تحلیل کهن‌الگویی داستان رستم و اسفندیار

سید مجتبی میرمیران* / **انوش مرادی** (نویسنده مسئول)**

دریافت مقاله:
۹۱/۱۲/۱۶
پذیرش:
۹۲/۳/۸

چکیده

یکی از رویکردهای مهم نقد و بررسی آثار ادبی، نقد کهن‌الگویی یا اسطوره‌شناختی است که آن خود یکی از متفرعات نقد روان‌شناسی ژرفانگر به‌شمار می‌آید. این نوع رویکرد که بر پایهٔ اندیشهٔ روان‌پزشک سوئیسی، کارل گوستاو یونگ تکوین یافته، به بررسی و تحلیل عناصر ساختاری اسطوره که در روان ناخودآگاه جمعی حضور دارند، می‌پردازد. در نظر یونگ این عناصر نوعی تجربهٔ همگانی است که به گونه‌ای در همهٔ نسل‌ها تکرار می‌شود، و از راه قرار گرفتن در ناخودآگاه جمعی وارد سازمان روانی فرد می‌شود. کهن‌الگوهای یونگ در هر یک از داستان‌های شاهنامه قابل بررسی است. در پژوهش حاضر برآنیم تا داستان *رستم و اسفندیار* را به عنوان پیکرهٔ داده‌های پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی مورد مطالعه قرار دهیم. در این تحقیق نشان می‌دهیم که لازمه خودیابی و یکپارچگی شخصیت این است که فرد مراحل دشوار سفر را بگذراند، سختی‌ها را تحمل کند، و بیاموزد که به‌راستی روزی بر چالش‌های جدی جهان حتی به همان شکل مبالغه‌آمیزی که تصویر ترس‌های اوست چیره خواهد شد و همین امر موجب غنای شخصیت او می‌گردد. این داستان هشدار می‌دهد که اگر کسی نتواند خود را به فردی مسئول در عالی‌ترین سطح بدل سازد، باید در انتظار پیامدهای مخرب و ویرانگری باشد. برآیند نهایی پژوهش آن است که هر یک از کهن‌الگوهای یادشده، تجلیات متعدد روان واحدی تلقی می‌گردند.

کلیدواژه: کهن‌الگو، ناخودآگاه جمعی، پیرخرد، رستم و اسفندیار، شاهنامه.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان mirmiran@guilan.ac.ir
** دانشجوی دکتری تاریخ، پیام نور تهران moradi@guilan.ac.ir

مقدمه

یکی از محورهای بنیادی مطالعات ادبی امروز، قرائت متون کهن از دیدگاه نظریه‌پردازان امروزی است که مایهٔ پویایی این متون می‌گردد. کارل گوستاو یونگ (۱۹۶۱-۱۸۷۵) در زمرهٔ این نظریه‌پردازان است. او روانکاو و روانپزشک مشهور سوئیسی و خالق نظریهٔ کهن‌الگوهاست، وی متفکّری است که به‌دلیل فعالیّت‌هایش در عرصهٔ روان‌شناسی و ارائهٔ نظریّاتش با عنوان روان‌شناسی ژرفانگر یا تحلیلی معروف شده است.

یونگ را در کنار زیگموند فروید از پایه‌گذاران دانش نوین روانکاوی به‌شمار می‌آورند. به تعبیر فوردهام، پژوهشگر آثار یونگ، هرچه فروید ناگفته گذاشته، یونگ تکمیل‌کرده است. وی در ابتدا مدّتی دستیار فروید بود؛ امّا تأکید فراوان فروید بر اهمیّت جنسیّت، سبب شد میان آن دو، نقار و جدایی بیفتد. یونگ از طریق توجه عمیق به محتوای رؤیاهای بیماران و تحلیل آنها و نیز از طریق گردآوری اطّلاعات گسترده‌ای از مراسم و باورهای دینی اقوام و مذاهب گوناگون و نیز با توجه به مفاهیم سمبلیک اساطیر، نظریه‌ای درباب ساخت شخصیت انسان تدوین کرد.

یونگ شخصیت انسان را مرکب از چندین سیستم یا دستگاه می‌داند، که ضمن مستقل بودن، در یکدیگر تأثیر متقابل دارند. این سیستم‌ها عبارتند از:

۱. ناخودآگاه (unconscious)

یونگ برای ناخودآگاه دو سطح قائل است:

الف) ناخودآگاه شخصی، که درست زیر خودآگاهی قرار دارد و شامل تمام خاطره‌ها، آرزوها و سایر تجارب مربوط به زندگی فردی است که سرکوب و فراموش شده‌اند.این بخش کم‌وبیش همان لایهٔ سطحی ناخودآگاه است که با آنچه فروید از ناخودآگاه مراد می‌کند، همانند است.

ب) لایهٔ عمیق‌تر دیگری هم وجود دارد که کلّی و جمعی و غیر شخصی است و با آنکه از خلال آگاهی شخصی خود را فرا می‌نماید، در همهٔ آدمیان مشترک است. (مورنو، ۱۳۸۸: ۶) به گفتهٔ یونگ، ناخودآگاهی جمعی از بخش‌های دیگر روان پیرتر و روزگاردیده‌تر است. (یاوری، ۱۳۸۸: ۸۳) این لایهٔ روان آدمی به صورت عامل مشترک و موروثی و روانی تمام اعضای خانوادهٔ بشری درآمده است. (Guerin, 1978: 192)

۲. کهن‌الگوها (archetypes)

پژوهش دربارهٔ کهن‌الگوها در واقع نوعی انسان‌شناسی ادبی است و با روشی که ادبیات با اتکا به موضوع‌ها و مقوله‌هایی مانند اساطیر، آیین‌ها و افسانه‌های بومی و ادبی باستانی و بسیار کهن غنا یافته، ارتباط آشکاری پیدا می‌کند. (Russe, 2000:202) در نظر یونگ، گرایش‌های ارثی موجود در ناخودآگاه جمعی که کهن‌الگوها نامیده می‌شوند، تعیین‌کنندهٔ امور فطری- تجربی و روانی هستند که به فرد آمادگی می‌دهند تا رفتاری همانند آنچه که اجداد وی در موقعیّت‌های مشابه از خود ظاهر می‌ساختند، بروز دهد.

به اعتقاد یونگ، کهن‌الگوها ماهیّتی جهان‌شمول دارند و موجودیّتشان از شکل‌گیری مغز و ذهن انسان در طول تاریخ ناشی شده است. (بیلسکر، ۱۳۸۸: ۶۰) به قولی کهن‌الگوها معرف خویشکاری و نقشی هستند که شخصیت‌ها در یک داستان ایفا می‌کنند. در میان کهن‌الگوها موارد زیر بیشترین بازتاب را دارد: نقاب (پرسونا)، آنیما و آنیموس، سایه، پیرخرد، خود.

۱-۲. نقاب (persona): این واژه به معنای ماسک است که بازیگران در یونان قدیم به چهره می‌زدند. منظور یونگ از به‌کار بردن این اصطلاح صورتی است که شخص با آن در اجتماع ظاهر می‌شود. در حقیقت پرسونا شخصیّت اجتماعی یا نمایشی هر کس است و شخصیّت واقعی و

خصوصی او در زیر این ماسک قرار دارد. اگر تأثیر جامعه شدید باشد ضمانت این ماسک زیادتر می‌شود و آدمی‌استقلال شخصی خود را از دست می‌دهد و به گونه‌ای که جامعه می‌خواسته است، درمی‌آید. بنابراین، دیگر نمی‌تواند هدف‌ها و آرزوهای واقعی خود را دنبال کند و آنها را تحقّق بخشد. این نقاب ما را به نحوی که می‌خواهیم در جامعه ظاهر شویم، نشان می‌دهد. نقاب بنا به نظر یونگ یک ضرورت است و به وسیلهٔ آن به دنیای خود مربوط می‌شویم. (فوردهام، ۱۳۵۶: ۹۱)

۲-۲. آنیما و آنیموس(anima & animus): کهن‌الگوهای آنیما و آنیموس بدین معنا است که هر شخص برخی از ویژگی‌های جنس مخالف را نشان می‌دهد. آنیما به معنای خصایص زنانگی در مردان و آنیموس بیانگر خصایص مردانگی در زنان است در این کهن‌الگوها فرد تا هر دو وجههٔ خود را بیان نکند، نمی‌تواند به شخصیّت سالم دست یابد. در نظر یونگ، هیچ زنی به تمامی زن نیست و هیچ مردی به تمامی‌مرد نیست.

