونگ خور شید مظهر بزرگی و گرما بخ شی و پرورش ا ست (جم‌زاد، ۱۳۸۷: ۳۸۷). صفات منـ سوب به مادر مثالی «شوق و شفقت مادرانه، هر آنچه مهربان ا ست و هر آنچه می‌پروراند و سبب ر شد و باروری است را دربرمی‌گیرد» (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۷). نمادواژهٔ خورشید، با سویهٔ مثبت در غزل ابتهاج با ۲۱ بسامد حضور یافته است. در بیت زیر نیمهٔ زنانه را خورشید و نیمهٔ مردانه را ماه دانسته است:

دیدم به خـوابِ نیمـه‌شـب خورشـید و مـه را لـب‌بـه‌لـب
تعبیر این خوابِ عجـب ای صـبح‌خیـزان چـون کنیـد
(ابتهـــاج، ۱۳۷۸: ۱۲۸)

شب، خواب و رؤیا، قلمرو چیرگی آنیماست؛ صبح‌خیزان اشارت به کسانی است که سلوک قهرمانی آنیما را پشت سر نهاده‌اند و به تعبیری ره‌شناسان ظلمات ناخودآگاهند. خور شید نمودی از آنیماست و به جهت باروری و کمال، محل تجلّی او واقع شـده اسـت. ماه، به‌خاطر لکّه‌ها و سـایه‌هایش، خودِ سـایه است و خورشید، همان نیمهٔ زنانه (آنیما). لب به لب بودن خورشید و ماه، توصیف‌گر وصال اصل فعّال و ا صلِ منفعل ا ست. این خواب، هـشداری ا ست از طرف ناخودآگاه شاعر دربارهٔ ضرورت گفت‌وگو و ایجاد ارتباط با اصـلِ زنانه. اگر شـاعر به هشـدارهای ناخودآگاهی توجّهی نکند، آنیما کنترل امور را به‌دسـت می‌گیرد و تصوّر کنید اگر به‌جای خودِ مرد، زنی تصمیمات اساسی زندگی او را بگیرد یا بالعکس، به‌جای زن، مردی تصمیمات اساسی زندگی یک زن را به گردن بگیرد؛ رابطه‌ها می‌تواند بسیار تیره‌وتار و بغرنج شود. حرف از برتری یکی از دو جنس، در ت صمیم‌گیری نی ست، بلکه بر سر ت صمیم‌گیری برای جنسِ

مخالف است؛ چه زن برای مرد، و چه مرد برای زن:

دل خورشیدی‌اش از ظلمت ما گشت ملول　　چون شفق بال به بام شب یلدا زد و رفت
(همان: ۲۵۳)

هوای چشمهٔ خورشید درسرداشتن، در مفهوم آنیمایی به سفر قهرمانی آنیما اقدام کردن، آغاز گفت‌وگو و ارتباط با نیمهٔ زنانهٔ وجود. شبِ یلدا، تاریکی ناخودآگاه است. تخلّص شاعر در وجهی چندمعنایی، به سایه‌های روانی شاعر نیز نظر دارد. یکی از وجوهِ سایه‌بازی ابتهاج، باور او به بخش تاریک روان خویش است.

ما را هوای چشمهٔ خورشید در سر است　　سهل است سایه گر برود سر در این هوس
(همان: ۷۳)

آنیما و شب

شب نمادِ دورهٔ لقاح، جوانه زدن و فساد، و از تمامی بالقوّگی‌های هستی سرشار است، امّا ورود به شب، یعنی بازگشت به بی‌تمایزی. جایی که کابوس‌ها و غول‌ها، افکارِ سیاه را به‌هم می‌زنند. شب تصویرِ ناخودآگاه است، و در رؤیای شب، ناخودآگاه آزاد می‌شود (شوالیه، ۱۳۷۹، ج۴: ۳۰). آنیما با شب، سیاهی و تاریکی ارتباطی ژرف دارد، یونگ می‌گوید: «آنیما با جهان اسرار و کلاً با جهانِ تاریکی مربوط است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۷۹).

«شب» با ۹۵ تکرار، چیرگی خود را در غزل سایه نشان می‌دهد؛ در دو بیت زیر مشتاقانه منتظر پای نهادن آنیما از نیمهٔ تاریک روان به خودآگاهی است. برای دربرکشیدنِ عنصر زنانهٔ سایه‌نشین سفرهای پُرمخاطره‌ای نیاز است، سکوت و غم از ویژگی‌های آنیموسی است؛ گفت‌وگو و برقراری ارتباط با نیمهٔ زنانه در سکوت ممکن نیست. با نیمهٔ زنانه باید مانند زنان عمل کرد، در سکوت تنها خود سایه بر او تکرار می شود، امّا سایه از گشودگی هراس دارد، از این جهت با صخرهٔ زانوی غم مسیر این رابطه مسدود شده است:

در انتظارسحر چون من ای فلک همه چشم　　بمان که مردم چشم‌انتظار را مانی
سری به صخرهٔ زانوی غم بزن ای اشک　　که در سکوت شبم آبشار را مانی
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۲۳)

در شب آدمی با قطعِ ارتباط از روشناییِ خودآگاهی و روز، که اسباب مشغله و پریشانی حواس اوست، با جوهر غلیظ تاریکی می‌آمیزد و در سکوتِ تاریکی عصارهٔ ناخودآگاهی را در کالبد خود می‌کشد.

