

پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال شانزدهم، شماره ۳۰، بهار و تابستان ۱۳۹۷ (صص ۱۲۶-۱۰۷)

کهن الگوی عشق در نمایشنامه سلطان مار بهرام بیضایی

۱- حیدرعلی شکاکی ۲- محمد علی محمودی ۳- محمود حسن آبادی

چکیده

یونگ در مکتب روان شناسی خود، محتوا و درون مایه ناخودآگاه جمعی را کهن‌الگو می‌داند. عشق یکی از برجسته‌ترین کهن‌الگوهای روان بشر است که از دیرباز، ذهن انسان را به خود مشغول ساخته است، اساطیر و متون ادب فارسی، عرصه وسیعی از جلوه‌های کهن‌الگوی عشق به شمار می‌آیند؛ نمایشنامه سلطان مار اثر بهرام بیضایی که یک اثر اسطوره‌ای و عاشقانه است، داستان عشق خانم نگار و سلطان مار را روایت می‌کند که دو قهرمان اصلی نمایشنامه از طریق فرافکنی، ویژگی‌ها و حالات روانی دنیای درون خود را در دنیای بیرون مجسم می‌کنند. در این پژوهش با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی ضمن تحلیل کهن‌الگوی عشق در نمایش نامه سلطان مار دیگر کهن‌الگوهای یونگی نیز تفسیر شده است زیرا جلوه‌های آنیما و آنیموس در خلال مفهوم کهن‌الگوی عشق با دیگر کهن‌الگوها و نمادهای روانشناسانه تلفیق یافته است. قهرمانان این نمایشنامه با اکسیر عشق برسایه پیروز می‌شوند و نقاب‌های خود را کنار می‌گذارند و به فرایند فردیت و کمال دست می‌یابند. کلید واژه‌ها: کهن‌الگوی عشق، سلطان مار بهرام بیضایی، آنیما و آنیموس، یونگ، فرایند فردیت.

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان Email: shkkaki@pgs.usb.ac.ir

۲-دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان (نویسنده مسئول) Email: mahmoodi@usb.ac.ir

۳-دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان Email: mahmoud.hassanabadi@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۱/۱۷

تاریخ دریافت: ۹۶/۲/۱۵

۱- مقدمه

از نظر یونگ هنر و ادبیات، محلی برای تجلی صور مثالی و ظهور ناخودآگاه جمعی است، زیرا « هر آفرینش هنری صورت بخشیدن به نقش ازلی در جان آدمی است که ریشه در دریای بیکران درون دارد و به سر منزلی اساطیری پیوسته است ... این صور در آفرینش های هنری پیام خود را از طریق نمادها به گوش آدمیان» (ترقی، ۴۹: ۱۳۸۶) در جهان امروز می رساند چون یونگ معتقد است که « بخشی از شخصیت مربوط به خودآگاه است که می توانیم آن را تحت معاینه قرار دهیم اما بعضی از عوامل که ناچاریم وجودشان را تصدیق کنیم تا بتوانیم بعضی از حقایق را توضیح دهیم و این عوامل ناشناس هستند که ما به عنوان ناخود آگاه» (یونگ، ۱۳۷۰: ۷۷) می شناسیم و از این روست که یونگ « روان ناآگاه انسان را به دو بخش ناآگاه جمعی و ناآگاه فردی تقسیم می کند که ناآگاه شخصی بخشی است که زندگی شخصی و خصوصی را می سازد» (یونگ، ۱۳۹۰: ۱۲) و خودآگاه، آن بخشی از روان است که « در بر گیرنده آگاهی انسان از جهان بیرون و آگاهی ما از خویشتن است. و ناخودآگاه نیز بخش دیگر روان است که در زیر لایه ی خودآگاهی واقع شده است. ناخودآگاه به دو بخش فردی و جمعی تقسیم می شود که بخش فردی آن مخزنی از خاطرات، آرزوها و هیجانان واپس زده ی شخصی است «ضمیر ناخودآگاه شخصی شامل خاطرات فراموش شده و تجسمات ناخوشایند است یعنی ادراک های حسی از حد زیادی برخوردار نبوده است تا به گستره آگاهی برسد» (یونگ، ۱۳۸۳: ۸۸) و « از انگیزه ها و آرزوهای واپس زده تشکیل یافته، این بخش روان تنها به خود شخص تعلق دارد». (فوردهام، ۱۳۵۱: ۴۰) به عبارت دیگر، هر گاه انسان، موضوعاتی را فراموش می کند؛ به هیچ عنوان از بین نمی روند بلکه به بخشی از روان انتقال می یابند که به آن ناخودآگاه فردی می گویند. در زیر قسمت لایه ی ناخودآگاه فردی، ناخودآگاه جمعی قرار دارد که « مخزن آثار وراثتی یا نهفته اجداد گذشته انسان است که علاوه بر تاریخ نژادی انسان، تاریخچه ماقبل بشری را نیز شامل می شود» (محمد پور، ۱۳۸۶: ۷۱) و متعلق به یک فرد خاص نیست بلکه مربوط به کل بشر است، که چونان ژنی، نسل به نسل به ما رسیده است، « ضمیر ناخودآگاه جمعی میراث نیاکان ما درباره ی شیوه های بالقوه ی بازنمایی پدیده های جهان هستی است و در نزد همه ی ابنای بشر مشترک است». (بیلکسر، ۱۳۸۷: ۷۴) ویژگی اصلی ناخودآگاه جمعی، قدمت و دیرینگی آن است و ناخودآگاه جمعی « زهدانی است که در آن، مجموع تجارب اساسی روان، گرد آمده و از میلیون ها سال پیش، روی هم

انباشته شده است» (ستاری، ۱۳۴۸:۱۳۶). به اعتقاد یونگ آن‌ها «ماهیتی جهان شمول دارند و موجودیت شان از شکل گیری مغز و ذهن انسان در طول تاریخ ناشی شده است» (بیلکسر، ۱۳۸۷:۶۰) محتویات ناخودآگاه جمعی را «کهن نمونه‌ها» تشکیل می‌دهند و عمری به درازنای بشر دارند و به انسان امروزی انتقال یافته‌اند که «مدام میل به تولید تصاویر دارند و بر افکار و اعمال و احساسات ما اثر می‌گذارند». (مورونو، ۱۳۹۰:۲۶) و طرح کلی رفتار ما را شکل می‌دهند. در حقیقت، بسیاری از رفتارهای ناخودآگاهانه‌ی بشر بواسطه‌ی کهن‌الگوها شکل می‌گیرند زیرا کهن نمونه‌ها «نگاره‌های ازلی‌اند؛ سرشته در نهاد آدمی که در جان هر یک از آدمیان بازتاب» (کزازی، ۱۳۷۲:۷۴) می‌یابند و از نظر یونگ این تصاویر بدوی «در اسطوره‌ها، افسانه‌ها، آیین‌ها و مناسک مذهبی اقوام مختلف، رؤیاهای، خیال‌پردازی‌ها و آثار ادبی انعکاس می‌یابند» (داد، ۱۳۷۱:۲۰۳) و «درواقع گرایش‌های ارثی مشترکی هستند که انسان در موقعیت‌های گوناگون از خود نشان می‌دهد» (محمودی، ریحانی فرد، ۱۳۹۱:۱۵۰) تعداد کهن‌الگوهای ناخودآگاه جمعی، بسیار گسترده است یکی از کهن‌الگوهای برجسته که از سال‌های آغازین زندگی بشر تا به امروز در متون اساطیری نمود گسترده‌ای یافته است؛ کهن‌الگوی عشق است «واژه عشق و مشتقات آن از همان نخستین متون نظم و نثر پارسی خیلی بیشتر از واژه‌های دیگر مترادفش» (دهقانی، ۱۳۸۷:۱۲۰) کاربرد داشته است؛ کهن‌الگوی عشق صور گوناگونی دارد و همواره در طول جامعه بشری به شکل و لباسی نو ظهور یافته است و بعد از سایه‌ی هزاران ساله‌اش بر فرهنگ و تمدن بشری هرگز بوی کهنگی نیافته است؛ اسطوره عشق در فرهنگ‌های گوناگون بشری بازتاب متفاوتی یافته است عشق زمینی در کهن‌ترین صورت خود در قالب اسطوره آدم و حوا تصویر می‌شود زیرا یونگ معتقد است «آدم و حوا خواهر دگرددیس آدم کهن هستند که خود را با نیروی عشق احیا کرده‌اند» (یونگ، ۱۳۸۱:۳۶۷) و در اساطیر یونان خدای عشق «اروس بود و یونانیان به این دریافت رسیده بودند که عشق همچون صورت مثالی ناخودآگاه جمعی در انسان هم جاودانه و هم جهانی و فراگیر است و این نکته برای یونانیان به عشق ماهیتی خداگونه می‌بخشید» (جانسن، ۱۳۷۸:۲۵۲) یونانیان «اروس، خدای عشق را پیرترین خدا می‌دانستند؛ البته همچنین او را جوان‌ترین می‌دیدند که در هر دل عاشقی تازه و معصوم متولد می‌شود (کمبل، ۱۳۹۵:۱۷۱) اروس میان کلیه‌ی موجودات پیوند عشق و محبت را استوار می‌نمود، در اساطیر «سلت» خداوندگار عشق و زیبایی «انگوس» نام داشت وی در نواختن چنگ مهارت چشم

