

## بررسی پنج نگاره از شاهنامه ایلخانی بر اساس چهارچوب نظریه کهن‌الگویی کارل گوستاو یونگ

### چکیده:

با توجه به این‌که در آثار هنری و ادبی، گاه، برخی از نمادها در قالب اسطوره متجلی می‌شوند، نقد اسطوره‌شناسی کمک شایانی به تحلیل نمادشناسانه چنین آثاری می‌کند. کارل گوستاو یونگ با مطرح کردن نظریه کهن‌الگوی خود به حوزه اسطوره‌شناسی وارد شده و نمادها را نوعی کهن‌الگو می‌خواند. با توجه به نگاره‌های شاهنامه ایلخانی، علاوه بر تصویر شخصیت‌های داستان‌های شاهنامه، نمادهایی - که برآمده از کهن‌الگوها هستند - نیز به تصویر درآمدند. لذا، بایستی بردن به ویژگی‌های روانی شخصیت‌های شاهنامه بر اساس نظریه کهن‌الگویی یونگ می‌توان به تحلیل نمادشناسانه نگاره‌ها پی برد. پرسش مطرح شده این است: آیا نقاشان در شاهنامه ایلخانی مضامین اسطوره‌ای را با اندیشه‌ای مستقل از متن، در هنر خود به کار برده‌اند؟ جهت نیل به پاسخ این پرسش، در پژوهش پیش رو، روند تکامل فردیت در سه کهن‌الگوی «سایه»، «آنیما» و «پیردانا» بر روی پنج نگاره از شاهنامه ایلخانی مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ تا با کمک این سه کهن‌الگو بتوان «خویشتن» هر یک از اشخاص در نگاره‌ها را مورد بررسی قرار داد و نمودهای کهن

نوع مقاله: پژوهشی  
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۲۸  
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۱۴  
**مهسا نوراللهی زرنندی**  
دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.  
Email: m.noorollahi@pgs.usb.ac.ir  
**زهرا حسین آبادی**  
(نویسنده مسئول) دانشیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.  
Email: hosseinabadi\_2007@yahoo.co.uk

الگویی را بر اساس شخصیت هر قهرمان در نگاره‌ها جست و جو نمود. بر اساس یافته‌های پژوهش به این نتیجه می‌رسیم که، نقاشان این دوره با توجه به تحلیلی که خود از شخصیت‌های داستان داشته‌اند، از این مضامین بهره گرفته‌اند؛ و با آگاهی از رمز کهن‌الگوها به تصویرسازی شاهنامه و انعکاس مضامین اسطوره‌ای پرداخته‌اند. روش تحقیق توصیفی - تحلیلی بوده و گردآوری مطالب به صورت کتابخانه‌ای، پایان‌نامه‌ها و مقالات علمی می‌باشد.

واژگان کلیدی: کهن‌الگو، یونگ، ایلخانی، اسطوره، نگارگری

## مقدمه

پایان نامه‌ها، و نشریات معتبر داخلی بهره برداری شده است. مبنای تحلیل داده‌ها براساس تصاویر شاهنامه بزرگ ایلخانی که از ۵۸ تصویر باقی مانده آن، ۴۹ نگاره در دسترس نگارندگان قرار داشته است. این نگاره‌ها سه دوره اسطوره‌ای، پهلوانی و تاریخی شاهنامه را در بر می‌گیرند؛ که بخش اسطوره‌ای و پهلوانی شاهنامه از ظرفیت نقدکهن الگویی بالاتری برخوردار است که بیش از ۱۸ نگاره را شامل می‌شود. در این میان، سه قهرمان از دوره اساطیری و پهلوانی نه تنها نقش پررنگ‌تری را در این نگاره‌ها ایفا می‌کنند، بلکه از جمله قهرمانان ملی در شاهنامه فردوسی محسوب می‌شوند. این قهرمانان، عبارتند از: فریدون، زال و اسفندیار؛ در این پژوهش، پنج نگاره که نقاط عطف زندگی این قهرمانان را در بر می‌گیرند، انتخاب و در چهارچوب نظریه کهن الگوی یونگ، بررسی و تحلیل شده‌اند.

## پیشینه پژوهش

تاکنون مقالات متعددی به نقد کهن الگویی داستان‌های شاهنامه از دیدگاه یونگ پرداخته‌اند؛ در مقاله «تحلیل کهن الگویی داستان رستم و اسفندیار» نوشته سید مجتبی میرمیران و انوش مرادی (۱۳۹۱)، با توجه به داستان رستم و اسفندیار به عنوان پیکره داده‌های پژوهش، نشان داده می‌شود که لازمه خودیابی و یک پارچگی شخصیت این است که فرد مراحل دشوار سفر را بگذراند، سختی‌ها را تحمل کند؛ و بیاموزد که به راستی روزی بر چالش‌های جدی جهان حتی به همان شکل مبالغه آمیزی که تصویر ترس‌های اوست، چیره خواهد شد و همین امر موجب غنای شخصیت او می‌گردد. مقاله «بررسی کهن الگوی پیرفرزانه در داستان زال» نوشته محمد طاهری حمید آقاجانی و فریبا رضایی (۱۳۹۳)، اشاره دارد که در داستان‌های شاهنامه فردوسی چهره‌های زیادی هم چون فریدون، جاماسپ و بزرگمهر وجود دارند که شاخصه‌های کهن الگوی پیرفرزانه بر آن‌ها قابل تطبیق است؛ اما برجسته‌ترین مصداق پیرفرزانه در بخش حماسی شاهنامه، زال زراست؛ پیر خردمندی که در مقاطع حساس تاریخ اسطوره‌ای به یاری ایرانیان می‌شتابد و با بهره‌گیری از هوش متعالی و خرد ناب خود، گره‌گشای معضلات فروبسته است. مقاله «بررسی کهن الگوی پیر خرد در شاهنامه» نوشته سید مهدی نوریان و اشرف خسروی (۱۳۹۲)، به کهن الگوی پیر خرد می‌پردازد و بیان می‌کند، این کهن الگو

نقد ادبی را به طور کلی می‌توان به دو دسته نقد سنتی و نقد نوین تقسیم نمود. آنچه نقد ادبی نوین را از نقد ادبی سنتی متمایز می‌کند، ظهور علوم جدیدی مانند روانشناسی، جامعه‌شناسی، اسطوره‌شناسی و... است. هر یک از این علوم، نقد ادبی را تحت تاثیر خود قرار داده‌اند. یکی از این علوم، علم اسطوره‌شناسی است. از جمله نظریه پردازانی که با دیدگاه روانشناسی به اسطوره‌ها نگر بسته‌اند، می‌توان به کارل گوستاو یونگ اشاره کرد. او روان انسان را تشکیل شده از دو بخش می‌داند؛ بخش خودآگاه و ناخودآگاه؛ که ناخودآگاه خود به دو بخش ناخودآگاه جمعی و فردی تقسیم می‌شود. ناخودآگاه جمعی حاوی رمزگان و نمادهایی است که از قرون کهن تا به امروز در بین انسان‌ها مشترک هستند. یونگ این نمادها را کهن الگو می‌خواند. و روان را شامل چند کهن الگو می‌داند؛ که این کهن الگوها در مسیر رشد فرد به آگاهی در می‌آیند و به تکامل شخصیت کمک می‌کنند. جهت آن که بتوانیم نقاشی ایرانی را از منظر نقد اسطوره‌شناسی مورد بررسی قرار دهیم، باید دید که در چه مقطع زمانی، نقاشی ایرانی، مضامین اسطوره‌ای را در خود منعکس کرده است. با نگاهی به سیر تاریخ نقاشی در ایران، متوجه این موضوع می‌شویم که نقاشی ایرانی در دوره ایلخانان - که به مکتب تبریز معروف شد - به صورت یک هنر تدوین شده درآمد؛ که یکی از شیواترین نمونه آن را می‌توان در نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی مشاهده کرد. از این رو سوالی که در این رابطه مطرح می‌شود این است که، آیا نقاشان در شاهنامه ایلخانی مضامین اسطوره‌ای را با اندیشه‌ای مستقل از متن، در هنر خود به کار برده‌اند؟ با توجه به سوال پژوهش و اهمیت کهن الگوها در شکل‌گیری شخصیت‌های اساطیری شاهنامه و تجلی آن در برخی از نمادها و نشانه‌ها، امروزه نیز تصویرگران و تصویرسازان می‌توانند به صورت آگاهانه از چنین کهن الگوهای برای بیان مفاهیم مورد نظر در آثار خود از آن‌ها بهره جویند. در نتیجه، انجام چنین پژوهش‌هایی ضروری به نظر می‌رسد.