ز خواب زلف سیاهت چه دم زنم که هنوز　　خیال سایه پریشان ز فکر شبگرد است

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۲۳)

«شبگردی» همان سفر به ناخودآگاهی است، ناخودآگاه خود را در «خواب» و رؤیا به شاعر عرضه می‌کند. «زلف» مشمول تجلی آنیما در اندامِ معشوق است. خوابِ زلف، از نظر زیبایی‌شناسی معنایی، به تمایل مویِ سرِ معشوق به یک سمت نیز می‌تواند نظر داشته باشد. خیال آغاز سفر به ناخودآگاه روان است. در مفهوم کلی و به‌عنوان بیت پایانی، اشاره به ناکامی شاعر در سفر قهرمانی آنیماست و چون شاعر به نتیجه دست نیافته، نمی‌تواند دعوی وصال با آنیما داشته باشد.

آنیما و احساسات

یونگ می‌گوید «آنیما تمام روابط احساسی مرد دررابطه با کارش یا روابط او با سایر افراد، خواه زن یا مرد، را بزرگ، تصنّعی و افسانه‌ای می‌کند» (یونگ، ۱۹۷۴: ۷۰) مردان باید احساسات خود را بشناسند و در روابط‌شان قادر به بیان آنها باشند. بیان احساسات مرد را از دسترس آنیما دور می‌کند و آنیما را هم خشنود می‌سازد. زیرا نسبت به هرآنچه مرد را جریحه‌دار یا برانگیخته کرده، اقدام سنجیده‌ای دیده است. «آنیما ترغیب مرد برای شدّت بخشیدن به زندگی است. آنیما به‌تنهایی به زندگی، ارزش زیستن و به مرد، این احساس را می‌دهد که چیزی ارزش زحمت کشیدن را دارد. این آنیماست که به مرد جرئت می‌دهد و او را قادر می‌سازد در رویارویی با سختی‌ها و گرفتاری‌های زندگی، قوی دل و شجاع باشد» (استنفورد، ۱۹۲۹: ۱۰۳).

«اگر آنیما در حالت برون‌گرایی قرار گیرد، صفات منفی در وجود مرد، نمود می‌یابد. آنیما در صورتی برون‌گرا است که رو به دنیا باشد، در این حالت آنیما در بُعد منفی به رؤیاهای شبانه پا می‌گذارد و خودآگاهی فرد را تسخیر می‌کند» (یونگ، ۱۳۶۸: ۷۵). هر مردی برای تحقق جنبه‌های مثبت آنیما نیاز دارد به جنبه‌های منفی آن غلبه کند، برای این کار لازم است تمایلات و جنبه‌های زندگی‌بخش وجود زن را دریابد و توانا به تاب‌آوری بخش تاریک او در زندگی خود نیز باشد. به‌واقع، وجود آنیما موهبتی برای مردان است و برای دریافت این موهبت شناخت نمودهای مثبت و منفی آن ضروری است.

هنر یک سرزمین، آینهٔ فرهنگ غالب آن سرزمین است؛ شعر و موسیقی ایرانی شادی‌گریزی عامدانه‌ای را بازتابی می‌کند. موسیقی نیز از آنجا که باید در زمینهٔ کلام نواخته می‌شد، با کلام شعر هماهنگی دارد. این نگرش بیشتر از نظام مردسالارانه و زمینهٔ دینی جامعه تقویت و ثبات می‌یابد. در جوامع مردسالار، زنان و روح زنانه محکوم به پستوها ست و به سایه رانده می شود. نیروی شادی‌بخش روان مردانه، در نیمهٔ زنانه (آنیما) ست. بخشی که باید در زندان ناخودآگاهی در کنار حیوانی‌ترین امیال زندگی کند. زندانِ سایه و هم‌بندی‌های اهریمنی به یکدیگر انس همراهی یافته و به علاقهٔ ملازمت این توهّم را برای مرد ایجاد خواهد کرد که برای شاد زیستن، باید حیوانی‌ترین امیال از بند و افسار رها و آفتابی شوند تا شادی به خانهٔ تن بازآید:

شادی مکن از زادن و شیون مکن از مرگ　　زین‌گونه بسی آمد و زین‌گونه بسی رفت

(ابتهـــاج، ۱۳۷۸: ۴۳)

در مجموعه غزل «سیاه‌مشق» نیز هرگاه از شادی نشانی بود، محتوای بیت آرزوی دستیابی به آن را اراده می‌کرد:

چون سـایه در پنـاهِ دیـوار غـم بیاسـای　　شـادی نمـی‌گشـاید ای دل، دری بـه رویـت

(همـــان: ۴۳)

«امید» در غزل ابتهاج با ۴۳ تکرار، از امید تهی است و در بیشینهٔ تکرارهایش آن را آرزو می‌کند:

به کویت با دل شاد آمـدم بـا چشـم تـر رفـتم　　به دل امیـد درمـان داشـتم درمانـده‌تـر رفـتم

(همـــان: ۲۵)

بسامد هشت‌گانهٔ «قرار و آرام» به‌عنوان یکی از شاخصه‌ها و نمودهای آنیمای مثبت در خلقیّات که نمود اندکی یافته اسـت. خلقیّات و احسـاسـات منفی آنیما، شـامل «بدخویی: خشـم و تندی، ناتوانی، حسـاسـیّت بیش از حد، تردید، فقدان عزّت نفس و خود کم‌بینی، سـرگردانی، لذّت نبردن از زندگی، زودرنجی و کج‌خلقی، حیوان‌آزاری، بیزاری از طبیعت، هجو و بدزبانی، احسـاس تنهایی، تخیّلات شهوانی» است و غزل ابتهاج از آن قسمی که نیازی به نقاب ندارد، پُر است. واژگان«ترس و بیم» نیز جمعاً در غزل ابتهاج با «دوازده» تکرار شده‌اند:

در بحـر مـا هرآینـه جـز بـیم غـرق نیسـت　　آن بـــه کـــزین میانـــه بگیـــری کنـــاره‌ای

(همـــان: ۲۰۰)

ولی برای گروه واژگان «اندوه، گریه و غم» ۱۲۲ بسـامد، به تناسـب تعداد غزل‌های وی، بیش از انتظار به نظر می‌رسد. با این توصیف به نظر نمی‌رسد توانسته باشد با نیمهٔ زنانه ارتباط مؤثری بگیرد. بیان مبالغه‌آمیز احساسات منفی، از چیرگی خُلقِ منفی آنیما نشانه می‌دهد:

دل ز غـم‌هـای گلـوگیر گـره در گـره اسـت　　سـایه آن زمزمـهٔ گریـه‌گشـای تـو کجاسـت

(همـــان: ۲۱۹)

آنیموس شاعر سایهٔ عبوس خود را حتّی از شادی‌هایش دریغ نکرده است؛ واژگان «شاد، شادی و نشـاط» جمعاً ۳۷ بار در زمینه‌ای تکرار شـده‌اند که یا از«شـادی» نهی، یا آن را انکار می‌کند و یا با حسرت آن را آرزو دارد و در مواردی از شادمانی کردن دوست گلایه می‌کند:

بـه بـادم دادی وشـادی، بیـا ای شـب تماشـا کـن　　که دشـتِ آسـمان دریـای آتـش گشـته از گـردم

(همـــان: ۱۳۵)

سفر قهرمانی آنیما

رؤیای سفر، نشانگر میلِ عمیق به تغییر درونی و نیاز به تجربه‌ای تازه است، سفر نشانهٔ ناخرسندی است و منجر به جست‌وجو و کشفِ افق‌های تازه می شود، امّا این جست‌وجو در بطنِ خود، چیزی جُز فرار از خویشتن نیست. لازم است سفر، سفری درونی باشد. اگر سفر برای گریز از خود باشد، به جایی نخواهد رسید:

این‌جاست یار گم‌شده گرد جهان مگرد　　خود را بجوی سایه اگر جست‌وجو کنی
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۵۱)

در بیت زیر عنصر زنانه شاعر، مایهٔ رشک آفتاب معرّفی شده است. این توصیف رویکرد انکار را تقویت می‌کند، و حاصل انکار دسترسی به به نیمهٔ زنانه ناکامی در تعامل است:

تو رشک آفتابی، کی به دست سایه می‌آیی　　دریغا آخر از کوی تو با غم هم‌سفر رفتم
(همان: ۵۱)

سفر قهرمانی مرد به رسمیّت شناختن هستی آنیما و دریافت ضرورت ارتباط با اوست؛ ولی انتهای این سفر به‌معنی پذیرش فرمانروایی آنیما بر مرد نیست، بلکه پذیرش نیمهٔ زنانه، شناختن سویه‌های مثبت و منفی آن، توانایی تشخیص جنسیّت خلق و رفتار در ماست. «سفر به دنیای درون، در روان‌شناسی یونگ از دیدار با لایه‌های فردی سایه[1] آغاز می‌شود و رفته‌رفته به لایه‌های ژرف‌تر روان می‌رسد. پیش از شناختن سایه، روبه‌رو شدن با آنیما که نزدیک‌ترین چهرهٔ پنهان در پس سایه و برخوردار از نیروهای جادویی افسون و تسخیر است، ممکن نیست (یاوری، ۱۳۷۴: ۹-۱۳۸).