گیر و حیرت انگیزی داشت، بوسه هایش به صورت پرنده در اطراف سر نوجوانان به پرواز در می آمدند و در گوش آنان نجوای عشق سر می دادند و در اساطیر هند باستان «کاما» خداوند عشق با «راتی» الهه عشق پیوند یافته و بر پریان آسمان فرمان روایی می نماید» (ضمیران و سیحون، ۱۳۷۲:۷۴۷) در فرهنگ اوستایی و پارسی باستان، «فرشته عشق و محبت همان «میترا» یا «مهر» است» (همان:۷۴۸) اسطوره عشق در واقع بیانگر خاطره ازلی و پیوند میان هستی و نیستی است، در اسطوره عشق راز آفرینش به صورتی نمادین بیان می شود چون اساطیر از چگونگی ظهور و نیروهای اسرار آمیز در جهان خبر می دهند و «با پیش پا افتاده ترین و گسترده ترین تجربه فرد در پهنه زمین مربوط می شوند در واقع چه کسی عاشق نبوده است یا حداقل کنجکاو، تا بداند عاشق بوده است یا نه؟» (دوروزمون، ۱۳۷۴:۲۹) دنیای اساطیری «عشق» دنیایی پر چالش است که با روش علمی جدید قابل طبقه بندی نیست برای رسیدن به معنای اساطیری عشق باید ساحت ناشناخته روان آدمی را کاوید تا به قلمرو مینوی آن رسید.

۱-۱- بیان مساله و سوالات تحقیق

نمایشنامه سلطان مار اثر بهرام بیضایی یکی از متون متعددی است که کهن الگوی عشق در آن بازتاب یافته است، نمایشنامه سلطان مار «با اقتباس از یک افسانه جادویی با عنوان «میرزا مست و خمار و بی بی نگار» نگاشته شده است» (نعمت طاوسی، ۱۳۹۳:۸۷) و «روایتی از قصه اولیه این نمایش را صمد بهرنگی در مجموعه افسانه آذربایجان آورده است» (رحمانیان، ۱۳۸۶:۶۰) بهرام بیضایی این افسانه را به سبک خاص خود از گذشته ای دور گرفته است و با باز آفرینی در قالب نمایشنامه به دوران معاصر رسانده است؛ صحنه گردان در آغاز داستان به فضای اساطیری داستان اشاره می کند و ذهن خواننده را بیدار می سازد که «اصل این قصه غریب از گذشته ای دور مانده است» (بیضایی، ۱۳۸۲:۵۰۴) این مفهوم در گفتار شاه هم مشهود است که قلمرو او سرزمینی است «که یک سرش جابلسا و جابلقاست و سر دیگرش به چین و ماچین می رسد». (همان:۵۰۴) صحنه گردان در آغاز نمایشنامه به مضمون عاشقانه بودن آن نیز صراحتاً اشاره می کند و اعلام می دارد که در این نمایشنامه معانی تازه ای دیده می شود «هم نمایش اشک انگیز؛ هم شور عشق و جوانی» (همان:۵۰۴) از آنجایی که «بیضایی و یونگ هر دو به ناخودآگاه گرایش دارند»

(ریحانی، ۱۳۸۸: ۴۹) ما در این مقاله برآنیم تا ضمن تحلیل کهن الگوی عشق در نمایشنامه «سلطان مار» به سوالات ذیل پاسخ دهیم .

- هریک از شخصیت های نمایش با کدام یک از کهن الگوهای یونگی مطابقت دارند ؟
- کهن الگوی عشق در سرتاسر نمایشنامه سلطان مار چگونه تبلور یافته است ؟

۲-۱- اهداف تحقیق

نقد روان شناسی در دوران معاصر مخصوصا براساس نظریات یونگ در پیچه ی تازه ای را بر روی موضوعات ادبی گشوده است از آنجایی که عشق از موضوعات مهم و پیچیده روان انسان است ما در این مقاله برآنیم تا از طریق نقد کهن الگویی به بررسی و تحلیل کهن الگوی عشق در نمایشنامه سلطان مار بپردازیم و لایه های پنهانی متن را برای خوانندگان باز گو کنیم تا ضمن درک و التذاذ بیشتر از متن به معرفی الگویی برای واکاوی آثار مشابه از این دیدگاه ارایه کنیم.

۳-۱- پیشینه تحقیق

آثاری که در تحلیل مفهوم عشق در ادبیات فارسی از دید روانشناسی نوشته شده اند بسیار اندک اند، باین وجود می توان به این موارد اشاره کرد؛ حورا یاوری در سال ۱۳۷۴ در کتاب « روان کاوی و ادبیات » در نقد روان شناختی منظومه هفت پیکر به دیدگاه و مفاهیم یونگی چون آنیما و آنیموس پرداخته است ؛ جلال ستاری در کتاب های «حالات عشق مجنون» در سال ۱۳۸۵، « اسطوره عشق و عاشقی» در سال ۱۳۸۸، « عشق نوازی های مولانا » در سال ۱۳۸۵ و...بیشتر ویژگی های رمزی و عرفانی ، روایات عشق ، طریقت عشق و سیر عشق و عاشقی در منظومه های عاشقانه را تحلیل کرده و محمد دهقانی در سال ۱۳۸۷ در کتاب « وسوسه عاشقی» به سیر تاریخی و ویژگی داستانهای عاشقانه پرداخته و شیرزاد طایفی در مقاله «کهن الگوی عشق » در منظومه لیلی و مجنون در سال ۱۳۹۳ و علی عبداللهی و دیگران در مقاله «عشق مجنون در آینه روانکاوی » در سال ۱۳۹۴ موضوع عشق از دیدگاه فروید و یونگ را تحلیل نموده اند و محمد علی محمودی و علی اصغر ریحانی فرد در مقاله «تحلیل کهن الگویی پادشاه و کنیزک منوی براساس دیدگاه یونگ » در سال ۱۳۹۱ به برخی مفاهیم یونگی پرداخته اند اما تاکنون تحقیق مستقلی درباره کهن الگوی عشق در نمایشنامه سلطان مار نوشته نشده است .