۲-۳. سایه (shadow): کهن الگوی سایه، بخش پست و حیوانی شخصیّت ما است. میراث نژادی که از شکل‌های پایین‌تر زندگی به ما رسیده است. سایه شامل تمامی امیال و فعالیّت‌های غیر اخلاقی و هوس‌آلود می‌شود. یونگ می‌گوید، هر یک از ما به وسیلهٔ سایه‌ای تعقیب می‌شویم که هر چه کمتر با زندگی خودآگاه فرد درآمیزد، سیاه‌تر و متراکم‌تر است. (یونگ، ۱۳۷۹: ۲۸۳)

سایه جایگاه هیولای سرکوفتهٔ دنیای درون است. ویژگی‌هایی که انکار کردیم و کوشیدیم تا ریشه‌کن کنیم، ولی کماکان در درون ما نهفته‌اند و در دنیای سایهٔ ضمیر ناخودآگاه فعّال هستند. چهرهٔ منفی سایه روی شخصیت‌هایی مثل شخصیّت شرور، ضد قهرمان یا دشمن فرا افکنده می‌شود. (وگلر، ۱۳۸۶: ۹۳)

به زعم یونگ سایه وجه مثبت نیز دارد؛ سایه منبع برانگیختگی، آفرینندگی و هیجان عمیق است. که همهٔ اینها برای رشد کامل انسان ضروری‌اند. در واقع سایه سرچشمهٔ لازم برای انسان کامل شدن است.

۲-۴. پیر خرد (the wise old man): در ساحت روان آدمی، پیرخرد نمایندهٔ فراخود، خدای درون ما و جنبه‌ای از شخصیّت ما است که با همه چیز مرتبط است.این فراخود، عاقل‌تر و بزرگ‌منش‌تر از انسان است. (همان: ۶۰) این کهن‌الگو آنگاه پدیدار می‌شود که انسان نیازمند درون‌بینی، تفاهم، پند نیکو، تصمیم‌گیری و برنامه‌ریزی است و قادر نیست خود به تنهایی این نیاز را برآورد. پیر دانا طبعی دوگانه و متّضاد دارد و قادر است در هر دو جهت خیر و شر کار کند، که برگزیدن هر یک بسته به ارادهٔ آزاد انسان است. (مورنو، ۱۳۸۸: ۷۳-۷۴)

۲-۵. خود (self): یونگ «خود» را مهم‌ترین کهن‌الگو می‌دانست. «خود» با ایجاد توازن بین همهٔ جنبه‌های ناهشیار برای تمامی ساختمان شخصیّت وحدت و ثبات را فراهم می‌کند. بدین‌سان «خود» تلاش می‌کند که بخش‌های مختلف شخصیّت را به یکپارچگی کامل برساند. بنا به نظر یونگ، هنگامی که فرد به گونه‌ای جدّی و با پشتکار با عنصر نرینه یا عنصر مادینهٔ خود مبارزه می‌کند تا با آنها مشتبه نشود، ناخودآگاه خصیصهٔ خود را تغییر می‌دهد و به شکل نمادین جدیدی که نمایانگر «خود» یعنی درونی‌ترین هستهٔ روان است، پدیدار می‌شود. (یونگ، ۱۳۸۷: ۲۹۵)

در نظر یونگ، «خود» فرانمود کلیّت و تمامیّت انسان، یعنی تمامی محتوای آگاه و نا آگاه او است. یونگ اندیشهٔ «خود» را در مشرق زمین کشف کرد. اندیشه‌ای مطلقاً معنوی که در ماندالاها، این نمادهای تأمل و مکاشفه، به طرزی نمادین بازنموده شده‌اند. «خود»، یگانگی و جاودانگی فردی و کلّی را درهم می‌آمیزد. به عقیدهٔ یونگ خود و خویشتن نمودگار

کلیت انسان و غایت رشد او است.

نقد کهن‌الگویی توجه خود را بر عناصر عام، تکراری و قراردادی در ادبیات متمرکز می‌کند؛ عناصری که نمی‌توان آنها را در چارچوب سنت یا تأثیرات تاریخی توضیح داد. نقد کهن‌الگویی هر اثر ادبی را به منزلهٔ بخشی از کل ادبیات مطالعه می‌کند. اصل پایهٔ نقد کهن‌الگویی این است که کهن‌الگوها– تصاویر، شخصیت‌ها، طرح‌های روایی و درون‌مایه‌های نوعی، و سایر پدیده‌های نوعی ادبیات– در تمامی آثار ادبی حضور دارند و به این ترتیب، شالوده‌ای را برای مطالعهٔ ارتباطات متقابل اثر فراهم می‌آورد. (برای تفصیل بیشتر نک. مکاریک، ۱۳۸۵: ۴۰۱–۴۰۵)

برپایهٔ اندیشهٔ یونگ کهن‌الگوها که محتویات ناخودآگاه جمعی را تشکیل می‌دهند در اساطیر و افسانه‌های ملل و در فانتزی‌ها و رؤیاها آشکار می‌شوند. *شاهنامه* اثر ارزندهٔ فردوسی که مجموعه‌ای عظیم و غنی از این اساطیر را دربردارد، باید آن را همچون گنجینه‌ای از میراث تجربیات نیاکان و به عبارتی تبلور ناخودآگاه جمعی ایرانیانی دانست که تمامی داستان‌های آن حاوی چندین عنصر ساختاری مشابه و مشترک است که به قول کریستوفر وگلر سروکلهٔ آنها به‌نحوی جهان‌شمول در تمامی اسطوره‌ها و قصه‌های پریان و رؤیاها پیدا می‌شود.

در جای جای داستان‌های *شاهنامهٔ* فردوسی به‌ویژه داستان نبرد رستم و اسفندیار، نحوهٔ آشکاری از کهن‌الگوهای متنوع دیده می‌شود و مجموعهٔ این کهن‌الگوها معرف خویشکاری یا نقشی هستند که شخصیت‌ها دراین داستان و به طور کلی در اساطیر ایفا می‌کنند؛ و در واقع از منظر روان‌شناسی یونگ، هر یک از شخصیت‌های داستان، تجلی‌های متعدد روان واحد و پاره‌های اعضای یک پیکر به‌دنبال هدف و منزل غایی به‌هم پیوند می‌خورند. باید یادآوری کنم که هر یک از داستان‌ها و شخصیت‌های *شاهنامه* در هر سه بخش اساطیری، پهلوانی و تاریخی ظرفیت تحلیل نقد یونگی را دارد.

پیشینهٔ تحقیق

آغاز نقد ادبی روان‌شناسی در ایران بیشتر با نام صادق هدایت و آثار او، به‌ویژه *بوف کور* پیوند خورده است. در حوزهٔ *شاهنامه* اولین کسی که از منظر روان‌شناسی به داستان و شخصیت‌های آن نگاهی انداخته، محمود صناعی است. محمدرضا امینی در مقاله‌ای داستان ضحاک و فریدون را بر اساس نظریهٔ یونگ در مجلهٔ علوم اجتماعی دانشگاه شیراز به چاپ رسانده‌اند. تحلیل داستان سیاوش بر پایهٔ نظریهٔ یونگ اثر اقبالی و دیگران در مجلهٔ پژوهشی زبان و ادبیات فارسی نشر یافته است. اسطورهٔ کیومرث گل شاه اثر فاطمه مدرسی در مجله علوم اجتماعی دانشگاه شیراز به چاپ رسیده است. تا آنجایی که نگارندگان اطلاع دارند تاکنون مقاله‌ای با عنوان این مقاله و رویکرد آن در مجله‌ای چاپ نشده است.

فرضیه‌ها و اهداف تحقیق

شاهنامه با آنکه در سطوح ظاهری و حماسی نوشته شده است، با توجه به گرایش‌های اسطوره‌ای‌اش می‌توان به گونه‌ای درونی و عمیق بدان نگریست؛ یعنی شکل‌های ظاهری، سمبل‌ها و نمادهای لایه‌های باطنی‌اند.

نگاه یونگ به ناخودآگاه جمعی و حماسه‌ها و افسانه نگاهی اشراقی است.

نقد کهن الگویی و نظریهٔ فرایند فردیت گفتمانی منسجم است؛ و آن را می‌توان در چهارچوب گفتمانی مستقل، متونی چون *شاهنامه* بررسی کرد.

مهم‌ترین گزارهٔ روان‌شناسی تحلیلی یونگ، در سطح اسطوره‌های جهان و رؤیاهای بشری تبلور می‌یابد.