بسامد بیشتر واژهٔ «سایه» در غزل ابتهاج، جدا از کارکرد تخلّصی، می‌تواند ناظر بر پذیرش بخشی از ویژگی‌های نادلپذیر شخصیّت شاعر باشد. پذیرش این‌که انبار روانِ هرکدام از ما، زشتی‌هایی را از دیدرس عموم پنهان می‌کند که تلاش می‌کنند تا خود را آشکار سازند.

چون کوه نشستم من، با تاب‌وتب پنهان　　صد زلزله برخیزد آن‌گاه که برخیزم
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۳۳)

چه پرده‌ها که گشودیم و آن‌چنان که تویی　　هنوز در پس پندار سایه پنهانی
(همان: ۲۵۱)

تفرّد

«فرایند فردیّت و درواقع سازش خودآگاه با هستهٔ روانی یا «خود» معمولاً با جریحه‌دار شدن شخصیّت و رنج ناشی از آن آغاز می‌شود. این تکان اولیه اگرچه اغلب تشخیص داده نمی‌شود، اما نوعی فراخوان

1. Shadow

است (یونگ و همکاران، ۱۳۷۷: ۲۵۳). فرافکنی آنیما و در پیِ آن، عاشق شدن، یکی از جدّی‌ترینِ این تکانه‌هاست و یکی از نشانه‌های فردیّت یافتگی است. ابتهاج اولین قدم را جدی‌تر برداشته و خود را تنها عاشق این روزگار و زمانه می‌داند:

روزگاری شد و کس مرد ره عشق ندید　　حالیا چشم جهانی نگران من و توست
گرچه در خلوت راز دل ما کس نرسید　　همه‌جا زمزمه عشق نهان من و توست
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۵۳)

به سخن یونگ، «گرایش به فردیّت اغلب به شکلی پوشیده در عشق مفرط اشخاص به یکدیگر پنهان است. درحقیقت عشقی که از حدّ متعارف فراتر رود، سرانجام به راز تمامیّت دست می‌یابد و از همین رو هنگامی که انسان سخت عاشق می‌شود، تنها هدفش یکی شدن با معشوق است و بس (یونگ و همکاران، ۱۳۷۷: ۳۰۹).

تفرّد، یعنی پایان کشمکشِ نهاد، خود و فراخود و آشتی نیروهای مخالف روان آدمی. اگر «خود» تواند سته با شد، بین خوا سته‌های «نهادِ» لذّت‌محور، و «فراخودِ» پرهیزگر صلحی متعهّدانه برقرار کند، تفرّد، محقّق شده است. به رسمیّت شناختن آنیما و تعامل مستمر با آن، که پیش‌تر نیمهٔ مخالف شمرده می‌شد، می‌تواند عنصری‌ترین آشوب مردان را فرونشاند.

غزل ابتهاج از مواجههٔ اصولی با آنیما تهی است؛ عنصر زنانهٔ غزل او از همدلی و مهربانی بهره‌مند نیست، شاعر عموماً توصیف‌گر معشوقی جفاپیشه و شکنجه‌گر است. تعامل او با عنصر زنانه، سازنده نیست و نوعی خودآزاری به‌شمارمی‌آید، عجیب‌تر آن‌که وی تسلیم این خودآزاری است:

آه ای دل ناخرسند در حسرت یک لبخند　　خون جگرم تا چند می‌نوشی و می‌نوشی
می‌سوزم و می‌خندم، خشنودم و خرسندم　　تا سوختم چون شمع می‌خواهی و می‌کوشی
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۴)

جنبهٔ آنیموسی ابتهاج چنان نیرومند و جدّی است که برقراری گفت‌وگو و ارتباط مؤثر را غیرممکن می‌سازد و راه تفاهم واقعی را می‌بندد، با این روند لمس آنیما و دربرگرفتنش طمع خامی خواهد بود:

دست کوتاه من و دامن آن سرو بلند؟　　سایهٔ سوخته‌دل! این طمع خام مبند
خلوت خاطر ما را به شکایت مشکن　　که من از وی شدم ای دل به خیالی خرسند
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۶۷)