## روش پژوهش

این پژوهش به شیوه توصیفی - تحلیلی است. گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای، بدین صورت که از کتاب‌ها،

در داستان‌ها و رویاها همراه با یک قهرمان نمود می‌یابد و او را در رسیدن به تفرد و خودپرورانی یاری می‌دهد. پیر خرد در بسیاری از داستان‌های شاهنامه دیده می‌شود. کیومرث اولین پیر خرد شاهنامه است که راهنمایی‌های او هوشنگ را به شهریاری می‌رساند و زال، نمونه برتر و پرنگتر این کهن‌الگوست که آموزه‌هایش، یاریگر و نجات‌بخش رستم، قهرمان ملی شاهنامه و شهریاری چون کی‌کاووس و نجات‌بخش ایران و ایرانیان است. در مقاله «تحلیل اسطوره قهرمان در داستان ضحاک و فریدون بر اساس نظریه یونگ» نوشته محمدرضا امینی (۱۳۸۱)، کوشش شده داستان ضحاک و فریدون و قهرمانی آن بر حسب چهارچوب‌های نقد اسطوره‌ای مبتنی بر عقاید یونگ و پیروانش تحلیل گردد. در نظر یونگ محتوای ناخودآگاه جمعی یا همان کهن‌الگوها به شکل افسانه و اسطوره پدیدار می‌گردند. این کهن‌الگوها خود ناشناخته و ناپیدا هستند؛ اما به شکل رویا، افسانه و اسطوره تجلی می‌کنند. در این مقاله، ضحاک و فریدون به عنوان تجلی‌های مختلف یک روان واحد و مراحل رشد آن به سمت فرآیند فردیت و کمال شخصیت تأویل شده‌اند. نتیجه کار نشان می‌دهد که با استفاده از این شیوه می‌توان درک بهتری از اسطوره‌های ایرانی داشت و برخی جنبه‌های تاریک آن را روشن تر ساخت.

### نظریه کهن‌گویی کارل گوستاو یونگ

علم روان‌شناسی کارل گوستاو یونگ اشاره می‌کند: «ناآگاه متشکل از دو بخش است که می‌باید از یکدیگر متمایز شوند: (۱) یکی حاوی مواد فراموش شده و برداشت‌ها و ادراکات متعالی است که برای رسیدن به حد آگاهی از انرژی ناچیزی برخوردارند. (۲) لایه عمیق‌تر دیگری هم وجود دارد که کلی و جمعی و غیرشخصی است و با آن که از خلال آگاهی شخصی خود را فراموشی نماید، در همه آدمیان مشترک است. ناآگاه جمعی، روان مشترکی از نوع ورا-شخصی است که درون مایه‌ها و محتویاتش در طول عمر شخصی به دست نیامده است» (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۶، ۶۶). همین نظریه دوم یونگ، یعنی ناخودآگاه جمعی است که او را به عرصه اسطوره‌شناسی میکشاند. او محتوای ناخودآگاه را همان سرنمون‌ها/ آرکی تایپ‌ها<sup>۱</sup> می‌داند؛ این آرکی تایپ‌ها در طی روند رشد آدمی ظهور می‌کنند و به آگاهی درمی‌آیند. یونگ این فرآیند را فرآیند فردیت می‌خواند. برخی از این عبارتند از:

نقاب، سایه، آنیما و آنیموس، پیردانا، خویشتن و...  
(۱) سایه: <sup>۲</sup> یونگ سایه را در واقع قسمتی از شخصیت منفی فرد می‌داند که انسان در سیرو سلوک فردانیت سعی می‌کند بر آن فایق آید. در واقع، «سایه ظلمتی است که عوامل خود مختار و با نفوذ را در خود فرو می‌پوشاند و از لحاظ ارزش حسی غالباً منفی است» (مورنو، ۱۳۷۶: ۵۲-۵۳). یونگ می‌گوید که سایه باید به آگاهی در بیاید؛ به طوری که «اگر به آگاهی در بیاید، فرد را در رسیدن به رشد و کمال کمک می‌کند» (یونگ، ۱۳۸۹: ۲۶۳).

(۲) آنیما و آنیموس: <sup>۳</sup> در روند مراحل تفرد، هر شخص باید با نیمه دیگر جنسیت خود مواجه گردد. یونگ معتقد است که در روان هر فرد، بخشی از ویژگی‌های جنسیت مخالف وجود دارد که برای رسیدن به تعادل، دست‌یابی به آنها ضروری است. به طوری که هر مرد در این مسیر با نیمه آنیمایی خود و هر زن با نیمه آنیموسی خود باید مواجه شود. در واقع «آنیما به معنای خصایص زنانگی در مردان و آنیموس بیان‌گر خصایص مردانگی در زنان است» (قلی‌زاده و نوبخت فرد، ۱۳۹۳: ۲۴۳).

(۳) پیردانا: <sup>۴</sup> یونگ در سال‌های بعد از ۱۹۱۳ م. دچار بحران میان‌سالی شد. او در این موقعیت شروع به مطالعه بر روی رویاها و تخیلات خود کرد. «بعدها یونگ در نظریات خود به این نتیجه رسید که هر قهرمان در راه دستیابی به تفرد خود، نیازمند راهنمایی و الهام‌پذیری از یک پیردانا می‌باشد؛ یونگ پیردانا را در واقع «مظهر سرنمون پدر، یا سرنمون روح و نمادی از خصلت روحانی ناآگاهمان می‌خواند» (مورنو، ۱۳۷۶: ۷۵).

(۴) خویشتن: <sup>۵</sup> انسان زمانی به سرنمون خویشتن دست می‌یابد که بتواند مواد «ناخودآگاه»- که همان کهن‌الگوها می‌باشند- را به قلمرو «خودآگاه» رهنمود کند و آن‌ها را به هماهنگی در بیاورد. به طوری که «دست‌یابی به تعادل و تناسبی که در جریان فرآیند فردیت برای فرد ممکن می‌شود، در گرو انکشاف لایه‌های مختلف روان ناخودآگاهی است» (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۵۳). هال و نوردبای نیز بیان می‌کنند که، «خویشتن، کهن‌الگوی مرکزی ناخودآگاه جمعی (مجموعه ناهشیاری‌ها) است؛ تقریباً به همان ترتیبی که خورشید، مرکز منظومه شمسی است، خویشتن، کهن‌الگوی نظم، سازمان‌دهندگی، وحدت و یگانگی است و به عبارت دیگر، کهن‌الگوهای دیگر را به طرف خود کشیده و به

۵) مَنَدَلَه: همان طور که از نام خودِ مندله (دایره جادویی) پیدا است، انواع مختلفی از شکل‌های دایره مانند است. این اشکال در فرهنگ‌های گوناگون با هم‌مه تفاوتی که با یکدیگر دارند، از یک الگو پیروی می‌کنند؛ به طوری که همه در مرکز خود به یک نقطه می‌رسند. به طور کلی «مندله، دایره‌ای است از نقش‌ها یا شکل‌های نمادین، که فقط ذهن‌ها برای مقاصد خاص مراقبه ساخته می‌شود، یا به طور بالفعل به قصد آیین خاصی روی زمین کشیده می‌شود. وظیفه‌اش همیشه یکی است؛ یعنی وسیله‌ای است به طرف کل شدن و باز پیوست کاربند آن [به کل]» (توچی، ۱۳۸۸: ۵). رشد شخصیت و رسیدن به «خویشتن/خود» - که یکی از اصلی‌ترین مفاهیم روانشناسی تحلیلی است - به اعتقاد یونگ، فرایندی خطی نیست و حول محور یک نقطه صورت می‌گیرد، که همان «خود» است.



تصویر ۳: یانگ-یین (ماخذ: همان).



تصویر ۲: مندله کلاسیک شری-یانترا (ماخذ: همان)



تصویر ۱: مندله (ماخذ: شپرد، ۱۳۹۳: ۳۴۹).

یانگ و یین: یونگ در سال ۱۹۲۸ م. مطالعه روی کتب کیمیاگری را شروع کرد. او با مطالعه کتاب آی-چینگ یا کتاب «تغییرات» (هزاره پیش از میلاد) - که «تخستین اشاره به نماد یین و یانگ در این کتاب آمده است» (چانگ، ۱۳۹۲: ۶۵) - دریافت، یکی دیگر از نمادهایی که اتحاد اعداد را به خوبی نشان می‌دهد، همین شکل یین-یانگ است. در تعریف این نماد آمده است که: «یین و یانگ دو جز جدایی‌ناپذیر نیروی جهانی (چی) در فلسفه دائوئیسم‌اند. یین، نشانه اصل مؤنث، مانند سایه، ماه و انفعال است. یانگ، مظهر اصل مذکر مانند نور، خورشید و فعالیت شدید است. عقیده بر این است که همه مواد، پدیده‌ها و اشخاص، دو عنصر یین و یانگ را در خود دارند؛ که نسبت آن‌ها مدام در حال افزایش و کاهش است و امکان تغییر را به وجود می‌آورد. هماهنگی زمانی به وجود می‌آید که این دو، کاملاً در تعادل باشند» (شپرد، ۱۳۹۳: ۳۴۹).

تجلیات شان در عقده‌ها و ضمیر آگاه هماهنگی می‌بخشد و شخصیت را متفق، متحد و پیوسته می‌کند و احساسی از ثبات، استحکام و یکتایی را به آن می‌دهد» (اسماعیلی و بهرامی رهنما، ۱۳۹۷: ۲۷۲ به نقل از هال و نوربادی، ۱۳۷۵: ۷۸).