نگاه و رویکرد روان‌شناسی تحلیلی یونگ از متن کلاسیکی چون *شاهنامه*، واجد مفاهیم و ویژگی‌های عمومی یک گفتمان است.

پژوهش حاضر درصدد طرح چشم‌اندازی روان‌شناسانه از نوع یونگی به متن کلاسیک *شاهنامه* است و با این رویکرد، اهداف خاص و عمده‌ای را پی‌گیری می‌کند که از جملهٔ آن می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

تعیین چگونگی تجلی هر یک از کهن الگوهای یونگ در داستان رستم و اسفندیار.

تعیین رابطه و تبیین کنش هر یک از شخصیت‌های این داستان و قهرمانی همچون رستم با کهن الگوی قهرمان.

تعیین نقش زال و سیمرغ از نظر کهن الگویی.

تعیین رابطهٔ سیمرغ و عواملی چون رخش در رسیدن به کهن الگوی تفرد و خویشتن.

نشان دادن موانع و چالش‌های جدی موجود در مسیر فرایند فردیت.

تبیین این موضوع که همهٔ عوامل و کهن الگوها می‌توانند در رسیدن به فرایند فردیت به انسان یاری رسانند، مشروط به‌اینکه بتوان از همهٔ اینها به طور منطقی، مشروع و به‌موقع بهره گرفت.

روایت داستان *نبرد رستم و اسفندیار*

گشتاسب پس از کامیابی، وعدهٔ پیشین خود را در سپردن تاج و تخت به اسفندیار از یاد می‌برد. اسفندیار از پدر می‌خواهد، پیمان خویش را به‌جای آورد؛ اما گشتاسب که به پادشاهی خود دل بسته است، به چاره‌جویی به جاماسب متوسل می‌شود.

جاماسب طالع اسفندیار را می‌نگرد و مرگ زودهنگام اسفندیار را در زابل و به‌دست رستم زال پیشگویی می‌کند و می‌گوید، حتی پادشاهی ایران به اسفندیار سپرده شود، باز هم وی را از این سرنوشت، گریزی نخواهد بود. این آگاهی، گشتاسب را به بیراهه می‌کشاند و از اسفندیار می‌خواهد، رستم را دست‌بسته به درگاه او بیاورد تا تخت شاهی را به او بسپارد. یاد کرد اسفندیار از جانفشانی‌های رستم، پاسخی جز پافشاری پدر در اجرای فرمان ندارد. اسفندیار می‌داند که گشتاسب از این فرمان، مرگ او و حفظ پادشاهی خود را می‌خواهد. کتایون با یادآوری بخشی از دلاوری‌های رستم، نبرد با پهلوانی چون او را در آیین دادگری ناپسند می‌شمرد و فرزند خود را به زاری از رفتن به سیستان برحذر می‌دارد. اما اسفندیار، سخنان مادر را نادیده می‌گیرد و شبگیر با سپاهی به‌سوی زابلستان حرکت می‌کند و در دو راهی زابل و دژگنبدان، شتر از رفتن به‌سوی زابل سر می‌پیچد و اسفندیار این را به فال بد می‌گیرد. به دستور اسفندیار، شتر را سر می‌برند، تا شومی این کار به خودش برگردد. کاروان پس از سپردن راه در ساحل هیرمند خیمه می‌زند.

اسفندیار بر آن می‌شود، تا پیکی خردمند به نزد رستم بفرستد؛ از این روی بهمن را به نزد رستم روانه می‌کند، تا از او بخواهد به فرمان گشتاسب گردن نهد. بهمن که از فراز کوهی به نظاره ایستاده بود، با دیدن برزو بالای تهمتن از چیرگی او بر اسفندیار بیم می‌کند و سنگی سترگ به سوی رستم می‌غلتاند، تا با کشتن او، رنج اسفندیار را کم کند. اما رستم بی آنکه از جای بجنبد با پاشنهٔ پا سنگ را دور می‌کند.

بهمن پیام پدر را می‌گزارد، رستم به‌سوی هیرمند می‌تازد. جایگاه اسفندیار را می‌بیند. اسفندیار با دیدن رستم او را به سراپردهٔ خود فرا می‌خواند و از او می‌خواهد، خود بند بر پای نهد و با او نزد گشتاسب بیاید و با او پیمان می‌بندد با رسیدن به پادشاهی، خود بند از پای رستم باز خواهد کرد. رستم بند بر پای را ننگ می‌دارد. اسفندیار می‌کوشد با کوچک شمردن رستم او را به خشم آورد. اما

رستم با آرامش او را اندرز می‌دهد که از یاد نبرد، شاهان کیانی، پادشاهی از خاندان رستم یافته‌اند.

تلاش‌های چندروزهٔ پهلوان پیرو پشوتن برای آشتی کشانیدن اسفندیار بیهوده است.

سرانجام، هر دو به جنگ تن به تن در می‌دهند. نبرد دو پهلوان به درازا می‌کشد. چیره شدن بر اسفندیار روئین‌تن، غیرممکن به‌نظر می‌رسد. رخش و رستم هر دو به تیر اسفندیار زخم‌های بسیار بر می‌دارند و غرق خون می‌شوند. تیرهای رستم بر اسفندیار کارگر نمی‌افتد. رخش توان را از دست می‌دهد. رستم پیاده می‌شود تا رخش به خانه بازگردد. خود نیز درحالی‌که از زخم‌هایش خون می‌چکید، در بالای کوه پناه می‌گیرد و زال درمانده تنها راه چاره و درمان رستم و رخش را استمداد از سیمرغ می‌داند. از این روی زال با آتش زدن پر سیمرغ، او را به یاری فرا می‌خواند. سیمرغ با منقارهای خود تیرها را از تن رستم و رخش بیرون می‌کشد و با مالیدن پرهای خود بر زخم‌ها، آن دو را درمان می‌کند. سیمرغ که می‌کوشد با اندرز، رستم را از نبرد با اسفندیار بازدارد، او را آگاه می‌سازد که کشندهٔ اسفندیار در هر دو دنیا رنج خواهد کشید. با این همه رستم را به کنار دریا می‌برد. درخت گزی را بدو نشان می‌دهد و می‌گوید، تیری دو شاخه از چوب این بساز. به زر آب بپرور و در کارزار، چشم‌اسفندیار را نشانه کن، بدان‌که دست سرنوشت، خود این تیر را در چشمان اسفندیار خواهد نشاند.

سحرگاه، رستم پیش از اسفندیار آمادهٔ نبرد می‌شود. اسفندیار در شگفت از زنده ماندن او، به پشوتن می‌گوید، همانا زال به نیروی جادو، رستم و رخش را به زندگی بازآورده است. اما رستم قبل از آن، هماورد را به دادار زردشت و دین بهی سوگند می‌دهد که دست از ستیزه‌جویی بردارد و به میهمانی سرافرازش کند و وعده می‌کند که پس از پیشکش کردن هدایای بسیار، خود هم‌عنان با او به نزد گشتاسب خواهد آمد و فرمان پادشاه را، اگرچه کشتن و بندکردن باشد، گردن خواهد نهاد. اما سخنان رستم در اسفندیار نابخرد مغرور درنمی‌گیرد. ناگزیر رستم نیز تیر را در کمان می‌گذارد، سپس آن تیر گز را از چلهٔ کمان به‌دست سرنوشت رها می‌کند. تیر در چشم اسفندیار می‌نشیند و او را بر خاک می‌نشاند. اما اسفندیار در دم مرگ، گشتاسب، پدرش را قاتل خود می‌داند. بهمن را به رستم می‌سپارد تا به دست او پرورده شود. (تلخیص از دبیرسیاقی، ۱۳۸۶: ۲۱۲-۲۳۲)

تحلیل داستان *نبرد رستم و اسفندیار*

اسفندیار در اوستا spanta dāta به معنای آفریدهٔ مقدس. این واژه نیز، نام کوهی است که در زامیاد یشت از آن سخن رفته است. پورداوود می‌گوید، احتمالاً این همان کوهی است که در *شاهنامه* به نام سپند آمده است. (نک. پورداوود، ج دوم، ۱۳۷۷: ۸۷) در فروردین یشت و نیز ویشتاسب یشت از اسفندیار سخن گفته شده است. در کتب پهلوی از وی به نام پهلوان و مدافع وفادار و استوار دین بهی یاد می‌شود. اما، در حماسهٔ ملی به واسطهٔ دلاوری‌هایش، به‌ویژه به‌دلیل جنگ او با رستم و مرگ اندوهبارش بسیار بزرگ‌تر از آنچه هست، نمودار می‌شود. (نک. یار شاطر، ۱۳۸۳: ۵۷۹-۵۸۰)