اگر ابتهاج راه ارتباط مؤثر با عنصر زنانه را می‌دانست، می‌توانست روح را به قالب مردانه بازآورد و انرژی آنیمای پرده‌نشین خود را در خدمت هیجانات شادمانه‌تر درآورد؛ زیرا «سایه زمانی دشمن می‌شود که یا نادیده گرفته شود و یا به‌درستی درک نشود» (یونگ و همکاران، ۱۳۷۷: ۲۷۲). ضرورت ارتباط با آنیما چنان است که حتّی زمانی که از آن فارغیم، بخش زیادی از انرژی روانی ما را به خود معطوف می‌سازد. با بی‌توجّهی به بخش بنیادین وجود خویش، نمی‌توانیم احساس کامیابی و خرسندی کنیم:

مایهٔ عیش و خوش‌دلی در غمِ اوســـت ســـایه جان آن‌که غمش نمی‌خـورد عمـر تبـاه مـی‌کنـد
(ابتهـــاج، ۱۳۷۸: ۱۷۸)

پایان این سلوک و مقصد این سفر، درون شاعر است. مرد باید در نیمهٔ دوم زندگی، از فرافکنی آنیما به بیرون از خود رهایی یابد و متوجّه رابطه، گرامی‌داشـــت و پیوســـتگی با آنیما یعنی نیمهٔ زنانهٔ درون خویش شـــود. آیا کم‌توفیقی ابتهاج در فرافکنی بیرونی «زنِ درونِ مرد» را می‌توان به پیروزمندی او در بازتاب به درون حمل کرد؟ پاسخ را باید درنتیجهٔ این فرافکنی دنبال کرد؛ آیا شاعر به خرسندی، آشتی درونی، شادمانی و نتایج درخشان خود شناسی دست یافته است؟ شاید ابیات زیر دربارهٔ برهه‌ای از زندگی شاعر بخشی از پاسخ باشد، ولی برای همهٔ مسیر تخیّل فعّال شاعر مصداقی نخواهد داشت:

مـژده بـده! مـژده بـده! یـار پسـندید مـرا سـایهٔ او گشـتم و او، بُـرد بـه خورشـید مـرا
کعبه منم، قبله منم، ســـوی من آرید نماز کان صنمِ قبلـه‌نمـا، خـم شـد و بوسـید مـرا
پرتـو دیـدار خوشـش، تافتـه در دیـدهٔ مـن آینـه در آینـه شـد: دیـدمش و دیـد مـرا ...
(ابتهـــاج، ۱۳۷۸: ۱۰۵)

نتیجه‌گیری

براساس این پژوهش، امیرهوشنگ ابتهاج در واکاوی عنصر زنانه، و راه‌بردن به سایه‌های روانی و زوایای پنهان شخصیّت خود، از سویه‌های مثبت آنیما برخورداری‌های داشته است؛ او از بازتابی عنصر زنانهٔ درون و فرافکنی آنیما، در الهام شاعرانه بهره برده است. سویهٔ اغراق‌آمیز توصیفات او در این فرافکنی‌ها کمرنگ اســـت و این نشـــان از کامیابی‌های مثبت وی از آنیما دارد. عواملی مانند: بهره‌مندی به‌قاعده از مهر مادری در دوره‌های مختلف رشـــدی و کفایت همســـر شـــاعر در حمل آنیمای فرافکنده می‌تواند از دلایل آن باشـــد. اعتدال در بهره‌مندی از عاطفهٔ مادری در جنس، رنگ و شـــدّت فرافکنیِ عنصـــرِ زنانهٔ درونی بر معشوق آشکار است؛ از غزل وی چنین برمی‌آید که از محبوب انتظار مسئولیّت‌های مادرانه را ندارد. از دیگر نشـــانه‌های کامیابی مثبت از آنیما، هیجانات عاطفی ملایم، فاصـــله گرفتن از پندارهای هوسناک و فانتزی‌های جنسی اشاره کرد، اگرچه ابتهاج با این رویکردها در راهِ تفرّد پا نهاده، لیکن به نظر می‌رسد که به‌علّت چیرگی سنّت بر افق اندیشگی‌اش و نیز اُنس ذهنی‌اش با نظام مرد سالارانه، در گفت‌وگو با آنیما و ایجاد رابطهٔ کارآمد و پویا ناکام مانده اســـت. او اگرچه تخیّل فعّال خود را در ثبت لحظات چیرهٔ ناخودآگاهی به‌کار آورده اســـت، ولی غالب غزل‌های او از رابطهٔ نامؤثر با نیمهٔ زنانه حکایت دارد؛ او به‌دلیل آزرم یا ترس از افشای عمق پیوستگی عاطفی یا گریز از رسمیّت‌بخشی به آن، از به‌زبان آوردن عنوان شریک عاطفی‌اش پرهیز دارد. انکار ضرورت ارتباط با عنصر زنانه، انرژی نیمهٔ سایه‌نشین را به نمودهای منفی سوق داده است. سهم عمده‌ای از غزل‌های او گزارش غناییِ ناکامی‌های او در لمس و پیوستگی با آنیماست. ابتهاج به جهت چیرگی شخصیّت آنیموسی، در پذیرش عنصر زنانهٔ درونی افتان