نمادهای خویشتن: یونگ معتقد است، زمانی که روان در پی یگانگی اعداد می‌باشد، این یگانگی را به وسیله نمادهایی به ظهور می‌رساند و برای شناخت روان و ارائه تحلیلی از آن نیازمند این هستیم که راز هر نماد را به درستی دریابیم؛ او می‌گوید: «یگانگی و اعداد در سطح بالای خود آگاهی، چیزی معقول نیست و یا از اراده ناشی نمی‌شود؛ بلکه فرایند گسترش روانی است که به بیان نمادهای خود می‌پردازد. از دیدگاه تاریخی این فرایند همیشه در نمادها باز نمایی شده

است و امروزه نیز رشد شخصیت هنوز به گونه‌ای نمادین بیان می‌شود» (یونگ، ۱۳۸۳: ۴۲). یونگ نمادهای خویشتن را ابتدا، در پی تحقیقات خود در فرهنگ شرق به خصوص در هند کشف کرد. او شباهت زیادی بین این اندیشه شرقی با نظریه فرایند فردیت خود می‌یابد. به طوری که هر دو از اصل تقابل‌ها و اعداد پیروی می‌کردند. او دریافت که نمادهای دایره‌ای شکل مَنَدَلَه که در هند رواج دارند، دارای یک نقطه مرکزی هستند؛ که در واقع، این مرکز اتحاد اعداد را نمادین می‌کند؛ مانند «خود» در نظریات یونگ. علاوه بر اشکال هندسی، یونگ نمادهای اساطیری دیگری را به عنوان تجلیگاه «خویشتن» در روان انسان مورد بررسی قرار داد. رنگ‌ها، اعداد و حیوانات از جمله این نمونه‌ها هستند. اهمیت دو مورد آخر در اندیشه‌های یونگ زمانی آشکار می‌شود که دو شاگرد او باربارا هانا و ماری لوئیز فون فرانز هر کدام بعدها درباره این نمادها به تحقیقات گسترده‌تری دست زدند.

۶ حیوان: یکی از ویژگی‌های اساطیر، ظهور حیوانات به صورت سمبل می‌باشد. یونگ نیز این ویژگی را در روان انسان مورد بررسی قرار می‌دهد و درمی‌یابد که، «یکی از ویژگی‌های حیوان به عنوان نماد تعالی است و این مخلوقات، مجازاً بیرون آمده از دل زمین مادری، تظاهر نمادین ناخودآگاه جمعی هستند. آن‌ها نوعی پیام خاص زمینی را به خودآگاه می‌آورند» (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۳۱). یونگ در ادامه از مراسم آیین‌های آموزشی سخن می‌گوید که، اساساً، فرایندی است که با تسلیم آغاز می‌شود، با دوره بازدارنده پیگیری می‌شود و سرانجام با مراسم‌هایی بخش پایان می‌یابد. و فرد با گذار از این فرایند می‌تواند عناصر متضاد شخصیت خود را با یکدیگر آشتی دهد و به تعالی دست یابد؛ که از او انسانی به تمام معنا و مسلط بر خویش می‌سازد (همان: ۲۳۵). میر میران به نقل از یونگ بیان می‌کند که: «خود، معمولاً به صورت یک حیوان نیز نمود پیدا می‌کند و طبیعت غریزی ما و پیوند آن با محیط را نمادین می‌کند» (میر میران و مرادی، ۱۳۹۱: ۱۰۵). بعدها، باربارا هانا - که یکی از شاگردان یونگ بود - در سخنرانی‌های خود - که چند سال بعد در کتابی تحت عنوان «نمادهای کهن‌الگویی حیوانات»<sup>۶</sup> جمع‌آوری شد - اهمیت این نظریه یونگ را بررسی نمود (Barbara, 2006: XII). در این کتاب از جانب یونگ می‌گوید: «نمادهای تریومورفیک در رویاها و سایر جلوه‌های ناخودآگاه بسیار متداول است. آن‌ها سطح روانی را بیان می‌کنند. یعنی این‌گونه مطالب در مرحله ناخودآگاهی است که به دور از آگاهی انسان نسبت به حیوان قرار دارند» (همان). پس آنها در دسترس انسان نیستند و تنها راه شناخت آن‌ها توجه به ناخودآگاه می‌باشد. از آنجایی که یونگ «نسبت اسطوره را به اجتماع همانند نسبت رویا به فرد دانسته» (پلاسید، ۱۳۹۰: ۱۶).

اعداد: اعداد نیز یکی دیگر از کهن‌الگوهای محسوب می‌شوند که «خود» می‌توانند در آنها جلوه‌گر شوند. در ادامه، معنای کهن‌الگویی اعدادی - که در نگاره‌ها به چشم می‌خورد - آورده می‌شود؛ یعنی عدد دو، سه و چهل. «عدد دو مظهر توازن، انعکاس قطب‌های متضاد و ذات دوگانه انسان است» (نور آقایی، ۱۳۸۸: ۳۶). «به موجب روان‌شناسی یونگ، عدد سه عددی است ناکامل، نرینه و نماینده قلمرو خودآگاه روان و در کنار آن، عدد چهار مادینه و کامل است. همان طور که از یک کاسه کردن سه و چهار به عدد هفت عدد تمامیت

می‌رسیم» (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۱۶). «چهل نماد کمال و نظر یونگ درباره تشکیل کامل شخصیت در چهل سالگی نیز با چنین برداشتی پیوند دارد. چله نشستن گویای گوشه‌گیری و ریاضت کشی به مدت چهل روز برای رسیدن به تمنا یا گریز از گناهی است و چله گرفتن و عزاداری در روز چهلم مرگ در گذشتگان با چنین برداشتی از عدد چهل پیوند دارد و هم بدین دلیل است که چهلمین روز هر فصل را نماد اوج آن فصل میدانند» (هینلز، ۱۳۸۳: ۵۰۳).

### تحلیل شخصیت‌ها و نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی بر اساس نظریه کهن‌الگویی یونگ

در این جا روند تکامل فردیت افراد شاهنامه در سه کهن‌الگوی «سایه»، «آنیما» و «پیردانا» بر روی پنج نگاره از شاهنامه ایلخانی مورد بررسی قرار می‌گیرد. تا با کمک این سه کهن‌الگو بتوان «خویشتن» هر یک از اشخاص در نگاره‌ها را مورد بررسی قرار داد و نمودهای کهن‌الگویی را بر اساس شخصیت هر قهرمان در نگاره‌ها جست و جو نمود.

### تحلیل شخصیت فریدون

الف) سایه در شخصیت فریدون: در داستان فریدون از شاهنامه فردوسی، روان فریدون با فره ایزدی همراه است؛ و فردوسی او را با سرو و خورشید مقایسه می‌کند. پدر او آبتین و مادرش فرانک است. او از شیر گاو برمایه تغذیه کرده است و در البرز کوه نزد مرد دینی بزرگ می‌شود و سلاحی که با خود حمل می‌کند، گرز گاو سر است. در مقابل او ضحاک قرار دارد. ضحاک بعد از جمشید به پادشاهی ایران می‌رسد. ضحاک از بین برنده هر آن چیزی است که با نیکی در رابطه است. فریدون دارای روانی مثبت و ضحاک نمود روان منفی است به اعتقاد یونگ، انرژی مخالف این دو قطب روان باید در جایی به تعدیل در بیایند. بر اساس نظریه یونگ «ضحاک و فریدون به عنوان تجلی‌های مختلف یک روان واحد و مراحل رشد آن به سمت فرایند فردیت و کمال شخصیت» (امینی، ۱۳۸۱: ۶۳)، تأویل شده‌اند. به طوری که می‌توان ضحاک را سایه شخصیت فریدون دانست. بعد از به بند کشیدن ضحاک توسط فریدون، سروش غیبی به او ندا می‌دهد که از کشتن ضحاک صرف نظر کند و او را در کوه دماوند به بند بکشد. آن چه در این جا مطرح می‌شود، این است که «ضحاک کشته

### تحلیل نگاره «به بند کشیدن فریدون ضحاک را» از شاهنامه بزرگ ایلخانی (تصویر ۴)

در چند جای از داستان فریدون گفته می‌شود؛ که او با سب وارد کاخ ضحاک می‌شود؛ اما هنگام خروج از کاخ، سیراننده شاهنامه به طور مشخص اشاره‌ای به مرکب فریدون نمی‌کند. اما اگر بنا بر قول یونگ حیوان را بخشی از روان فرد و نشانی از «خویشستن» در نظر آوریم، آن گاه می‌بینیم در این نگاره، فریدون بر گاو نشسته که علاوه بر ارتباط فریدون با این حیوان - که در چند جای داستان به آن اشاره شده است - خود «گاو» که «مثال اعلا و نخستین نمون جانوران اهورایی است» (مسکوب، ۱۳۷۱: ۳۳) و یا با «حیات‌بخشان ایزدی» در ارتباط است، کاملاً با روان فریدون - که در اینجا نماینده قطب مثبت روان است - هماهنگی دارد؛ که نگارگر آن را در مقابل مرکب ضحاک - که فردوسی از آن، به عنوان هیون/اشتر نام برده - با ظرافت طبع آن را به تصویر درآورده است. لازم به ذکر است که، یکی از ویژگی‌های حیوان، ناخودآگاه جمعی است. در این نگاره، چهره ترسان ضحاک با دستانی بسته بر مرکبی، که خود سفیر مرگ محسوب می‌شود و در سمت راست نگاره و درشت‌تر از بقیه تصویر شده، تو گویی در این گوشه، ظلمت و تاریکی که نشأت گرفته از ظلم و بیداد و رخت بر بستن خردمندی و راستی و حاکم شدن خرافات و گزند آشکار بر مردمان را به نمایش گذاشته؛ در مقابل فریدون، که در میان سپاهی بزرگ، که برای دادخواهی بر گرد او جمع شده‌اند، و در این نگاره او را به سمت کوه دماوند همراهی می‌کنند، سوار بر گاو که «مقدس و نماینده قدرت و نیرو» (یا حقی، ۱۳۸۸، ۶۹۱)، و با نگاهی رو به جلو که نشان از نوعی نزاع درونی برای کشتن و یا نکشتن ضحاک دارد (ضحاک در اینجا، سایه فریدون است)، که در نهایت ندای غالب سروش (ندای درونی که حکم پیردانای فریدون را دارد) به او می‌گوید، که او را نکشد و در کوه دماوند بر بند بکشد. به نظر می‌رسد که، نگارگر نبرد نور و ظلمت را به تصویر کشیده و در نهایت، نور و روشنایی است که بر تاریکی و سایه‌ها پیروز می‌شود.