رستم تحول‌یافتهٔ واژهٔ raoδa taoxma است. جزء اول؛ raoδa به‌معنای رُستن، رویش و بالندگی و جزء taoxma به‌معنای پهلوان و دلیر، تهم؛ درمجموع قوی‌پیکر، درشت‌اندام. گرچه سرکاراتی رستم را از rauta-us-taxman ، به معنای رودی به بیرون روان، در نظر دارد. (تسلیمی؛ میرمیران، ۱۳۸۴: ۱۳۶)

از میان بزرگان جنگاور، رستم پهلوانی است که به‌مراتب بیش از دیگران، اوراق *شاهنامه* را به خود اختصاص داده است؛ اما از رستم در اوستا نامی نمی‌رود و در متن‌های پهلوی جز یکی دو بار نشانی

از او نیست (آموزگار، ۱۳۸۶: ۶۵) و خاستگاه حماسهٔ او و خاندانش، یکی از دشوارترین مسائل حماسهٔ ملی است. به‌رغم اهمیتی که در حماسهٔ ملی به رستم داده می‌شود، نشانه‌هایی از دشمنی اولیه روحانیون زردشتی با او را از مبارزه‌ای که اسفندیار با رستم می‌کند و انتقامی که بهمن از او می‌گیرد، می‌توان پیدا کرد.

روایاتی که پاره‌ای از مورخان اسلامی نقل می‌کنند، آشکارا نبرد اسفندیار با رستم را بی‌حرمتی رستم به دین بهی می‌دانند. رساندن نسب او به ضحاک، نشانهٔ دیگری از دشمنی روحانیون با اوست. نه او و نه هیچ‌یک از افراد خاندان او در جهادهای گشتاسب شرکت ندارند. این نکته نیز حکایت از وجود دوره‌ای از افسانه‌ها می‌کند که بیرون دوره‌های اوستا پدید آمد و تنها بعدها بود که با دوره‌های اوستا درآمیخت. نسبت رستم در اوستا و پاره‌ای شباهت‌های وی با بعضی کارکردهای شخصیت‌های دیگر، سبب شد او را با گرشاسب، گوندوفارس و دیگران یکسان بدانند. (برای اطلاع بیشتر، نک. یار شاطر، ۱۳۸۳: ۵۶۳–۵۶۷؛ بهار، ۱۳۸۶: ۲۲۷–۲۴۴)

برخی بر این عقیده‌اند که رستم پیرو آیین کهن پیش‌زردشتی است و با گشتاسب و اسفندیار که در متن‌های دینی حامی آیین زردشتی همداستانی ندارد و از این‌رو در متن‌های دینی نامی از او نیست. گروهی نیز عقیده دارند که رستم در اصل قهرمان داستان‌های سکایی بوده است و داستان‌های مربوط به او در *شاهنامه* با داستان‌های دیگر التقاط یافته است. (آموزگار، ۱۳۸۶: ۶۵)

مهرداد بهار شباهت‌های قابل توجهی میان حماسهٔ رستم و اسفندیار و آشیل و هکتور و نیز همانندی‌های زیادی میان زادن رستم و زال و کریشنا (پهلوان عظیم جنگ‌های مهابهارات) پیدا کرده است. او گشتاسب را با آگاممنون مقایسه می‌کند و می‌گوید، افسانهٔ ایرانی، تلفیق با نمونهٔ هومری است که در طی تأثیرات متقابل فرهنگی میان یونانیان و ایرانیان شرقی پس از فتوح اسکندر انجام یافته است. اگرچند، این حقیقت که رستم برخلاف هکتور به دست دشمن کشته نمی‌شود، ضعفی در این مقایسه پدید نمی‌آورد. او می‌گوید این اختلاف در بررسی تطبیقی ما مانع و خلل خاصی به‌وجود نمی‌آورد. زیرا در علم اساطیر و بررسی تطبیقی حماسه‌ها، اشتراک و بن‌مایه‌ها مهم است. اما تأثیرات یونانی در پاره‌ای از جنبه‌های این اسطوره را شاید نتوان به‌کلی مردود دانست. او شکل‌گیری این اسطوره و خاستگاه آن را اساساً در منطقه‌ای از سند تا ماورالنهر دانسته است. (نک: بهار، ۱۳۸۶: ۲۳۵–۲۴۴؛ یارشاطر، ۱۳۸۳: ۵۷۹–۵۸۰)

نبرد رستم و اسفندیار را می‌توان کشمکش و جدال دو نسل با ویژگی‌ها و ساختار شخصیتی محکم، مجرب و آسوده و دیگری با ویژگی‌شخصی ناپخته، خودخواه و جاه‌طلب دانست. تلاش جنون آسای اسفندیار و جدال‌های درونی او برای دستیابی به راه درست برای کسب خشنودی پدر و در نهایت تکیه زدن بر اریکهٔ سلطنت؛ و جدال رستم برای چگونگی آزاد شدن از چیرگی اهریمن. اینها انگیزه‌ها و وسوسه‌هایی است که قهرمان را از دنیای ایستا و باظلمت به‌سوی دنیای تغییر و حرکت و خطر و به قول کمبل، دعوت به ماجرا می‌کشاند.

در اساطیر و قصه‌های ملل این گذار و مسیر به اشکال و گونه‌های مختلف خود را نشان می‌دهد. گشتاسب پادشاه خودکامه، کابوس و کهن‌الگوی پدر دیوماننده‌ی است که فرزند را در آزمون‌های دشوار آیین تشرف به‌طورجدی وارد وادی خطر می‌کند و تا سرحد نابودی او را می‌کشاند. از این‌روست که او بارها به مادر پناه برده است. کاملاً طبیعی است که گاهی قهرمان، نخست بکوشد تا این سفر پرماجرا و خطرآفرین را در پیش نگیرد و از زیر کار شانه خالی کند. وگلر می‌گوید: قهرمانان معمولاً دعوت را با بیان فهرست بلندبالایی از عذر و بهانه‌های ضعیف رد

می‌کنند و طی کوشش، آشکارا برای تعویق انداختن مواجهه با سرنوشت ناگزیر خود می‌گویند، فقط به شرطی این ماجراجویی را می‌پذیرند که مجموعه‌ای از تعهدات سنگین را به‌عهده نداشته باشند. این عذر و بهانه‌ها موانع موقتی به‌شمار می‌روند و معمولاً اضطرار جستجو مغلوبشان می‌کند. (وگلر، ۱۳۸۶: ۱۲۵) البته رد بی‌وقفه منجر به فاجعه می‌شود. در کتاب مقدس، همسر لوت به این دلیل تبدیل به مجسمهٔ نمک شد که ندای الهی، مبتنی بر ترک خانه، در شهر صدوم و به پشت‌سر نگاه نکردن را رد کرد. *نگاه به پشت‌سر*، *به* فکر گذشته بودن و رد واقعیت، اشکال مختلف رد کردن دعوت است. (همان: ۱۴۶)

گشتاسب، آن‌چنان قدرت و سلطنت در جانش ریشه دوانیده است که به‌سختی توان درک ارزش‌ها را دارد. سایه معمولاً ارزش‌های مورد نیاز خودآگاه را به‌گونه‌ای می‌پوشاند که فرد به دشواری بتواند آنها را وارد زندگی خود کند. از این‌رو، گشتاسب نمود کهن الگوی سایه به جاماسب وزیر آینده‌نگر و پیش‌گوی خویش متوسل می‌شود. او در واقع عقل درون و آگاهی و دانش درونی گشتاسب را زایل می‌کند. در اینجا، جاماسب، جنبهٔ پست پیردانا را نمود می‌دهد و چهرهٔ شیطانی خود را به ثبوت می‌رساند. گرچه، تنش‌های روحی و چالش با بخش‌های متضاد و وجوه منفی روان برای ساخته شدن روح و ایجاد تغییر لازم است. جاماسب با این‌کار و ترفند، وسوسه‌ای شیطانی در جان گشتاسب می‌افکند تا مرگ اسفندیار در زابل به‌دست رستم رقم خورد، اما نیروهایی در روان وجود دارد که مانع از روند کسب خودآگاهی در انسان می‌شوند. آن نیروها، غارتگران بخش مثبت روان هستند. تسلیم شدن اسفندیار به خواست پدر، گرچه ظاهراً به‌نظر عملی قهرمانانه و اطاعت از اوامر او در شرایط سخت بحرانی تلقی می‌شود، اما در نوع خود فشار و کشمکش پیش از حد و بیشتر و بیشتر را میان دو طبیعت متضاد می‌گردد و سبب نابودی انرژی‌های مثبت روان می‌شود.