۲- خلاصه داستان

نمایشنامه‌ی سلطان مار، حکایت شاه و وزیر است که فرزندی نداشتند، آن‌ها به ارشاد درویشی روحانی دو سیب را از درختی چیدند تا برای فرزند دار شدن به همسران همبالمین شان بدهند. این فرزندان به توصیه درویش در آینده باید با هم ازدواج می‌کردند؛ پسر شاه به صورت مار متولد شد؛ پادشاه برای رهایی از این ننگ خودکشی کرد. پسر بزرگتر که شد، دریافت هرگاه بخوهد می‌تواند از جلدش خارج شود؛ او عاشق خانم نگار شد اما وزیر سعی کرد مانع ازدواج آنها بشود. سلطان مار روزی به صورت پسری زیبا بر خانم نگار آشکار شد و خانم نگار شیفته او شد، خانم نگار با راهنمایی دایه خود جلد مار را سوزاند از این رو سلطان مار نزد دیوها گریخت. دختر وزیر به دنبال عشقش سر به بیابان گذاشت و به جست‌وجوی شوهرش پرداخت.

۳- تحلیل داستان

۱-۳- کهن‌الگوی آنیما و آنیموس

جلوه‌ی کهن‌الگویی عشق در بهترین حالات خود در قالب آنیما و آنیموس تجلی می‌یابد، آنیما و آنیموس دو کهن‌الگوی روانی وجود آدمی اند؛ به این معنا که هر شخص برخی از ویژگی‌های جنس مخالف را نشان می‌دهد. هرچند «مردان معمولاً خود را فقط مرد می‌دانند و زنان خود را زن ولی واقعیت روان‌شناسی نشان می‌دهد که انسان موجودی دوجنسی است» (سنفورد، ۱۳۸۸: ۷). در نظر یونگ «طبق روایتی کهن آدم قبل از حوا دوجنسی بود» (یونگ، ۱۳۸۱: ۳۶۷) و هیچ زنی به تمامی زن نیست و هیچ مردی به تمامی مرد نیست، آنیما به معنای خصایص زنانگی در مردان و آنیموس بیانگر خصایص مردانگی در زنان است، آنیما از مهم‌ترین کهن‌الگوهای یونگ است، «آنیما، بزرگ بانوی روح مرد است» (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۹۰). تصویر آنیما غالباً با چهره زنان بازتاب می‌یابد؛ به عقیده‌ی یونگ «روان زنانه تجسم تمام تمایلات روانی زنانه در روح مرد است مانند احساسات و حالات عاطفی مبهم، قابلیت عشق شخصی و رابطه‌ی او با ضمیر ناخودآگاه» (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۷۰) اگر مردان همواره به آنیمای خود و زنان به آنیموس خود توجه نمایند، به انسان‌هایی ناقص مبدل می‌گردند که نیمی از روان خود را گم کرده و از دست داده‌اند؛ یونگ معتقد بود «که آنیموس مسئول تفکر و عقاید زنان است در مقابل آنیما احساس‌ها

و خلق‌ها را در مردان بوجود می‌آورد» (فیست و فیست، ۱۳۹۰: ۱۳۱). دانش اسطوره‌شناسی که پیوسته حقایق روانشناختی را بیان می‌کند، اغلب اعتقاد انسان گذشته به دوگانگی جنسی طبیعت انسانی را بازتاب داده است. در اساطیر زرتشتی مثنی و مشیانه، «نخستین جفت بشر دانسته شده اند که به صورت گیاه ریواس پدید آمدند و در آغاز اندامشان به هم چسبیده بود» (یاحق‌ی، ۱۳۸۹: ۷۶۴) و به صورت یک ساقه واحد بودند؛ در حقیقت «در اساطیر زرتشتی نیز خدا ابتدا یک موجود دو جنسی را آفرید و سپس آن را به دو موجود مجزا تقسیم کرد» (سنفورد، ۱۳۸۸: ۸) در عصر ما یونگ اولین دانشمندی بود که این حقیقت روانشناختی طبیعت انسان (دوجنسی بودن) را مورد بررسی قرار داد و از آن برای توصیف انسان کامل استفاده کرد؛ یونگ در کتاب پا سخ به ایوب می‌نویسد «حتی در ایام قبل از تاریخ هم این عقیده وجود داشت که موجود ازلی هم نر است هم ماده» (یونگ، ۱۳۵۰: ۲۱۴). به بیانی روشن‌تر «اصل تأنیث و تذکیر، دراصل توأمان بودند و بعد، در زندگی تاریخی بشر و در جریان آفرینش، لحظه به لحظه از هم دورتر شدند» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۷) اریک فروم نیز اعتقاد دارد «زن و مرد ابتدا یکی بودند و بعد به دو نیم شدند و از آن پس هر مرد به دنبال نیمه گم شده خود که زن است می‌گردد تا با او یکی شود» (فروم، ۱۳۹۴: ۴۴) از این روست که نیمه طبیعت هرانسان برای رسیدن به تعادل روانی به گونه‌ای است که کششی ناخودآگاهانه به سمت عنصر متضاد خود دارد و با این شیوه سعی در رسیدن به اصل اتحاد روانی دارد. این مضمون اسطوره‌ای در گفتار شخصیت‌های نمایش نامه سلطان مار به شکل مستقیم یا نمادین بیان شده است، درویشی که مقامی روحانی دارد و به تعبیر یونگ پیر فرزانه است؛ در این داستان در مقابل غم نداشتن فرزند برای راهنمایی و ارشاد در برابر شاه و وزیر ظاهر می‌شود و اشارت به باغی می‌کند؛ «در وسط باغ درختی است گرد به گردی یک میدان با سیب‌های یکی سرخ یکی سفید؛ یک سیب سرخ شاه بیاورد برای ملکه اش؛ یکی سفید وزیر بیاورد برای همسر همبالینش» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۵۴۵) وزیر و شاه به توصیه‌ی او سیبی را می‌خورند که از یک درخت واحدند با این توضیح که در اساطیر «سیب نماد عشق، باروری، جوانی و جاودانگی است از نظر «سلتی‌ها» سیب نماد باروری و زندگی بعد از مرگ است» (میتفورد، ۱۳۹۴: ۹۸) و «میوه درخت زندگی است» (شوالیه و گبران، ۱۳۸۲: ۷۰۰) و میوه‌ای است که به «آفرودیت ایزد بانوی عشق تعلق داشت» (وارنر، ۱۳۸۹: ۵۶۶-۵۶۷) و خود باغ و درخت هم نماد «باروری و زاینده‌گی و فرایند زایایی مکرر» (گورین و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۷۸) است. در نمایشنامه سلطان مار

درخت یک» اعلام می کند « بی انصاف آدمیزاد میوه من را کند » (بیضایی ، ۱۳۸۲: ۵۴۷) که اسطوره میوه ممنوعه را نیز یاد آور می شود « هر چند در ادبیات کلاسیک فارسی میوه ی ممنوعه همواره گندم دانسته شده» (میرباقری و دیگران ، ۱۳۹۱: ۹۹) اما در کاربرد اغلب شاعران معاصر منظور از میوه ممنوعه سیب است و «در تورات درختی که خداوند آدم و حوا را از خوردن آن منع کرد درخت سیب بوده است » (همان.۱۰۳) این میوه که با زبانی نمادین بیانگر اصل واحد و یگانگی دو قهرمان نمایشنامه است و بیانگر عشق ناخودآگاه آن دو کودک و این حقیقت است که خانم نگار با سلطان مار هر دو همزادند و این مفهوم در بخشی از نمایشنامه در ضمن گفت و گوی خانم نگار با سلطان مار و درباره پوست انداختن او بیان می شود « این داستان غریب است که مرا به یاد خودم می اندازد که از یاد آوردن شان فرار می کنم» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۵۷۵) و در صحنه آغازین نمایشنامه، شاه قبل از تولد پسرش از تولد زود هنگام دختر وزیر بسیار دلگیر می شود که وزیر ضمن دلداریش بیان می کند « هر چه باشد عروس خود شماست؛ شرط درویش خاطر تان نیست قربان ؟ گفت این دختر و پسر را به هم بدهید که میوه یک درختند» (همان: ۵۴۹) که مطابق اساطیر کهن و دیدگاه یونگ است که انسان موجودی دوجنسی است و این مفهوم یونگی که هر فرد در ضمیر ناخودآگاه خود تصویری ازلی ابدی از جفت ایده آتش دارد که کهن الگوی عشق با آنها توجیه می شود چون « روح کلی بشری، از این انشقاق و دور شدن از خود و حرکت به سوی کثرت، ناراضی است و در خواب و بیداری، در آرزوی وحدت نخستین است» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۷) از دیدگاه یونگ آنچه مفهوم عشق را سامان می دهد؛ روبه رو شدن با زن یا موجودی است که بیشترین شباهت را با آنیما یا آنیموس دارد و در چنین وضعیتی فرد تصویر ذهنی خود از زن یا مرد ایده آل خود را فراقینی می کند و در دم به او دل می بازد، « مرد کهن الگوی آنیمای خود را در طی نسل ها با در معرض گذاردن مداوم خود به زن گسترش داده و زن کهن الگوی آنیموس خود را با ارائه خود به مرد توسعه داده است. در نمایشنامه سلطان مار خانم نگار کهن الگوی آنیماست و تمثیل آنیمای درون قهرمان است که بدون حضور آن، دستیابی به «خود» غیر ممکن است و آنیموس خانم نگار در وجه سلطان مار فراقینی می شود و سلطان مار از لحظه دیدن خانم نگار تصویر زن غایی درون خویش را در او می بیند و بی تاب می شود تا در اولین دیدار از خانم نگار می خواهد رویش را بر گرداند و می گوید « بینم به آن خوشگلی که می گویند هستی یا نه ؛ به من لبخند بزن» (بیضایی ، ۱۳۸۲: ۵۶۳). سلطان مار بی آن که بخواهد ، آنیما و بخش زنانه خود