وخیزان گام برداشته و نتوانسته است به آشتی با ناخودآگاه و قوی‌ترین نیروی درونی سرکوب‌شده (آنیما) دست یابد. انتظار می‌رفت که ناکامی او در برقراری ارتباط با عنصر زنانه، به زبان غزل او رنگی از خ شم و پرخاش بدهد، ولی شاعر به‌جای خ شم، اف سردگی را برمی‌گزیند؛ اف سردگی خ شونت‌ورزی با خویشتن است. فضای تیره به سبک رمانتیسم سیاه، از نشانه‌های چیرگی آنیمای منفی بر خلق‌وخوی او و نشانهٔ افسردگی‌ست؛ عمدهٔ غزل‌های ابتهاج آیینهٔ خودکم‌بینی، سرگردانی، ناتوانی، حساسیّت، تنهایی، نومیدی، آشفتگی، ناخرسندی، غم، سوک، دریغ، زاری، حسرت، شکوه و شکایت، لذّت نبردن از زندگی، خیالات خیس، تسلیم و التماس، تاریکی و تهی‌پشتی، آرزومندی‌های خام، و درکل آن قسم احوالات منفی آنیماست که نیازی به نقاب ندارد.

منابع

آیدنلو، سجاد (۱۳۸۶). *از اسطوره تا حماسه*، چ اول، مشهد: جهاد دانشگاهی.

ابتهاج، هـ .ا (۱۳۸۱). *سیاه‌مشق: مجموعهٔ غزل*، چ سوم، تهران: کارنامه.

اسنودن. روث (۱۳۹۲). *مفاهیم کلیدی یونگ*، ترجمهٔ افسانه شیخ‌الاسلام زاده، تهران: عطایی.

استنفورد، جان.ا (۱۳۹۳). *یار پنهان، آنیما و آنیموس*، ترجمهٔ فیروزه نیوندی، تهران: افکار.

اقرانی ارگی، آزاده و پروین دخت‌مشهور (۱۳۹۷). «*آنیمای معشوق در غزل‌های عطّار برپایهٔ نقد کهن الگویی یونگ*»، پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان‌وبلوچستان، سال شانزدهم، شمارهٔ ۳۰، بهار و تابستان، صص ۳۰-۹.

الیاده، میرچا (۱۳۹۱). *تصاویر و نمادها*، ترجمهٔ محمدکاظم مهاجری، تهران: کتاب پارسه.

----، ---- (۱۳۷۵). *مقدس و نامقدس*، ترجمهٔ نصرالله زنگوی، چ اول، تهران: سروش.

بهرامی، میهن (۱۳۷۰). *روانشناسی فردی آدلر*، ترجمهٔ حسن زمانی شرفشاهی، چ دوم، تهران: تصویر.

بیلسکر، ریچارد (۱۳۹۱). *اندیشه یونگ*، ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: فرهنگ جاوید.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴). *در سایهٔ آفتاب*. تهران: سخن.

تلخابی، مهری و تورج عقدایی (۱۳۹۴). «*تفرّد در آثار سعدی در پیوند با سایه، نقاب و آنیما*»، فصلنامهٔ تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیّات فارسی، شمارهٔ ۲۵، پاییز، صص۹ -۴۶.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۶). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر، چ دوم*، تهران: ثالث.

حسنی، غلامرضا (۱۳۹۳). «*بازتاب اسطوره‌های ملی و دینی در شعر سلمان هراتی و سیدحسن حسینی*»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به‌راهنمایی دکتر اکبر شامیان ساروکلایی، دانشگاه بیرجند.

جم‌زاد، الهام (۱۳۹۲). *آنیما در شعر شاملو*، تهران: نگاه.

جمشیدیان، همایون (۱۳۸۵). «*بانوی بادگون بررسی و تحلیل آنیما در شعر سهراب سپهری*»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۱۲ و ۱۳، تابستان و پاییز، صص ۸۳- ۹۹.

دادگی، فرنبغ (۱۳۸۵). *بندهشن*، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران: توس.

د. ژرژ، دو میزیل (۱۳۹۱). *جهان اسطوره‌شناسی*، ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.

دوبوکور، مونیک (۱۳۷۶). *رمزهای زنده‌جان*، ترجمهٔ جلال ستاری، چ دوم، تهران: مرکز.

