

The Collective Unconscious Mind and the Role of its Themes and Images in the Richness of the Literary Work (Relying on the Comparison of the Theme of "Patience against Calamity" in "Kelidar" and "Da")

Hadis Hatami 

M.A. in Persian Language and Literature, Shahed University, Tehran, Iran

Ghaffar Borjsaz * 

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahed University, Tehran, Iran

Abstract

There are different methods for criticizing a work of art, which critics use to criticize and analyze works of art and literature. Until today, the criticisms focused mostly on the author's external world, the work itself, and the author's influence on the story. This research tries to examine the findings of psychological studies about the collective unconscious mind and the use of its contents and facilities in the creation of artwork; Therefore, the main goal of this research is to answer the question, what role did the factors and elements belonging to the unconscious mind play in literature or giving literary dignity to "Da" and "Kelidar"? This research has been conducted by document analysis and analytical-descriptive method. The result shows that any text with any level cannot provide a suitable platform and necessary

- The present paper is adapted from a M. A. thesis on Persian Language and Literature, Shahed University.

*Corresponding Author: aborjsaz@gmail.com

How to Cite: Hatami, H. & Borjsaz, Gh. (2024). The Collective Unconscious Mind and the Role of its Themes and Images in the Richness of the Literary Work (Relying on the Comparison of the Theme of "Patience against Calamity" in "Kelidar" and "Da"). *Literary Text Research*, 28(99), 151-192. doi: 10.22054/LTR.2022.46419.3496.

conditions to play the role of archetypes and myths. Texts that are solely developed by the intellect and the five senses cannot go beyond the intellect; this is despite the fact that the more sense and imagination are left free, the more literary and mythological text we will have at our disposal.

Keywords: Collective Unconscious Mind, Archetype, Kelidar, Da, Calamity, Literacy.

1. Introduction

In recent decades, the attention of critics of literary works has been drawn to psychology more than ever before, the reason for the interest is that it has been able to enter the boundaries that were closed to critics in the field of analysis and criticism of works. Freud and Jung are among the psychologists who were able to discover the relationship between literature and the human psyche and open its gates to the world. One of these gates and achievements was the unconscious mind. Freud stated that the human mind should consist of two parts or areas, the conscious part (rational area) and the unconscious part (irrational area). Freud later revised this theory and said that no thought is completely conscious or completely unconscious, and instead, he considered states of consciousness or unconsciousness. In completing Freud's comments, Jung divided the unconscious into two parts, individual and collective: the first part: the individual unconscious which is specific to individuals, and the second part is the collective unconscious which is the result of the lives of many generations of our ancestors and is in no way unique to an individual and exists in everyone. Jung believes that the basis of a person's unconscious contains once conscious information; but in a period due to being forgotten or suppressed, they have gone out of the conscious field; while unconscious contents never enter the conscious realm; therefore, they are not acquired individually and their existence depends on heredity. According to Jung, the individual unconscious is generally made up of complexes, while the collective unconscious is basically made up of archetypes. This opinion of Jung is not accepted by other psychologists, including Eastop. Eastop states that it is not

possible to know the nature of the collective unconscious except in an indirect way. He says that the nature of the unconscious can be determined by analyzing the characteristics of human behavior, especially his linguistic behavior. According to these materials and since the researchers cannot directly reach the unconscious mind, they must inevitably find out the nature of the unconscious by examining the effects emerging from it.

2. Literature Review

In the literature review of this research, there was no material confirming the opinion that research is directly centered around the explanation of unconscious themes and images in the formation of a work of art, especially a story. In Sara Mobra's thesis, which deals with the category of unconsciousness in the field of painting, she examined the topics of unconsciousness in the paintings of several artists and the result of the work led to the acknowledgment of the important role of the unconscious mind in their creation. The researcher attempts to study this issue in fiction and examine the unconscious expression in the works created in this field.

Clarification of this issue will have such results: 1. With the expansion of research following this issue, critics of literary works will criticize the works in a more fundamental way; 2. The works created in the field of sustainability should be looked at from a different perspective and the enrichment of the literary part of this type of work should be done more easily.

3. Methodology

This research has been conducted in the form of documents and library studies. In the process of conducting the research, by comparing the contents of themes, archetypes, and images of the collective unconscious, the semiotic concepts and archetypal symbols of the two books of Da and Kelidar were analyzed in accordance with the reference books in the field of symbology. Finally, the conclusion was drawn by comparing Da and Kelidar.

4. Discussion

"Imagination", "myth" and "archetype" are the main perspectives that have attracted the attention of critics when examining the influence of the contents of the unconscious mind in the formation of desirable works of art. The main issue of this research is the answer to the question of whether the creators of the so-called sustainable literature have used the themes and images of the collective unconscious mind and their capacity in the artistic richness of their work. To answer this, by choosing a limited and researchable theme of "reaction to calamity" and with the help of the mentioned perspectives, the role of the unconscious in the creation of artistic and literary works has been explained. "Calamity" has wide meanings and concepts. In this research, the tragedy of losing loved ones has been specially investigated. According to the opinions of philosophers, "imagination" is the main factor of creativity and also the creator of artwork, which has differences from "imagination". Coleridge, the English literary critic, and philosopher, does not separate the primary imagination from the secondary imagination; rather, he considered it a higher rank and position in which he can make a difference between the artist and other people. From his theories, it is understood that a person can give it the soul appropriate to the work, which can connect the imagination to the higher level of imagination, regardless of his will and desire. Of course, there were others who considered other forces to be effective in literary creation; among others, we can mention Proust, who considered instinct as a source of inspiration and power and considered the writer to be someone who can use it and mix it with internal and external factors to create his work of art. This is despite the fact that Jung considered instinct as a physical tension that is received by the senses. He equated "instinct" with "archetype". In fact, from this point of view, Jung called the instinct an archetype, and the archetype also emerges and shows itself like an instinct; just as the instinct is spontaneous and stimulating, the archetype also appears instinctively and spontaneously.

Based on this, the themes and images emerging from the collective unconscious mind, which are represented in the works of art, can be

traced through the archetypes used in the texts and understand which artistic texts are the suitable platform for these images. To achieve such significance, considering anything as a scale other than the collective unconscious seems far from scientific logic. With this criterion for measurement, one should compare works that are on both sides of this spectrum in their foundation; just like night and day, white and black, good and evil, and to understand each of these concepts, one must understand the other. In this research, two works have been placed on both ends of the measuring scale, which are in front of each other. One is the flagship of the memoir, which is the seat of reason and objectivity, and the other is a novel full of archetypes, which the reader realizes in the first reading. The result shows that any text with any level cannot provide a suitable platform and the necessary conditions to play the role of archetypes and myths. The texts that are only developed by the intellect and the five senses, cannot go beyond the intellect. This is despite the fact that the more sense and imagination are left free, the more literary and mythological text we will have at our disposal.

5. Conclusion


The comparison of the two books from the point of view of the reaction to the "calamity of losing loved ones" and the role of archetypal themes and images in giving them literary and artistic dignity shows that in some themes and images, the narration of both works has been compiled in such a way that they can provide more or less capacity and capability for archetypal reading and emerging from the realm of the unconscious mind; among other things, in the archetypal images of "death", "mother" and "lost", it seems that the feature mentioned in Kelidar's narrative has more depth and variety, and in this regard, it can bring the reader with him more. Kelidar's expression is such that you can read it many times and get to know more angles of it in each reading. This is why repetition in reading desirable literary works increases the reader's excitement; because in every reading, a knot is untied. Perhaps it can be said that because of its type, which is a memoir, and in its core and primary material, it has

a lot of dependence on reality and the self-conscious world. Therefore, at least in the presentation and first report of self-narrative, it is deprived of this gift. These two different types of narration showed that the effect of possessing unconscious content in reaching a literary work to its desired position, which is the continuous communication with the reader, is important, and Kelidar's ability to communicate with the reader is greater by using archetypal elements instead of narration and connecting the reader's soul and unconscious with these themes.




ضمیر ناخودآگاه جمعی و نقش درون‌مایه‌ها و تصاویر آن در غنای اثر ادبی با تکیه بر مقایسه موضوع «صبر بر مصیبت» در «کلیدر» و «دا»

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

حَدیث حاتمی 

استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

غفار برجساز* 

چکیده

برای نقد یک اثر هنری روش‌های مختلفی وجود دارد که منتقدین با به‌کارگیری آن‌ها به نقد و تحلیل آثار هنری و ادبی می‌پردازند. تا به امروز، نقدهای صورت گرفته بیشتر متوجه دنیای بیرون نویسنده، نفس اثر به تنهایی و همچنین اعمال نفوذ نویسنده بر داستان بوده است. این پژوهش سعی دارد یافته‌های مطالعات روان‌شناختی درباره ضمیر ناخودآگاه جمعی و استفاده از محتویات و امکانات آن در خلق اثر هنری را بررسی کند؛ از این رو، هدف اصلی این پژوهش، پاسخ به این سؤال است که عوامل و عناصر متعلق به ضمیر ناخودآگاه در ادبیت یا بخشیدن حیثیت ادبی به «دا» و «کلیدر» چه نقشی داشته است؟ این پژوهش به شیوه تحلیل اسنادی و روش تحلیلی-توصیفی انجام گرفته است. نتیجه نشان می‌دهد که هر متنی با هر سطحی نمی‌تواند بستر مناسب و شرایط لازم برای ایفای نقش کهن‌الگوها و اساطیر را در خود فراهم سازد. متونی که تنها پرورده عقل و حواس پنجگانه باشد، نمی‌توانند پا را فراتر از عقل بگذارند؛ این در حالی است که هر چه حس و تخیل آزادتر گذاشته شود، متنی ادبی‌تر و از لحاظ اساطیری، غنی‌تر در اختیار خواهیم داشت.

کلیدواژه‌ها: ضمیر ناخودآگاه جمعی، کهن‌الگو، کلیدر، دا، مصیبت، ادبیت.

مقدمه

در دهه‌های اخیر توجه منتقدین آثار ادبی بیش از هر زمان دیگری به روان‌شناسی جلب شده است. علت علاقه‌مندی به علم روان‌شناسی این است که توانسته در زمینه تحلیل و نقد آثار به مرزهایی ورود کند که تا قبل از آن برای منتقدین بسته بوده است. کارلونی^۱ عقیده دارد این نقد روان‌شناختی است که می‌تواند با آشکار ساختن رشته‌های مشترک استفاده شده در اثر نویسنده، همه افراد بشریت را به هم مرتبط کند: «وظیفه اصلی نقد روان‌شناختی کشف استعداد غالب نویسنده، کشف آن حیات روحی مسلط و مقاوم است؛ به طریقی که نیازهای قابل‌تحسینی را آشکار سازد که رشته‌های بی‌شمار، متفاوت و در همه افراد بشر را به هم می‌پیوندد» (کارلونی، ۱۳۶۸: ۴۲). بر این اساس «وقتی که منتقد به تفسیر ماهیت یک اثر ادبی می‌پردازد، غالباً به قلمرو روان‌شناسی کشانده می‌شود؛ یعنی به بحث درباره آن حالت ذهنی‌ای که آفرینش ادبی از آن ناشی می‌شود» (دیجز^۲، ۱۳۷۹: ۵۱۶).

فروید^۳ و یونگ^۴ از جمله روان‌شناسانی هستند که توانستند بین ادبیات و روان انسان رابطه‌هایی کشف کنند و دروازه‌هایی از آن را روی جهانیان باز کنند. یکی از این دروازه‌ها و دستاوردها ضمیر ناخودآگاه بود. «تا زمان فروید روان‌شناسی منحصرأ وجدان ظاهر یا ضمیر خودآگاه را مورد مطالعه قرار می‌داد و بسیاری مانند کوزن^۵ عقیده داشتند که «هیچ چیز در درون ما نمی‌گذرد، مگر اینکه به آن آگاهی داشته باشیم»، اما به تدریج مطالعات و تحقیقات نشان دادند که حیات نفسانی انسان منحصر به ضمیر خودآگاه نیست، بلکه بعضی از پدیده‌های روانی از قلمرو خودآگاهی خارج‌اند (پل شاریه^۶، ۱۳۷۰: ۸).

فروید بیان داشت که ذهن انسان باید از دو بخش یا حوزه تشکیل شده باشد؛ «ذهن ما ساختاری دو پاره دارد و متشکل است از ضمیر خودآگاه (حوزه عقلانی) و ضمیر ناخودآگاه (حوزه غیرعقلانی). وی بعدها این نظریه را مورد بازنگری قرار داد و گفت

-
1. Carloni, J. C.
 2. Daiches, D.
 3. Sigmund, F.
 4. Gostav Jung, C.
 5. Cousin, V.
 6. Charrier, J. P.

هیچ اندیشه‌ای کاملاً خودآگاه یا کاملاً ناخودآگاه نیست و در عوض به حالانی از خودآگاه یا ناخودآگاه قائل شد» (کارلونی، ۱۳۶۸: ۱۷۶).

یونگ در تکمیل نظرات فروید، ناخودآگاه را به دو بخش فردی و جمعی تقسیم کرد: «بخش اول، ناخودآگاه فردی که خاص و مختص افراد است و بخش دوم، ناخودآگاه جمعی که حاصل زندگی نسل‌های متمادی نیاکان مان است و به هیچ وجه مختص فرد نیست و در همگان به عینه وجود دارد». از نظر یونگ «ناخودآگاه فردی اساساً از محتویاتی تشکیل شده که زمانی خودآگاه بوده‌اند، اما در دوره‌ای به دلیل فراموش شدن یا سرکوب شدن از محدوده خودآگاه خارج شده‌اند؛ در حالی که محتویات ناخودآگاه هرگز وارد حیطه خودآگاه نمی‌شوند و بنابراین هرگز به صورت فردی کسب نمی‌شوند و وجودشان منحصرأ به وراثت بستگی دارد. ناخودآگاه فردی عموماً از عقده‌ها تشکیل شده است؛ در حالی که ناخودآگاه جمعی اساساً از کهن‌الگوها تشکیل شده است» (یونگ، ۱۳۹۶: ۵۶). در همین راستا ایستوپ^۱ بیان داشت که امکان شناخت ماهیت ناخودآگاه جمعی جز از راه غیرمستقیم ممکن نیست. وی در کتاب «ناخودآگاه» خود آورده است: «ماهیت ناخودآگاه را با تحلیل ویژگی‌های رفتار انسان - و به خصوص رفتار زبانی او - می‌توان مشخص کرد، رفتاری که فهم آن‌ها جز بر اساس این نظر که ناخودآگاهی هست، ممکن نیست. این فرآیند (یعنی فرآیند ناخودآگاه) تنها به طور غیرمستقیم بر ما عیان می‌شود» (ایستوپ، ۱۳۸۸: ۱۰).