را در او فرافکنی می کند و دلباخته او می شود و سعی در پیوستن به آنیما و رسیدن به وحدت را دارد و اعلام می کند که به خاطر این عروسی « تا هفت شب و هفت روز همه مردم جهان مهمان منند» (همان. ۵۶۶) که خود عدد هفت بیانگر عظمت این عشق است چون هفت نمایانگر مجموعه « کامل است، و نمایانگر کل نظام اخلاقی و کل نیروها در نظام روحی است» (شوالیه و گر بران، ۱۳۸۷: ۵۵۷) اما خانم نگار هیچ توجهی به او ندارد و او را هماهنگ با آنیموس درونش نمی بیند و می گوید « من از دیدن شما چندشم می شود» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۵۶۳) از نظر روحی نا خودآگاه ذهنی خانم نگار با دیدن سلطان مار به آرامش نمی رسد و دلپش وجود نقابی است که سلطان مار برچهره دارد، نقاب سد راه عشق او می شود و اجازه نمی دهد که آنیما و آنیموس به تعادل و هماهنگی برسند؛ وقتی که سلطان مار نمی تواند عشق او را برانگیزد؛ پیشنهادی و سوسه انگیز به خانم نگار می دهد « همه ی کاخ ها، همه جواهرات همه کشتزارها، ... همه ی ولایت و حتی انگشترش که نمادی از قدرت اوست» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۵۷۰) به خانم نگار تقدیم می کند اما او با بی اعتنایی به سلطان مار که سازگار با آنیموس درونش نیست سلطان مار را بی قرار می کند و او را به کاوش و او می دارد تا این که از خانم نگار می پرسد « عشق دیگری در میان است» (همان. ۵۷۰) و اعلام می کند « اگر به کسی دیگری عاشقی تو را آزاد می کنم» (همان. ۵۷۰) (با این ترفند خانم نگار را تاحدی تسلیم می کند و او را وادار می کند به راحتی، عشق به آنیموس ذهنی و رویایی خود را بیان کند « یک موجود خیالی، یک تصویری که شاید از پنجره آمده است، تصویر خیالی مشتاقی زنده که لبخند می زند و طره مویی دارد» (همان: ۵۷۱) و او را « غیر قابل مقایسه با هر کس» (همان: ۵۷۱) می داند؛ سلطان مار که آن را می شنود، فوراً می گوید « تو را به او می بخشم» (همان: ۵۷۱). خانم نگار می گوید او خیالی است و در روایست اما سلطان مار تاکید می کند که آن تصویر وجود دارد و آن تصویر را دور از خانم نگار بارها دیده و عاشق اوست خانم نگار دو دل می شود و زمزمه می کند « من خواستگارانه مرا دوست نداشتم، آن ها چرب زبان بودند و لباس های خوب می پوشیدند ولی هرگز با این گرمی و شور مرا دوست نداشتند او یک جانورست با این همه احساس» (همان: ۵۷۳). در وجود سلطان مار به رازی شک می کند و سلطان مار می گوید «این راز را نگه دار» (همان: ۵۷۳) و از پوست خود بیرون می آید و خانم نگار که جوان زیبای رویا و نیمه گم شده اش را در او متصور می شود، فوراً از معشوق خیالی خود سخن می گوید « باور نمی کردم آن تصویر حقیقت باشد» (همان: ۵۷۳) خانم نگار

در کمال تعجب می بیند که جانور جلدش را دور انداخته و سلطان مار به او می گوید « عشق او را از حصارش بیرون کشیده است » (همان: ۵۷۴). خانم نگار با سوزاندن جلد سلطان مار به ارشاد دایه، موجب غیب شدن و گم شدن سلطان مار از قصر می شود و با دیدن تصویر رویایی او یکباره با فرافکنی آنیموسش در وجود سلطان مار حیاتی دوباره می یابد و از خودش خداحافظی می کند چون « عشق به هر روی و رنگ نوعی احساس استقلال در قهرمان پدید می آورد و او را از قبیله جدا » می کند (دهقانی، ۱۳۸۷: ۲۴) و قهرمان از همه چیز دست می کشد و به عبارتی با اکسیر عشق از نقابش بیرون می آید و می گوید « ای شادی نوجوانی خداحافظ ؛ ای زر وزیر، ارزانی آنها که ارزش شان همان ارزش توست ؛ ای موی آراسته پریشان باش؛ ای دیوارها از برابر چشمان برداشته شوید وای بیابان راه ها یی که در تو رها شده اند نمایان کن؛ و خار مگیلان تو اینک بستر من است » (بیضایی، ۱۳۸۲: ۵۸۷) از نظر روان شناسی چون زنی تصویر آنیموس خود را که تصویری مطبوع و راهنمای معنوی است به مردی فرافکنند ؛ شیفته ی او می شود و به سویش جلب می شود و احساس می کند از طریق او روح خود را می یابد و حرکت به سوی او آغاز می کند و دایه در پاسخ به نیزه دار که می پرسد « چرا خانم نگار تن به این رنج می دهد؟ » دایه می گوید « عشق، عشق » (همان: ۵۸۷) و خانم نگار که به طرف یار پنهان و غایبی اش حرکت می کند ؛ در راه عشق هرچه می بیند و هرچه می خواهد با پاسخی از مرد صحرایی مواجه می شود که « همه از سلطان مارست و مهریه ی خانم نگار؛ از یک دشت گندم زار گرفته تا یک پیاله شیر از بزها » (همان: ۵۸۸) سلطان مار از قصر غایب شد و به سرزمین دیوها رفت ؛ دیوها که خود نویسنده، آنها را نمادی از مردم سخت کوش و غارت شده می داند ؛ « این اسمی است که کتاب وقایع نگار به مفلوک ترین مردم می دهد... و ناراضی ترین مردمان را دیو می خواند و وانمود کرده اند که درد آنها از بی خردی است » (همان: ۵۷۶) با این توضیح سرزمین دیوها می تواند نمادی از عالم روان و اجدادی او باشد چون با ورود سلطان مار دیوها دور او حلقه می زنند و « دیو یک » می گوید « تو از مایی سلطان مار ؛ تو به اصلت بازگشته ای » و « دیو دو » می گوید « آن کاخ جای تو نیست » و دیو چهار ادامه می دهد « ما سال ها منتظر بازگشت تو بودیم » (همان: ۵۹۱) و ویدیو ها یا همان مردم زحمت کش که به اعتقاد نویسنده دایما غارت شده اند؛ به او می گویند « بویت غریبه نیست شاید تو هم به اصلت برگشته ای » (همان: ۵۹۵) و خانم نگار نیز به دنبال دلداده اش به طرف این سرزمین حرکت کرد و وقتی به آنجا می رسد، بیان می کند « هفت دست لباس و کفش آهنین پاره