سارانی، مهناز (۱۳۹۶). *«بررسی و مقایسه کهن‌الگو در شعر سعید عقل و فریدون مشیری»*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به‌راهنمایی دکتر مرضیه زارع زردینی، دانشگاه پیام‌نور استان یزد.
سجادی‌راد، صدیقه (۱۳۸۷). *«نقد روان شناختی غزلیات عارفانه سنایی غزنوی برمبنای روان‌شناسی یونگ»*، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، به‌راهنمایی دکتر محمود حسن‌آبادی، دانشگاه دانشگاه سیستان‌وبلوچستان.
سلیمانی مهرآبادی، صغری (۱۳۹۸). *«بررسی و تحلیل کهن‌الگو، نماد و اسطوره در شعر فارسی معاصر با تأکید بر شعر نیما، سهراب، اخوان، شفیعی کدکنی، صفارزاده، گرمارودی»*، رسالهٔ دکتری، به راهنمایی دکتر ناصر، دانشگاه تربیت‌مدرس.
سیاسی، علی‌اکبر (۱۳۷۹). *نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روان‌شناسی*. چ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
سیف، عبدالرضا و صغری سلمانی‌نژاد مهرآبادی و نسرین موسی‌وند (۱۳۹۶). *«بررسی و تحلیل چیستی و چگونگی ظهور کهن‌الگوی آنیما و آنیموس در شعر طاهره صفارزاده»*، زن در فرهنگ وهنر، دورهٔ ۴، شمارهٔ۱، بهار، صص ۱۰۷– ۱۲۶.
شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۸۰). *نقد ادبی، معرّفی مکاتب نقد همراه با نقد و تحلیل متونی از ادب فارسی*، تهران: دستان.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۲). *داستان یک روح*، چ اول، تهران: فردوس.
------، ------ (۱۳۶۹). *نگاهی به سپهری*، چ اول، تهران: مروارید.
------، ------ (۱۳۸۳). *نقد ادبی*، چ چهارم، تهران: فردوس.
شولتز، دوان‌پی (۱۳۹۰). *نظریه‌های شخصیّت*، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، چ هجدهم، تهران: ویرایش.
شوالیه، ژان (۱۳۷۸). *فرهنگ نمادها*، ج۱-۵، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
صنعتی، محمد (۱۳۸۲). *تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات*، چ دوم، تهران: مرکز.
------، ---- (۱۳۸۰). *فصل مشترک ادبیات و روان‌شناسی*، نشریهٔ کتاب ماه ادبیّات.
صرفی، محمدرضا و عشقی، جعفر (۱۳۸۷). *«نمودهای مثبت آنیما در ادبیات، فارسی»*، فصلنامهٔ نقد ادبی، مرکز تحقیقات زبان‌وادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس، س ۱، ش۳، صص ۵۹-۸۸.
عبدی، نادیه (۱۳۹۷). *«بررسی و مقایسه کهن‌الگو در شعر سعید عقل و اخوان ثالث»*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، به‌راهنمایی دکتر علی صابری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
عشقی فینسکی، فرانک (۱۳۹۵). *«بررسی کهن الگوها و مضامین اساطیری در اشعار شمس لنگرودی»*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به‌راهنمایی دکتر رضا ستاری، دانشگاه مازندران.
علی‌پور، مصطفی (۱۳۸۰). *ساختار زبان شعر امروز*، تهران: فردوس.
علیخواه، محمدمهدی (۱۳۷۱). *تظاهر و تجسد ارواح*، چ دوم، تهران: جمال‌الحق.
علیرضایی، قدرت‌الله (۱۳۹۷). *«نقد روان‌شناختی اشعار ژاله قائم‌مقامی، پروین اعتصامی و سیمین بهبهانی براساس نظریّات یونگ»*، رسالهٔ دکتری، به‌راهنمایی دکتر غلامرضا سالمیان، دانشگاه رازی.
غیاثی، محمدتقی (۱۳۸۲). *نقد روانشناختی متن ادبی*، تهران: نگاه.
فدایی، فربد (۱۳۸۱). *کارل گوستاو یونگ و روان‌شناسی تحلیلی او*. تهران: دانژه.