با توجه به مطالبی که عنوان شد و از آنجایی که پژوهشگران و محققان نمی‌توانند به طور مستقیم به ضمیر ناخودآگاه دسترسی داشته باشند به ناچار باید با بررسی آثار برآمده از آن به ماهیت ناخودآگاه پی برند.

«خیال»، «اسطوره» و «کهن‌الگو» عمده‌ترین مباحث و چشم‌اندازهایی هستند که هنگام بررسی تأثیر محتویات ضمیر ناخودآگاه در شکل‌گیری آثار هنری مطلوب مورد توجه منتقدین واقع شده‌اند. مسأله اصلی این پژوهش پاسخ به این سؤال است که آیا پدیدآورندگان آثار موسوم به ادبیات پایداری در خلق آثار خود از درونمایه‌ها و تصاویر ضمیر ناخودآگاه جمعی و ظرفیت آن‌ها در غنای هنری اثر خود بهره برده‌اند؟ برای پاسخ

1. Easthope, A.

به این سؤال با انتخاب مضمونی محدود و قابل پژوهش «واکنش نسبت به مصیبت» قصد داریم به کمک چشم‌اندازهای مذکور به تبیین نقش ناخودآگاه در به وجود آمدن آثار هنری و ادبی بپردازیم. مصیبت معانی و مفاهیم گسترده‌ای را دربر دارد که در این پژوهش به طور ویژه به مصیبت از دست دادن عزیزان پرداخته شده است.

۱. مبانی نظری

از نظر سارتر^۱ اثر هنری چنین تعبیر شده است: «ارائه مخیل جهان از حیث آنکه خواهان آزادی بشری است» (سارتر، ۱۳۴۸: ۹۴). اینکه «تخیل نقشی مرکزی و محوری - اگر چه مرموز و اسرارآمیز - را در خلق و آفرینش هنری ایفا می‌کند از دیرباز مورد اذعان و تصدیق بوده است» (حکمت، ۱۳۸۶: ۱۸۶)، اما کالریج^۲ در تکمیل این نظریات، خیال و تخیل را از هم جدا و اظهار کرد که خیال، همه مواد خود را حاضر و آماده از طریق فرآیند تداعی به دست می‌آورد. او تخیل را پدیده‌ای دو بعدی در نظر گرفت که به دو صورت اولیه و ثانویه بروز پیدا می‌کند. «تخیل اولیه، نیروی حیاتی و میانجی میان حس و ادراک و یا به عبارتی، عامل اصلی هر نوع ادراک انسانی است، اما تخیل ثانویه که مرتبه بالاتری از شکل اولیه (و نه لزوماً چیزی دیگر است) تخیلی خلاق و اساساً زنده است (حتی اگر همه موضوعاتش (به اعتبار موضوعات) ثابت یا مرده باشند). در تخیل ثانویه، اراده آگاهانه عامل خلاقیت و آفرینندگی است؛ در حالی که این معنا در تخیل اولیه وجود ندارد. خیال نیز که وام‌دار تداعی است با تخیل که عامل خلاقیت است، متفاوت است» (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۷: ۲).

طبق این نظرات، عامل اصلی خلاقیت و همچنین پدیدآور اثر هنری، تخیل عنوان شده که آن با خیال تفاوت‌هایی دارد. کالریج تخیل اولیه را از تخیل ثانویه جدا نمی‌داند، بلکه آن را مرتبه و مقامی بالاتر در نظر گرفته که بتواند در آن، تفاوتی میان هنرمند و افراد دیگر قائل شود. وی اعتقاد دارد: «هنر انسان و خلاقیت هنری او - به معنای دقیق کلمه - زمانی تحقق می‌یابد و آدمی می‌تواند کار و اثر هنری بیافریند که بتواند در آفریده خود روح متناسب با آن را بدمد و آن را به کمال خاص خود برساند» (همان: ۲۲۶).

1. Paul Sartre, J.
2. Samuel Taylor, C.

از نظریات کالریج در این مورد اینگونه برداشت می‌شود که فردی می‌تواند روح متناسب با اثر را به آن بدمد که بتواند فارغ از خواست و اراده خود، خیال را به مرتبه بالاتر تخیل وصل کند، اما بودند افراد دیگری که در خلق و آفرینش ادبی نیروهای دیگری را نیز مؤثر می‌دانستند؛ از جمله این افراد می‌توان به پروست^۱ اشاره کرد که غریزه را منبع الهام و دارای قدرت تلقی کرده و نویسنده را کسی دانسته است که بتواند با بهره بردن از آن و آمیختن با عوامل درونی و بیرونی، اثر هنری خود را خلق کند.

«از دیدگاه پروست، برخلاف عقل که بنا بر ذات خود نمی‌تواند آزادی کامل را در امر آفرینش ادبی به نویسنده اعطا کند و در مسیر پر پیچ و خم کاوش‌های روح و ذهن راهنمای او باشد، غریزه و سرشت او از جمله آن الطاف الهی‌اند که در خلق اثر، قدرت‌های آزادی بخش دارند. این غریزه نزد همه مردم به ودیعه گذاشته شده است، اما نویسنده کسی است که آن را با احساسات، تأثرات و برداشت‌هایی از دنیای بیرونی درهم می‌آمیزد و به گفته بارس^۲، شعله‌ای در وجودش روشن می‌شود که شور و هیجان واقعی به او می‌بخشد» (کریمیان، ۱۳۸۱: ۷).

یونگ غریزه را کشتی جسمانی عنوان کرده است که به وسیله حواس دریافت می‌شود. وی در کتاب انسان و سمبول‌هایش، غریزه را با کهن‌الگو یکی دانسته و بیان داشته است که: «غرایز به وسیله خیال‌پردازی‌ها هم بروز می‌کنند و اغلب تنها به وسیله نمایه‌های نمادین، حضور خود را آشکار می‌سازند و من همین بروز غرایز را «کهن‌الگو» نامیده‌ام» (یونگ، ۱۳۷۷: ۹۶).

در واقع یونگ از این نظر غریزه را کهن‌الگو نامیده است که کهن‌الگو نیز مانند غریزه بروز می‌کند و خود را نشان می‌دهد و به همان اندازه که غریزه خودجوش و محرک است، کهن‌الگو نیز به صورت غریزی و خودجوش نمود پیدا می‌کند.

یونگ معتقد است که اصطلاح «کهن‌الگو» مستقیماً به «نمایه‌های جمعی» اشاره دارد؛ زیرا «فقط به آن دسته از ساحت‌های روان اشاره دارد که هنوز به طور آگاهانه تفسیر نشده‌اند و در نتیجه، داده‌های بی‌واسطه حاصل از تجربه روانی هستند» (یونگ، ۱۳۹۶: ۱۲).

1. Marcel, P.

2. Bruce, B.

گورین^۱ کهن‌الگوها را به سه قسمت تقسیم کرده و هر یک از کهن‌الگوهای موجود را زیرمجموعه یکی از این قسمت‌ها قرار داده است. این تقسیم‌بندی شامل تصاویر، نقش-مایه‌ها یا نظام‌های کهن‌الگویی و ژانرهای ادبی است. «تصاویر شامل معقولات و سمبل‌های جهانی مشترکی چون دریا، خورشید، اعداد مقدس و... و نقش‌مایه‌ها یا نظام‌های کهن-الگویی شامل فناپذیری و مفاهیم مربوط به دلاوری و جنگاوری قهرمان داستان و تحول و رستگاری او است» (گورین، ۱۳۷۰: ۲۳۸) و هر کدام از فصل‌های موجود را نمایانده ژانری دانسته است؛ «بهار: ژانر غنایی، تابستان: تعلیمی، پاییز: حماسی و زمستان: طنز». در اینکه کهن‌الگوها چگونه عمل می‌کنند و چگونه شکل می‌گیرند، جای سؤال فراوان وجود دارد، اما یونگ معتقد است که آن‌ها دارای نیروی خاص و ابتکار عمل هستند و همانگونه که در بالا اشاره شد، نمودی غریزی و خودمختار دارند: «کهن‌الگوها ابتکار عمل و نیروی خاص خود را دارا هستند. آن‌ها می‌توانند هم تعبیر پر مفهوم خود را به شکلی نمادین داشته باشند و هم در مواقع مناسب با قوای محرکه و اندیشه‌های خاص خود مداخله کنند» (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۱۱).

برسler^۲ به ویژگی تکرار شونده‌گی کهن‌الگوها پرداخته است و عقیده دارد که «کهن‌الگو به الگوی پیرنگ، تصویر، توصیف یا شخصیت داستانی تکرار شونده‌ای اطلاق می‌شود که موجب برانگیختن واکنش‌های قوی، اما غیرمنطقی در خوانندگان می‌شود. این دانش که محصول تجربیات مکرر نوع بشر است، می‌تواند توسط تصاویر مربوط به تولد، مرگ، نوزایی، فصول سال و... بیدار و موجب ظهور عواطف عمیقی در خواننده شود» (برسler، ۱۳۸۶: ۳۳۳).

یونگ، جایی که کهن‌الگوها در آن بیشترین بروز را دارند، رؤیاها و توهمات می‌داند (یونگ، ۱۳۹۶: ۵۱) و شایگان این بروز را در قالب سمبل و رمز عنوان کرده است؛ «کهن-الگوها همچون یک رود، هر سه زمان گذشته، حال و آینده را به یکدیگر مربوط می‌کنند. کهن‌الگو چون نیروی بالقوه در دریای ضمیر ناآگاه نهفته است. هنگامی که کهن‌الگو می‌خواهد ظاهر شود به قالب سمبل و رمز در می‌آید؛ زیرا در واقع سمبل، صورت عینی کهن‌الگوی ناپیدا است» (شایگان، ۱۳۸۱: ۲۰۸-۹).

1. Guerin, W. and et.I.

2. Bressler, Ch.

یونگ که کهن‌الگو را برآمده از ضمیر ناخودآگاه جمعی می‌دانست و برای آن خاصیت غریزی قائل شده بود، «متوجه رابطه نزدیک رؤیا و اسطوره و هنر شد؛ زیرا هر سه نقش رسانه‌ای را برعهده دارند که کهن‌الگوها را برای ضمیر هشیار دسترس‌پذیر می‌کند. به گفته یونگ هنرمند بزرگ، انسانی است دارای «پنداره ازل»، حساسیتی خاص در برابر انگاره‌های کهن‌الگویی و استعداد سخن گفتن با تصاویر ازل که قادرش می‌سازند تا تجارب «جهان درونی» را به مدد شکل هنری خود به «جهان بیرونی» منتقل کند» (گرین و دیگران^۱، ۱۳۸۵: ۱۸۰).

بر اساس مطالب عنوان شده، درون‌مایه‌ها و تصاویر برآمده از ضمیر ناخودآگاه جمعی که در آثار هنری خود را نشان داده‌اند را می‌توان از طریق کهن‌الگوهای استفاده شده در متون، ردیابی کرد و دریافت که بستر مناسب نمود این تصاویر کدام متن هنری است. برای دست یافتن به چنین مهمی، میزان قرار دادن هر چیزی غیر از خود ضمیر ناخودآگاه جمعی دور از منطق علمی به نظر می‌رسد. حال اگر خود این ضمیر را ترازویی در نظر بگیریم برای سنجش باید آثاری را با هم قیاس کرد که در شالوده خود در دو طرف این طیف قرار بگیرند؛ همانگونه که شب و روز، سفیدی و سیاهی و خیر و شر در مقابل یکدیگر ظاهر می‌شوند و برای درک هر کدام از این مفاهیم باید دیگری را درک کرد. در این پژوهش نیز دو اثر در دو کفه ترازوی سنجش قرار گرفته است که در مقابل یکدیگر قرار دارند؛ یکی پرچمدار نوع خاطره‌نگاشت است که جایگاه عقل و عینیت است و دیگری رمانی پرمایه از کهن‌الگو که خواننده در خوانش اول به نمود بسیار آن پی می‌برد.

۲. پیشینه پژوهش

میرا (۱۳۹۳) در پایان‌نامه خود با عنوان «تأثیر ضمیر ناخودآگاه در خلق یک اثر هنری» به بررسی ضمیر ناخودآگاه و دنیای درون نقاش در به وجود آمدن اثر هنری پرداخته است. پورنامداریان (۱۳۹۵) در مقاله‌ای تحت عنوان «عالم مثال افلاطون، ناخودآگاه جمعی یونگ و عالم دل مولوی» به بررسی عالم مثال افلاطون و ناخودآگاه جمعی و عالم دل مولوی پرداخته و این نتیجه را بر خوانندگان القا کرده است که این مضامین در اصول و پایه، مشترکات فراوانی دارند.