کرده ام» (همان: ۵۹۶) و دلیل سفرش را « پیدا کردن مردی که شوهرش بود » می داند؛ زیرا شوهرش « صاحب غنی ترین قلب های دنیا » (همان: ۵۹۶) است و خانم نگار کوزه آبی را بر می دارد تا به هر حيله ای در دل مرد ونيمه ی گم شده اش راهی بجويد و با انگشتر خودش، نجوایی می کند « آب می آورم برای آقایم بیا انگشتر؛ تو را در این کوزه می اندازم که شاید ببیند و بشناسد » (همان: ۵۹۷) و به واسطه انگشتر که خود باری نمادین از تجدید عهد و یاد آوری دوباره است و در اساطیر گذشته با چنین معنای نمادینی کاربرد یافته است بویژه در داستان بیژن و منیژه که رستم انگشترش را در مرغ بریان تعبیه کرد و پیش بیژن فرستاد « چو دست خورش برد از آن داوری / بدید آن نهران کرده انگشتری » (فردوسی، ۱۳۷۸: ۷۶۳) به وصال سلطان مار می رسد. سلطان مار دوباره عشقش تحریک می شود چون « آنیما روابط خصوصی و عاشقانه را در مرد بیدار می سازد و جرقه ای است که او را در عشق شعله ورتر می سازد » (سنفورد، ۱۳۹۳: ۱۰۱) و سلطان مار به خانم نگار می گوید « چشمانت عمیق تر شده و چیزی نمانده که من در آنها غرق شوم » و خانم نگار ادامه می دهد « در انتهای آن به قلبم می رسی » (بیضایی، ۱۳۸۲: ۶۰۰) و از نظر یونگ آنیما یا آنیموس « عاملی زنده در انسان است که حیاتی مستقل داشته و خود حیات آفرین است » (گورین و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۹۶) و سلطان مار با عشق حیات دوباره می یابد .

۲-۳- پیر فرزانه

در داستان ها هرگاه قهرمان در موقعیتی نا امید کننده قرار بگیرد به سراغ تجربه گذشتگان می رود و نیاز به پیری دانا پیدا می کند؛ چهره پیر دانا برای روان آگاه در حالت خواب، رویا به صورت « ساحر، طبیب، روحانی، معلم، استاد، پدر بزرگ و یا هرگونه مرجعی ظاهر می شود » (یونگ، ۱۳۹۰: ۱۱۰). که مضمون حمایت و راهنمایی را در برمی گیرد در حقیقت کهن نمونه ی پیر فرزانه « بازتابی از سرد و گرم چشیدگی ناخودآگاه جمعی بشر است » (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۴۵). پیر فرزانه « همان طوری که دارای وجه مثبت و روشن است « وجهی نیز دارد که پست است و جزئی که منفی و نا مطلوب است » (یونگ، ۱۳۹۰: ۱۲۱) و همچنان که زندگی آفرین است مرگ آفرین نیز است. در نمایشنامه سلطان مار افراد گوناگونی در نمود پیر فرزانه در هر دو وجه (مثبت و منفی) نمادین خود جلوه گر شده اند، در آغاز نمایشنامه، درویشی که مقامی روحانی دارد و به تعبیر یونگ پیرفرزانه و راهنماست و « نمادی از خصلت روحانی نا خودآگاه است که وقتی که انسان نیازمند درون بینی، پند نیکو، تصمیم گیری و برنامه ریزی است و قادر نیست به تنهایی این نیاز را برآورد

ظاهرمی شود» (مورونو، ۱۳۸۰: ۷۳) در این داستان در مقابل غم و اندوه و نداشتن فرزند برای راهنما و ارشاد در برابر شاه و وزیر ظاهر می شود و اشارت به باغی می کند از آن دو سیب؛ یکی سرخ و یکی سفید می آورند و به همسرانشان می دهند و صاحب فرزند می شوند و کمک و تلاش او باروری زن شاه و زن وزیر را در پی دارد دو کودکی که ثمره یک درختند و از سیب عشق تولد می یابند. پیر وقایع نگار یکی دیگر از کهن الگوهای نمادین پیر با وجه مثبت است که در بخشی از این نمایشنامه، سلطان مار او را فرا می خواند تا چگونگی تولد قهرمانان داستان یعنی خانم نگار را یادآور شود و او را از اصالتش آگاه کند؛ با این توضیح که سلطان مار به خانم نگار می گوید، داستان من و تو « داستان سیب در کتاب وقایع است » (بیضایی، ۱۳۸۲: ۵۷۵) و سپس وقایع نگار تمام اسرار تولد آنها را می گوید. نمادی از کهن الگو پیر خبیث در شخصیت « دیو زن » تجلی یافته است که سلطان مار در سرزمین اصل و اجدادی خود با آن روبرو می شود و او سعی دارد تا قهرمان را در سفر رسیدن به آنیما و عشقش باز بدارد و به سلطان مار می گوید « اینجا بمان وصلت کن، چشمی به دخترم بچران، دخترم خاطرت را خواسته » (همان: ۵۹۲) و یا وقتی که خبر ورود خانم نگار به سرزمینش را می شنود؛ می گوید « من همه جا طلسم می بندم از چهار سو » (همان: ۵۹۴) اما فرمان و دستورش کارگر نمی افتد و خانم نگار با تدبیر عشق طلسم ها را پشت سر می گذارد و می گوید « من می آیم؛ من می آیم این لباس هفتم است » و اشاره به هفتمین لباسش می کند که در راه عشق سلطان مار پاره شده است و « دیو زن » به خانم نگار می گوید « ای گیس بریده! خیال کرده ای! خودم بیرون می کنم » (همان: ۶۰۳). سعی دارد او را از رسیدن به سرزمین سلطان مار باز دارد. تصویر دیگری از کهن الگوی پیر خبیث در شخصیت « دایه » ی خانم نگار با وجه منفی نمود پیدا می کند و این دایه واسطه ای است تا قهرمان را از رسیدن به عشقش باز بدارد و بین « من » او و آنیموسش جدایی افکند و در اولین گام بعد از آشنایی خانم نگار و سلطان مار با تمام چاپلوسی خانم نگار را فرا می خواند و برای نفوذ و تاثیر گذاری بر او می گوید « دخترم، دخترکم؛ مادرت کجاست که به حالت گریه کند » (همان: ۵۶۸) و خودش را مادر خانم نگار می داند و هنگامی که دایه با زیرکی تمام خود به راز سلطان مار از زبان خانم نگار آگاه می شود و با ظاهری خیرخواهانه به خانم نگار می گوید « چرا کمکش نمی کنی؟ چرا جلدش را نمی سوزانی؟ » (همان: ۵۸۲) با چرب زبانی خانم نگار را وادار می کند که جلد سلطان مار را بسوزاند و وقتی جلد سلطان مار سوزانده می شود وصال سلطان مار با خانم

نگار و آنیمای درونی قهرمان به تاخیر می افتد و پیر خبیث یا دایه بین آنها جدایی می افکند و سلطان مار با سوزاندن جلدش می گوید «من دارم از تو دور می شوم؛ دستم را بگیر؛ دارم از تو دور می شوم» و چون سلطان مار اعتقاد دارد «بدون هاله آن جلد نمی شود یک لحظه هم نمی شود» زنده بماند انگشترش را به خانم نگار می دهد و مثل شبنم بخار می شود به عالم روان و دنیای خویشتن خود برمی گردد که خود حلقه انگشتر «نماد پیوند و وصلت و رشته ای ناگسستنی و نمادی از زندگانی آتی جفتی است که زناشویی می کنند» (بوکر، ۱۳۷۶: ۹۶) و خانم نگار که او را ازدست می دهد بی تاب می شود و کمک می خواهد و «دایه» یا همان پیر خبیث که نقش منفی روان را دارد می گوید «خوب شد از شرش راحت شدی» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۵۸۴) و عنوان می کند که چیزی برای کمک به عقلش نمی رسد و خانم نگار می گوید «اگر شد، هفت دست لباس و کفش آهنین پاره کنم، پیدایش می کنم» (همان: ۵۸۵) دایه سعی در دل سرد کردن او دارد و می گوید کسی از عهده چنین کاری برنیامده که تو دو مش باشی ولی دایه غافلست که از نظر روان شناسی انسان وقتی عاشق می شود، می کوشد خطوط گمشده ی چهره ی خویش را در سیمای معشوقش پیدا کند و امید یافتن این خطوط گمشده هرگز زوال نمی پذیرد. و خانم نگار به او پاسخ تندی می دهد که «چرا من اولی نباشم» (همان: ۵۸۶) البته دایه از داروغه پولی گرفته است که بتواند دلالتی و عشوه ای کند تا خانم نگار را رام داروغه کند که این مفهوم در آخرین تلاش دایه از زبانش جاری می شود لحظه ای که از تاثیر گذاریش بر خانم نگار ناامید می شود و به نیرزه دار یکی از شخصیت های نمایش سکه هایی می دهد و می گوید «این سکه ها را به جناب داروغه بده و بگو: کاری از من ساخته نبود» (همان: ۵۸۷) هر چند در اساطیر «معمولا مادر است که دلش به حال دختر می سوزد اما کسی که با گشودن دکانچه ی مکر در کامرواساختن عاشق و معشوق و رساندن پیام یکی به دیگری نقشی اساسی دارد دایه ی حيله ور است» (ستاری، ۱۳۸۸: ۱۸۵).

۳-۳- سایه

سایه نا خود آگاه شخصی است و «شامل همه آرزوهای تمدن نپذیرفته ای است که با شخصیت آرمانی ما متناسب نمی باشد، همه چیزهایی است که ما نمی خواهیم درباره خود بدانیم». (فوردهام؛ ۱۳۵۱: ۹۳) سایه «نیرومندترین سنخ کهن و بالقوه زیان آور است، او از عمیق ترین ریشه ها بر خوردار است زیرا غرایز بدوی حیوانی تبار انسانی ما را در بر می گیرد» (شولتز

«۱۳۵۹:۸۱») سایه در روابط شخص با هم جنسانش عهده دار مسولیت است این روابط ممکن است خصمانه یا دوستانه باشد منوط براین که آیا سایه هماهنگ با روان است یا رد شده و به ضمیر ناخودآگاه تبعید شده است؛ سایه قدرت ایستادگی فوق العاده دارد و هرگز تسلیم محض نمی شود» (هال و نوردبی، ۱۳۷۵: ۷۶) در نمایشنامه سلطان مار هر عاملی که مانع رسیدن قهرمان و من خود آگاهی به کهن الگوی خویشتن باشد نمادی از سایه است؛ قهرمان داستان سلطان مار هر جا که سایه نمود می یابد به یاری خود در نمود پیر دانا از وجود آنها آگاهی می یابد و آن را راجذب می کند به گونه ای که سایه جزیی از روان او می شود و بدین ترتیب تعادل بین تضادها (خودآگاهی و ناخودآگاهی) برقرار می شود. داروغه بارزترین کهن الگوی سایه است و کارکرد های منفی او در طول داستان نمودی از بروز آرزوها و غرایز واپس زده درون قهرمان است که از زمان شروع سفرش برای شناخت خود و رسیدن به آنیما (خانم نگار) حضوری فعال دارد از نظر یونگ سایه نخستین لایه ی شخصیت است که در سفر روان، قهرمان باید از وجود آن آگاهی یابد و باید با آن کنار آید تا بتواند بر آن غالب شود و تا برسایه پیروز نشود نمی تواند به لایه های دیگر روان برود بنابراین قهرمان داستان پیش از رسیدن به آنیمای خود با سایه اش که داروغه است، برخورد می کند اما قهرمان به جای آگاهی و رسیدن به سایه و کنار آمدن با وی آن را نادیده می گیرد و یا به درستی آن را درک نمی کند و باعث می شود دیرتر به آنیما دست یابد. سلطان مار وقتی به قصر بر می گردد؛ داروغه که سایه سلطان مارست و پشت سر دو سفیر وارد می شود؛ در این صحنه سایه بودن داروغه کاملاً مشخص می شود چون نیزه دار اعلام می کند «سلطان مار.. شبیه او (داروغه) شده؛ رفتارش گفتارش، و همچنین لابد پندارش» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۶۱۳) و داروغه می گوید «ما عین هم هستیم» (همان: ۶۲۴) داروغه اعلام می کند که یکی از ما زیاد است داروغه در صحنه ای دیگر از نمایشنامه از خانم نگار کمک می خواهد و می گوید: «ای شکر لب آخر رعایتی؛ این چه بی رحمی است؟ نوکران از من چند بار مزدگانی گرفتند و قسم خوردند که شما عاشق من هستید» (همان: ۶۲۴) خانم نگار او را ناامید می کند که من عاشق مردن شما هستم.

۴-۳- نقاب

نقاب در واقع سیمای بیرونی آدمی است. در نظر یونگ «نقاب صورت ظاهر فرد در جمع و زره محافظ و سازگار اجتماعی است» (یونگ، ۱۳۷۲: ۱۷) نقاب یک ضرورت است؛ به کمک آن به دنیای خود مربوط می‌شویم و روابط اجتماعی ما با دیگران را ساده می‌کند و در مجموع آنها را دلپذیرتر می‌سازد، و همچو پوششی خوب است که پیکرهای زشت را زیباتر می‌نماید. نقاب «وظیفه‌ی رابطه‌ی بین «خود» و واقعیت بیرونی را بر عهده دارد این نقاب وظیفه‌ی روانی مفید و حتی ضروری را دارد بدون تعداد مشخصی نقاب شخصیتی، به ندرت قادر به ادامه‌ی زندگی هستیم» (سنفورد، ۱۰۶: ۱۳۹۳). زمانی که خانم نگار در ضمن گفتار عاشقانه سلطان مار در وجود او به رازی شک می‌کند و سلطان مار نقاب خود را کنار می‌گذارد و از پوست خود بیرون می‌آید که تغییر شکل این مار «نمایشگر ادوار ناخودآگاهی و مراحل مختلف رشد روانی است؛ مار با پوست انداختن، دوباره جوان می‌نماید و الگوی تجدید حیات است» (بوکر، ۱۳۷۶: ۷۰) و خانم نگار که جوان زیبای رویایش را در برابر می‌بیند و نیمه‌گم شده‌اش را در او فرا افکنی می‌کند فوراً از معشوق رویایی خود سخن می‌گوید «باور نمی‌کردم آن تصویر حقیقت باشد» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۵۷۳) خانم نگار در کمال تعجب می‌بیند که جانور جلدش را دور انداخته و سلطان مار به او می‌گوید «عشق او را از حصارش بیرون کشیده است» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۵۷۴) سلطان مار مطابق با اندیشه یونگ پرسونا و نقابش را کنار گذاشته است زیرا قهرمان «برای نیل به بلوغ روان شناختی باید پرسونایی انعطاف‌پذیر و متداوم داشته باشد» (گورین و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۹۷) تا بتواند برای کمال عشق و جذب آنیمای خود نقاب را کنار بگذارد. نقاب از نظر یونگ «یک لزوم و ضرورت است که توسط آن به دنیای خود مربوط می‌شویم». (فوردهام، ۱۳۵۱: ۹۱) و کهن الگوی نقاب در روانشناسی یونگ «ابزاری را در اختیار فرد می‌گذارد تا شخصیت کسی را تجسم بخشد که الزاماً خود او نیست. نقاب نمای خارجی است که شخص در انتظار عمومی به نمایش می‌گذارد و باعث شود که جامعه او را موجود قابل قبولی بشناسد» (هال و نوردبی، ۱۳۷۵: ۶۳) که سلطان مار در صحنه‌هایی از نمایشنامه بر ضرورت نقاب خود تاکید دارد و می‌گوید «سالهاست فهمیده‌ام می‌توانم مار نباشم؛ اما اگر نباشم - نابودم می‌فهمی دختر زیبا اگر نباشم نابودم» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۵۷۴). «دختر وزیر بودن» نقاب خانم نگار، قهرمان دیگر نمایشنامه است که با گذر از دشت و بیابان و وصال سلطان مار می‌گوید «دختر وزیر در بیابان از من جدا شد من دختر وزیر

را در بیابان کشتم» (همان: ۵۹۹) که در تحلیل یونگی داستان، خواننده درک می کند «دختر وزیر بودن» نقابی برای خانم نگار است که خانم نگار در طول بیابان پیمایی او را دور انداخته است و از آن بیرون آمده است. تا به وصال سلطان مار برسد.