### تحلیل نگاره «مویه فریدون بر ایرج» از شاهنامه بزرگ ایلخانی (تصویر ۵)

در این نگاره آنچه در مورد نشانه‌های «خویشستن» به چشم می‌آید، حضور عدد سه است؛ «سه فرد» در سمت چپ

نمی‌شود بلکه به بند کشیده می‌شود» (آیدانلو، ۱۳۹۰: ۷۱۳). تا پایان داستان، دیگر خبری از ضحاک به گوش نمی‌رسد. به طوری که می‌توان گفت فریدون سایه خود را سرکوب کرده است. «یونگ می‌گوید، بسیار ضروری است که سایه را در خود جذب کنیم؛ اما نسبت به سرکوفتن آن ما را هشدار می‌دهد. بنابراین، سایه را نباید سرکوب کرد. سایه بخشی از شخصیت ماست و یونگ، معتقد است که، غلبه بر شر ممکن نیست؛ چون شر نیز هم‌چون خیر عامل مثبتی است» (مورنو، ۱۳۷۶: ۹). «خطر سرکوب کامل سایه در آن است که ممکن است سایه قدرت بیابد و با قدرت رشد کند؛ به طوری که وقتی لحظه موعود می‌رسد، لحظه‌ای که می‌باید سایه نمایان شود، سایه خطرناک‌تر شده و احتمال دارد بقیه شخصیت را مضمحل سازد» (فورد هایم، ۱۳۷۴: ۵۵). به طوری که می‌توان تجلی دوباره سایه را در دو پسر فریدون یعنی سلم و تور مشاهده کرد.

ب) آنیما و آنیموس در شخصیت فریدون: اولین نمود آنیمای فریدون بعد از پایین آمدن از کوه البرز و دیدار با مادرش فرانک است که از او اصل و نسب خود را جویا می‌شود؛ فرانک، فریدون را از کشته شدن پدرش آبتین، به دست ضحاک آگاه می‌کند و هنگامی که خشم فریدون را نسبت به کین خواستن از ضحاک می‌بیند، او را پند می‌دهد که از این کار صرف نظر کند؛ اما فریدون این پندها را یک‌سر با آمدن کاوه فراموش می‌کند و خود را برای مبارزه با ضحاک آماده می‌کند. دومین ملاقات او با آنیما پس از ورود به کاخ ضحاک با ارنواز و شهرنواز دو دختر جمشید است (همان).

ج) پیردانای فریدون: فریدون را مانند دیگر قهرمانان شاهنامه راهنمایی نیست. در طول داستان تنها چند بار ندای یک سروش غیبی، او را از خطر آگاه می‌کند. یک بار پیش از جنگ با ضحاک است که سروشی از طرف موبدان به پیش او می‌آید و او را راهنمایی می‌کند (کزازی، ۱۳۸۵: ۴۹)؛ و در جایی دیگر، که دو برادرش قصد کشتن او را دارند و سنگی را از فراز کوه به پایین می‌غلتانند، سنگ در جای خود می‌ایستد (همان: ۵۰). هم‌چنین، سروش دوبار فریدون را از کشتن ضحاک منع می‌کند. بار اول هنگامی که فریدون در کاخ، ضحاک را می‌بیند و می‌خواهد با گرز گاو سر بر سر او بکوبد، و بار دیگر، هنگامی است که ضحاک را به شیرخوان برده است (همان: ۵۷).



بالای تصویر و «سه فرد» در سمت راست تصویر. با توجه به خاصیت عدد سه، می‌توان آن را هم به عنوان نشانه آگاهی فریدون از مرگ فرزند خویش دانست؛ و همان‌طور که یونگ تأکید می‌کند، سه، عددی است که «قلمرو خودآگاه روان» را می‌رساند و ناکامل است. در این‌جا، فریدون به عنوان شخصی است که هنوز به فردیت خود دست نیافته؛ زیرا که در روان او دو کهن‌الگوی سایه و آنیما نادیده گرفته شده‌اند. بعد از به بند کشیدن ضحاک توسط فریدون، تا پایان داستان دیگر خبری از ضحاک به گوش نمی‌رسد. فریدون سایه خود را سرکوب کرده، همان‌طور که در بالا اشاره رفت، بسیار ضروری است که سایه را در خود جذب کنیم؛ اما نسبت به سرکوفتن آن ما را هشدار می‌دهد. سایه بخشی از شخصیت ماست؛ و یونگ معتقد است که، غلبه بر شَر ممکن نیست؛ چون شَر نیز هم‌چون خیر عامل مثبتی است. می‌توان تجلی دوباره سایه را در دو پسر دیگر فریدون یعنی سلم و تور مشاهده کرد؛ که حس حسادت باعث شد، برادرشان ایرج را بکشند. اولین نمود آنیمای فریدون، مادرش فرانک است و دومین آنیمای او، ارنواز و شهناز، دختران جمشید هستند. به نظر می‌رسد که سه فرد در سمت چپ بالا، مادر فریدون، ارنواز و شهناز باشند که در حال سوگواری‌اند. هم‌چنین، از نمودهای دیگر فردیت می‌توان به دو پرنده - که شبیه مرغابی‌اند، و در حال شنا کردن در حوض می‌باشند - اشاره کرد، سرلو به نقل از یونگ، بیان می‌کند که پرنده، نماینده ارواح یا فرشتگان و امدادهای فراطبیعی هستند (سرلو، ۱۳۹۸: ۲۱۹)؛ شکل هشت ضلعی حوض، نمادی از دایره و هم‌چنین، نماد مندله شری یا تنتر (تصویر ۲-۴). را تداعی می‌کند. اطراف حوض را درختچه‌های گل و شاخه‌های بریده شده آن‌ها، باشکوفه‌هایی به رنگ‌های سفید و قرمز فرا گرفته؛ «گل از جهت ماهیت، نماد زودگذری، بهار و زیبایی است» (همان: ۶۵۶)؛ اما گل به سبب شکل ظاهری‌اش، تصویری از مرکز و در نتیجه، کهن‌الگویی از روح است (همان: ۶۵۷). ایرج که در واقع، بخش مثبت روان فریدون محسوب می‌شود، در این داستان، نماینده ایثار به شمار می‌رود؛ او با این‌که می‌داند، دو برادرش به دشمنی با او برخاسته‌اند و در واقع، سایه او محسوب می‌شوند، اما راه صلح در پیش می‌گیرد؛ و به نزد آن‌ها می‌رود و در انتها، به دست آن دو «آهرمن مغزپالوده» به هلاکت می‌رسد. در سمت چپ پایین نگاره «گره» - که یکی دیگر از حیوانات

اساطیری است - دیده می‌شود. وارنر می‌گوید: «در شرق معتقدند که، گربه روح مردگان را با خود می‌برد» (وارنر، ۱۳۸۷: ۵۰۷). این نماد نیز با فضای سوگواری و روحیه فریدون در این نگاره تناسب دارد. آن‌چه درباره تطبیق متن با این نگاره می‌توان گفت این است که، سراینده، توصیفی که از فضای صحنه این رویداد می‌کند، بسیار مختصرتر از نگاره است؛ و آن‌چه در مورد نمادهای بالا درباره تصویر نگاره گفته شد، در متن تنها از واژه «حوض» سخنی به میان آمده است (کزازی، ۱۳۸۵: ۷۸)؛ که آن نیز با ایهام به کار رفته است.

### تحلیل شخصیت زال

الف) سایه در شخصیت زال: هنگامی که سام توسط دایه زال آگاهی می‌یابد که پسرش زال با موی سپید به دنیا آمده است، او را همانند «بچه آهرمن»، شوم می‌پندارد و دستور می‌دهد، در کوه رهایش کنند. سیمرغ که در آن کوه آشیان داشت زال را چونان فرزند خویش می‌پذیرد و او را پرورش می‌دهد. سام از کرده خود پشیمان می‌شود و با یاری موبدان از وجود زال در آشیان سیمرغ آگاه می‌شود؛ و در پی او به کوه می‌رود و زال را به نزد خود باز می‌گرداند. زال که تا دوران نوجوانی خود در نزد سیمرغ پرورش یافته، همین مرغ پرورده بودن زال و نداشتن نشانی از ویژگی‌های تمدن را می‌توان یکی از سایه‌های زال دانست. زال با آموختن انواع دانش‌ها سعی می‌کند که بر سایه خود فایق آید. آن را سرکوب نکند و آن را مایه مثبت روان سازد؛ هر چند او در یادگیری دانش تا بدان‌جا پیش می‌رود که در آزمون موبدان که برای وی ترتیب می‌دهند، می‌تواند راز هر معمایی را بگشاید و به موبدان پاسخ گوید (همان: ۱۰۷-۱۰۸). اما انگار این نقطه ضعف در وجود او ریشه‌های عمیق تری، دوانده است؛ و آن هنگام، که سام به جنگ مهرباب می‌رود، زال آن را به زبان می‌آورد. ابتدا، سام بر او آفرین می‌خواند و زال به کنایه می‌گوید که، همه مردم از داد و عدل تو بهره‌مند هستند، به جز من «مرغ پروردهٔ خاک خُورد» که زادهٔ خود تو هستم. این سایه در زندگی او هم‌چنان باقی می‌ماند؛ به طوری که «شغاد را نمادی از سایه زال دانسته‌اند که بر رستم - که نمادی از روان مثبت زال است - در انتها، پیروز می‌گردد» (مختاری، ۱۳۹۳: ۱۹۱).

ب) آنیما و آنیموس در شخصیت زال: هستی پهلوانان دیگر حماسه، در نبردها و دل‌آوری‌ها متجلی است؛ اما زال زندگی

که زال نزد سیمرغ و بدور از تمدن به سر می‌برده است. گرچه زال با آموختن انواع دانش سعی می‌کند، تا بر سایه خود فایق آید، اما متن داستان، حکایت از ریشه‌های عمیق دوران تنهایی و رها شدگی زال توسط پدر در کوه را دارد. شغاد را سایه دیگر زال دانسته‌اند که در نهایت، با کشتن رستم، بر نماد مثبت روان زال، پیروز می‌گردد. آنیمای زال، رودابه است که زال از طریق تعریف یکی از نامداران از رودابه، با آنیمای خود آشنا می‌شود. بر اساس متن داستان، برای زال دو پیر دانا، می‌توان قایل شد، یکی موجود افسانه‌ای، به نام سیمرغ که در مواقع نیاز به حمایت زال می‌آید و دیگری سیندخت مادر رودابه که با میانجی‌گری خود سبب صلح و فراهم کردن زمینه پیوند زال و رودابه می‌شود. این نگاره، هم زمان، چند موقعیت زمانی را که با فاصله اتفاق افتاده، و شامل آمدن زال با نامه سام، رای زنی موبدان در رابطه با زال و رودابه و آزمودن زال توسط موبدان، به تصویر درآورده است. در تناسب با آنچه گفته شد، تعداد افراد (هشت نفر) و اشیاء (دو کوزه) با مضرب دو می‌تواند نقطه عطفی در زندگی زال باشد. عدد دو به اعتقاد یونگ «مظهر توازن» است. این نگاره هم‌چنین، زال را خمیده در جلوی موبدان در حالی نشان می‌دهد که عمامه‌ای را بر سر گذاشته است. با توجه به تاریخ تصویرگری این نگاره، که در زمان ایلخانان است، تصوف در این دوره به اوج خود رسیده است، عمامه نشانی از شیوخ تصوف دارد؛ که با پیر خرد بی‌تناسب نیست.

### تحلیل شخصیت اسفندیار

الف) سایه در شخصیت اسفندیار: در داستان اسفندیار از شاهنامه فردوسی می‌توان گفت، گشتاسب به عنوان سایه اسفندیار است، گشتاسب نمود قدرت طلبی است. هم او بود که برای نشستن به تخت به روم پناه برد و در آخر لهراسپ را به نوبهار فرستاد و خود بر سریر شاهی بنشست. او حتی سخنان گرزم را - که از سر کین از اسفندیار بدگویی می‌کند- باور می‌کند؛ و زمانی که آگاه می‌شود اسفندیار سودای شاهی را در سر می‌پروراند، او را در حضور موبدان خوار می‌کند و در گنبدان دژ به بند می‌کشد. گشتاسب تا قبل از این که اسفندیار را به جنگ با رستم بفرستد، چهار بار به او وعده تخت شاهی را می‌دهد و هر چهار بار به وعده خود وفا نمی‌کند (کزازی، ۱۳۸۴: ۷۲). اسفندیار با وجود

حماسی‌اش را به گونه‌ای دیگر آغاز می‌کند. سام، پس از آمدن زال از کوه البرز، تخت را به او می‌سپارد. نخستین عمل زال در این مقام، حرکت به سوی سرزمینی است که در آن جا دل در گرو دختری - که بعدها بزرگ‌ترین پهلوان ایران از او زاده می‌شود- می‌بندد. او به کابل می‌رود و در آن جا با مهراب، پادشاه کابل دیدار می‌کند؛ و زال با آنیمای خود از طریق تعریف یکی از نامداران از دختر مهراب، یعنی رودابه آشنا می‌شود (کزازی، ۱۳۸۵: ۱۰۹). سپس، تمام نیروی خود را به کار می‌گیرد، تا در این پیوند سرافراز بیرون بیاید.

ج) پیر دانای زال: داستان زال در موقعیتی میان دوره اسطوره‌ای و دوره حماسی شاهنامه قرار دارد. در این جا دو پیر دانا را می‌توان برای زال قایل شد؛ یکی موجودی افسانه‌وار و دیگری انسانی در عالم واقع. سیمرغ را می‌توان برای او نوعی سروش و یاری دهنده دانست: «هنگامی که جامعه او را دچار مشکلی سازد و یا در موجودیت او تردیدی حاصل شود، به دخالت سیمرغ نیاز می‌افتد، سیمرغ نیز آماده است، تا پرورده خویش را صیانت کند» (مختاری، ۱۳۹۳: ۱۰۳). سیمرغ او را یاور است. او به زال چند پر از پران خویش را می‌بخشد؛ تا در هنگامه سختی آن‌ها را بسوزاند تا به یاری او بیاید.

یکی دیگر از یاری دهنده‌گان او سیندخت، همسر شاه کابل و مادر رودابه است. او در این داستان نقش میانجی‌گری میان دو نیروی مخالف را بر عهده دارد. اوست که با درایت خود میان مهراب، شاه کابل و سام، پهلوان ایران صلح برقرار می‌کند. و هم‌چنین، «از یاد نباید برد که این سیندخت با سئین یا سیمرغ هم ریشه است و تصادفی نیست که به چاره جویی، سهمی بزرگ به خود اختصاص داده است» (همان: ۱۴۱).

### تحلیل نگاره «آمدن زال نزد شاه منوچهر» از شاهنامه بزرگ ایلخانی (تصویر ۶)

زال دوبار به نزد منوچهر می‌آید، بار نخست بعد از پایین آمدن او از کوه البرز است و بار دیگر، هنگامی است که نامه سام را نزد منوچهر می‌برد. در این نگاره، آمدن زال همراه با نامه سام به نزد منوچهر و تعدادی از موبدانی که منوچهر در باره زال و رودابه با آن‌ها رای زنی می‌کند، به تصویر کشیده شده است. شخصیت‌های مهم این داستان، منوچهر، زال، رودابه، سین دخت، سام و مهراب، شاه کابل هستند. بر اساس نظریه یونگ، در این داستان، سایه زال، مرغ پروردگی اوست؛ یعنی دوره‌ای



این که گشتاسپ به وعده‌های خود عمل نمی‌کند، دیگر بار به او اعتماد می‌کند. به مفهومی دیگر، هر بار سایه بر او غلبه می‌کند و راه جنگ را در پیش می‌گیرد. «در نتیجه این اثرگذاری شدید منفی است که «من خودآگاهی» اسفندیار، در پیمون مسیر تفرّد و دست‌یابی به کهن‌الگوی خویشتن، راهی اهریمنی را پیش می‌گیرد» (میرمیران و مرادی، ۱۳۹۱: ۱۰۳).

ب) آنیما و آنیموس در شخصیت اسفندیار: آن‌چه در داستان اسفندیار مشهود است، این است که، آنیما در این داستان نقش کمرنگ‌تری را نسبت به داستان‌های سایر قهرمانان شاهنامه ایفا می‌کند. او در خوان چهارم با آنیمای منفی - که همان زن جادوگر است - مواجه می‌شود و او را از بین می‌برد. اما مادرش، کتایون به عنوان قدرتمندترین نمود آنیمای اسفندیار، دوبار در داستان میکوشد او را در «درک کنش‌های ناخودآگاه یاری دهد» (همان). اولین بار هنگامی است که، پی می‌برد اسفندیار می‌خواهد به نزد گشتاسپ برود و تاج و تخت شاهی را بجوید، او را پند می‌دهد (کزازی، ۱۳۸۴: ۱۴۶). اما اسفندیار سخن مادر را خوار می‌شمرد. دیگر بار، زمانی است که کتایون از بهمن می‌شنود، اسفندیار برای جنگ با رستم آماده شده است، به پیش او می‌آید و او را از چنین جنگی بر حذر می‌دارد (همان). اما اسفندیار تنها به فرمان گشتاسپ است. در این جا، به طور واضح، مشخص نیست که آیا این جنگ برای رسیدن به تاج و تخت شاهی است؟ یا اسفندیار سر سپرده دین جدید است؟ یا تنها این بی‌اعتنائی پدر نسبت به فرزند است که اسفندیار را این چنین به دنبال نوای مرگ می‌کشاند؟ این اغتشاشات و تضادها گویی نمود افکار خود اسفندیار است. این تضادها تا بدان جا پیش می‌روند که حتی «آنیمای روان او دیگر قادر نیست، بُعدهای مخالف روان را به یکدیگر نزدیک گرداند و آن‌ها را با هم به نقطه صلح جویانه و آشتی بکشاند» (میرمیران و مرادی، ۱۳۹۱: ۱۰۳).

ج) پیر خرد اسفندیار: در چند جای داستان اسفندیار، از پشتون به عنوان مرد بیدار و راهنما یاد می‌کند (کزازی، ۱۳۸۴: ۱۱۲، ۱۱۳ و ۱۶۷). اوست که از ابتدای هفت خوان اسفندیار تا بعد از مرگش همراه او می‌ماند. پشتون او را در آخرین نبردش هشدار می‌دهد. اما او سخنان پیر خردش را نادیده می‌گیرد و حتی گفته‌های او را سبک می‌شمارد (همان: ۱۸۲، ۱۸۳). حتی در این بین به جز پیر خرد، سروش‌های

دیگری نیز اسفندیار را از شومی این راه آگاه می‌کنند. هنگام لشکر کشیدن اسفندیار به زابل زمانی که سپاه او به یک دو راهی می‌رسد، شتری که در جلو کاروان بود، بر سر راه کاروان می‌خوابد؛ اسفندیار آن را شوم می‌پندارد و دستور می‌دهد که سر او را از تنش جدا کنند. زمانی که بهمن از جانب رستم برای اسفندیار پیغام می‌آورد، بعد این که بهمن او را از اوصاف رستم با خبر می‌کند، اسفندیار بر او خشم می‌گیرد و او را تحقیر می‌کند.

### تحلیل نگاره «صورت گشتاسپ و آمدن اسفندیار نزدیک او» از شاهنامه بزرگ ایلخانی (تصویر ۷)

در این نگاره اسفندیار نزد پدر خود می‌آید، تا تخت شاهی را از او طلب کند. اسفندیار، تاکنون، در جنگ‌ها و رزم‌های بی‌شماری شرکت کرده و آزمون‌های متعددی را پشت سر نهاده و در همه آن‌ها با پیروزی سر برآورده است. در متن شاهنامه آمده، زمانی که اسفندیار می‌خواهد به دیدار گشتاسپ برود، همه موبدان و اسپهبدان در پیش او صف زده‌اند (همان: ۱۴۸)؛ اما در این تصویر تنها «نه» تن از آنها در اطراف گشتاسپ به تصویر درآمده‌اند. «نه» که مضربی از «سه» است را می‌توان رمزی از «نماینده قلمرو خودآگاه روان و عدم تکامل» قهرمان در نظر گرفت. در نگاره، آمدن اسفندیار نزد گشتاسپ، نوعی سنگینی و سکوت بر فضای تصویر حاکم است و رنگ‌های آبی و سرد غالب بر صحنه، این زمینه را تشدید می‌کند. نگاه‌ها همه متوجه گشتاسپ و اسفندیار است و نگاه سراسر تضاد پدر و فرزند به یکدیگر، گشتاسپ که نمودی از قدرت طلبی محسوب می‌شود، در این جا سایه اسفندیار است و بر تمام شخصیت او غلبه دارد. هم او بود که برای نشستن به تخت با پدر از در نبرد درآمد - که این جا به طلبی و سبک‌سری او را نشان می‌دهد - و در آخر پدر را به نوبهار فرستاد و خود برمسند قدرت نشست؛ می‌توان گفت که با همین ذهنیت بر فرزند می‌نگرد و اسفندیار که هر بار با خلف وعده پدر مواجه شده، برای گرفتن تاج و تخت و یا بهتر است، گفته شود برای دست‌یابی به کهن‌الگوی خویشتن راه ناصواب در پیش می‌گیرد و به هشدارهای پیر خرد خویش، پشتون و کتایون - که قدرتمندترین نمود آنیمای مثبت اسفندیار است - توجهی نمی‌کند. اسفندیار در یکی از نبردهایش آنیمای منفی خود، زن جادوگر را از بین می‌برد؛ یعنی این که

روی تابوت وسایل و تجهیزات متوفی قرار دارد؛ که توسط چند قاطر و اسب اسفندیار حمل می‌شود. بر اساس متن شعر، یال و دم اسب اسفندیار به نشانه عزاداری بریده شده و کلاه خود، گرز، تیردان و زین اسب به صورت وارونه آویزان شده است. زنان و مردان با چهره‌های مغولی در حال عزاداری، دریدن لباس، شیون و کندن موها تصویر شده‌اند. زنان موهای‌شان را به نشانه عزا بریده‌اند، جمعیت در حالت‌های مختلف در حال عزاداری و نالیدن هستند؛ بعضی‌ها از فرط تألم تعادل خود را از دست داده‌اند که افراد دیگر به آن‌ها کمک می‌کنند. همه عزاداران، هم زنان و هم مردان لباس ساده سفید پوشیده‌اند، شاید نماد خروج روح مرده به بهشت باشد. سه پرنده بر فراز ابرها پرواز می‌کنند؛ همان‌طور که در بالا، در قسمت نگاره مویه فریدون بر ایرج، به نقل از یونگ، بیان گردید، پرنده نماینده فرشتگان و امدادهای فراطبیعی هستند. تصویرگران شاهنامه ایلخانی، سعی بر نشان دادن حالات عاطفی و احساسی انسان و هم‌چنین، تجسم حجم و عمق را داشته‌اند، خصوصاً در صحنه‌های عزاداری بیش‌تر نمود دارد که این موضوع در سنت گذشته ایرانی کم‌تر سابقه دارد.

اگر چه فردوسی سوگواری قهرمان خود را همراه با «چهل» اشتر که «دو» اشتر در زیر تابوت او است، توصیف می‌کند (کزازی، ۱۳۸۴: ۲۰۷)؛ که در واقع، می‌توان این را آگاهی رستم از رمز چنین اعدادی دانست، این رستم است که می‌خواهد تابوت اسفندیار را چنان که شایسته یک قهرمان است، به سمت گشتاسپ بفرستد.

اما این فضای مورد نظر شاعر در نگاره بازتابی نداشته است؛ و در عوض سه مرغابی در فراز آسمان در حال پرواز هستند؛ در این جا گویی این تصویرگر است که تحلیل خود را از روان اسفندیار نقش می‌زند.

### نتیجه‌گیری

برای این که بتوانیم نقاشی ایرانی یا همان نگارگری ایرانی را از منظر کهن‌الگویی یا به طور کلی نقد اسطوره‌ای بررسی کنیم، باید به اسطوره‌ها به عنوان یک ژانر ادبی و نوعی از ادبیات توجه ویژه داشت؛ پس می‌توان ردپای اسطوره‌ها را در جایی جستجو کرد که ادبیات وجود داشته باشد. در داستان‌های پهلوانی، اساطیری و تاریخی شاهنامه، فردوسی درون مایه داستان‌هایش را عینی و تصویری می‌کند؛ و با

نیمه منفی به صورت آنیما در ذهن قهرمان وجود ندارد. این سایه است که بر اسفندیار حاکم است.

نگاه مملو از تضاد و مات گشتاسب نشان از «دنیاپرستی، پیمان شکنی، حق ناشناسی، بی‌آزمی، حرص مال و سنگدلی» (یاحقی، ۱۳۸۸: ۷۰۲) دارد. از متن داستان چنین بر می‌آید که گشتاسب باید به نوعی اختلال شخصیت گرفتار آمده باشد؛ و در نتیجه، در باره دیگران به دیده شک و تردید می‌نگریسته است. در نهایت، آنچه در این نگاره بر اساس داستان متن و نظریه روان‌شناسی یونگ، قابل دریافت است؛ کشمکش دو طبیعت متضاد، بین پدری خودکامه و پسرری که باز دست دادن انرژی مثبت، هر لحظه در دام خود فرو می‌افتد.

### تحلیل نگاره «آوردن تابوت اسفندیار نزد گشتاسب از شاهنامه بزرگ ایلخانی»

کتایون، آنیمای اسفندیار، وقتی می‌فهمد که او قصد نبرد با رستم را دارد، بسیار سعی کرد با رهنمون‌ها و پندهای هدایت‌گرانه مانع رفتنش شود؛ اما اسفندیار برای رسیدن به پادشاهی و کهن‌الگوی خویش راهی اهریمنی در پیش می‌گیرد؛ نه به هشدارهای پشوتن - که نمود کهن‌الگوی پیر خرد است - گوش می‌دهد و نه به آنیمای درونش. در مسیر راه زابلستان بر سر یک دوراهی - که منتهی به زابل میشده - شتری - که به عنوان راهنما در جلوی لشکریان حرکت می‌کرده - از رفتن خوداری می‌کند؛ اسفندیار به جای درک خرد غریزی و دریافت پیام برای نرفتن به جنگ، شتر را می‌کشد؛ تا بدیمنی آن به خود حیوان برگردد. بر اساس متن داستان، رستم خیلی سعی می‌کند، اسفندیار را از نبرد باز دارد. بر اساس نظریه کهن‌الگوی یونگ، این نبرد، نبرد من خویشتن با سایه است؛ اما کهن‌الگوی قهرمان در روایتی با سایه ناکام می‌ماند (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۶۶). سرانجام در نبردی سخت، در روز دوم نبرد، رستم به یاری سیمرغ پیر دانا و خردمند خویش، راز پیروزی و کشتن اسفندیار را می‌آموزد. قبل از نبرد، باز هم رستم سعی می‌کند، اسفندیار را با سوگند به دین بهی، از هم‌اوردی منصرف کند، اما اسفندیار نمی‌پذیرد؛ و سرانجام، اسفندیار با تیر دوشاخه درخت گرز به دست رستم کشته می‌شود. در صحنه تشییع جنازه اسفندیار و بردن آن نزد گشتاسب، تابوت در مرکز تصویر قرار دارد؛ بر



تصویر ۵: نگاره «مویه فریدون بر ایرج» شاهنامه بزرگ ایلخانی ۷۱۴-۷۳۶ ه. ق.، انیسیتواسمیتسون، واشنگتن دی. سی (ماخذ: همان، ۲۰۴).

توصیف شده است، منعکس ننموده، بلکه برداشت خود را از شخصیت قهرمان در نگاره باز تابانیده است. بنابراین، می‌توان گفت، نگارگران با آگاهی که از رمز کهن‌الگوها داشته‌اند، نه تنها از آنها در جهت تصویرسازی متن شاهنامه یاری گرفته‌اند، بلکه در تکمیل نگاره‌های خود، در جهت انعکاس مضامین اسطوره‌ای نیز بهره برده‌اند.

استفاده از برخی از عناصر ساختاری داستان همانند کهن‌الگوها به تبیین شخصیت‌های اسطوره‌ای و پهلوانی داستان می‌پردازد. از آن‌جا که در نگاره‌های دوره ایلخانی مضامین اسطوره‌ای و قهرمانی مورد توجه هنرمندان قرار گرفت و یکی از رویکردهای نگارگری نمادگرایی به وسیله استفاده از کهن‌الگوها انجام شد، نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی معروف به شاهنامه دموت در مکتب تبریز اول در بیان مفاهیم ادبی از نمونه‌هایی است به شمار که به این رویکرد پرداخته. با بررسی نمادشناسانه پنج نگاره این نسخه از شاهنامه بر اساس چهارچوب نظری کهن‌الگوهای یونگ به این نتیجه می‌رسیم که، این نگاره‌ها منطبق بر این نظریه ترسیم شده‌اند؛ به طوری که با توجه به تحلیل سه شخصیت فریدون، زال و اسفندیار ویژگی‌های کهن‌الگویی این سه قهرمان در نگاره‌ها بازتاب یافته است. در نگاره‌های «به بند کشیدن فریدون ضحاک را»، «مویه فریدون بر ایرج»، و «آمدن زال نزد شاه منوچهر»، نگارگر به متن پای‌بند بوده است؛ اما با آگاهی که خود از کهن‌الگوها داشته، به تکمیل نگاره‌ها بر اساس نمادهای کهن‌الگویی دست زده است و در نگاره‌های «آوردن تابوت اسفندیار نزد گشتاسب» و «صورت گشتاسب و آمدن اسفندیار نزدیک او»، نگارگر آنچه را که در متن



تصویر ۶: نگاره «آمدن زال نزد شاه منوچهر»، شاهنامه ایلخانی ۷۱۴-۷۳۶ ه. ق.، کتابخانه چیستریتی، دوبلین، ایرلند (ماخذ: حسنی، ۱۳۹۲: ۲۲۳).



تصویر ۴: نگاره «به بند کشیدن فریدون ضحاک را» شاهنامه بزرگ ایلخانی ۷۱۴-۷۳۶ ه. ق.، کتابخانه چیستریتی، دوبلین، ایرلند (ماخذ: حسنی، ۱۳۹۲: ۱۶۴).



تصویر ۸: نگاره «آوردن تابوت اسفندیار نزد گشتاسب»، شاهنامه بزرگ ایلخانی، ۷۱۴-۷۳۶ ه. ق. (ماخذ: حسینی، ۱۳۹۲: ۱۹۳).



تصویر ۷: نگاره «صورت گشتاسب و آمدن اسفندیار نزد او»، شاهنامه بزرگ ایلخانی ۷۱۴-۷۳۶ ه. ق.، کتابخانه چیستریتی، دوبلین، ایرلند (ماخذ: همان، ۲۸۴).

جدول ۱. مقایسه نمادهای خویشتن در نظریه یونگ با تصاویر شاهنامه ایلخانی (ماخذ: نگارندگان).

شماره تصویر	نام نگاره	تصویر نمادهای خویشتن در نگاره‌ها	توضیح نمادهای خویشتن در نگاره	نمادهای خویشتن در نظریه یونگ
۴	به بند کشیدن فریدون ضحاک را		ضحاک با مرکب شتر	شتر برابر است با نام فرشته مرگ
			فریدون با مرکب گاو	نماد محسوس حیات و باروری
۵	مویه فریدون برای ج		حضور افراد با مضرّب «سه»	ناکامل، نرینه و نماینده قلمرو خودآگاه روان
			گریه	برنده روح مردگان با خود



شماره تصویر	نام نگاره	تصویر نمادهای خویشتن در نگاره‌ها	توضیح نمادهای خویشتن در نگاره	نمادهای خویشتن در نظریه یونگ
۵	مویه فریدون برایج		حوض هشت ضلعی شبیبه مندله بدون داشتن محور مرکزی	مندله اگر در مندله همه چیز حول محور مرکزی باشد، نشان تمامیت خویشتن است.
			حضور دو ماهی به شکل بین-یانگ به صورت نامنظم	بین-یانگ اگر اجزای شکل به صورت هماهنگ گرد یک محور در گردش باشند، این شکل تداعی‌گر تمامیت است.
			حضور ماهی در حوض	ماهی نماد ایثار، باروری، تجدید حیات
۶	آمدن زال نزد شاه منوچهر		حضور افراد با مضرب «دو»	عدد دو، مظهر توازن و تعادل
			حضور اشیا با مضرب «دو»	عدد دو، مظهر توازن و تعادل
			عمامه به عنوان نشانی از پیر یا بزرگی	پیردانا نماد سرنمون روح و نمادی از خصلت روحانی ناآگاه
۷	صورت گشتاسب و آمدن اسفندیار نزدیک او		حضور «نه» فرد با ضریب «سه»	عدد سه، نماینده قلمرو خودآگاه روان
				
۸	آوردن تابوت اسفندیار نزد گشتاسب		«سه» مرغابی	عدد سه، نماینده قلمرو خودآگاه روان

## پی‌نوشت

1. Archetype.
2. Shadow.
3. Anima & Animus.
4. The wise old ma.
5. Self.
6. Mandala.
7. The archetypal symbolism of anima.

## منابع

- آیدانلو، سجاد (۱۳۹۰). *دفتر خسروان*، تهران: سخن.
- اسماعیلی، زیبا و بهرامی رهنما، خدیجه (۱۳۹۷). «*تحلیل داستان دقوقی بر پایه آرای روان شناختی یونگ*»، عرفان اسلامی، دوره ۱۴، شماره ۵۵، ۲۶۹-۲۸۸.
- امینی، محمدرضا (۱۳۸۱). «*تحلیل اسطوره قهرمان در داستان ضحاک و فریدون بر اساس نظریه یونگ*»، علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دوره ۱۷، شماره ۲، ۵۳-۶۴.
- پلاسید، علیرضا (۱۳۹۰). *اساطیر ایرانی در متون مانوی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- تُوچی، جوزیه (۱۳۸۸). *مَنَدَلَه*، ترجمه ع. پاشایی، تهران: دانشگاه ادیان و مذاهب.
- چانگ، چیچی (۱۳۹۲). *فرهنگ سنتی چین*، ترجمه علی محمد سابقی، تهران: انتشارات بین المللی الهدی.
- حسنی، محمدرضا (۱۳۹۲). «*تحولات نقاشی ایرانی در عهد ایلخانی*»، پایان نامه دکتری رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- سرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها*، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران: داستان.
- سپرد، رونا (۱۳۹۳). *۱۰۰۰ نماد*، ترجمه آزاده بیدار بخت ونسترن لوآسانی، تهران: نی.
- فورد هایم، فرید (۱۳۷۴). *مقدمه ای بر روان شناسی یونگ*، ترجمه حسین یعقوبپور، تهران: اوجا.
- قلیزاده، خسرو و نوبختفرد، سحر (۱۳۹۳). *نقد و بررسی روند تکامل شخصیت قهرمان در هفت خوان رستم و اسفندیار*، زبان و ادبیات فارسی، تهران، دوره ۲۲، شماره ۲۲ (پیاپی ۷۷)، ۲۳۷-۲۷۰.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۴). *نامه باستان*، جلد ۶، تهران: سمت.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۵). *نامه باستان*، جلد ۴، تهران: سمت.
- مختاری، محمد (۱۳۹۳). *اسطوره زال*، تهران: توس.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۱). *چند گفتار در فرهنگ ایران*، اصفهان: زنده رود.
- مورنو، آنتونیو (۱۳۷۶). *یونگ، خدایان و انسان مدرن*، ترجمه داریوش مهرجویی، تهران: مرکز.
- میرمیران، سید مجتبی و مرادی، انوش (۱۳۹۱). «*تحلیل کهن‌الگویی داستان رستم و اسفندیار*»، مطالعات داستانی، شماره ۲، ۹۵-۱۰۹.
- نورآقایی، آرش (۱۳۸۸). *عدد، نماد و اسطوره*، تهران: افکار.
- نوریان، سید مهدی و خسروی، اشرف (۱۳۹۲). «*بررسی کهن‌الگوی پیر خرد در شاهنامه*»، شعرپژوهی (بوستان ادب سابق)، سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی ۱۵)، ۱۶۷-۱۸۶.
- هال، کالوین اس و نوربای، ورنون جی (۱۳۷۵). *مبانی روان‌شناسی تحلیلی یونگ*، ترجمه محمد حسین مقبل، تهران: جهاد دانشگاهی.
- هینلز، جان راسل (۱۳۸۳). *اساطیر ایران*، ترجمه محمد حسین باجلان فرخی، تهران: اساطیر.
- وارنر، رکز (۱۳۸۷). *دانشنامه اساطیر*، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: اسطوره.
- یاحقی، محمد جعفر (۱۳۸۸). *فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.
- یآوری، حورا (۱۳۷۴). *روانکاوی و ادبیات دو متن، دو انسان، دو جهان*، تهران: تاریخ ایران.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷). *انسان و سمبول هایش*، ترجمه محمود سلطانی، تهران: جامی.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۳). *روانشناسی شرق*، ترجمه لطیف صدقیانی، تهران: جامی.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۹). *انسان و اسطوره هایش*، ترجمه حسن اکبریان طبری، تهران: دایره.