1. Guerin, W. and et.I.

پژوهش حاضر با بررسی ضمیر ناخودآگاه از جوانب مختلف و تأثیر آن بر پیدایش اثر هنری سعی در ارائه راهاری برای رسیدن به اثر هنری مطلوب دارد؛ کاری که در پژوهش‌های پیش از این صورت نگرفته است و یا به طور ناقص و مجزا از هم انجام شده است. در پیشینه این پژوهش، مطلبی مؤید این نظر که تحقیقی مستقیماً حول محور تبیین درون‌مایه‌ها و تصاویر ناخودآگاه در شکل‌گیری اثر هنری به ویژه داستانی باشد، یافت نشد؛ مگر پایان‌نامه مبرا که در حوزه نقاشی به مقوله ناخودآگاه پرداخته است. ایشان مباحث ناخودآگاهی را در آثار نقاشی چند هنرمند بررسی کرده و نتیجه کار منتهی به اذعان نقش مهم ضمیر ناخودآگاه در به وجود آمدن آن‌ها شده است. پژوهنده در نظر دارد که این مهم را در ادبیات داستانی مورد مطالعه قرار داده و نمود ناخودآگاه در آثار به وجود آمده در این عرصه را بررسی کند.

روشن شدن این مطلب باعث می‌شود: ۱- با گسترش تحقیقات پیرو این موضوع، نقادان آثار ادبی اصولی‌تر به نقد آثار پردازند و ۲- به آثار به وجود آمده در عرصه پایداری به دید دیگری نگریسته شود و غنی‌سازی بخش ادبی این قسم از آثار با سهولت بیشتری انجام گیرد.

۳. جامعه پژوهش

۳-۱. کلیدر

محمود دولت‌آبادی، متولد ۱۳۱۹ در دولت‌آباد سبزوار است. وی سال‌های ابتدایی زندگی‌اش را در دولت‌آباد و سپس در اوان جوانی برای ادامه راه زندگی به تهران مهاجرت کرد. دولت‌آبادی در تهران شروع به فعالیت‌های هنری کرد، هرچند قبل از آمدن به تهران هم، خود را در داستان‌نویسی محک زده بود. دولت‌آبادی نویسنده‌ای چیره‌دست است؛ «چیره‌دستی او فقط در بهره‌برداری از فن‌های داستان‌نویسی و هنر مجسم کردن صحنه‌ها نیست، بلکه در گرایش صادقانه به واقعیت است که داستان‌های او را این اندازه پرجوش و خروش و گیرا از آب درآورده است» (دستغیب، ۱۳۳۷: ۲۴).

«محمود دولت‌آبادی نوشتن کلیدر را در سال ۱۳۴۷ آغاز کرد و در ۱۳۶۲ آن را به پایان برد. در مجموع، نگارش کتاب، نزدیک به ۱۵ سال زمان برده است» (دباشی، ۱۳۷۰: ۱۰۴). کلیدر کتابی است با ۲۸۳۶ صفحه که به زندگی همه شخصیت‌ها می‌پردازد. هر

کس به فراخور نام و نشان خود و به اندازه روح بلند و یا حسیض، نگاه دولت‌آبادی را به سمت خود می‌کشاند. «در آغاز رمان، زن جوان زیبا و دلیری به نام مارال برای دیدار پدر و نامزد خویش که در زندانند، به سبزوار می‌آید. بعد شهر را ترک می‌کند و نزد عمه‌اش می‌رود تا با آن‌ها زندگی کند. عمه او بلقیس است که سه پسر دارد به نام‌های خان‌محمد، گل‌محمد و بیگ‌محمد و یک دختر به نام شیرو. شوهر بلقیس، کلمیشی است [و] از اینجا داستان گشایش می‌یابد و شخصیت‌ها و مکان‌ها - در مثلی با اضلاع سبزوار، نیشابور و تربت‌حیدریه - در هم بافته می‌شود» (همان: ۱۰۶).

شخصیت‌های کلیدی کلیدر که با آن‌ها بیشتر در تماسیم به این قرارند: «گل‌محمد مردی روستایی است که ناخواسته به آشوب تاریخ کشانده می‌شود و همراه آن به سوی پایانی تراژیک می‌رود. او قهرمانی است که سرشت رومان‌تیک خود را در صحنه مرگ بروز می‌دهد» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۸۷۸). «در مقایسه با گل‌محمد، بیگ‌محمد شخصیتی است آرام، خوش‌قلب و حساس؛ در حالی که در قیاس با گل‌محمد، خان‌محمد سرشتی بدگمان، سنگ‌دل و خشن دارد» (دباشی، ۱۳۷۰: ۱۰۸). «بلقیس شخصیتی که خوب ساخته شده، نیروی تمرکزدهنده و محافظ خانواده است» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۸۷۰). «شیرو [خواهر گل‌محمد] که همراه ماه‌درویش به قلعه چمن - خانه باقلی بن‌دار - می‌گریزد، اما برادرش بیگ‌محمد در پی آنان می‌رود و چنان خوارشان می‌کند که نوکر و کلفت باقلی می‌شوند و بعد از جسارت عاشقانه، مانند اشباحی که به کام سیاهی می‌روند، نابود می‌شوند» (همان: ۸۷۰). «نادعلی - ارباب هستی باخته - گم‌گشته‌ای در عرصه زندگی و تجسمی از مرگ و مرگ‌اندیشی است» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۸۷۱). «[ستار] کسی است که هسته مخالفان ارباب‌ها را در منطقه شکل می‌دهد» (همان: ۸۷۱). «دولت‌آبادی توانسته است در وجود قهرمانانی چون گل‌محمد و ستار روح دوران را بگنجانند و حسرت بر پندارهای بر باد رفته یک نسل را بنمایاند. «پایان یافتن آن دوران‌های خوش و آغاز دوران بحرانی» کلنجارهای روحی با خویش» (همان: ۸۷۸). خان‌عمو، برادر کلمیشی، مرد میان‌سالی است که سر پر بادی دارد و همواره لب به خنده و دل در امید نگاه داشته است. او نماینده شادخواری در رمان است.

۳-۲. دا

سیده زهرا حسینی راوی کتاب دا است که در سال ۱۳۴۲ در بصره به دنیا آمد و در پنج سالگی؛ یعنی در سال ۱۳۴۷ به همراه خانواده‌اش به ایران آمد و در خرمشهر ساکن شدند. پدر و مادر وی از کردهای ایرانی بودند که در سال ۱۳۳۰ به عراق مهاجرت کرده بودند. این کتاب در ۸۳۱ صفحه، خاطرات همان روزگاری است که زهرا در خرمشهر بود و خرمشهر در محاصره عراقی‌ها قرار گرفت. «خاطرات خانم حسینی از دوران کودکی ایشان آغاز می‌شود؛ ولی بخش اعظم کار مربوط به زمانی است که خانم حسینی هفده ساله بوده‌اند و هفتاد درصد از حجم کتاب در ۳۴ روز مقاومت در خرمشهر اتفاق می‌افتد» (اصلان‌پور و رامهرمزی، ۱۳۸۷: ۳۴).

در خاطره نگاشت «دا» دو نوع شخصیت حضور دارد؛ دسته اول شخصیت‌هایی هستند که تا انتهای روایت حضور دارند و دسته دوم اشخاصی هستند که نقشی گذرا را در متن ایفا می‌کنند. از جمله افرادی که تا پایان حاضرند، می‌توان به شخصیت علی، برادر زهرا (راوی) اشاره کرد که در اوان جوانی به درجه رفیع شهادت نائل می‌شود. دیگری پدر زهرا است که از شخصیت‌های تأثیرگذار روایت است و بار معنوی ویژه‌ای در کتاب ایجاد کرده است که با تفکرات و رفتار خود تأثیر بسزایی را بر راوی می‌گذارد و شخصیت بعدی دا است که مادر زهرا و نماد صبر و مقاومت برای وی است.

۴. یافته‌ها

کهن‌الگوها و اساطیر همچون درخت‌هایی هستند که ریشه آن‌ها در ناخودآگاه جمعی و میوه‌هایش در زندگی انسان‌ها عیان شده است. پس برای درک و تبیین نقش ناخودآگاهی در خلق آثار ادبی گزیری نیست جز اینکه از طریق شناسایی و تحلیل کهن‌الگوها و اساطیر وارد قلمرو و دنیای آثار ادبی شویم. گرین و دیگران در پژوهش خود اسطوره و کهن‌الگو را بر اساس مایه‌ها و تصاویر مختلفی دسته‌بندی و شرح می‌کنند؛ نخست در قالب تصاویر مانند مرگ، آب، مادر و... که این دسته گسترده‌ترین نمادهای معین را دربرمی‌گیرد. دوم، مایه‌ها یا انگاره‌های کهن‌الگویی مانند خلقت، جاودانگی، اسطوره قهرمان و... است و سرانجام آنکه کهن‌الگوها، علاوه بر اینکه به صورت تصاویر و مایه‌هایی ظهور می‌کنند در ترکیبات باز هم پیچیده‌تری نیز مثل نوع یا گونه‌های ادبی جلوه‌گر می‌شوند که با مراحل

اصلی چرخه فصول مطابق‌اند؛ ۱- اسطوره بهار: کم‌دی، ۲- اسطوره تابستان: رمانس، ۳- اسطوره پاییز: تراژدی و ۴- اسطوره زمستان: طنز (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۶۲-۶۷). طبق این اصول ما با انتخاب مواردی که رابطه مستقیمی با مضمون انتخاب شده دارند و تبیین نقش ناخودآگاه و تأثیر محتویات آن در خلق متن‌های انتخاب شده از چشم‌انداز محدود و مشخص واکنش به «مصیبت از دست دادن عزیزان» در دو اثر «کلیدر» و «دا» می‌پردازیم.

۴-۱. تصاویر کهن‌الگویی

۴-۱-۱. مرگ

لازمه صبر بر مصیبت، روی دادن مصیبت است و مرگ مصیبتی است که در متون مورد بررسی در صدر تصاویر کهن‌الگویی قرار دارد. مرگ از کهن‌ترین نمایه‌های کهن‌الگویی است. انسانی که پا به عرصه وجود می‌گذارد، لاجرم مرگ نیز با وی متولد می‌شود. در کلیدر چهار تصویر از مرگ ارائه شده است؛ در نوع اول، زندگانی بر مرگ ترجیح داده شده و به هر طریقی در حفظ آن تلاش می‌شود. این تصویر توسط شخصیتی ترسیم می‌شود که در لجن‌زار زندگانی گرفتار آمده است، اما باز هم به آن زندگی چنگ می‌زند و خواستار حفظ آن است: «مرگ؛ مرگی زشت و نفرت‌آلود. مرگ، خود زشت هست، اما چنین مردنی در چشم نفرت‌بارترین آدمیان هم حتی منظری نفرت‌بار است. مرگ زشت؛ حد تحقیر آدمی؛ مرگ! به چه کاری در خاک باید شدن؟! نه! عباسجان کربلایی خداد هم نمی‌توانست مرگ را دوست داشته باشد. آن هم مرگی چنان ننگ‌آلود. پس روزنی به زندگانی باید می‌جست. راهی از درون این همه آوار پلشتی و ادبار- که بس به حرمت پیدن و جنیدن- بیش از شکل‌ترین مرگ، تحمل‌پذیر بود. ... نجات فقط در زندگانی- ست. زنده بودن، نه اگر زیستن. زنده بودن به خیال زندگانی؛ نه اگر حتی به عشق آن. رهیدن از مرگ؛ از عذاب مرگ. زندگانی؛ کجاست زندگانی؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۶: ۲۰۸۰).

تصویر دوم، تصویری است که در نقطه مقابل تصویر اول قرار دارد. در این تصویر، مرگ نسبت به زندگی برتری دارد و شخص برای رسیدن به آن است که زندگی را دوام می‌آورد. این درون‌مایه توسط شخصیتی بازگو می‌شود که در کتاب، پرچم‌دار فلسفه مرگ است. نادعلی شخصیتی است که بر لبه مرگ و زندگی قرار دارد و گاهی به درون آن

می لغزد و گاهی به درون این و نه در آن قرار دارد و نه در این آرام: «باز مسحور مرگ: «... حتی برگ، یک برگ همان دم که می روید؛ یعنی که زنده می شود. و همان دم که زنده می شود، یعنی که مرگ را هم با خود به دنیا می آورد و آن را با خودش حمل می کند؛ و مرگ را همه جا و همه دم با خودش همراه دارد! برگ های این درخت و... مرگ. چیست این مرگ. چیست این مرگ که عیان تر از خود زندگانی می بینمش؟! چیست این مرگ؟!» (همان: ۱۹۸۲). «می دانی چه می خواهم بگویم؟ من... من چشمم به هر طفلی که می افتد، بدون یک لحظه غفلت، مرگ و نیستی آن طفل در نظرم می آید. هر برگی که از شاخه ای جوانه می زند، من پاییز درخت را می بینم. هر بره ای که از تن گوسفند بیرون می افتد، من کارد را روی گلوی می بینم. راه رفتن، قبل از هر چه، افتادن را به ذهن من می آورد. مرگ و نیستی، نیستی و مرگ. آنچه من را در قلاب خودش گرفتار کرده، مرگ است» (همان: ۱۹۹۱).

تصویر سوم را ستار ارائه می دهد. شخصیتی که هم مرگ را و هم زندگی را به یک رویه پذیرفته است. می توان گفت مرگ یا زندگی برای ستار به یک میزان اهمیت دارد، چیزی که اهمیتش از هر دو اینان بیشتر است، هدف است. اگر او هدفی والا در زندگی بیاید، پس زندگی را دوست تر خواهد داشت. ظه همچنین است در رابطه با مرگ. در ظرف مرگ و زندگی برای ستار یک خوراک وجود دارد، این هدف والا است که به او می گوید کدام ظرف را بردارد: «شاید خودم را دلخوش می دارم به اینکه با چشم باز دارم رویاروی مرگ می شوم؛ شاید دلخوشم به اینکه خود را مغلوب مرگ نمی دانم. دلگرمی من اینست که ندانسته رو به مرگ نمی روم؛ در این کار خود من یک جور هواداری از زندگانی می جویم. در واقع به عشق و احترام به زندگانی ست که من دارم تن به مرگ می دهم؛ همان جور که خود تو... گل محمد! تو هم دانسته و با چشم باز داری با مرگ مقابل می - شوی» (همان: ۲۴۸۸).

درون مایه آخر، تصویری است که تکمیل کننده همه موارد گفته شده است. گل محمد مرگی را ارائه می دهد که به نوعی تصویری آرمانی از آن است: «من به اندازه تو از مرگ بیزار نیستم. مرگ برای من چیزی مثل دنباله یک راه است. من از ترک زندگانی فرود آمده ام و پیش از آنکه لگدمال بشوم، دارم مرگ را، اگر پیش بیاید، قبول می کنم. من مرگ را مثل قسمتی از زندگانی ام قبولش کرده ام؛ چندیست که من مرگ را قبول کرده ام»

(همان: ۲۴۸۸). گل محمد خواستار زندگانی است، اما تن نمی‌دهد به سرافکنندگی. او زندگانی را در اوج می‌خواهد. «زندگی ایمان مرگ‌اندیشان است و ایمان به زندگی زمینه‌ساز مرگی شایسته خواهد بود» (معتمدی، ۱۳۷۲: ۴).

اگر شرایط به اوج ماندن رضایت نداد، باکی برای او نیست؛ مرگ را در اوجش می‌طلبد. او مرد شرایط پلشت نیست. ادبار را نمی‌پذیرد، خواه در زندگانی خواه در مرگ: «شکست مرد که درمی‌رسد، مردانه‌تر آنست که چون چنار بشکند؛ که زندگانی جایی دارد و مرگ هم جایی. مرگ و زندگانی هر کدام جای و شأن خود را دارند. وقتی که زندگانی به راه پلشتی خواست کله‌پا بشود، پس زنده‌باد مرگ. وقتی که زندگانی شایسته دست رد به سینه‌ی مرد گذاشت، پس خوشا مرگ. من و تو خان‌عمو زندگانی را شیرین و شایسته دوست داشته‌ایم؛ پس مرگ را هم شایسته می‌خواهیم. مرگ پلشت، سزاوار زندگانی پلشت است. چون نکبت زندگانی پلشت را خون هم نمی‌تواند بشوید» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۴۸۱).

برای گل محمد مرگ، راهی است که ادامه‌دهنده‌ی زندگیست: «ما را که می‌بینی سر در کار این بازی گذاشته‌ایم؛ پس من اگر پیش بیاید، ناچارم که کشته بشوم. چون که کشته شدن برای من دنباله‌ی راه و کاریست که در پیش گرفته‌ام» (همان: ۲۴۸۸). این عقیده در نمادگرایی سرلو^۱ نسبت به مرگ به خوبی مشهود است: «مرگ، خود، سرچشمه‌ی زندگی؛ نه تنها زندگی معنوی که رستاخیز جسم است. انسان باید خود را در زندانی تاریک تسلیم مرگ کند تا در نور و شفافیت، زندگی دوباره بیاید. مرگ یک آزادی متعالی است» (سرلو، ۱۳۸۹: ۷۱۲).

گل محمد با مرگ خود راهی برای نجات از سرافکنندگی می‌جوید. راهی برای به‌دست آوردن دوباره‌ی روزهای کامرانی، حتی اگر خود نباشد که از آن بهره‌ای ببرد و فقط نامی از او باقی بماند: «من در کشته شدن خودم نجات زندگانی‌ام را طلب می‌کنم. این ناچاری من است، ناچاری از کاری که داشته‌ام. من اگر می‌خواستم که زنده بمانم، شاید نکبت و تباه می‌شدم» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۴۸۹).

در «کلیدر» و «دا» نگرش نویسنده‌گان به مرگ مبتنی بر اهدافی است که قهرمان‌ها یا شخصیت‌های داستان‌شان در راه اعتقاد به آن‌ها جان می‌دهند و مطلوب نویسندگان به شمار می‌آیند. در کتاب «دا» راوی دو هدف را برای مرگ و مردن ارائه کرده است. مطلوب اول که وجهه‌ای دینی دارد و در راه خدا، وطن و مردم است و مطلوب دوم که خود نویسنده یا راوی خاطرات با آن دسته و پنجه نرم می‌کند، راهی برای رهایی از دوری عزیزانش است. دوری‌ای که به واسطه جنگ و به شهادت رسیدن نزدیکان راوی بر وی عارض شده است. به بیان دیگر، راوی، مرگ را وسیله‌ای برای رسیدن به هدف خود که همان پیوستن به عزیزان و گریز از سختی مسئولیت زندگی است، قرار داده است.

در قسمتی از روایت که راوی را بنا بر دلایل امنیتی، مجبور به بازگشت از منطقه می‌کنند، وی اینگونه بیان می‌دارد: «آیا بابا و علی می‌دانند که چطور مرا از اینجا می‌برند؟ احساس می‌کردم ایستاده‌اند و از دور مرا نگاه می‌کنند. دلم می‌خواست فریاد بکشم. بابا تورو خدا بیا مرا برگردان. نگذار این‌ها مرا ببرند. علی تو که همیشه پشتیبان من بودی، چرا الان کاری برایم نمی‌کنی؟ توی ذهنم مجسم کردم آن‌ها با من وداع می‌کنند. می‌گفتم: من می‌خواهم به شما ملحق بشوم، اما انگار شما این را نمی‌خواهید. هر دوی شما مرا تنها گذاشتید. حالا هم از خودتان می‌رانید. می‌گفتم و اشک‌هایم می‌ریخت. طوری که دیگر هیچ کجا را نمی‌دیدم. بالای پل به آب گفتم: کاش تو مرا همان روزها که متلاطم بودی و من برای بردن آب کنارت می‌آمدم، با خودت می‌بردی» (حسینی، ۱۳۸۸: ۵۲۹). می‌توان این نوع از مرگ را با این گفته از سرلوی یکی دانست: «مرگ از جهت نمادین، نشان‌دهنده پایان یک دوره است، به ویژه هنگامی که به شکل قربانی شدن یا آرزوی خودکشی، در رویارویی با تنش‌های غیرقابل تحمل درآید» (ادواردو سرلو، ۱۳۸۹: ۷۱۱). این آرزوی مرگ ارائه شده توسط راوی، گذر از دوران با هم بودن و وارد شدن به دوران جنگ و دوری از آسایش و گرمی خانواده را به وضوح نشان می‌دهد.

در کلیدر مرگ پدیده‌ای زنده است. مرگ خود، جزئی از زندگی است و تقابلی با آن ندارد. مرگ چیزی نیست که بیاید و بهم بریزد و تمام کند و برود؛ مرگ پایان نیست. مرگ جریان دارد و ساری است. نویسنده، مرگ را از نیاکان گرفته و در انتقال آن، تمام قدرت نویسندگی خود را به کار گرفته است تا بتواند آن را به نمایش بگذارد و به آیندگان بسپارد. همچنان که مرگ از دیرباز از نسلی به نسل دیگر به ارث رسیده است. در این متن

نیز نویسنده پایدار بودن آن را به تصویر کشیده است و مرگ همانند زندگی، مرکبی در نظر گرفته شده است که قهرمان از ترک اولی پایین آمده و برای ادامه راه خود بر دیگری سوار می‌شود: «من به اندازه تو از مرگ بیزار نیستم. مرگ برای من چیزی مثل دنباله یک راه است. من از ترک زندگانی فرود آمده‌ام و پیش از آنکه لگدمال بشوم دارم مرگ را، اگر پیش بیاید، قبول می‌کنم. من مرگ را مثل قسمتی از زندگانی‌ام قبولش کرده‌ام؛ چندیست که من مرگ را قبول کرده‌ام» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷، ج ۲۴۸۸: ۱۰).

مرگ در نظر راوی دا و در روایت وی، وقتی به کمال مطلوب می‌رسد که به شهادت ختم شود. الگو و نمونه‌ای که در هر مرگ راوی ترسیم می‌کند، شهادت امام حسین (ع) و یاران ایشان و صبر حضرت زینب (س) است. وی برای تسکین خود و اطرافیان به طور مداوم به بیان این مطالب می‌پردازد: «به بچه‌ها گفتم: گریه نکنید. بابا راه امام حسین رو رفته. به راه خدا رفته. بچه‌های امام حسین رو یادتون می‌یاد. دشمن باباشون رو شهید کرد. خیمه‌هاشون رو آتیش زد» (حسینی، ۱۳۸۸: ۱۹۷). «مگه بابا از امام حسین عزیزتره یا ما از حضرت زینب بهتریم؟ بعد بغلش کردم و در گوشش از مصیبت‌های حضرت زینب گفتم» (همان: ۱۹۷). «خیلی دلم گرفت. یاد غریبی سیدالشهدا افتادم و پیکرهایی که روی زمین مانده بودند. حضرت را نه تنها تشییع نکردند، روی بدن‌های مطهرشان هم تاختند و خانواده‌اش را هم به اسیری بردند. پس غریبی بابا در برابر آن غریب و مظلومیت چیزی نبود. یاد غریبی حضرت زینب افتادم و از او کمک خواستم» (همان: ۲۰۰).

در کتاب کلیدر، مظلومیت امام حسین و یارانشان نه به طور مستقیم و به شیوه کتاب دا، بلکه به طور غیر مستقیم و در لابه لای خطوط و در عمق ترسیم شده است و به نوعی آن مصائب را به تصویر می‌کشد: «پشتم، پشتم شکست عمو جان!» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵۸۳). این جمله گل محمد که درباره کشته شدن برادرش ابراز شده، یادآور سخن امام حسین (ع) هنگام شهادت رسیدن حضرت عباس (ع) است که دست به کمر گرفتند و فرمودند: الان، کمرم شکست. جای دیگری از متن، که تشنه به شهادت رسیدن آن حضرت و یارانشان را به اذهان متبادر می‌کند: «ستار با مانده رمقش تن به لبه شیب کشانید و چون پشته‌ای خار رها شد، فروغلتید و روی در آب چشمه ماند، به آب نگاه کرد و مرد. گل - محمد آب خونالوده را از پنجه‌های خونین بر لب‌های خشکیده ستار چکانید و خود نیز در وهم و گنگی پندارها از هوش برفت» (همان: ۲۵۸۶).

مرگ، مضمونی پر تکرار در هر دو کتاب است با این تفاوت که در کتاب دا ظواهر امر و نبودن جسم در دنیا، دستمایهٔ راوی است، اما در کلیدر این نوع نگاه برای شخصیت‌های فرعی ارائه شده و برای قهرمان‌های کتاب دیده نمی‌شود.

۴-۱-۲. مادر

عنوان کتاب «دا» به معنای مادر است. حسینی در مصاحبه‌ای دلیل نامگذاری کتاب را رنج‌ها و سختی‌هایی عنوان می‌کند که مادرش در طول زندگی کشیده است. رنج‌ها و سختی‌هایی که در جای جای کتاب با غم از دست دادن عزیزان عجین شده است. «یونگ بر آن است که مادر نماد ناخودآگاه «جمعی»، سوی چپ و شبانهٔ زندگی؛ یعنی سرچشمهٔ آب زندگی است» (سرلو، ۱۳۸۹: ۷۷-۶۷۶).

در متن کلیدر بلقیس همواره مرکز ثقل زندگی کلمیشی‌ها بوده است. او مانند همهٔ زن‌های دیگر زندگی می‌کند. همسری دارد و فرزندان که همواره وظایف خود را در همسری و مادری به نحو احسن انجام می‌دهد. او در مرگ برادر خود، مدیاری که در جنگی خودخواسته جانش را از دست داده، مانند تمام زن‌های دیگر به سوگ می‌نشیند و عزاداری می‌کند: «بلقیس کناری نشسته، پاشنهٔ سرش را به دیوار داده بود و-سوگوار- تکانی ملایم به این سوی و آن سوی داشت. خاموش بود. سوگوار و خاموش. رنجی ته‌نشین شده در او بود. پسلهٔ غریوها، خروش‌ها، غیه کشیدن‌ها، بر گونه‌های کبود و تکیدهٔ بلقیس هنوز خراش جای ناخن‌ها بر جا بود. اینکه او آرام بود و آرامش یافته بود از این بود که تن خسته‌اش دیگر یارای تلاش و واکندن خود نداشت. خودآزاری‌هایش را به اتمام انجام داده بود. موی برکندن و سینه‌خراشیدن. ناله و نفرین» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۶، جلد ۱: ۱۸۳). این تصویر به کرات در کتاب دا نیز تکرار شده است: «حال دا خیلی بد بود. قدش خمیده بود. دستانش را محکم توی شکمش و دور کمرش گرفته بود تا بتواند راه بیاید» (حسینی، ۱۳۸۸: ۲۰۹). «شروع کرد به جیغ کشیدن و خودش را زدن. خاک‌های دور و برش را توی سرش ریخت. موهایش را چنگ زد و صورتش را خراشید. بعد خودش را توی خاک‌ها انداخت و مثل بچه‌ها غلت خورد و پاهایش را تکان داد. بیچاره می‌سوخت و به خود می‌پیچید، اما هیچکدام از این کارها آرامش نمی‌کرد. بعد از هوش رفت» (همان: ۱۲۰).

سوگواری بلقیس برای مرگ برادرش مانند تمام زن‌های دیگر است، مانند تمام زن‌هایی است که در کتاب دا نیز به برخی از آن‌ها اشاره شده است، اما وقتی قرار است قهرمان قربانی شود، پس بلقیس نیز باید نقاب زن عادی بودن را کنار زند و به اصل خود، کهن-الگوی مادر برگردد. آنجاست که بلقیس دیگر جزع نمی‌کند: «او هیچ جزع نکرده بود، اما هنگامی که می‌رفت تا دور بشود، به یک پرگاه می‌مانست که بادش می‌توانست ببرد» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵۸۲). «بلقیس رشیدتر از همیشه می‌نمود. قد تکیده‌اش را راست گرفته بود، استوار گام برمی‌داشت رو به سوی بیابان می‌رفت. ماهک جماز را برخیزاند و در پی بلقیس به راه افتاد» (همان: ۲۵۹۵). «ماهک نمی‌توانست بگرید. شاید بیم از بلقیس مانع گریستن او می‌شد، گرچه بلقیس در این خصوص لب‌نگشوده بود. بلقیس برخاست. ماهک نیز برخاست» (همان: ۲۵۹۵). «دمی دیگر بلقیس و ماهک و جماز درون سیاهی شب محو شدند و شاید که بادی ایشان را برد» (همان: ۲۵۹۵).

نمادپردازی شب را نیز مادر نیک می‌نامند: «مادر نیک (جنبه‌های مثبت مادر زمین): متداعی با اصل حیات، تولد، گرما، پرورش، حمایت، باروری، رشد، فراوانی» (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۶۷-۱۶۲). پس اگر شب خود، مادری است که بر همه گسترده شده است، بی‌معنی است که بلقیس نیز حضور داشته باشد. برای همین است که بعد از نبرد با شروع شب که بازماندگان جمع می‌شوند و هر کدام به نوعی در عزای از دست رفتگان به سوگ می‌نشینند، حضور بلقیس که وارد تاریکی و بیابان و باد شده است، رؤیت نمی‌شود. این از آن است که او خود درد است. او خود عزا است. او خود شب است. او خود باد است. او خود بیابان است، چشمه، کوه، خاک. او همه چیز است و هیچ نیست. او ذره ذره در تمام مکونات حلول کرده است و همه ذرات در او متبلور شده است. بلقیس را باید بازپس-گرفت. باید او را از بیابان، از باد، از کوه، از شیرین چشمه، از شب و از تمامی عناصری که او را در خود حل کرده است، باید بازپس گرفت و این کار فقط از زن اساطیری دیگری برمی‌آید که پا در میدان اساطیر گذاشتن او را نه‌راساند: «من [مارال] بلقیس را می‌یابم، من مادرمان را از دست باد خواهم ستانم. من نخواهم گذاشت تا باد بلقیس را ببرد» (دولت-آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵۹۷). «گمشدگان، بلقیس و باد و بادی که در دست‌های باد می‌رفتند به هر کجای که بروند» (همان: ۲۶۰۱). باید این گمشدگان در ذرات را یافت و دوباره در کار زندگانی کرد. مادر در هر دو متن، انسان‌هایی هستند که رنج و سختی بسیار، آن‌ها را

مطیع و رام زندگی کرده است، اما در کتاب کلیدر این رنج‌ها با مرگ قهرمان به اوج خود است و تحمل این سختی فقط از شانه‌های زنی برمی‌آید که تار و پود زندگیش با جسم و روح قهرمان در هم تنیده شده است.

۴-۱-۳. شب (رنگ)

در دو متن مورد بررسی، بیشتر عملیات‌های انجام شده که منجر به از دست رفتن عزیزی شده در تاریکی شب صورت گرفته است. هر چند در کتاب دا، این اتفاق عموماً به خاطر تاکتیک‌های نظامی بوده است و نمی‌توان آن را به کهن‌الگویی برآمده از ناخودآگاه جمعی ربط داد، اما در کتاب کلیدر سیاهی و تاریکی شب معانی و مفاهیمی عمیق‌تر را در خود به ودیعه دارد.

کهن‌الگویی شب با کهن‌الگویی رنگ سیاه در هم تنیده شده‌اند و نمی‌توان یکی را در نظر گرفت و دیگری را بی‌بهره‌ای کناری گذاشت. «سیاه، رنگ رمزآلودی است که منعکس‌کننده ترس و دشمنی و غم و اندوه و ماتم و مرگ است. رنگ سیاه می‌تواند نشانگر تأسف و خشم نیز باشد» (حجاری، ۱۳۸۷: ۳۳). رنگ سیاه در واقع وجود ندارد و این عدم نور است که باعث می‌شود ما رنگی نبینیم و رنگ ندیدن را نام سیاه گذاشته‌اند. پس در واقع ذات سیاه پوچ است و پوچی. تحریم نور، سیاه است. اگر شب سیاه است چون خورشیدی نیست. اگر خورشید را مایه حیات و تحرک و سرچشمه نور بدانیم باید شب را در تضاد آن؛ یعنی مرگ و سکون عدم نور در نظر بگیریم. اگر درون آدمی را به دو بخش شب و روز تقسیم کنیم، پس روز قسمت خودآگاهی آن و شب سمت ناخودآگاهی آن است، اما نه در معنای مرگ و سکون، بلکه در معنای عدم وجود نور تعقل بشری در آن که باعث می‌شود همچنان ناشناخته باقی بماند.

«در زبان متداول ما رنگ سیاه یا مشکی گاه برای نشان دادن عمق فاجعه نیز به کار می‌رود» (همان: ۳۳). عمق فاجعه جایی است که دیگر در آن هنجاری نیست: «هنجاری نیست. هنجاری نیست ای وجود تپنده، ای گوهر آفتاب و آتش و خاک و آب، هنجاری نیست. شب را بجوی» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵۹۶). نویسنده یا دانای کل یا سخنگوی ضمیرناخودآگاه، شیرو را راهنمایی می‌کند که به دنبال هنجار نباشد که هر چه او باید بیابد را در شب باید یافتن. در شب چه چیزی است که شیرو باید بجوید و بیابد؟ اشاره کردیم

که شب نماد مادر نیک است: «شب، منسوب به اصل منفعل، تأنیث و ناخودآگاه است. هسیود آن را «مادر خدایان» نامیده است؛ زیرا یونانیان بر این باور بودند که شب و سیاهی، پیش از آفرینش تمامی موجودات، وجود داشته است. از این رو، شب -همانند آب- بیان‌کننده باروری، نیروهای بالقوه و تکثیر است» (سرلو، ۱۳۸۹: ۱۹-۵۱۸). شیرو باید به دنبال مادر زمین باشد تا غم مرگ قهرمان را دوام آورد.

«در اسطوره‌های یونانی، مرگ را دختر شب و خواهر خواب دانسته‌اند. هوراس مرگ را با بال‌های سیاه و شبکه‌ای که قربانیان خود را با آن به دام می‌اندازد، تصویر کرده است» (همان: ۱۳-۷۱۲). شیرو را بدان سان به دنبال سیاهی شب می‌فرستد که تاریکی بلعنده است. اگر دیر بجنبند مادر را می‌بلعد و فرو می‌برد در خود: «شب است و شب چه سیاه است، شب است و شب چه بلند بالا» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵۹۶). «شب است و شب چه سیاه است، شب است و شب چه سنگین و چه سرد» (همان: ۲۵۹۶). حتی از ظاهر این جملات هم می‌توان سکوت و سکونی که در این شب خفقان‌آور وجود دارد را حس کرد. بدون هیچ تحرکی و پستی و بلندی: «شب را چه قامتی ست؛ شب را چه قامتی! تن با قره می‌زند شب و با گیسوان مارال، زن‌ها، زن‌ها، زن‌ها. مارال قره‌آت را بازیافته است، پسرش را بر پشت بسته دارد و به سوی قتلگاه می‌رود. ای شب قیرین، این بانوی گل محمد سردار است که در تار و پود تو سرگردان مانده است و روح خود را می‌جوید. مارال روح خود را در قتلگاه به جا گذاشته است و اکنون اوست که در تنگنایی قیرگون شب را بر شانه‌های خود حمل می‌کند» (همان: ۲۵۹۷).

مارال نیز که زن اثیری است به جست‌وجوی روح خود است. شب «در محدوده نظام نمادپردازی، همان مفهوم مرگ و رنگ سیاه را داراست» (سرلو، ۱۳۸۹: ۱۹-۵۱۸)، اما مارال مانند بلقیس که باد او را برده است با شب همراه نشده و شب او را با خود نبرده است. او در سرگردانی گرفتار آمده است، اما امید به بازگشت او وجود دارد، چراکه هر شب تیره و تاریک، روزی سپید در ادامه خواهد داشت.

در اقوام مختلف، شب نمادهای گوناگونی پذیرفته است: «برای یونانی‌ها شب شامل خواب و مرگ، رؤیاها و نگرانی‌ها، نوازش و فریب بود. در میان مایاها شب، اندرون زمین و مرگ، حرف‌نگاره‌ای مشابه دارد. شب تصویر ناخودآگاه است و در رؤیای شب ناخودآگاه آزاد می‌شود.

در یزدان‌شناسی عرفانی، شب نماد غیبت کامل آگاهی معین؛ یعنی آگاهی تحلیل‌پذیر و قابل بیان است و بیش از آن نشانهٔ فقدان هرگونه امر بدیهی و حمایت‌های روانی است» (شوالیه و گبران^۱، ۱۳۸۲، جلد ۴: ۲۹-۳۱). مارال در چنین شبی سرگردان شده است. سرگردان یافتن مادر، سرگردان یافتن روح خود. او در ناخودآگاه خود اسیر و سرگردان شده است. «در مبحث آرکی‌تاپ رنگ سیاه دارای معانی خاص است. که عبارت‌اند از: ظلمت، هرج و مرج، ناشناخته، مرگ، دانش ازلی ناخودآگاه، تنهایی» (گورین و همکاران، ۱۳۷۰: ۱۷۵). سرگردانی‌ای که کس را جز خود یارای کمک نیست. قهرمان نیست که حامی او باشد. پس او خود باید همت کند و خود را و مادر را، و پدر را، و ماهک را، و شیرو را از شب، از تاریکی، از بیابان، از باد باز پس گیرد در این بین فقط قره‌آت است که همراه وی است. «شب است و مردمانی که در بیابان می‌پویند. شب چه بالا بلند است و چه ژرف» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵۹۵).

۴-۱-۴. ستاره

در آسمان تاریک شب «ستاره می‌درخشد، نه فقط در آسمان ظاهری که در قلب آدمی، که با هوس‌هایش تاریک شده، گویی در شب معانی غوطه‌ور است. در عین حال، خصوصیت آسمانی ستاره آن را جزء نمادهای روح، و به‌خصوص برخورد میان دو نیروی باطنی و ظاهری یا معنوی و مادی؛ یعنی نور و ظلمت می‌کند» (شوالیه و گبران، ۱۳۸۲، جلد ۳: ۵۳۶-۵۴۸). این در حالی است که در کتاب «دا» ستاره در هیچ معنایی به غیر از معنی معمول آن استفاده نشده است.

شوالیه ستاره را نماد نور در دل تاریکی می‌داند. «راهنمایانی قدیمی که از ازل بوده‌اند و همواره راهنمای مردمان راه گم کرده بوده‌اند. ستاره‌ها در تاریکی نفوذ می‌کنند، آن‌ها فانوس‌های دریایی هستند که در شب ناخودآگاه می‌درخشند» (شوالیه و گبران، ۱۳۸۲، جلد ۳: ۵۳۶-۵۴۸). «ای ستارگان قدیمی، یاران سالخوردگان، این پیر ما کلمیشی‌ست که چنین سرگشته می‌رود» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵۹۶).

یونگ گفتاری را از آیین مهرپرستی نقل می‌کند: «من ستاره‌ای هستم که با تو می‌رود و از میان ژرفناها می‌درخشد» (سرلو، ۱۳۸۹: ۴۷۱). در این نقل قول یونگ، ستاره را بسان

1. Chevalier, J. & Gheerbrant, A.

راهنمایی اساطیری نمود پیدا می‌کند که دستگیر همگان است. ژرفناها همان ناخودآگاهی است که نور ستارگان باعث راهیابی گم‌گشتگان در آن می‌شود: «صداهایی بس دور و بس گنگ، چیزی شبیه خیال. بوی باروت آشنا بود و هوا آشفته بود و آسمان در خون و دود نشسته بود و ستاره‌های خلوت پگاه در بانوج باژگونه تاب می‌خوردند و در خط فاصل ستاره‌های دور، سربندی سرخ کشیده می‌شد و دست‌های پیر بلقیس، دست‌های بی‌نهایت پیر و کشیده بلقیس با استخوان‌های برآمده و بندبند برجسته انگشتان و رگ‌های برآمده پشت دست‌ها و زمختی و زبری کف دست‌ها در میان آسمان براه افتاده بودند و خوشه می‌چیدند و خوشه‌های ستاره‌ها را درون پیشلاو خود جای می‌دادند تا به خانه ببرند و کفمال کنند؛ ساق دست‌های پیر بلقیس را با تبر قطع می‌کردند، اما دست‌ها در میان آسمان بودند و باز نمی‌ایستادند و همچنان آسمان نیلی را می‌پیمودند و در پشت پرده‌های دود باروت و خون، ستاره‌ها را می‌چیدند تا به خانه ببرند؛ و جهن خان سردار و سرهنگ بکتاش بالا سر مردها در میان زمین و هوا ایستاده بودند و بسی بزرگ و ورم کرده می‌نمودند، آنقدر که جلو نگاه به آسمان را می‌بستند و سایه‌های سنگین شان می‌رفت تا نفس‌ها را بند بیاورد» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵۸۴).

به نظر می‌رسد که مضمون این قسمت، در خواب و بیداری بر گل محمد می‌گذرد. اگر نیک در متن بنگریم، خواهیم یافت که این خلاصه‌ای از کتاب کلیدر است. تصویری گذرا از عمر گل محمد که در مقابل چشمانش گذر می‌کند. ابتدا بلقیس ستاره‌ها جمع می‌کند و در پیشلاو خود می‌گذارد تا در خانه آن‌ها را کفمال کند. به تصاویری اشاره می‌کند که زمین به علت خشکسالی تنک‌تر از آنچه باید می‌بود، بود. همان جایی که گل محمد زبان به شکایت باز کرد و گفت نمی‌تواند برای درو کردن دو خلاشه‌ای که از زمین روییده است، مدام پایبند زمین شود و راه چوپانی را در پیش گرفت. در این تصویر، ستاره‌ها نماد گندم‌هایی است که درو می‌شود و بلقیس آن‌ها را کفمال می‌کرد.

تصویر بعدی که شامل قطع کردن دستان پیر و کشیده بلقیس است، هنگام چیدن ستاره در آسمان، به مرگ قهرمان و گل محمدها اشاره می‌کند؛ چرا که رابطه آن‌ها را با مادر گیتی قطع کردند، اما دستان بلقیس همچنان در آسمان به گردش درمی‌آمد و به دنبال ستاره بود. این تصویر به وضوح به نقش کهن‌الگویی بلقیس اشاره دارد که توانسته است

قدرت‌های اساطیری مادر ازلی را به ارث برد. «یک ستاره راست در چهره آرام ستار می-تایید» (همان: ۲۹۸).

اشاره کردیم که ستاره نماد روح است. وقتی در متن دوبار تأکید می‌شود که ستاره‌ای بر گور ستار می‌تابد، قطعاً این دارای معانی پنهانی است که در بین خطوط پنهان شده است. اینکه روحی بر گور ستار تاییده شود، سؤالی را برمی‌انگیزد که روح چه کسی؟ در جواب باید گفت که شاید روح ازلی خود ستار است که بر قبر خود می‌تابد به این دلیل که ستار خود ستاره‌ای است که راهنمای سایرین است. اگر زنده ستار می‌تواند مردمان را راهنمایی کند و ابدی و ازلی باشد، این تصور دور از ذهن نیست که بتواند با روح خودش هم این راهنمایی را در پی داشته باشد. «یک ستاره، راست بر گور می‌تایید» (همان: ۲۶۰۰).

۴-۱-۵. گور

راوی «دا» از قبر به عنوان جایی برای دفن مرده‌ها نام برده است. با اشاره دیگری که ما را به این مطلب راهنمایی کند که گور نمادی دیگر غیر از مورد ذکر شده دارد، مواجه نشدیم. در نمونه‌ای از این موارد آورده است: «کنار قبر، دخترها خودشان را روی پیکر برادرشان می‌انداختند. مادرشان از حال می‌رفت. پدرشان گریه می‌کرد و به زبان کردی می‌گفت: روگه قیطاس. روگه قیطاس ... وقتی می‌خواستند پیکرش را توی قبر بگذارند، مادر و خواهرهایش نمی‌گذاشتند و از او دل نمی‌کنند. وقتی بیژن را توی قبر گذاشتند و روی صورتش را باز کردند، خواهر کوچک بیژن که به نظر تفاوت سنی چندانی با او نداشت، فریاد می‌کشید و می‌گفت: منو جای بیژن بذارید. می‌خواست خودش را توی قبر بیندازد» (حسینی، ۱۳۸۸: ۹۶). می‌بینیم که در این مطلب هیچ نمادی استفاده نشده و راوی آنچه را روی داده، بیان کرده است. این در حالی است که گور «نماد تن؛ یعنی ماده و نماد تغییر شکل دادن و نیز نماد ناخودآگاه است. گاه نیز گور، نماد مادرانه و زنانه یک نوع؛ یعنی نماد جنسیت است» (سرلو، ۱۳۸۹: ۶۶۲).

کهن‌الگوی گور به نوعی به ناخودآگاه برمی‌گردد. گور را نماد ناخودآگاه دانسته‌اند؛ از آن جهت که چاله‌ای خالی و تاریک است که شخص را دربرمی‌گیرد و راه دسترسی به وی را می‌بندد. نماد مادرانه است، چراکه همانند مادری که فرزند را در آغوش بگیرد، شخص را در آغوش می‌گیرد. زمین مادر همگان است. پس گل محمدها را اگر چنان حقیر

به گور سپردند، باکی نیست که این گور زهدان مادری است که آن‌ها را می‌پروراند و دوباره به زندگانی بازمی‌گرداند: «به دستور آقای شهردار، دور از دیوار رباط چاله‌ای کنند و مردان کلمیشی را بی‌غسل و بی‌کفن در خاک جای دادند، گور را پوشانیدند، هموار کردند و دلوی آب بر خاک صاف گور پاشیدند و دور شدند. بلقیس افسار جماز را بالا سر گور فرزندان کشانید و برای لحظه‌ای حیوان را کنار گور خسانید» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵۹۵)؛ خاک می‌رویاند و می‌آفریند. قهرمان نمی‌میرد، چرا که او را به مادر سپرده‌اند و مادر حمایت کردن می‌داند و آفریدن: «مرا دریاب ای مرد، مرا دریاب ای کس که دست یاری تو بس به کندن گور باز گذاشته شده است، در این شب هول» (همان: ۲۵۹۸)؛ باز هم مونولوگی که گوینده‌اش مشخص نیست.

در تمام بخش‌هایی که به نوعی با کهن‌الگوی مادر ربط داشته‌اند، این صدا به گوش رسیده است. شب، تاریکی، بیابان و گور. نادعلی شخصیت مرگ است. او بر لبه ایستاده است و گاه می‌لغزد به درون تاریکی و گاهی نیز به درون روشنایی. او به تار و پود مرگ خو گرفته است. از همین رو است که گاه می‌بینیم که از دل تاریکی بیرون می‌آید و باز به درون همان می‌خیزد: «نادعلی چارگوشلی از دل تاریکی پیش آمد، بیل برگرفت و به گور درون شد و به کندن گور» (همان: ۲۵۹۸).

۴-۱-۶. بیابان

محل زندگی راوی کتاب «دا» خوزستان است که بخش بزرگی از استان را دشت و زمین‌های لم‌یزرع دربر گرفته و گورستان شهر در بیابان‌های اطراف شهر قرار داشته که هیچ استفاده‌ای از این نماد در طول داستان نشده است. با این وجود بیابان «مساعداترین جایگاه دریافت وحی الهی را تأیید می‌کند و به همین سبب گفته‌اند که یکتاپرستی، مذهب بیابان است» (سرلو، ۱۳۸۹: ۲۰۲).

در کتاب «کلیدر» نیز بیابان محل زندگی قهرمان است. تا قبل از وقوع نبرد کلمیشی‌ها و دولت، بیابان همان کیفیتی را داراست که در کتاب «دا» دارد. محلی برای زندگی، اما زمانی که قهرمان و یارانش کشته می‌شوند، بیابان دیگر محلی برای زندگی نیست، بلکه نقش نمادی به خود می‌گیرد. در موردی بلقیس به سمت بیابان قدم برمی‌دارد و به داخل آن می‌رود: «قد تکیده‌اش را راست گرفته بود، استوار گام برمی‌داشت رو به سوی بیابان

می‌رفت» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵۹۵). این عمل خودخواسته از وی پیامبری ساخته است که هر از گاهی صدایی و جمله‌ای از او به گوش می‌رسد، اما جسمی از او وجود ندارد که بتوان او را با چشم دید. آیا بلقیس سخنگوی ناخودآگاهی شده است؟ آیا بلقیس با قدم نهادن در بیابان، گم شده است یا اینکه وی راه را یافته است و قصد دارد بسان راهنمایی که خود آگاه به مصائب راه است، دیگران را راهی بنمایاند برای نجات از مصیبتی که در آن گرفتار آمداند؟

«او در بیابان خود گم شده است، راهش بنماید ای دست کوتاهان» (همان: ۲۵۹۶). گوینده این مونولوگ نیز مشخص نیست، اما مشخص است که برای چه کسی گفته شده؛ این جمله برای کلمیشی‌ای ادا شده است که بلقیس همواره نگران حال او بود و او را تنها نمی‌گذاشت. در این جمله از کتاب، گوینده طلب یاری می‌کند از کسانی که می‌داند یارای مددسانی به دیگری را ندارند و آن‌ها را دست‌کوتاه می‌نامد، اما با این حال باز به صدا درمی‌آید و طلب یاری می‌کند، چراکه کسِ عزیزی در حال غرق شدن و گم شدن در خود است.

۴-۱-۷. گم شدن

از دست دادن هوش و فکر معاش یکی از عواقبی است که ممکن است به صورت مقطعی دامن‌گیر بازماندگان از یک مصیبت بزرگ بشود. این اتفاق را به اصطلاح گم‌شدگی از خود در نظر گرفته‌ایم.

گم شدن از کهن‌الگوهای آشنایی است که در جای‌جای کلیدر یافت می‌شود. «معنای گم شدن با احساس گناه همراه با نگرانی نسبت به تزکیه نهایی، یا با زیارت و سفر ارتباط دارد» (سرلو، ۱۳۸۹: ۶۰-۶۵۹). «من ما هستم و زائرم که به دیدار خود آمده‌ام از پس سرگردانی‌هایم» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵۹۸) «احساس گم شدن همان احساس فراموش شدن و مرگ است و بنابراین حتی اگر نکوهش کردن آن یا علت این احساس به مسائل ثانوی بازگردد، اما علت اساسی آن همواره در فراموشی از مبدأ و بریدن وابستگی انسان از اصل خویش است» (سرلو، ۱۳۸۹: ۶۰-۶۵۹).

خاندان کلمیشی بسان تسییحی به هم پیوسته بود که بند آن و عامل گرد هم آمدنشان بلقیس (مادر) بود. گره توان مادر، گل محمد بود. گره گل محمد که باز شد، مادر نیز از

هم باز شد. مادر که باز شد، خانواده از هم گسست. گسستن خانواده در گم شدنشان خود را نشان می‌دهد. گم شدنی که کم از مرگ و نیستی ندارد. اگر کسی دوباره بند را از مهره‌ها پر نکند و گره محکم بر آن نزند. «شیرو، شیرو، ای سرو سوخته در کجای سرماهای ثقیل شبانه به سرگردانی گویه می‌کنی؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵۹۸) «او در بیابان خود گم شده است، راهش بنماید ای دست کوتهان» (همان: ۲۵۹۶).

«تصویر گم شدن و خود را بازیافتن یا مفهوم «شی گم شده» ای که گم شدن آن بسیار دردناک است، مفاهیمی برابر با مرگ و رستاخیز را داراست» (سرلو، ۱۳۸۹: ۶۰-۶۵۹)، «آی خان محمد تو در کجای جهان گم شدی؛ کس را خبری از او هست؟ هیچ نشانی، ای برادران؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵۹۷). در اینجا سمن به دنبال شوی گم شده در تاریکی خود می‌گردد. گم شدنی که با سایر گم شدن‌ها تفاوت دارد. خان محمد مانند کرمی که در پيله رود و منتظر ماند که پروانه بیرون آید به درون تاریکی پا گذاشته است و منتظر زمان پروانه شدنش است. او خودخواسته در تاریکی رفته و سراپا چشم شده است تا با آتش انتقام خود، همه مسببین مرگ قهرمان را بسوزاند.

در چهارچوب ساختار دوگانه روح انسان، گم شدن با توازن ضمیر ناخودآگاه، با سویه وجودی محض زندگی و نادیده انگاشتن جنبه جاودانگی آن برابر است و این است آنچه در پشت «احساس گم شدن» یا بی‌هدفی یا نمادپردازی گم شده قرار دارد» (سرلو، ۱۳۸۹: ۶۰-۶۵۹). «من ناچارم بروم و گم بشوم خواهرم، الا همراه تو می‌آمدم» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۶۰۰). قربان بلوچ شخصی بود که از بنیاد و ثقل خود یعنی ستار، جدا شده است. او خود را در ستار معنی می‌کرد، اما الان در نبود او به پوچی رسیده است. به همان احساس گم شدن.

کتاب دا گم شدگی را از نگاه سوم شخص به تصویر می‌کشد: «انگار هوش و حواسش را از دست داده بود. همین طور که راه می‌رفت، می‌افتاد روی خاک‌ها، بلند می‌شد و توی سردرگمی خودش بین قبرها راه می‌رفت. دیگر سروصدایی نمی‌کرد و حالت بهت زده‌ای داشت» (حسینی، ۱۳۸۸: ۹۷).

واکنش برخی از افراد نسبت به مصیبت به گونه‌ای است که در بهت و ناباوری خود غرق می‌شوند. این در واقع راه چاره‌ای است برای مقابله کردن با غم و نشکستن. راوی دا در جای دیگری که خود در همین بهت است، اینگونه توصیف می‌کند: «نگاهش کردم و

با صدای بهت زده‌ای داد زدم: «اینکه علی یه؟! یکی از پرستارها به طرفم برگشت و گفت: خانم چرا داد می‌زنی؟ علی کیه؟ گفتم: علی! علی خودمون دیگه! مگه تو نمی‌شناسیش؟! زن حاج و واج مرا نگاه می‌کرد. شوکه شده بودم. خودم را به طرف جنازه پرت کردم. دستمال پیشانیش را بالا زدم. خوب نگاهش کردم. خودش بود. خود علی بود. دیگر نفهمیدم چه کار می‌کنم... نمی‌دانم چقدر گذشت. چه‌ها گفتم. چه کارها کردم. فقط یک لحظه حس کردم گونه‌هایم به شدت می‌سوزند. دو، سه نفر زیر بغلم را گرفته از جنازه جدا می‌کنند، نمی‌فهمیدم چه خبر است... حس می‌کردم گم شده‌ام. توی اقیانوسی افتاده‌ام و بی‌نتیجه دست و پا می‌زنم. فریادرسی نیست. چقدر من تنها بودم... با این حال احساس می‌کردم همه چیز مرده، همه جا گرد غم پاشیده‌اند. همه جا را خاکستری می‌دیدم... فقط می‌دانم دیگر گریه نمی‌کردم. اشکم خشک شده بود. ضعف داشتم. کمرم راست نمی‌شد. می‌نشستم، طاقتم نمی‌گرفت، بلند می‌شدم...» (حسینی، ۱۳۸۸: ۱۰۴). زهرا، در جایی بیان می‌دارد «با اینکه همه جا آفتاب بود، من در یک تاریکی و سیاهی دست و پا می‌زدم. فکر می‌کردم همه چیز یخ زده و تنها وجود علی است که همه چیز را گرم می‌کند. اگر من از علی جدا شوم، نابود می‌شوم» (همان: ۱۰۵).

تفاوت دا و کلیدر در همین نوع روایتگری است. دا به زبان ساده بیان می‌کند، اما کلیدر خوانندگان را با خود همراه می‌کند تا با شخصیت‌های کتاب قدم در تاریکی بگذارند. در اینجا راوی اقرار می‌کند که مرگ برادر او را به درون تاریکی برده است. بازماندگان گل‌محمدها هم درون تاریکی گم شده بودند. تاریکی هر دو از جنس ناخودآگاه است و به طور تقریبی هر دو کتاب سعی در بیان یک واقعه دارند، اما بیان کلیدر به گونه‌ای است که بارها و بارها باید آن را خوانند و با زوایای آن آشنا شد. برای همین است که تکرار در خوانش آثار ادبی مطلوب سبب فزونی هیجان خواننده می‌شود؛ زیرا در هر خوانش گرهی از بند باز می‌شود و خواننده بیشتر با آن احساس قرابت می‌کند. در کتاب دا تصویر گم شدن در تاریکی را به نحو خیلی ساده و قابل درکی بیان کرده است که همگان در خوانش اول تمام احساساتشان را نثار متن می‌کنند و دیگر هیجانی برای بازخوانی آن ندارند.

۴-۱-۸. باد

شروع حمله عراق به کشورمان و محاصره شهر خرمشهر در ابتدای فصل پاییز بوده است که راوی کتاب «دا» نیز به آن اشاره کرده است، اما در هیچ جای کتاب از باد به عنوان یک کهن‌الگو یاد نشده و اگر از کلمه باد استفاده شده و راوی به آن اشاره کرده به اقتضای فصل بوده است. این در حالی است که در کتاب «کلیدر» کهن‌الگوی باد تصویری است که با نمایی بلقیس (مادر) یکی شده است. در شاهد مثال‌های موجود که در زیر مجموعه مفاهیم انتخایی به دست آورده‌ایم، اکثر مواقع باد به همراه بلقیس آورده شده است: «و شاید که بادی ایشان را برد» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵۸۹)، «به یک پر گاه می‌مانست که بادش می‌توانست ببرد (همان: ۲۵۹۵).

سرلو عقیده دارند که باد قدرت باروری دارد: «باد در برترین حالت فعالیت، پدیدار آورنده طوفان است (ترکیب و اتحاد عناصر چهارگانه) که دارای قدرت باروری و زایش است» (ادواردو سرلو، ۱۳۸۹: ۸۱-۱۸۰).

اگر باد را دارای نیروی باروری بدانیم علت همراه شدن بلقیس را با آن درک خواهیم کرد. بلقیس مادری است که باید با باد همراه شود و قهرمانان زیادی را در سراسر زمین برویاند، اما این عمل خود چیزی گران‌بها را می‌طلبد و آن جسم بلقیس است. در جاهایی مونولوگ‌های ناشناخته‌ای وجود دارد که مشخص نیست گوینده آن کیست: «هی‌هی بادی، هی‌هی باوفای گل محمد؛ هرگز زمان گریستن نیست. ما را با باد بیا!» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵۹۷). می‌دانیم که افسار بادی گل محمد در دست بلقیس و ماهک بوده است، اما گوینده این جمله مشخص نیست، همان‌گونه که گوینده جمله بعدی نیز مشخص نیست: «من موسی هستم و من شیرو هستم و من مارال هستم و منم ای بلوچ که در دستان باد می‌روم، به هر کجا که بروم. من ما هستم و زائرم که به دیدار خود آمده‌ام از پس سرگردانی‌هایم» (همان: ۲۵۹۸).

گوینده منم ای بلوچ، کسی که در دستان باد می‌رود، مشخص نیست، اما با توجه به قراین موجود در متن به نظر می‌رسد که آن بلقیس است که در روح کائنات به تبلور رسیده است و دیگر نیاز به جسم ندارد. «در سنت اوستایی در ایران باستان، باد نقش پشتیبان جهان و تنظیم‌کننده توازن جهانی و اخلاقی را برعهده دارد. باد مترادف با نفخه است و در نتیجه، مترادف است با روح و جوهر روحی از مبدایی الهی» (شوالیه و گبران، ۱۳۸۲: ۶-۱۱).

پس بلقیس با باد و بادی همگام می‌شود و به تاریکی قدم می‌نهد و جسمش با کائنات یکی می‌شود و به نظاره کار بازماندگان می‌پردازد و به نوعی این‌گونه بر مصیبت وارده به خود تسلی می‌دهد.

۴-۲. مایه‌ها یا انگاره‌های کهن‌الگویی

۴-۲-۱. قهرمان

«در طول تاریخ، ملت‌ها قهرمان خواسته‌اند و با این قهرمان‌ها اسطوره‌سازی کرده‌اند، اما معلوم نیست این قهرمانی‌ها طبق میل توده مردم انجام گرفته باشد. مردم اسطوره‌ای را می‌پذیرند که فرضیه‌اش را هم پذیرفته باشند. اسطوره‌سازی زمان و شرایط خاص خود را می‌طلبد تا باعث رشد تمدن و فرهنگ ملی شود، نه موجب رکود و شکست آن» (اکبری-بیرق، ۱۳۹۳: ۱۸۴). از این رو، قهرمان‌سازی و اسطوره‌سازی وقتی اتفاق می‌افتد که قهرمانی برای مردم باشد و خود قهرمان نیز از مردم برخاسته باشد و درد و رنج آن‌ها را بداند و برای همان‌ها جان خود را نثار کند و با خون خود بلاگردان آن‌ها شود. «بلاگردان یا قهرمان که سعادت قبیله یا ملت به او وابسته است، باید بمیرد تا کفاره گناهان مردم را بدهد و حاصل-خیزی را به زمین برگرداند» (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۶۷-۱۶۲).

قهرمان در قبال خونی که اهدا می‌کند، نامیرایی را به دست می‌آورد. در قبال زندگی‌ای که نثار می‌کند، قداست را به دست می‌آورد و مردم نیز در قبال این ایثار وی، توانایی ادامه زیست را به دست می‌آورند. این است معادله قهرمان و مردمی که قهرمانی او را از نسلی به نسلی دیگر انتقال می‌دهند: «آدمی با فدا کردن شخصی‌ترین چیزی که دارد: خون، آب پشت، اندیشه و تصور و جان، حیات می‌آفریند و به دیگران هستی می‌بخشد. در فرهنگ عامه همه اقوام جهان، سخن از انسان‌هایی می‌رود که پیکرهایشان را پاره پاره می‌کنند و در سراسر زمین می‌پراکنند تا موجب باروری خاک گردند» (پیر بایار، ۱۳۷۶: ۴۴).

در هر دو کتاب، مقوله کشته شدن برای حیات بخشیدن به کرات دیده می‌شود. کتاب دا سرشار از مطالبی است که مردم جان خود را برای نجات میهن و دیگران از دست می‌دهند و بدن‌هایشان زیر باران تیر و خمپاره تکه‌تکه می‌شود. اما این مطالب از خاطرات نویسنده نشأت گرفته و او آن‌ها را به رشته تحریر درآورده است و در تقریر آن‌ها نگاهی به وجهه کهن‌الگویی ندارد. این در حالی است که نویسنده کلیدر، خون و جسم قهرمانان

را به آب و خاک می‌سپارد تا تضمین‌کننده باروری زمین و ریشه دواندن آنان در خاک و آب باشد. «خون با شیرین‌چشمه در آمیخته بود و جاری بود و می‌رفت تا زمین را، دشت را، بیابان را و خاک را سربه‌سر بارور کند، و این عشق بود که بر بستر خاک می‌گذشت» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵۸۶).

«خون به طور کلی به عنوان محمل زندگی ملحوظ می‌شود. در کتاب مقدس آمده: خون زندگی است. طبق سنتی کلدانی، خون خداوند وقتی با خاک مخلوط شد، مخلوقات را به وجود آورد. در کامبوج باستان، پخش شدن خون حیوانی هنگام جنگ با حیوانی دیگر، یا پس از قربانی حیوانات، باعث حاصل‌خیزی، فراوانی و خوشبختی می‌شود» (شوالیه، گریبان، ۱۳۸۲، جلد ۳: ۱۳۵).

در پاره‌ای از متن کلیدر با صراحت کامل بیان می‌شود که خون‌های ریخته شده از ویژگی تقدس برخوردار هستند: «گذر تپنده خون در شریان بیابان که می‌رود و می‌گذرد از هزار بادیه؛ پی‌جوی سرگشتگی جنون مقدس خود» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۲۵۹۶). در این متن، گذر تپنده خون به شیرین‌چشمه برمی‌گردد که آبش همراه با خون قهرمان‌ها یکی شده و آبش، قداست خون او را گرفته است. آبی که سرگشته شده و در بیابان می‌گذرد تا قداستش را به هزار بادیه بیخشد.

تصویر بعدی که جلب توجه می‌کند کاری است که ستار با دست‌های خونی خود می‌کند. دست‌هایی که به خون گل محمد آغشته شده است. «دست‌های خونین خود [را] با خاک پاک کرد، واپس نشست» (همان: ۲۵۸۰). خونی که از گل محمد بر دست ستار نشسته، خونی است که نباید هدر برود؛ آن خون یا باید با آب شسته شود تا برود و در خاک بنشیند و برویاند، یا باید مستقیم با خاک یکی شود و پربار کند آن را.

خاک و خون هر دو خاصیت پاک‌کنندگی و رویاندگی دارند. خاک نیز مانند آب و خون منبع حیات است. نویسندگان کتاب مبانی نقد ادبی عقیده دارند که: «کهن‌الگویی قهرمان به دو نوع روایت می‌شود: ۱- گریز از زمان و ۲- غوطه‌وری عرفانی در زمان دوری؛ مضمون مرگ و باززایی بی‌پایان انسان [قهرمان]، با تسلیم شدن به آهنگ اسرارآمیز و وسیع چرخه ابدی طبیعت و به ویژه چرخه فصول، به نوعی جاودانگی دست می‌یابد» (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۶۷-۱۶۲). در همین راستا، در کتاب کلیدر شاهد این دو روایت از قهرمانی هستیم؛ نوع اول، گریز از زمان: «تو صد بار، صدصد بار از مادر بزاده‌ای و

بمرده‌ای تا باز زاده شوی، تا تمام نمرده باشی، تا ناتمام نمانده باشی، صد بار، صدصد بار زادن و مردن» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷، جلد ۷: ۱۷۹۴). ستار قهرمانی است که در هر جا و هر زمان به وی نیاز باشد، خود را می‌رساند. او نامیرایی است که با هر بار مردن در جای دیگری جوانه می‌زند و باز به زندگی بازمی‌گردد.

نوع دوم غوطه‌وری عرفانی در زمان دَوَری: «نمی‌دانم در هند بود یا در کجا دچار زهر افعی شدم. وقتی برخاستم سواران را دیدم که از باشتین به سوی مراغه می‌تازند. من سر خود را آنجا بود که بر دار کردم... با تسنن کشتم، با تشیع کشته شدم. با تشیع کشتم، با تسنن کشته شدم. کشتم و کشته شدم... من در کنار ارس شهید شدم این بار و تشنه بودم. وقتی که برخاستم... دیدم که در آذربایجان هستم و دارم پینه‌دوزی می‌کنم» (همان: ۱۷۹۲).

از دیگر ویژگی‌های قهرمان در «کلیدر و دا» می‌توان به برخاسته شدن آن‌ها از طبقه عامه اشاره کرد. ستار پینه‌دوزی دوره گرد است که شب‌ها را در گوشه قهوه‌خانه‌ها به صبح می‌رساند و روز را به دوره گردی به شب وصل می‌کند. گل محمد کشاورزی است که پرمایه نبودن زمین او را به سمت چوپانی سوق می‌دهد. او از اسارت و پای دربند بودن کشاورزی به دامن دشت‌ها و یله بودن همراه گله پناه می‌برد. پدر و مادر گل محمد از مقام یا مرتبه والای اجتماعی برخوردار نیستند. او نه شاه است و نه شاهزاده. او بیابان‌نشین است که روح و خصلت بیابان را در خود به ودیعه دارد و از او بزرگ‌منشی و پاکی را گرفته است. گرمای بیابان را در قلبش و وسعت آن را در جوانمردی‌اش به نمایش می‌گذارد. نیاز نیست برای قهرمان بودن پول و مال فراوان داشته باشد. نیاز نیست خونی شریف در رگ - هایش جاری باشد. شایسته ماندن و شایسته رفتن از خصلت‌های گل محمد است که از او قهرمان ساخته است.

قهرمان در کتاب دا، شخصی خاص و منحصر به فرد نیست. تمام افرادی که در روایت راوی حضور دارند به نوعی قهرمانان کتاب به شمار می‌آیند. هیچ کدام از آن‌ها بر دیگری برتری ندارد و هر یک با ایثار کردن جان و مال خود در راه هدف والایش، قهرمان روایت به حساب می‌آید. قهرمان شخصیتی فرازمانی یا فرامکانی ندارد. تمام شهدا، قهرمانانی هستند که جان خود را با آگاهی، ایثار می‌کنند. با اینکه بخشی از قهرمانان کتاب را شهدا دربرمی‌گیرند و آن‌ها فارغ از مکان و زمان هستند، اما جای خالی اینکه آن‌ها پیشینه و

حمایتی از گذشتگان با خود داشته باشند و امیدی باشند برای آیندگان در روایت احساس می‌شود.

۴-۳. نوع (ژانر ادبی)

دسته‌بندی اساطیر و اسطوره‌ها بر اساس نوع بدین گونه است که هر کدام از ژانرهای ادبی را با یک فصل از سال همخوان دانسته و آن را در یک دسته بیاورند. بهار، ژانر غنایی؛ تابستان، تعلیمی؛ پاییز، حماسی؛ و زمستان، طنز (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۶۲-۶۷). به نظر می‌رسد این دسته‌بندی نه با کتاب کلیدر و نه دا، همخوانی ندارد. فصلی که رویدادهای واقع شده در کتاب دا اتفاق می‌افتد، انتخابی از طرف نویسنده نبوده است و قسمت اعظم حوادث بعد از محاصره خرمشهر است که فصل پاییز و زمستان را دربرمی‌گیرد و در کتاب کلیدر نیز مبارزه گل محمدها در زمستان صورت می‌گیرد که طبق دسته‌بندی صورت گرفته در تضاد با ژانر طنز قرار می‌گیرد.

بحث و نتیجه‌گیری

مقایسه دو کتاب از نظرگاه واکنش نسبت به «مصیبت از دست رفتن عزیزان» و نقش مضامین و تصاویر کهن‌الگویی در بخشیدن حیثیت ادبی و هنری به آن‌ها نشان می‌دهد که در برخی مضامین و تصاویر، روایت هر دو اثر به گونه‌ای تدوین شده است که می‌توانند کمابیش ظرفیت و قابلیت بیشتری برای خوانش کهن‌الگویی و برآمده از قلمرو ضمیر ناخودآگاه را فراهم سازند؛ از جمله در تصاویر کهن‌الگویی «مرگ»، «مادر» و «گم شدگی»؛ این نتیجه به نوعی تنها محدود به این دو کتاب و نظرگاه انتخاب شده است و برای نتیجه‌گیری قطعی و قابل تعمیم لازم است مطالعات روشمند و با نمونه‌های بیشتری صورت پذیرد. با این همه، به نظر می‌رسد ویژگی ذکر شده در روایت کلیدر از عمق و تنوع بیشتری برخوردار است و به همین نسبت می‌تواند خواننده را بیشتر با خود همراه سازد. بیان کلیدر به گونه‌ای است که بارها و بارها می‌توان آن را خواند و در هر خوانش با زوایای بیشتری از آن آشنا شد. برای همین است که تکرار در خوانش آثار ادبی مطلوب، باعث فزونی هیجان خواننده می‌شود؛ زیرا در هر خوانش گرهی از بند باز می‌شود و خواننده بیشتر با آن احساس قربت می‌کند؛ با اینکه در این باب، نکته‌های باریک فراوانی

قابل طرح است و مقایسه این دو اثر در چشم‌انداز انتخابی خاص و محدود مدنظر است، شاید بتوان گفت کتاب دا به خاطر نوع آن که خاطره‌نگاشت است و در هسته و ماده اولیه خود به واقعیت و جهان خودآگاه وابستگی زیادی دارد، دست کم در نمود و گزارش نخستین روایت خود از این موهبت محروم است.

این دو نوع متفاوت از روایت‌گری نشان داد که تاثیر برخوردار از محتوای ناخودآگاه در رسیدن یک اثر ادبی به جایگاه مطلوب خود - که همانا ارتباط مداوم با خواننده است - حائز اهمیت است و توانایی کلیدر در برقراری ارتباط با خواننده به واسطه به کار گرفتن عناصر کهن‌الگویی در جای جای روایت و وصل کردن روح و ناخودآگاه خواننده با این مضامین، بیشتر است. لازم به گفتن نیست که صرف به کار بردن غیرخلاق این عناصر به هیچ روی مدنظر نیست. از این رو به نظر می‌رسد، یکی از قلمروهایی که لازم است در خلق آثار ادب پایداری بیشتر مورد توجه قرارگیرد، ضمیر ناخودآگاه و درون‌مایه‌ها و تصاویر کهن‌الگویی و اساطیری آن است، چراکه بخش بیشتری از آثار این عرصه، خاطره‌نگاشت افرادی است که به طور مستقیم یا غیرمستقیم در صحنه نبرد حضور داشته‌اند. مخاطبین این آثار با خواندن اثر با مخاطرات و حوادث مربوط به آن در جنگ‌ها و نبردها مواجه می‌شوند و در اکثر مواقع باعث برانگیخته شدن احساسات آنی آنان می‌شود، اما این غلیان احساسات مداوم و پیوسته نیست و بعد از مدتی فرو می‌نشیند؛ حال آنکه اگر در این نوع خاطره‌نگاشت‌ها نویسنده یا راوی به ضمیر ناخودآگاه جمعی نظر داشته باشد و خود را با خیال آزاد به آن وصل کند در ذهن مخاطب ماندگاری بیشتری خواهد یافت و تاثیر آن فرامرزی خواهد شد. ضمن آنکه اثری که در بند حواس پنجگانه باشد، نمی‌تواند پا را از عقلی که مفسر آن حس‌هاست، فراتر گذارد. ضمیر ناخودآگاهی به نویسنده کمک می‌کند با ورود به دنیای نامحدود آن، تصاویری ناب برگزیند و با آن‌ها آثار خود را کمالی بخشد که باعث به وجد آمدن خواننده شود.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Hadis Hatami



<https://orcid.org/0000-0003-2941-6512>

Ghaffar Borjsaz



<https://orcid.org/0000-0002-5357-0352>

منابع

ادواردو سرلو، خوان. (۱۳۸۹). *فرهنگ نمادها*. ترجمه مهرانگیز اوحدی. تهران: انتشارات دستان. اصلان پور، سمیرا، رامهرمزی، معصومه و سلیمی، علی‌الله. (۱۳۸۷). نقد و بررسی کتاب «دا» مجموعه خاطرات سیده زهرا حسینی، به قلم اعظم حسینی. *کتاب ماه ادبیات*، پیاپی ۱۳۷ (۲۳)، ۳۳-۴۳.

اکبری بیرق، حسن و اسدیان، مریم. (۱۳۹۳). بررسی تطبیقی کاربرد اسطوره و کهن‌الگو در شعر فروغ فرخزاد و گلرخسار صفی‌آوا (شاعر تاجیک). *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، ۲(۱)، ۱۶۱-۱۹۲.

ایستوپ، آنتونی. (۱۳۸۸). *ناخودآگاه*. ترجمه شیوا رویگریان. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز. بایار، ژان پیر. (۱۳۷۶). *رمزپردازی آتش*. ترجمه جلال ستاری. تهران: نشر مرکز. برسلر، چارلز. (۱۳۸۶). *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. ترجمه مصطفی عابدینی‌فرد. تهران: انتشارات نیلوفر.

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۷). بررسی تطبیقی آرای ابن سینا و ساموئل کالریج در مورد تمایز میان خیال و تخیل. *فصلنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز*، ۸(۲۷)، ۱-۲۴. پل سارتر، ژان. (۱۳۴۸). *ادبیات چیست*. ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. تهران: انتشارات نیلوفر.

پل شاریه، ژان. (۱۳۷۰). *فروید، ناخودآگاه و روان‌کاوی*. ترجمه و اقتباس علی محدث. تهران: انتشارات نکته.

حجاری، سارا. (۱۳۸۷). *رنگ‌ها به ما چه می‌گویند؟ نماد رنگ در ایران و سایر کشورهای دنیا*. *فصلنامه بهداشت و روان*، ۲۶(۲۶)، ۳۲-۳۶.

حسینی، سیده اعظم. (۱۳۸۷). *دا، خاطرات سیده زهرا حسینی*. چاپ هشتاد و سوم. تهران: نشر سوره مهر.

حکمت، نصرالله. (۱۳۸۶). *حکمت و هنر در عرفان ابن عربی*. تهران: انتشارات فرهنگستان. دباشی، حمید و افتخاری، محمد. (۱۳۷۰). نقد ادبی: قهرمانان کلیدر کیستند؟ *کلک*، ۱۸ و ۱۹، ۱۱-۱۰۳.

دست‌غیب، عبدالعلی. (۱۳۳۷). *محمود دولت‌آبادی داستان‌نویس معاصر*. پیام‌نوی، ۱(۱)، ۲۴-۳۲.

- دولت آبادی، محمود. (۱۳۸۶). کلیدر. ۵ مجلد. چاپ بیستم. تهران: فرهنگ معاصر.
- دیچز، دیوید. (۱۳۷۹). شیوه های نقد ادبی. محمد تقی صدقیانی، ترجمه غلامحسین یوسفی. چاپ پنجم. تهران: انتشارات علمی.
- شایگان، داریوش. (۱۳۸۱). بت های ذهنی و خاطرات ابدی. تهران: انتشارات امیر کبیر.
- شوالیه، ژان و گبران، آلن. (۱۳۸۲). فرهنگ نمادها. سودابه فضایی. تهران: انتشارات جیحون.
- کارلونی، ژ، س و فیلو، ژان، س. (۱۳۶۸). نقد ادبی. ترجمه نوشین پزشکی. تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- کریمیان، فرزانه. (۱۳۸۱). آفرینش اثر ادبی از دیدگاه پروست و بارس. پژوهش ادبیات معاصر جهان، ۱۱(۳۴).
- گرین، ویلفرد و دیگران. (۱۳۸۵). میانی نقد ادبی. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.
- _____ . (۱۳۷۰). راهنمای رویکرد نقد ادبی. ترجمه زهرا مهین خواه. تهران: انتشارات اطلاعات.
- گوستاو یونگ، کارل. (۱۳۷۷). انسان و سمبول هایش. محمود سلطانیه. تهران: نشر جامی.
- _____ . (۱۳۹۶). ناخودآگاه جمعی و کهن الگو. ترجمه فرناز گنجی و محمدباقر اسمعیل پور. تهران: انتشارات جامی.
- معمدی، غلامحسین. (۱۳۷۲). انسان و مرگ. تهران: نشر مرکز.
- میر عابدینی، حسن. (۱۳۷۷). صدسال داستان نویسی. تهران: نشر چشمه.

Translated References to English

- Akbari Beirag, H. and Asadian, M. (2014). A Comparative Study on The Usage of Myth and Archetype in Forough Farrokhzad and Golrokhzar Safi-Ava's Poems (Tajik Poet). *Comparative Literature Research*, 2(1), 161-192. [In Persian]
- Aslanpour, S., Ramhormozi, M. and Salimi, A. A. (2008). Critique of the book "Daa, a Collection of Memoirs of Seyedeh Zahra Hosseini, Written by Azam Hosseini. *The book of the month and literature*, 137(23), 33-43. [In Persian]
- Bayar, J. P. (1997). *Ramz Pardazi-e Atash*. Sattari, J. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian]
- Bolkhari Ghehi, H. (2008). Ave Sina's View and Samuel Taylor Coleridge's Opinion about Fancy and Imagination Differences (A Comparative Study). *Journal of Religious Thought*, 8(27), 1-24. [In Persian]

- Bressler, Ch. (2007). *Daramadi bar Nazariyeha va Raveshhai Naghd-e Adabi*. Translated by Abedini Fard, M. Tehran: Niloufar Publications. [In Persian]
- Carloni, J. C. (1989). *Naghd-e Adabi*. Noushin Pezeshk. Tehran: Islamic Revolution Publishing and Education Organization. [In Persian]
- Charrier, J. P. (1991). *Feroid, Nakhodagah va Ravankavi*. Translation and Adaptation: Mohaddes, A. Tehran: Nokteh Publications. [In Persian]
- Chevalier, J. And Gheerbrant, A. (2003). *Farhang-e Namadha*. Fazaili, S. Tehran: Jeyhun Publications. [In Persian]
- Dabashi, H. and Eftekhari, M. (1991). Literary Criticism: Who Are the Kaleydar Heroes?. *Kelk*, (18 and 19), 11-103. [In Persian]
- Daiches, D. (2000). *Shivehai Naghd-e Adabi*. Sadeghiani, M. T. and Yousefi, Gh. H. Fifth Edition. Tehran: Elmi Publications. [In Persian]
- Dastgheib, A. A. (1958). Contemporary novelist Mahmoud Dolatabadi. *Payame Noy*, 1(1), 24-32. [In Persian]
- Dolatabadi, M. (2007). *Kaleydar*. Five Volumes. Twentieth Edition. Tehran: Contemporary Culture. [In Persian]
- Easthope, A. (2009). *Nakhodagah*. Second Edition. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian]
- Eduardo Serlo, J. (2010). *Farhang-e Namadha*. Tehran: Dastan Publications. [In Persian]
- Guerin, W. and et.l. (2006). *Mabani Naghd-e Adabi*. Taheri, F. Tehran: Niloufar. [In Persian]
- . (1991). *Mabani Naghd-e Adabi*. Mahinkhah, Z. Tehran: Ettelaat Publications. [In Persian]
- Gostav Jung, C. (1998). *Ensan va Sanbolhaiash*. Soltanieh, M. Tehran: Jami Publishing. [In Persian]
- . (2017). *Nakhodagah-e Jamei va Kohan Olgo*. Ganji, F. and Ismailpour, M. B. Tehran: Jami Publications. [In Persian]
- Hejjari, S. (2008). What do Colors tell us? The Symbol of Color in Iran and Other Countries of the World. *Quarterly Journal of Mental Health*, (26), 32-36. [In Persian]
- Hekmat, N. (2007). *Hekmat va Honar dar Erfan Ibn Arabi*. Tehran: Farhangistan Publications. [In Persian]
- Hosseini, S. A. (2008). *Da, Khaterat-e Seyedeh Zahra Hosseini*. Edition 83. Tehran: Sureh Mehr Publishing. [In Persian]
- Karimian, F. (2002). The Creation of Literary Work from the View Point of Proust and Barrès. *Research in Contemporary World Literature*, 11(34). [In Persian]

- Mir Abedini, H. (1998). *Sad Sal Dastan Nevisi*. Tehran: Cheshmeh Publishing. [In Persian]
- Motamedi, Gh. H. (1993). *Ensan va Marg*. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian]
- Paul Sartre, J. (1969). *Adabiat Chist*. Najafi, A. and Rahimi, M. Tehran: Niloufar Publications. [In Persian]
- Shaygan, D. (2002). *Bothai Zehni va Khaterat-e Abadi*. Tehran: Amirkabir. [In Persian]

استناد به این مقاله: حاتمی، حدیث و برجساز، غفار. (۱۴۰۳). ضمیر ناخودآگاه جمعی و نقش درون‌مایه‌ها و تصاویر آن در غنای اثر ادبی با تکیه بر مقایسه موضوع «صبر بر مصیبت» در «کلیدر» و «۱۵». *متن پژوهی ادبی*، ۲۸ (۹۹)، ۱۵۱-۱۹۲. doi: 10.22054/LTR.2022.46419.3496



Literary Text Research is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.