۵-۳- فرایند فردیت

فرایند فردیت اساساً « فرایند شناختی است؛ یعنی فرد باید همزمان با بلوغ و رشد خود برجسته های گوناگون خویشتن خود آگاه گردد و اگر فرد بخواهد شخصیتی کاملاً متعادل یابد باید روند خاصی پی بگیرد » (گورین و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۹۵) و فرایندی است که طی آن «من» به عنوان مرکز خودآگاهی به «خود» به عنوان درونی ترین لایه ناخودآگاهی منتقل می شود. در این فرایند که در واقع حرکت از جزئیت (من) به سوی کلیت (خود) است، لایه های گوناگون شخصیت به شناخت و سازگاری با یکدیگر می رسند و خودآگاهی و ناخودآگاهی هماهنگ می شوند. طبق نظریه یونگ فرایند فردیت « فرایند درونی یک پارچگی خود آگاه و ناخود آگاه و به عبارتی انجذاب ناخود آگاه در خود آگاه و تمامیت است » (علامی و رحیمی، ۱۳۹۴: ۱۲۲). قهرمان داستان برای رسیدن به « فردیت » و یک پارچگی روانی، گریزی از جست و جوی آنیمای روان خود که در قالب زنی زیبا در عالم خارج نهادینه شده است؛ ندارد چون آنیما « نیمه دیگر خود قهرمان است و زن تصویر سرنوشت یک مرد است » (کمبل، ۱۳۹۴: ۳۴۴) و قهرمان برای دست یابی به او همه سختی ها و موانع را پشت سر می گذارد تا آنیما یا آنیموس روان خود را در اختیار بگیرد و به اتحاد روانی برسد. و می توان گفت قهرمانان « گرایش فطریشان به تمامیت را در عشق هایشان فرا فکنی می کنند » (جانسن، ۱۳۷۸: ۸۱) تا به آن دست یابند در نماد گرایی اسطوره ای « خویشتن » غالباً در « هیات یک زوج مذکر - مونث ظهور می کند: شاه و ملکه، برادر و خواهر ربانی، اله و الهه از طریق چنین نمادی از زوج سلطنتی، روان یگانگی خویشتن را به ما می نمایاند » (همان: ۲۷) سلطان مار طی فرایند فردیت و مواجهه ی خود آگاه و ناخود آگاه زاده ثانی می شود بدین ترتیب که بر اثر تبدیل و تحول روحی به واسطه عشق خانم نگار و ملاقات با پیر دانا و راهنمایی او متحول می شود و سلطان مار دیگری متولد می شود؛ رسیدن به نفرد در جان سلطان مار بر اثر کهن الگوی عشق به وقوع می پیوندد و به خود حقیقی می رسد و پیدا کردن شناخت کامل و رسیدن به خود حقیقی وقتی امکان پذیر می شود که ازدواج بین من (خود آگاه) و آنیما (ناخود آگاه) صورت گیرد قهرمان داستان با وصال به خانم نگار به فرایند فردیت و کمال دست می یابد؛ یعنی خود آگاهی

و ناخود آگاهی هماهنگ و یگانه شوند و کلیتی روانی پدید آید. سلطان مار بعد از عشق تولدی دوباره می یابد و اعتراف می کند « مرا نامی بگذار مثل این که دوباره متولد شده ام » (بیضایی، ۱۳۸۲: ۶۰۱) در حقیقت نقش اساسی آنیما و آنیموس اهتمام و میانجی بین « من » یا همان خودآگاه و « خود » (ناخودآگاه) یا همان دنیای درونی مذکر است و در این نمایشنامه خانم نگار این وظیفه را برعهده دارد و بین «من» قهرمان با جهان درونی اش (ناخودآگاه) ارتباط ایجاد می کند.

۴- نتیجه

مفاهیم کهن الگویی یونگ در دوران معاصر، آثار ادبی را در معرض خوانشی جدید قرار داده است؛ عشق یکی از برجسته ترین کهن الگوی روان بشر است که از بدو آفرینش در وجود و سرشت انسان نهفته است و در اساطیر و متون ادبی بازتاب یافته است. از نظر یونگ هر انسانی دوجنسی است و وجودش از دو بخش آنیما و آنیموس شکل یافته است و روان هر انسان همواره تمایل دارد به نیمه ی گم شده ی خود بیبندد؛ صورت مثالی عشق در نمایشنامه ی سلطان مار اثر بهرام بیضایی که یک اثر اسطوره ای و عاشقانه است در روابط بین خانم نگار و سلطان مار نمود می یابد و این جفت متضاد می توانند نمادی از تمام جفت های متضاد قابل تصور باشند که از یک اصل جدا شده اند و در طول تاریخ بین آنها انشقاق افتاده است و در جهان امروز آنیما و آنیموس روانشان در صدد پیوستن به هم دیگر است. از نظر یونگ رخداد عشق با نظریه ی آنیما و آنیموس توجیه پذیر است و همه ی انسان ها تمایل دارند که از سوی جنس مخالف خود که صفات درونی آنها را بازتاب می دهد جذب گردند، که این مفهوم در نمایشنامه «سلطان مار» در شخصیت خانم نگار و سلطان مار تجلی یافته است و درویش که نماد کهن الگوی پیر فرزانه در نمایشنامه است؛ آنها را در قالب یک سبب به مفهوم نمادین باروری از یک درخت چید و به والدین شان داد و به سفارش این پیر باید این کودکان در آینده با هم ازدواج می کردند تا به اصالت روان خود برسند که با عشق و فرافکنی آنیما و آنیموس روانشان به یکدیگر به خویشتن و فرایند فردیت دست یابند؛ البته سلطان مار با اکسیر عشق از سد کهن الگوی سایه ی خود که در شخصیت داروغه مجسم شده بود؛ می گذرد و برآن فایق می شود و همچنین دو قهرمان اصلی نمایشنامه در سفر عشق نقاب خود را کنار می گذارند با این توضیح که نقاب سلطان مار پوست و جلدی است که برای تسلط بر دیگران ضروری می داند و آن را برتن می کند تا

زمانی که به وصال معشوق می رسد، آن را کنار می نهد؛ خانم نگار نیز با گذر از وادی عشق که هفت کفش و لباس در آن فرسود از کهن الگوی نقاب خود که « دختر وزیر بودن » است، می گذرد؛ از منظر یونگ آن چه موجب یکپارچگی روان انسان می شود، فرآیند فردیت یافتن یا تحقق خود است که این فردیت و کمال در نمایشنامه سلطان مار در سایه ی کهن الگوی عشق به دست آمده است.

۵-منابع

- ۱- بوکر، مونیک دو، *رمزهای زنده جان*، ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز، ۱۳۷۶.
- ۲- بیلسکر، ریچارد، *اندیشه یونگ*، ترجمه حسین پاینده، چاپ سوم، تهران: آشیان، ۱۳۸۷.
- ۳- بیضایی، بهرام، *دیوان نمایش (۲۱)*، چاپ اول، تهران: روشنفکران، ۱۳۸۲.
- ۴- ترقی، گلی، *بزرگ بانوی هستی*، چاپ اول، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۶.
- ۵- جانسن، رابرت ای، *عشق رمانتیک*، ترجمه بارانه عمادیان، تهران: طالس، ۱۳۷۸.
- ۶- داد، سیما، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ اول، تهران: مروارید، ۱۳۷۱.
- ۷- دهقانی، محمد، *وسوسه عاشقی*، چاپ اول، تهران: جوانه رشد، ۱۳۸۷.
- ۸- دوروزمون، دنی، *اسطوره های عشق*، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشانه، ۱۳۷۴.
- ۹- رحمانیان، محمد، « *بهرام بیضایی: نمایشنامه نویس* »، سیمیا، شماره دوم، صص ۵۳ تا ۶۴، تهران: نگاه، ۱۳۸۶.
- ۱۰- ریحانی، فرزین، « *یونگ و سه برخوانی* »، نمایش، شماره ۱۱۵ و ۱۱۶، صص ۴۸ تا ۵۱، تهران: انجمن هنرهای نمایشی ایران، ۱۳۸۸.
- ۱۱- ستاری، جلال، *اسطوره عشق و عاشقی در چند عشقنامه ی فارسی*، تهران: میترا، ۱۳۸۸.
- ۱۲- _____ « *سه مفهوم اساسی در روان شناسی یونگ* »، نامه علوم اجتماعی، شماره ۳، صص ۱۵۰-۱۲۷، ۱۳۴۸.
- ۱۳- شمیسا، سیروس، *داستان یک روح*، چاپ دوم، تهران: فردوس، ۱۳۷۴.
- ۱۴- سنفورد، ا.جان، *یار پنهان*، ترجمه فیروزه نیوندی، چاپ هفتم، تهران: افکار، ۱۳۹۳.
- ۱۵- شوالیه، ژان و آلن گر بران، *فرهنگ نمادها*، جلد سوم، تهران: جیهون، ۱۳۸۲.
- ۱۶- _____، *فرهنگ نمادها*، جلد پنجم، چاپ اول تهران: جیهون، ۱۳۸۷.

۱۷- شولتز، دوان ، « الگوی یونگ انسان فردیت یافته»، ترجمه گیتی خوشدل ، آرش، شماره ۲۱، صص ۷۲ تا ۹۲. ۱۳۵۹.

۱۸- ضیمران ، محمد و سیحون، فریده ، «نگرشی تطبیقی بر اسطوره عشق در فرهنگ های کهن با تکیه بر اندیشه های حافظ» ادبیات و زبانها: ایران شناسی : شماره ۲۰، صص ۷۴۵ تا ۷۵۷ ، ۱۳۷۲.

۱۹- علامی، ذوالفقار و رحیمی، سیما «فرآیند فردیت در داستان رستم و سهراب» ، دو فصلنامه زبان و ادبیات فارسی ، شماره ۷۸، صص ۱۱۵ تا ۱۴۵، ۱۳۹۴.

۲۰- فردوسی ، ابوالقاسم، شاهنامه، زیر نظر برتلس، جلد پنجم، تهران : ققنوس. ۱۳۷۸.

۲۱- فروم ، اریک ، هنر عشق ورزیدن، ترجمه پوری سلطانی، تهران: مروارید، ۱۳۹۴.

۲۲- فیست ، جس و گریگوری جی فیست ، نظریه های شخصیت ، مترجم یحیی سید محمدی ، چاپ ششم، تهران : روان، ۱۳۹۰.

۲۳- فورد هام ، فریدا ، مقدمه ای بر روان شناسی یونگ ، ترجمه مسعود میربها ، تهران ؛ اشرفی، ۱۳۵۱.

۲۴- کزازی ، میر جلال الدین ، رویا ، حماسه ، اسطوره ، چاپ اول ، تهران : مرکز ، ۱۳۷۲.

۲۵- کمبل، جوزف، زندگی در سایه اساطیر، ترجمه هادی شاهی، تهران: دوستان، ۱۳۹۵.

۲۶- _____ ، قهرمان هزار چهره، ترجمه شادی خسرو پناه، مشهد: گل آفتاب ، ۱۳۹۴.

۲۷- گورین ، ویلفرد . ال ، لیبر ، ارل . جی ، ویلنگهام ، جان . ار و مورگان ، لی ، راهنمای رویکردهای نقد ادبی ، ترجمه زهرا میهن خواه ، چاپ چهارم ، تهران : اطلاعات ، ۱۳۸۳ .

۲۸- محمد پور ، اسماعیل ، « نیمه گم شده مرئی»، ادبیات و زبان ها ، شماره ۵۲، صص ۷۰ تا ۷۳ ، ۱۳۸۶.

۲۹- محمودی ، محمدعلی، ریحانی فرد علی اصغر، «تحلیل کهن الگویی حکایت پادشاه و کنیزک مثنوی براساس دیدگاه یونگ»، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، شماره ۱۸، سال دهم، صص ۱۴۵ تا ۱۶۶، ۱۳۹۱.

۳۰- مورونو ، آنتونیوز ، یونگ ، خدا و انسان مدرن ، ترجمه داریوش مهرجویی ، چاپ ششم، تهران : مرکز ، ۱۳۹۰.

- ۳۱- میتفورد ، میراندا، بروس ، **دایره المعارف مصور نمادها و نشانه ها** ، مترجم معصومه انصاری و حبیب بشیر پور ، چاپ اول ، تهران : شایان، ۱۳۹۴.
- ۳۲- میر باقری فرد ، علی اصغر ، آقاحسینی ، حسین ، نصر اصفهانی، محمد رضا وحقی ، مریم ، «میوه ممنوعه در شعر معاصر» ، فصل نامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۷۲، سال ۲۰، صص ۹۳-۱۲۰، ۱۳۹۱
- ۳۳- نعمت طاوسی ، مریم ، « باز خوانی روایت نمایشی یک افسانه جادویی : سلطان مار اثر بهرام بیضایی »، فصلنامه تخصص تئاتر ، شماره ۵۹ ، صص ۸۵ تا ۱۰۲. ۱۳۹۳.
- ۳۴- هال ، کالوین و ورنون نوردبی، **مبانی روانشناسی تحلیلی یونگ**، مترجم محمد حسین مقبل ، تهران : جهاد دانشگاهی، ۱۳۷۵ .
- ۳۵- وارنر، رکس ، **دانشنامه اساطیر جهان** ، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، چاپ چهارم ، تهران : اسطوره ، ۱۳۸۹.
- ۳۶- یاورى ، حورا، **روانکاوی و ادبیات** ، چاپ اول ، تهران : نشر تاریخ ایران ، ۱۳۷۴.
- ۳۷- یاحقی ، محمد جعفر، **فرهنگ اساطیر** ، چاپ سوم ، تهران : فرهنگ معاصر، ۱۳۸۹ .
- ۳۸- یونگ کارل گوستاو، **انسان و سمبول هایش** ، ترجمه ی محمود سلطانیه ، چاپ اول ، تهران : جامی ، ۱۳۷۷.
- ۳۹- _____ ، **راز پیوند** ، ترجمه پروین و فریدون فرامرزی ، مشهد : به نشر، ۱۳۸۱.
- ۴۰- _____ ، **روان شناسی دین**، ترجمه فواد روحانی، تهران : علمی و فرهنگی ، ۱۳۷۰
- ۴۱- _____ ، **روان شناسی ضمیرنا خود آگاه** ، ترجمه محمد امیری، چاپ سوم ، تهران: علمی و فرهنگی ، ۱۳۷۲.
- ۴۲- _____ ، **پاسخ به ایوب** ، ترجمه فواد روحانی، تهران : بنگاه ترجمه و نشر، ۱۳۵۰ .
- ۴۳- _____ ، **جهان نگری** ، ترجمه ی جلال ستاری، تهران : توس ، ۱۳۷۲ .
- ۴۴- _____ ، **چهار صورت مثالی** ، ترجمه ی پروین و فریدون فرامرزی ، چاپ سوم ، مشهد: به نشر ، ۱۳۹۰.