## A Study of Five of Ilkhanid Shahnamah Paintings within the Framework of Carl Gustav Jung's Theory of Archetypes

### Abstract:

Since sometimes symbols may be manifested in the form of myths in artistic and literary works, thus mythological criticism contributes greatly to the symbolic analysis of such works. Carl Gustav Jung entered the field of mythology by presenting his theory of archetypes and called symbols a kind of archetype. In the paintings of the Ilkhanid Shahnameh, in addition to the characters of the stories, the symbols derived from archetypes were also illustrated. Therefore, by understanding the psychological qualities of Shahnameh characters based on Jung's theory of archetypes, we can understand the symbolic analysis of the drawings. The present study intends to find the answer to the following question: Did the painters of the Ilkhanid Shahnameh use mythical themes in their art with ideas that are independent of the text? In this respect and to answer this question, the evolution of individuality in the three archetypes "Shadow", "Anima", and "Wise old man" in five paintings of the Ilkhanid Shahnameh are examined in the present research. To this aim, the "self" (the archetype of order, organization, unity, and oneness) of each individual in the painting is investigated employing these three archetypes. The archetypal representations are then sought based on the character of each hero in the paintings.

In order to study Iranian painting from the archetypal perspective or, in general, mythical criticism, the myths should be specifically taken into consideration as a literary genre or style. Thus, the traces of myths can be sought wherever there is literature. In the heroic, mythical, and historical stories of Shahnameh, Firdausi makes the themes of his stories objective and visual. Using some structural elements of the story, such as archetypes, represents the story's mythical and heroic characters. Literary criticism can generally be classified into two groups of traditional and modern criticism. What distinguishes traditional literary criticism from traditional one is the emergence of new sciences, including psychology, sociology, mythology, etc. Each of these sciences has influenced literary criticism. One of the theoreticians who looked at myths through a psychological perspective is Carl Gustav Jung. Jung regarded the human psyche as composed of two parts, i.e. conscious and unconscious. The unconscious mind is also divided into personal and collective types. The collective unconscious mind involves codes and symbols which have been common among humans in the past times. He calls these symbols archetypes and considers the human psyche as consisting of several archetypes. These archetypes become conscious in the process of an individual's growth to help the character's evolution.

To be able to examine Iranian painting from the perspective of a critique of mythology, we must see at what point in art, paint-

### Document Type:

Original/Research/Regular Article

Receive Date: 17 February 2020

Accept Date: 03 January 2021

### Mahsa Noorollahi Zarandi

MA Student, Art Studies, University of Sistan and Baluchistan, Zahedan, Iran.

Email: m.noorollahi@pgs.usb.ac.ir

### Zahra Hosseinabadi

(Corresponding Author)

Associate Prof., Faculty of Art and Architecture, University of Sistan and Baluchistan, Zahedan, Iran.

Email: hosseinabadi@arts.usb.ac.ir



ing has reflected mythical themes. Looking at the history of painting in Iran, it has been found out that Iranian painting in the Ilkhanid period, known as the Tabriz school, evolved into a compiled art; one of the most eloquent examples of which can be observed in the paintings of the great Shahnameh mentioned earlier. Concerning the research question and the significance of the archetypes in the formation of mythological characters of Shahnameh and their manifestation in signs and symbols that can still be used consciously by painters and illustrators, conducting the present study seems necessary.

In Jung's view, the contents of the collective unconscious, or archetypes, emerge in the form of myths and legends. These archetypes themselves are unknown and invisible but are manifested as dreams, myths, and legends. In this article, Zahak and Fereydoun are interpreted as different manifestations of a single psyche and its developmental stages towards the process of individuality and perfection of personality. The research procedure shows that by using this method, a better understanding of Iranian myths can be obtained, and some dark aspects of it can be clarified.

In the paintings of the Ilkhanid period, mythical and heroic themes have been considered by artists, and one of the approaches to painting, i.e. symbolism, has been followed by using archetypes. The paintings of the great Ilkhanid Shahnameh, known as the Shahnameh of Demut in Tabriz school, are considered as the samples that followed this approach in representing literary concepts. The present research employed a descriptive-analytical method, and the data were collected through library documents including theses, dissertations, and academic journal articles. The findings of the research indicate that the painters and illustrators of this period, have illustrated Shahnameh and the reflection of the mythical themes according to their very own analysis of the characters of the story and with their awareness and knowledge of the archetypes of the patterns. By analyzing the three characters of Fereydoun, Zal, and Esfandiar, it has been found out that the archetypal features of these three heroes are reflected in the paintings.

**Keywords:** Archetypes, Jung, Ilkhanid, Myths, Painting

#### References:

- Aidanlou, S. (2011). *The Book of the Kings*. Tehran: Sokhan Publications.
- Amini, M. R. (2002). *Analysis of the Myth of the Hero in the Zahak and Fereidoun's Story Based on Jung's Theory*. The Journal of Social Sciences and Humanities, 17(2), 53-64.
- Barbara, H. (2006). *The Archetypal Symbolism of Animals*. Lecture Given at the C.G. Jung Institute (Polarities of the Psyche), Chiron, Zurich.
- Esmaeili, Z.; Bahrami Rahnama, Kh. (2018). *Analysis of Daghoughi's Story Based on Jung's Psychological Views*. Erfan-e-Eslami, 14(55), 269-288.
- Fordham, F. (1995). *An Introduction to Jungian Psychology*. (H. Yaghoubo pour, Trans.) Tehran: Oja Publications.
- Gholizadeh, Kh.; Nobakhtfar, S. (2014). *Investigating the Evolution of the Character of the Hero in Haft Khan of Rostam and Esfandiar*. Zaban-va- Adabiye Farsi, 22(77), 237-270.
- Hassani, M. R. (2013). *Persian Painting Evolution during the Ilkhanid Era (Case Study: Great Ilkhanid Shanama)* (Doctoral Dissertation). Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.
- Hall, C.S.; Norby, V.J. (1996). *Fundamentals of Jung's Analytical Psychology*. (M.H. Moqbel, Trans.) Tehran: Jahad-e-Danehshgahi.
- Hinnells, J. R. (1985). *Persian Mythology*. (M. H. Bajelan Farrokhi, Trans.). Tehran: Asaatir.
- Jung, C. G. (1998). *Man and his Symbols*. (M. Soltanieh, Trans.). Tehran: Jami.
- Jung, C. G. (2004). *Oriental Psychology*. (L. Sedghiani, Trans.). Tehran: Jami.
- Jung, C. G. (2010). *Man and his Myths*. (H. Akbarian Tabari, Trans.). Tehran: Dayreh.
- Kazazi, M. J. (2005). *Letter of the Ancient Times* (Vol. 6). Tehran: Samt.
- Kazazi, M. J. (2006). *Letter of the Ancient Times* (Vol. 1). Tehran: Samt.
- Meskoob, Sh. (1992). *A Few Words on Iranian Culture*. Isfahan: Zende Rood.
- Mirmiran, S. M.; Moradi, A. (2012). *An Archetypal Analysis of the Story of Rostam and Esfandiyar*. Motaleat-e-Dastani, 2, 95-109.
- Mokhtari, M. (2014). *The Myth of Zaal*. Tehran: Toos.
- Moreno, A. (1997). *Jung, Gods, and Modern Human*. (D. Mehrjoei, Trans.). Tehran: Nashr-e-Markaz.
- Nooraghay, A. (2009). *Number, Symbol, and Myth*. Tehran: Afkar.
- Nourian, S. M.; Khosravi, A. (2013). *A Study of the Archetype of the Old Wisdom in the Shahnameh*, Sher Pazhouhi (Former Boostan-e-Adab), 5(1)167-186.
- Palaseyed, A. R. (2011). *Iranian Myths in Manichean Texts*. Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies.
- Serlo, Juan Eduardo (2010). *Culture of Symbols*. (M. Ohadi, Trans.) Tehran: Dastan.
- Shepherd, R. (2014). *1000 Symbols*. (A. Bidarbakht; N. Lavasani, Trans.). Tehran: Nashr-e Ney.
- Tucci, G. (2009). *Mandala*. (A. Pashai, Trans.). Tehran: University of Religions and Sects.
- Warner, R. (2008). *Encyclopedia of Mythology*. (A. Esmailpour, Trans.). Tehran: Ostooreh.
- Yahaghi, M. J. (2009). *Culture of Myths and Fiction in Persian Literature*. Tehran: Farhang-e-Moaser.
- Yavari, H. (1995). *Psychoanalysis and Literature, Two Texts, two Selves, two Worlds*. Tehran: Tarikh-e Iran.
- Zhang, Q. (2013). *Traditional Chinese Culture*. (A. M. Sabeghi, Trans.). Tehran: Alhoda International Publications.