دو روز و دو شب باده‌ی خام خورد
بر ماهرویش دل آرام کرد
سیم روز گشتاسب آگاه شد
که فرزند جویندهٔ گاه شد
همی در دل اندیشه بفزایدش
همی تاج و تخت آرزو آیدش
بخواند آن زمان شاه جاماسب را
همان فال‌گویان لهراسب را
برفتند با زیج‌ها بر کنار
بپرسید شاه از گو اسفندیار
که او را بود زندگانی دراز
نشیند به شادی و آرام و ناز
به سر ر نهد تاج شاهنشهی
برو پای دارد بهی و مهی

(۶/۱۱۵۱/۲۷-۳۳)

گشتاسب به تسخیر سایه درآمده است و به قول یونگ، کسی که به تسخیر سایه درآمده باشد در پرتور نور خویش می‌ایستد و هر لحظه در دام خود فرو می‌افتد و در هر فرصتی می‌کوشد تا بر دیگران اثر منفی شدید بگذارد. در نتیجهٔ این اثرگذاری منفی شدید است که من خودآگاهی، اسفندیار، در پیمودن مسیر تفرد و دستیابی به کهن‌الگوی خویشتن، راهی اهریمنی را پیش می‌گیرد. او برای اینکه به پادشاهی برسد، از بدترین شیوه‌ها بهره می‌جوید. دیدگاه آسیب‌پذیر اسفندیار، توان دیدن حقیقت و درک ارزش‌های درونی را به او نمی‌دهند. چشمان درون و بصیرتش کاملاً آسیب‌پذیر مانده‌اند. او شهود درون خود را کاملاً از دست داده است. وحدت روان او کاملاً از هم گسسته است. بنابراین فقدان شهود، عدم حساسیت مثبت یا عدم پیروی از دانش خود، باعث انتخاب‌هایی می‌شود که نتایج نادرست و حتی فاجعه باری دارند.

همهٔ اینها باعث می‌شود که وی در این راه از پذیرفتن رهنمودها و پندهای هدایت‌گرانهٔ آنیمای درونش نیز خودداری کند. کتایون به‌عنوان نمود آنیمای اسفندیار می‌کوشد او را از درک کنش‌های ناخودآگاه یاری دهد. آنیمای روان او دیگر قادر نیست، بعدهای مخالف روان را به یکدیگر نزدیک‌تر گرداند و آنها را با هم به نقطهٔ صلح‌جویانه و آشتی بکشاند. او دیگر نمی‌تواند، نیمهٔ گمشده‌اش و بقیهٔ هویتی را که از دست داده بیابد. کشش درونی اسفندیار، نبرد سایه و قهرمان است.

زیباترین و جذاب‌ترین نشانهٔ این تردید در صحنهٔ خوابیدن شتر در دو راهی زابل و دژ گنبدان است. اسفندیار شتر را می‌کشد. این کشتن شتر، نمودی از تسخیر خودآگاهی به‌وسیلهٔ سایهٔ درون روان است. شتر درواقع، نمودی از غریزه و شهود درونی است که اسفندیار با کشتن آن، به استقبال خطرهای جدی می‌رود، و میزان آسیب‌پذیری خود را به حداکثر می‌رساند. این شتر، معرف، بخشی از شهود، دانش و عقل درون است که کل معرفت و خویشتن بزرگ‌تر را حمل می‌کند. او همان کسی است که به وسیلهٔ آن شهود، دشمن پنهان را آشکار می‌کند. پیرخرد کوچک درون اسفندیار، همان یاری رسان است که در پیشاپیش او حرکت می‌کند و راه را به او می‌نمایاند و می‌گوید که از کدام راه باید رفت، تا بیشترین فایده را برای اسفندیار داشته باشد. اسفندیار شتر را درک نمی‌کند. او این خرد غریزی را تشخیص نمی‌دهد و او را می‌کشد و با کشتن شتر است که صدمهٔ بزرگ به کل‌روان او وارد می‌شود. پشوتن در تلاش است که او را اندرزهای خیرخواهانه‌ای دهد؛ اما او نیز کاری از پیش نمی‌برد؛ از این‌روی پشوتن می‌تواند، نمود کهن‌الگوی پیرخرد باشد که می‌کوشد درایت و بصیرت لازم در شناخت سایه را به او بدهد. مرشد، شخصیت قهرمان را مجهز به انگیزه، الهام، معیار هدایت، آموزش و هدیه‌ای برای سفر می‌کند و قهرمان به کمک کسی یا چیزی راهنمایی می‌شود و داستان ناتوان و ضعیف از پذیرش چنین انرژی خامی ناقص است. (وگلر، ۱۳۸۶: ۷۱)

پشوتن بدو گفت کای نامدار
چنین چندگویی تو از کارزار
که تا تو رسیدی به تیر و کمان
نبد بر تو ابلیس را این گمان
به دل دیو را راه داده‌ای کنون
همی نشنوی پند این رهنمون
دلت خیره بینم همی پر ستیز
کنون هرچ گفتم همه ریز ریز

(۹۲۷-۹۲۴/۱۱۸۸/۶)

اما، نیروی سهمگین سایه آن‌چنان روان اسفندیار را در سیاهی خود فرو برده که قدرت تشخیص و درک و بینایی خود را در آن مسیر از دست داده است. به‌قول‌یونگ، گاه تجربه‌ای تلخ می‌تواند به یاری ما بشتابد و یا مثلاً بلایی بر سرمان *بیاید* تا گرایش‌ها و انگیزه‌های سایه فروکش کند. گاهی هم یک تصمیم قهرمانانه می‌تواند، همین نتیجه را در بر داشته باشد. البته، تنها زمانی که انسان بزرگ درون ما، یعنی میستاپئو (خود) در این کار ما را یاری رساند. نبرد رستم و اسفندیار، نبرد من خویشتن و سایه است. رستم در این میان می‌کوشد با واپس‌زدن تاریکی سایه، روشنایی آگاهی خود را به خودآگاهی بتاباند. اما، کهن‌الگوی قهرمان در رویارویی با سایه ناکام می‌ماند.

یونگ بر این باور است که گاهی سایه، تنها بدین سبب قدرتمند است که «خود» هم‌سوی آن است. به‌گونه‌ای که انسان نمی‌داند سایه او را برمی‌انگیزد یا خود. (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۶۶) از این‌روی، روئین‌تنی اسفندیار که ره‌آورد هدیهٔ زردشت است، می‌تواند، مصداقی برای همسویی خود با سایه باشد.

انسان از آغاز هستی‌اش تاکنون، همواره، دغدغه و اندوه زیادی داشته است. اما بزرگ‌ترین دغدغه و اندوه بویژه فلسفی‌اش، مسئلهٔ مرگ بوده است. اشتغال دائم ذهن انسان برای دست یافتن به هستی سرمدی و برانداختن و به تعلیق درآوردن زمان مادی، مهم‌ترین و بدیهی‌ترین چالش زندگی پیش‌روی او بوده است. از این روی، انسان به‌ویژه انسان اساطیری و باستانی از زمان عادی و مادی و سپنجی و ناسوتی که فرتوت و پیرش می‌کند و به سوی مرگ و نیستی می‌کشاندش، گریزان است و تلاش او این بوده است تا خود را به مرزهای حیات جاویدان نزدیک گرداند؛ به‌گونه‌ای که در جهان سپنجی، زمانی چون دهر پارمنیدی داشته باشد و از این طریق خود را با زمان ابدی پیوند زند.

در اساطیر ملل، جاودانگی با اشکال مختلف نمود پیدا کرده است. گاهی به‌وسیلهٔ آب‌حیات به دست می‌آید که هر کس از آن بخورد یا احیاناً در آن غوطه زند، جاویدان می‌ماند. میرچا الیاده آورده است که آب حیات مایهٔ تجدید شباب است و مورث عمر جاوید. آب حیات جوهری جادویی و خاصیت درمانی دارد. غسل تعمید وسیلهٔ تطهیر و تجدید حیات دانسته شده است. (نک: الیاده، ۱۳۷۶؛ ۱۸۹-۲۰۹) گاهی با خوردن گیاهی یا نوشیدن شیر و عصارهٔ گیاهی، انسان در پی جاودانگی بوده است.

در آثار صوفیان، آب حیات به صورت آب زندگی و آب حیوان و آب خضر آمده است، و آن آبی است که در باور قدما درانتهای عالم مسکون جای دارد و جاری است. هر کس از آن چشمه بنوشد، عمری جاودانی خواهد یافت. در اصطلاح صوفیان آب گاهی کنایه شده است از سرچشمهٔ عشق و محبت که هر که از آن بچشد، هرگز معدوم نگردد و فانی نشود. (گوهرین، ۱۳۸۸: ۴/۱) درخت و خوردن میوهٔ آن مفهوم استعاری‌تری پیدا کرده است و از این طریق نیز انسان می‌خواسته است به جاودانگی دست یابد.

گفت دانایی به رمز ای دوستان
که درختی هست در هندوستان
هرکسی کز میوهٔ او خورد و برد
نی شود پیر و نـــی هرگز بمرد

(مثنوی، /۸۸۸/۳۶۴۱-۳۶۴۲)

در جاهای مختلف سخن از روئین‌تنی اسفندیار است؛ ولی از چگونگی روئین‌تن شدن او در هیچ متنی سخنی نرفته است. (آموزگار، ۱۳۸۶: ۷۵) اساساً روئین‌تنی با جاودانگی و مصون ماندن از آسیب‌ها، بیماری، مرگ و... مرتبط است. در برخی اساطیر، پوشیدن لباس خاص، نوعی روئین‌تنی و عمر طولانی برای قهرمان به همراه داشته است. ببر بیان، برای رستم نوعی آسیب‌ناپذیری و مصونیت به همراه داشت. برای ایضاح مطلب لازم است گفته شود، که حداقل دو نظر می‌توان دربارهٔ معنای ببر بیان ارائه داد؛ اگر، منظور از «ببر»، پوست «ببر» باشد و «بیان» را به معنای خدا از ریشه bay یا bag ایرانی باستان بدانیم، و «ان» را نشانهٔ نسبت درنظر بگیریم. نتیجه این می‌شود، پوستی که به‌وسیلهٔ خدا یا خدایان تقدیس شده است. که به‌نظر می‌رسد تحلیل زیاد عامیانه‌ای نباشد. گرچه از نظر زبان‌شناسی «بیان» در این سیاق یعنی با ترکیب «ببر» باید از واژهٔ ایرانی باستان vidānā به‌معنای خیمه، چادر، پوشش، تحول یافته باشد. بدیهی است با در نظر گرفتن معنای اخیر به حقیقت مفهومی آن بیشتر نزدیک می‌شویم. (دربارهٔ ریشه و تحول آوایی واژهٔ «بیان» هم‌چنین نک. لازار، ۱۳۸۴: ۱۸۳)

رستم در مواجهه با اسفندیار رویین‌تن شکست می‌خورد. رستم ارتباط خود را با روان خلاق و شهود درونش از دست داده است. از منشاء و اصل وجود خویش جدا مانده است. او سترون شده است و اکنون غرایز و چرخهٔ زندگی درون او از

دست رفته است. در نتیجه او به کوه می‌گریزد. کوه یادآور کهن‌الگوی مادر است و چون زهدان مادر، رستم را در پناه خود می‌گیرد تا بار دیگر دوباره با کمک نیروی ماورایی و اهورایی، زایش و حیات مجددی به‌دست آورد.

تلخی شکست رستم و گریز او به‌سوی کوه فرصتی فراهم آورد تا قوایش را تجدید کند. او انسان بزرگ درون خود را به یاری می‌طلبد. زال، پیرخرد، در لحظه‌های بحران و درماندگی، پرهای جادویی سیمرغ را به آتش می‌کشد. سیمرغ در متون اوستایی، از جمله در بهرام یشت و رشن یشت، از آن یاد شده است. در متون پهلوی و منابع دوره اسلامی از آن زیاد سخن رفته است. سیمرغ در اوستا به‌صورت saēna mareqa آمده است. در پهلوی سین مُرو، یعنی مرغ سین. در فروردین یشت، بند ۱۷ از saēna نام برده شده، که نام شخصی است که پس از زردشت زندگی می‌کرده است. از فروردین یشت برمی‌آید که سیمرغ اسم حکیم دانایی بوده است؛ همچنین از خانواده‌ای به‌نام سَئنَ saēna نام برده می‌شود. جالب این است که جزء اول واژهٔ سیندخت نیز با سیمرغ هم اشتقاق است. (برای اطلاع بیشتر نک، پورداوود، ۱۳۷۷: ۱/ ۵۷۵)

پس سیمرغ آن‌طور که از معنای آن بر می‌آید، می‌تواند فرد حکیم و دانایی باشد. بنابراین، در تحلیل داستان ما هم، بی‌ربط نیست، اگر بخواهیم سیمرغ را نماد پیرخرد تلقی کنیم. اما، سیمرغ درعین حال می‌تواند نقش کهن‌الگوی مادر را ایفا کند. زیرا هموست که زال می‌پرورد و می‌بالاند و شهرتش را در جهان می‌پراکند. ضمن آنکه سیمرغ را نیز می‌توانیم یکی از تجسم‌های «خود» فرض کنیم. یونگ می‌گوید «خود» معمولاً به‌صورت یک حیوان نیز نمود پیدا می‌کند و طبیعت غریزی ما و پیوند آن با محیط را نمادین می‌کند. درست از همین روی است که در اسطوره‌ها و افسانه‌های پریان، با بی‌شماری حیوانات یاری‌دهنده برخورد می‌کنیم. (۱۳۸۷: ۳۱۰)

سیمرغ تبلور همراهی کهن‌الگوی خویشتن است. او نیز پیرخرد است که در تنگنا و شرایط بحرانی به یاری قهرمان می‌شتابد. در ساحت روان آدمی، پیرخرد نمایندهٔ خویشتن، خدای درون ما و جنبه‌ای از شخصیت ماست، که به‌موجب دانش و خردش می‌توان از آزمون‌های سخت زندگی جان به سلامت برد و از بوته‌های آزمایش‌های صعب، سربلند بیرون آمد. سیمرغ، اما حامل داروهای شفابخش و درمان‌گر زیادی است که می‌تواند دردها را تسکین دهد. هرگاه شخصیت انسان، ضعیف، کم جان، بی‌حال و ناپیدا شود، هرگاه ناتوان از تحرک و آفرینش می‌شویم، هرگاه رخوت، تمام وجود ما را می‌گیرد. هرگاه دچار ملال و یکنواختی می‌شویم. طبیعت درون برمی‌خیزد و آب روان را در کویر خشک زندگی جاری می‌کند؛ آن طبیعت درون، همیشه همراه ما و در کنار ماست.

از ایوان سه مجمر پر آتش ببرد
برفتند با او سه هشیار گرد
فسونگر چو بر تیغ بالا رسید
ز دیبا یکی پر بیرون کشید
ز مجمر یکی آتشی بر فروخت
به بالای آن پر لختی بسوخت
چو پاسی از آن تیره شب درگذشت
تو گفتی چو آهن سیاه ابرگشت
همان‌گه چو مرغ از هوا بنگرید
درخشیدن آتش تیز دید
نشسته برش زال با درد و غم
ز پرواز مرغ اندر آمد دژم

(۱۲۳۳-۱۲۲۸/۱۲۰۱/۶)

حضور سیمرغ و زال در نزد رستم، در واقع گوش سپردن به ندای درون و استمداد از آن برای عبور از میان تاریکی و تسلط بر نیروی سایه است. او توانسته است وجهی از طبیعت روان خود را به کارگیرد. در نتیجه او به درک قدرتی سهمگین دست یافته است تا بتواند مطمئن‌تر و مصمم‌تر و با گام‌های

استوارتر به‌سوی سایه برود تا با واکنش، نسبت به جنبه‌های منفی روان خود، به مرحلهٔ تفرد و خویشتن روان برسد.

لوئیزه فون دربارهٔ سیمرغ می‌گوید، از این جهت در شرق آن را سی‌مرغ می‌نامند. [زیرا] این پرنده روح جمعی همهٔ پرندگان را بیان می‌کند و به عنوان روح قبیله یا توتم، ویژگی‌های همهٔ پرندگان را در خود دارد... در برخی متون شرقی مکتوب است که سیمرغ صورت انسانی را دارد و مانند انسان سخن می‌گوید و در مسیحیت نماد مسیح در قرون وسطی نقشی بزرگ و ماندگار ایفا می‌کند. (لوئیزه فون، ۱۳۸۳: ۱۸۰) بیهوده نیست، که در اوستا از سیمرغ به نام حکیمی یاد شده است. وی می‌گوید، سیمرغ، تجربهٔ درونی و یکپارچگی و وحدت ایجاد می‌کند، اما سیمرغی که عطار نظر دارد، فقط شهود ذهنی خداوند است و هدایت‌گر انسان به‌سوی تجربه‌ای واقعی. پرنده فرایند فردیت است. (همان: ۱۸۱) رستم نیز از طریق او به تجربهٔ واقعی هدایت می‌شود. سیمرغ نوعی شهود ابتدایی است که قهرمان را به سوی درکی از هدف حقیقی هدایت می‌کند. سیمرغ، رستم و رخشِ زخمی به تیر اسفندیار را با نیروی جادویی‌اش درمان می‌کند تا از این طریق قهرمان احساس خود از خویشتن و روح خویش را احیا کند، تا فرزانگی، بصیرت و قدرت بیکران خویش را بازگرداند. سیمرغ، آنگاه از راه مهر، راز سپهر را با تهمتن درمیان می‌نهد و می‌گوید کشندهٔ اسفندیار خود دیری نخواهد زیست و در جهانی دیگر نیز در رنج خواهد بود. درواقع پیرخرد او را هشدار می‌دهد و نسبت به موانع و دشواری‌های راه او را آگاه می‌سازد، با این تفاوت که سیمرغ تیره‌روزی و شوم بختی و رنج را نتیجهٔ قهرمان می‌داند که اسفندیار را از پای در می‌آورد. اما این تیره‌روزی قهرمان می‌تواند سردی و بی‌روحی زندگی پس از سرکوب سایه باشد و یا همسویی خود با قدرت هراس‌انگیز سایه و بروز و نمود دوبارهٔ این سایه، تیره‌روزی را رقم می‌زند. اگر در دنیای عمل، انسان‌نگران نتیجهٔ اعمالش باشد، مرکزیتش را و در اصل جاودانگی خویش را از دست می‌دهد.

چنین گفت سیمرغ کز راه مهر
بگویم کنون با تو راز سپهر
که هر کس که او خون اسفندیار
بریزد ورا بشکرد روزگار
همان نیز تا زنده باشد ز رنج
رهایی نیابد نماندش گنج
بدین گیتی‌اش شوربختی بود
وگر بگذرد رنج و سختی بود

(۱۲۷۹-۱۲۷۶/۱۲۰۳-۱۲۰۲/۶)

با این همه، سیمرغ، رستم را به کنار دریا می‌برد. درخت گزی را بدو نشان می‌دهد و می‌گوید، تیری دو شاخه از چوب گز بساز، به زهر آب بپرور و در کارزار چشم اسفندیار را نشانه کن. پیردانا راه رسیدن به مقصود را می‌داند و طلسم جادویی را نیز به او نشان می‌دهد و راز مرگ اسفندیار را بر رستم می‌گشاید. رستم در جنگ روز قبل نتوانسته است بر اسفندیار فائق آید. یکی از راه‌های رسیدن به هدف و دست‌یافتن به آن، داشتن تعادل روانی و آرامش روحی است؛ کسی که این ویژگی را نداشته باشد، طعم پیروزی را نخواهد چشید و هدف را در زندگی گم خواهد کرد.

کهن‌الگوی قهرمان می‌داند که تکیه بر مهارت‌های خود نیز نمی‌تواند از عهدهٔ این کار برآید. او در این نبرد به مهارت‌ها و توانایی‌های جسمی خود نیز تکیه ندارد. بلکه تکیه و نگاه او به درونش است؛ استمداد از درون. وقتی ما به شهودمان تکیه کنیم و با چشمان شهود به جهان نظاره کنیم، گویی که با هزاران چشم به جهان می‌نگریم. از این طریق است که به ابزار روحی قدرتمندی مجهز می‌شویم. این

تکیه بر شهود است که توانایی ما را برای حرکت مطمئن و متکی بر اعتماد به نفس در جهان خارج شدت می‌بخشد. این شهود است که حس می‌کند که از کدام راه باید رفت، چگونه باید هدف را نشانه رفت. این شهود است که انگیزه‌ها و مقاصد نهایی را درک می‌کند. این شهود است که حافظ خویشتن است.

به زه کن کمان را و این چوب گز
بدین‌گونه پرورده در آب رز
ابر چشم او راست کن هر دو دست
چنان چون بود مردم گز پرست
زمانه برد راست آن را به چشم
بدان‌گه که باشد دلت پر ز خشم

(۱۳۰۶-۱۳۰۴/۱۴۰۴/۶)

تیر در چشمان اسفندیار فرو می‌نشیند و او را به خاک می‌نشاند. با مرگ اسفندیار، سایهٔ هراسناک و قدرتمند سایه به اعماق روان ناخودآگاه واپس رانده می‌شود، تا در زمان دیگری خود را برای حملهٔ شوم دیگری آماده کند. آرزوی اسفندیار که در واقع پرورش بهمن به‌دست رستم است، شکل‌گیری و احیای مجدد توان و قدرت سایه را سبب می‌شود. رستم، سایه‌ای را ناخواسته در درون خود می‌پروراند که نتیجهٔ آن نابودی خاندان زال است. احتمالاً کهن الگوی قهرمان به‌اندازهٔ کافی دربارهٔ سایه و ماهیت تاریک آن نمی‌داند که بعدها قربانی نفوذ و تحت تأثیرات مخرب و نابودگر آن قرار می‌گیرد. انسان باید در سفر رشد فردیت خود باید همواره شمع شمّ معنوی خود را روشن نگه دارد؛ تا همواره در این سفر، در اعماق سیاهی و تاریکی ناخودآگاه غرق نشود و راه گم نکند، که سایه همواره دوشادوش روند تفرد روان پیش می‌رود. در هر صورت، بزرگ‌ترین دشمن قهرمان سایهٔ خود اوست.

کنون بهمن این نامور پور من
خردمند و بیدار دستور من
بمیرم پدروارش اندر پذیر
همه هرچ گویم تو را یادگیر
به زابلستان در ورا شاد دار
سخن‌های بدگوی را یاد دار
بیاموزش آرایش کارزار
نشستنگه بزم و دشت شکار
می و رامش و زخم چوگان و کار
بزرگی و بر خوردن از روزگار

(۱۴۶۵-۱۴۶۱/۱۲۱۰/۶)

نتیجه‌گیری

شاهنامهٔ فردوسی که همهٔ اجزای داستان‌ها، مؤلّفه‌ها و شخصیت‌های آن در شبکهٔ پیچیده‌ای از رابطه‌های نفرت و دوستی، جنگ و آشتی، نیرنگ و راستی، اسارت و آزادی، شکست و پیروزی و مرگ و زندگی پیوند خورده‌است، باید آن را چون یک تمامیّت و کلیّتی در نظر گرفت که از محدودیّت‌های روانِ فردی درگذشته است و به ابعادی همگانی با ساختار جهانی دست یازیده است.

به تعبیری *شاهنامه* را می‌توان همچون گنجینه‌ای از میراث تجربیات نیاکان و به عبارتی تبلور ناخودآگاه جمعیِ ایرانیانی دانست که تمام داستان‌های آن حاوی چندین عنصر ساختاری مشابه و مشترک است که به قول وگلر سروکلّهٔ آنها به‌نحوی جهان شمول در تمامی‌اسطوره‌ها و قصّه‌های پریان و رؤیاها پیدا می‌شود.

در جای‌جای داستان‌های *شاهنامهٔ* فردوسی، نحوهٔ آشکاری از کهن‌الگوهای متنوّع دیده می‌شود. بسیاری از پیش‌آمدها و رفتارها و خویشکاری شخصیت‌های *شاهنامه* غیرشخصی و به عبارتی جهانی‌اند و هریک از شخصیت‌های یک داستان چون تجلّی‌های متعدد روان واحد و پاره‌ها و اعضای یک پیکر به دنبال هدف و منزل غایی و نهایی به هم

پیوند می‌خورند؛ آن‌طور که کهن‌الگوهای متنوع و متعدّد ناخودآگاه جمعی درطی فرآیند فردیّت هم چون سی‌مرغ عطّار وادی‌های صعب و سخت بسیاری را پشت سر گذاشته تا سرانجام با پیوستن همهٔاین کهن‌الگوها، به سیمرغ خویشتن دست یابند.

داستان‌های *شاهنامه* تصاویر راستینی از زندگی واقعی ما عرضه نمی‌کند؛ به‌این معنا که قصد ندارد جهان خارج و واقعیت را توصیف کند و این آنقدر بدیهی است که هر فرد بهنجاری می‌داند که‌این داستان‌ها وصف واقع‌بینانهٔ جهان نیست، راستی تخیل ماست، نه راستی علیت مادی. به منزلهٔ نمادهایی از رویدادها یا مسائل روان‌شناختی که فرایندهای درونی را به زبان تصویرهایی خیالی و ملموس برمی‌گرداند. داستان‌های *شاهنامه* کارکرد روان ما را به خوبی می‌نمایاند و می‌گوید که معضلات و مسائل روان‌شناختی ما چیستند و چگونه می‌توان به بهترین وجه بر آنها چیره شد.

ما در تحلیل‌این داستان نشان دادیم که تمامیت انسان بی حضور هریک از کهن‌الگوها حتی سایه، یعنی همهٔ آنچه را که نمی‌خواهیم دربارهٔ خودمان بدانیم، ناتمام و ناقص خواهد بود. به‌ویژه درک وجودی سایه که خود واقعاً دارای سرشتی عاطفی است و انسان اگر نتواند از فرافکنی عواطف خود بر دنیای بیرون رها شود، سایه‌ای سنگین در قفا خواهد داشت. مکانیزم ناخودآگاه فرافکنی دنیای بیرون را برگردانی از جهان درون خواهد کرد. چنانچه ما نتوانیم گرایش‌های پیچیدهٔ درونی خود را در روان تفکیک کنیم، از درک ریشه‌های سردرگمی خود دربارهٔ خودمان محروم خواهیم شد، به تلویح یا تصریح گفتیم که سرکوب و نادیده انگاشتن هریک از کهن‌الگوها چه منفی و چه مثبت، منجر به از همپاشی روان می‌شود. چنانچه همهٔ وجوه روان به هم‌گرایی و تقارب و وحدت تحول‌گرایانهٔ عالی از عناصر و وجوه متضاد و متخالف روان دست یابند، حاصل آن فعال شدن و پویایی جرقهٔ با طراوت زندگی است. در نظر یونگ این تقارب و هم‌آیی وجوه روان چیزی نیست که انسان از مکانی بیرون برود و آن را به دست آورد، بلکه به خاطر انجام‌دادن کاری بسیار دشوار به وقوع می‌پیوندد. در تبیین این داستان گفته شد که قهرمان‌ها خصلت‌های مثبت و تحسین‌برانگیز زیادی دارند، اما قصور مشترک همهٔ آنها از جمله رستم و اسفندیار خطای تراژیک است که به دردسر می‌اندازدشان؛ و به‌اصطلاح آن پاشنه آشیل یا چشم اسفندیار است و سرانجام همین امر به نابودیشان منجر می‌شود. همان‌طورکه گفته شد تمامیت و کمال رستم و اسفندیار بدین معنا نیست که هیچگاه آنان دچار خطا نمی‌شوند، بلکه لغزش‌ها همواره انسان‌ها را تا زمانی که زنده‌اند می‌لغزاند. به‌ویژه اسفندیار با وجود کمالش و دست‌پروردگی و روئین‌تنی‌اش، یک نقطه ضعف اساسی (چشم اسفندیار) دارد که بی‌بصیرتی اوست و همین چشم بی‌بصیرتش او را به کشتارگاه خود می‌برد. از سویی فردوسی برای همهٔایرانیان که به‌گونه‌ای آزاده‌اند، هفت‌خان و مسیر رشد و کمال تدارک می‌بیند. به هرحال قهرمان باید راه کمال را بجوید؛ حال برخی از آنان که هم‌چون رستم مطلوب‌ترند، خطاهای کمتری دارند و برخی چون اسفندیار که نامطلوب‌ترند، خطاهای بیشتری دارند. در داستان رستم و اسفندیار، در رویارویی‌این دو پهلوان، آن‌جا تراژدی به معنی واقعی جان می‌گیرد و خواننده نمی‌داند به کدام قهرمان داستان حق دهد و سرانجام هم بر اسفندیار و هم بر رستم اشک می‌ریزد. (آموزگار، ۱۳۸۶، ب: ۵۴۷) بر پایهٔ اندیشهٔ یونگ خطای تراژیک بالضروره برای قهرمان وجود دارد. به قول وگلر شایع‌ترین خطای تراژیک نوعی غرور یا خودپسندی موسوم به هوبریس (hubris) است، قهرمان تراژیک اغلب آدمی‌با قدرتی فوق‌العاده است، اما گرایش به‌این دارد که خود را فراتر از خدایان

بداند، هشدار منطقی را نادیده بگیرد، یا رموز اخلاقی را با این اندیشه به تمسخر بگیرد که فراتر از قانون خداست؛ این خودپسندی مرگبار ناگزیر نیرویی به نام نمسیس (nemesis) را رها می‌کند که در اصل الههٔ عذاب به‌شمار می‌رود و کارش برقراری تعادل و معمولا به ارمغان آوردن مرگ برای قهرمان است. (وگلر، ۱۳۸۶: ۱۲۲)

فردوسی با نبوغ و توانش ذهنی و روانیِ بی مانندش، ریشه‌های تباهی و پوسیدگی و پیروزی انسان را واگویی کرده‌است و به قول یاوری، داستان-های شخصیت‌های *شاهنامه* نشان می‌دهد که تواناترین مردان را نقطهٔ ضعفی است و داناترین آنها را امکان حماقتی.

منابع

آموزگار، ژاله (۱۳۸۶). الف. *تاریخ اساطیری ایران*. سمت. تهران.

ـــــــ (۱۳۸۶). ب. *زبان، فرهنگ و اسطوره*. معین. تهران.

الیاده، میرچا (۱۳۷۶). *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمهٔ جلال ستاری. سروش. تهران.

بهار، مهرداد (۱۳۸۶). *از اسطوره تا تاریخ*. چشمه. تهران.

بیلسکر، ریچارد (۱۳۸۸). *اندیشهٔ یونگ*. ترجمهٔ حسین پاینده. آشتیان. تهران.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۷). *یشت‌ها*. ج ۱و۲. اساطیر. تهران.

سلیمی، علی؛ میرمیران، سید مجتبی (۱۳۸۴). *ویس و رامین و ریشه شناسی کهن*. مجلهٔ تخصصی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مشهد. دورهٔ ۳۹. پی‌درپی ۱۵۰.

دبیرسیاقی، سید محمد (۱۳۸۶). *برگردان روایت گونهٔ شاهنامهٔ فردوسی به نثر*. قطره. تهران.

زمانی، کریم (۱۳۸۵). *شرح جامع مثنوی معنوی*. اطلاعات. تهران.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۸). *شاهنامه (براساس نسخهٔ نه جلدی چاپ مسکو)*. زیرنظر ی. ا. برتلس. ۲جلد. ققنوس. تهران.

فوردهام، فریدا (۱۳۵۶). *مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ*. ترجمهٔ مسعود میربها. اشرفی. تهران.

گوهرین، محمدصادق (۱۳۸۸). *شرح اصطلاحات تصوف*. ج۱،۲،۳، ۴. زوار. تهران.

لازار، ژیلبر (۱۳۸۴). *شکل‌گیری زبان فارسی*. ترجمهٔ مهستی بحرینی. هرمس. تهران.

لوئیزه فون، مری (۱۳۸۳). *فرایند فردیت در افسانه‌های پریان*. ترجمهٔ زهرا قاضی زاده. شرکت سهامی‌انتشار. تهران.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. آگاه. تهران.

مورنو، آنتونیو (۱۳۸۶). *یونگ، خدایان و انسان مدرن*. ترجمهٔ داریوش مهرجویی. مرکز. تهران.

وگلر، کریستوفر (۱۳۸۶). *ساختار اسطوره‌ای در فیلمنامه*. ترجمهٔ عباس اکبری. نیلوفر. تهران.

یارشاطر، احسان (۱۳۸۳). *تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانیان*. ج سوم- قسمت اول. ترجمهٔ حسن انوشه. امیرکبیر. تهران.

یاوری، حورا (۱۳۸۷). *روانکاوی و ادبیات، دو متن، دو انسان، دو جهان، از بهرام گور تا راوی بوف کور*. سخن. تهران.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷). *روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه*. ترجمهٔ احمد علی امیری. علمی و فرهنگی. تهران.

ـــــــــ (۱۳۷۹). *روح و زندگی*. ترجمهٔ لطیف صدقیانی. جامی. تهران.

ـــــــــ (۱۳۸۷). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمهٔ محمود سلطانیه. دیبا. تهران.

Guerin, W. I, et al. (1978). *A handbook of critical approaches to literature*, New York.

Russel, F, (2000). *Northrop fry on myth*. New York and London: Routledge.