فرای، نورتروپ (۱۳۷۷). *تحلیل نقد*، ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.
فروزنده، مسعود و زهره سورانی (۱۳۹۰). «*بررسی کهن‌الگوها در شعر اخوان ثالث*»، *مطالعات داستانی، پاییز ۱۳۸۹ ، سال اول - شماره ۲ (صص ۱۱۲- ۱۳۱)*.
فوردهام، فریدا (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ*، ترجمهٔ ترجمه میربهاء، مسعود، چ سوم، تهران: اشرفی.
قادری چشمه‌گلی، آزاده (۱۳۹۳). «*آنیما در شعر بدرشاکرالسیّاب و احمدشاملو*»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به‌راهنمایی دکتر احمدرضا حیدریان شهری، دانشگاه فردوسی مشهد.
قاری، محمدرضا و زهرا خاتمی کاشانی (۱۳۹۶). «*نقد و بررسی شعر شاملو بر اساس آرکی‌تایپ شب*»، فصلنامهٔ زیبایی‌شناسی ادبی، سال چهاردهم، شمارهٔ ۳۳، صص ۳۱-۶۴.
کمپل، جوزف (۱۳۸۰). *قدرت اسطوره*، ترجمهٔ عباس مخبر، ج اول، تهران: مرکز.
گِرین، ویلفرد ال و ... (۱۳۷۰). *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه، چ سوم، تهران: اطلاعات.
--------، ------- (۱۳۷۶). *مبانی نقد ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
محمدی، علی و مریم اسمعلی‌پور (۱۳۹۰). «*بررسی و تحلیل کهن‌الگوی آنیما در غزل‌های مولانا*»، دوفصلنامهٔ علمی_پژوهشی ادبیّات عرفانی دانشگاه الزهرا، سال سوم، شمارهٔ ۵، پاییز و زمستان، صص ۱۱۱-۱۵۳.
محمودی، سیمین (۱۳۹۷). پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد «*بررسی تطبیقی کارکردهای کهن‌الگو در سروده‌های فروغ فرخزاد و بوف کور صادق هدایت برمبنای نظریهٔ یونگ*»، به‌راهنمایی دکتر هدی عرب‌زاده، دانشگاه ولایت.
مقیمی آذر، محمدباقر (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات روانشناسی*، چ اول، تهران: تلاش.
وزیرنیا، سیما (۱۳۸۳). «*یک کتاب در یک مقاله: روح در انسان و هنر و ادبیات*»، فصلنامهٔ فرهنگستان هنر، زمستان، ص ۱۰۸.
مورنو، آنتونیو (۱۳۷۶). *یونگ خدایان و انسان مدرن*، ترجمهٔ داریوش مهرجویی، ج دوم، تهران: مرکز.
هال، کالوین، اس و نوربادی و ورنون جی (۱۳۷۵). *مبانی روانشناسی یونگ*، ترجمه محمدحسین مقبل، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.
هدایت، صادق (۱۳۵۱). *بوف کور* (نسخه الکترونیکی)، ص ۱۲، برگرفته از سایت http://www.irantarikh.com.
هینلز، جان راسل (۱۳۸۵). *شناخت اساطیر ایران*، ترجمهٔ باجلان فرخی، چ دوم، تهران: اساطیر.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*، چ دوم، تهران: سروش.
یاوری، حورا (۱۳۸۷). *روان‌کاوی و ادبیات (دو متن، دو انسان، دو جهان)*، ج اول، تهران: تاریخ ایران.
همان (۱۳۸۲). «*روان‌کاوی و اسطوره*»، گسترهٔ اسطوره، گفت‌وگوهای محمّدرضا ارشاد، تهران: هرمس، صص ۳۵۱-۳۷۵.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷). انسان و سمبل‌هایش، ترجمهٔ محمود سلطانیه، ج اول، تهران: جامی.

----، ---------- (۱۳۸۶). *اصول نظری و شیوهٔ روانشناسی تحلیلی یونگ*، ترجمهٔ فرزین رضاعی، چ اول، تهران: ارجمند.
----، ---------- (۱۳۹۱). *تحلیل رؤیا*، ترجمهٔ آزاده شکوهی، چ اول، تهران: افکار.
----، ---------- (۱۳۸۶). *چهارصورت مثالی*، ترجمهٔ پروین فرامرزی، تهران: آستان قدس رضوی.
----، ---------- (۱۳۷۰). *خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها*، ترجمهٔ پروین فرامرزی، چ اوّل، معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.
----، ---------- (۱۳۸۳). *روانشناسی ضمیر ناخودآگاه*، ترجمهٔ محمدعلی امیری، چ دوم، تهران: علمی فرهنگی.
----، ---------- (۱۳۷۳). *روان‌شناسی و کیمیاگری*، ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی.
----، ---------- (۱۳۷۹). *روح و زندگی*، ترجمهٔ لطیف صادقیانی، چ اول، تهران: جامی.
----، ---------- (۱۳۷۴). *ماهیّت روان و انرژی آن*، ترجمهٔ پرویز امیدوار، ج اول، تهران: بهجت.
BAUDELAIRE Ch(1940). ***CEuvres, Gallimard***, «coll. Pleiade», 2 vol, Paris.
CIRLOT J.-E(1962). ***A Dictionety of Symbols***, London.
Jung, C.G(1974). ***On the nature of the psyche***. In Collected works (Vol. 8, pp. 159-234). Princeton. Ni: Princeton University Press.
Nicholas Berdyaev(1960). ***The Destiny of Man*** (New York: Harper Torchbooks, pp. 61-62.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی