

## زمینه‌های استفاده از مبانی نظری رویکرد نقد کهن‌الگویی در شعر حافظ و تحلیل شخصیت نمادین "پیر مغان" با این رویکرد

دکتر فرزاد قائمی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

### چکیده:

نقد کهن‌الگویی می‌کوشد کلیه عناصر فرهنگی را که به‌طور ناخودآگاه در آفرینش اثر ادبی مؤثر بوده‌اند، مورد بررسی قرار دهد و بدین وسیله اثر ادبی، یا برخی بن‌مایه‌های موجود در آن را، در نسبت اثر با ناخودآگاه جمعی مؤلف، به ژرف ساخت کهن‌الگویی آن تأویل کند. می‌توان از این روش، در شناخت بهتر نظام معنایی و ارائه تفسیری متفاوت از بافت نمادین غزل حافظ استفاده کرد. بر همین اساس، در این جستار دو محور دنبال شده است: ابتدا ضمن ذکر زمینه‌های استفاده از برخی مبانی نظری این رویکرد، روش مدل‌های پیشنهادی برای بررسی شعر حافظ با این نظریه ارائه شده است. سپس - به عنوان "متن نمونه" - برای انتخاب و تحلیل عناصری نمادین از شعر حافظ، شخصیت اسطوره‌مانند "پیر مغان" برگزیده شده، با این نظریه در تحلیل و تأویل آن کوشش شده است. در این پژوهش، به تحلیل روان‌شناختی مثلث سمبولیک پیر - جام - شراب در سطوح معنایی شعر وی پرداخته شده و در بررسی شکل‌گیری فرایند "فردیت" در لایه‌های استعارای شعر حافظ، این نتیجه حاصل شده که شخصیت پیر مغان، شخصیت نمادین است که از فرافکنی روان‌شناختی الگوی "انسان مثالی" (کامل) در شعر او حاصل شده است و در چرخه تکامل فردیت شعر وی، شاعر این الگوی کمال درونی را در ناخودآگاه متن خویش شبیه‌سازی کرده است.

واژگان کلیدی: حافظ، نقد کهن‌الگویی، کهن‌الگو، ناخودآگاه، پیرمغان، جام.

درآمد:

روش نقد اسطوره‌ای (اسطوره‌شناختی) که از شاخه تکامل یافته آن بر مبنای نظریه کهن‌الگوهای کارل گوستاو یونگ (Carl Gustav Jung)، (۱۸۷۵-۱۹۶۱م)، روان‌شناس شهیر سوئیسی، به نقد کهن‌الگویی نیز تعبیر می‌شود، یکی از رویکردهای اصلی نقد معاصر است که پیشینه‌ای بیش از یک قرن دارد. مهم‌ترین نظریه یونگ، درباره ماهیت ناخودآگاه بشر بود. او ضمیر ناخودآگاه انسان را متشکل از دو بخش می‌دانست؛ بخش نخست را "ناخودآگاه فردی" (Personal unconscious) و بخش دوم را که عمیق‌ترین لایه‌های روانی ذهن انسان را تشکیل می‌دهد، "ناخودآگاه جمعی" (The collective unconscious) نامید.

به باور یونگ این روان همگانی، کلی و جمعی و غیرشخصی است و با آن‌که از خلال آگاهی شخصی، خود را فرا می‌نماید، در همه آدمیان مشترک است. محتویات این لایه، خاص شخصی نیست و به هیچ فرد به خصوصی تعلق ندارد؛ بلکه از آن تمامی افراد بشر است (مورنو، ۱۳۷۶: ۶). او این تجارب و معلومات را که از نیاکان به ارث رسیده، ناخودآگاه همگانی ما از آن تشکیل یافته است، آرکی تایپ (Archetype) نامید (یونگ، ۱۹۵۸: ۳۵۷؛ ۱۹۲۳: ۲۳۶؛ ۱۹۸۷: ۴۷). آرکی تایپ را در فارسی به کهن‌الگو، کهن‌نمونه، نمونه ازلی، صورت مثالی، صورت ازلی، کلان‌الگو و نسخه باستانی نیز ترجمه کردند. این کهن‌الگوها، مضامین، تصاویر یا الگوهایی هستند که مفاهیم یکسانی را برای سطح وسیعی از بشریت و فرهنگ‌های متفاوت القاء می‌کنند [۱].

پس از نظریات یونگ، از جمله آثار برجسته‌ای که با این رویکرد خلق شده‌اند، *انگاره‌های ازلی در شعر* (Archetypal Patterns in Poetry) اثر ارزشمند مود بادکین (Maud Bodkin) است. او در این اثر به بررسی تکرارهای ثابت برخی تصاویر و موقعیت‌ها و "بن‌مایه‌های تکرار شونده" (Leitmotif) [۲] ای پرداخت، که به علت تأثیر شگرفی که بر ذهن مخاطب برجا می‌گذاشته‌اند، ناخودآگاه در شعر تکرار می‌شدند.

فیلیپ ویل رایت (Philip Wheel right) نیز که از نخستین کسانی است که حوزه نقد اسطوره‌ای را از شعر حماسی و نمایشی به شعر غنایی کشاند، در تحقیق *در زبان نمادپردازی* (A Study in the Language of Symbolism)، اسطوره را عاملی پویا و زاینده می‌داند که با پیوند مواریث گذشته (باورهای سنتی و آغازین) به زمان حال (ارزش‌های مرسوم و عرف رایج) و نگاه به آینده (آرزوهای جمعی و انگیزه‌های روحی و فرهنگی)، تنگنای زمان را که بر فضای علم

غالب است، در دنیای شعر می‌شکند و این باعث پیوستگی زبان و مفاهیم در شعر می‌شود که شعر را از تمامیتی که ویژه زندگی است، برخوردار می‌کند.

یکی از برجسته‌ترین آثار دیگری که در این حوزه شکل گرفته، کالبدشناسی نقد ادبی (*Anatomy of Criticism*)، از "نورثروپ فرای" (Northrop Frye) است که از آثار ممتاز در حوزه "انواع ادبی" به‌شمار می‌آید. فرای در این اثر، انواع ادبی را با فصول سال تطبیق می‌دهد. او اسطوره بهار را با کمدی، تابستان را با رمانس، پائیز را با تراژدی و زمستان را با طنز و کنایه مطابقت داده است.

این رویکرد، اگرچه در ابتدا بیشتر در حوزه آثار نمایشی و حماسی و متونی که پشتوانه اساطیری داشته‌اند، کاربرد داشته است، اما با تکامل این نظریه در نیمه دوم قرن بیستم، زمینه کاربرد این روش، همه آثار ادبی کلاسیک و نو را، از آثار غنایی تا رمان معاصر، در بر گرفته است و مطالعات متنوع و ارزشمندی در این حوزه پدید آمده‌اند که به موازات تکامل نظریه‌ها، به‌عنوان رویکردی تلفیقی و میان‌رشته‌ای تکامل یافته و توانسته‌اند، یافته‌های علوم روان‌شناختی، اسطوره‌شناسی، تحلیل ادیان و تاریخ تمدن را در خدمت تحلیل و تأویل متون ادبی قرار دهند.

در چند دهه اخیر، با تحول این نظریه‌ها، تحلیل‌های بسیاری با رویکرد اساطیری (*Mythological Approach*)، در بررسی آثار متنوع ادبی - اعم از آثار کلاسیک مشتمل بر انواع نمایشی، غنایی و... و آثار ادبی مدرن - تألیف یافته‌اند که این شیوه را تبدیل به یکی از حوزه‌های گسترده در زمینه نمادشناسی هنری و نقد تحلیلی متون ادبی کرده‌اند [۳].

غزل حافظ، اگرچه در میان آثار متنوع ادب کهن پارسی گونه‌ای غنایی را به خود اختصاص داده است، اما به دلیل بافت استعاری و نمادین پررنگ و سیراب شدن از سرچشمه‌های ذهنی ناخودآگاه جمعی ایرانی، در قالب تلمیحات، تصاویر و نمادهای منحصر به فرد، اثری است که می‌تواند توسط نقد کهن‌الگویی در بوته تحلیل قرار گیرد، تا مرزهای تازه‌ای از لایه‌های عمیق معانی مستتر در سطوح نمادین را، به یاری این نظریات و در خوانشی پویا، فراروی ذهن مخاطب خود قرار دهد.

در این جستار، پس از بیان مقدمه‌ای درباره پیشینه این روش و کلیات و مقدمات لازم برای درک آن و شیوه برخورد منتقد اسطوره‌ای با متن، کوشیده شده است به تحلیل شخصیت "پیر مغان" در شعر حافظ با این رویکرد پرداخته شود که یکی از کلیدی‌ترین و مبهم‌ترین رمزهای شعری غزل حافظ است و می‌تواند از مهم‌ترین اسطوره‌های شعر او به‌شمار آید.

## ۱- شیوه برخورد نقد کهن‌الگویی با محتویات نمادین شعر حافظ

در بررسی سطوح نمادین آثار ادبی، نقد کهن‌الگویی می‌کوشد در گام اول، رمزها و نمادهای آشکار و پنهان موجود در ساختار متن ادبی را کشف کند و با تحلیل روان‌شناسانه این نمادها- با تأکید بر وجوه جهان‌شمول موجود در آنها و جستجوی نمونه‌های مشابه در فرهنگ‌های دور و نزدیک به یاری بررسی‌های تطبیقی- و پیگیری زمینه‌های تاریخ تمدنی شکل‌گیری این مفاهیم در فرهنگ‌ها و خرده فرهنگ‌های اقوام و ملل مختلف، ارتباط این معانی ضمنی را با الگوهای ازلی موجود در روان جمعی بشر تشریح کند. نقد کهن‌الگویی در برخورد با جنبه‌های جهان‌شمول متن شعر حافظ، با دو لایه از محتویات نمادین در ظرف زبان شعری مواجه می‌شود که هر یک بخشی از نظام نشانه‌شناختی و بافت معنایی- تصویری غزل را به خود اختصاص داده‌اند:

### ۱-۱؛ نمادهای شعری مؤلف و محتویات کهن‌الگویی ذهن مخاطب:

این سطح از بافت اساطیری شعر حافظ، در قالب تلمیحات و استعارات و تصاویری در غزل متجلی می‌شود که بدان وسیله شاعر مستقیم یا پوشیده، الگوهای کهنی را که در ناخودآگاه جمعی ذهن مخاطب موجود است، در ساخت تصویر و نشانه‌های خود به کار می‌گیرد و با یادآوری هنری این داشته‌های ذهنی، سطح معنایی- تصویری شعر خود را آگاهانه گسترش می‌دهد. بارزترین شکل این استفاده هنری در "تلمیح" (چشمزد) متبلور می‌شود. این چشمزدها چند نوع بنیادین دارند:

#### ۱-۱-۱؛ تصاویر کهن‌الگویی

الف- تلمیحاتی به اسطوره‌ها و شخصیت‌های اساطیری ایران باستان (چون جمشید، کیخسرو، کاووس و...) و قهرمانان نیمه خیالی- نیمه تاریخی داستان‌های معروف عاشقانه (خسرو، شیرین، فرهاد، لیلی، مجنون و...) که وجود روایات الگویی آنها در ذهن جمعی مخاطب، امکان بازآفرینی خلاق آنها را در تعلیل خیالی تصاویر شعری ممکن می‌سازد:

شکل هلال هر سه مه می‌دهد نشان      از افسر سیامک و ترگ کلاه زو

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۰۹)

تکیه بر اختر شب‌دزد مکن کاین عیار      تاج کاووس ربود و کمر کیخسرو

(همان، ۳۱۰)

ب- چشمزد به پیامبران بنی‌اسرائیل و قصص و عناصر روایی مشهور منسوب به آنها (آدم، سلیمان، یوسف، داود، نوح، ادریس، مسیح و...) که به یاری بن‌مایه‌های تکرار شونده (میوه ممنوعه

و هبوط، نگین و جام فراطبیعی، عمر خارق‌العاده، افکندن در چاه، برادرکشی، عزت در هجرت، گذر از ظلمات، مرگ اختیاری، دم جان‌بخش و...، چون قهرمانان اساطیری و تاریخی کهن، بخشی از محتویات الگویی ناخودآگاه متن را- در رابطه ذهنی مخاطب و متن- تشکیل داده‌اند:

دهان تنگ شیرینش مگر ملک سلیمان است که نقش خاتم لعش جهان زیر نگین دارد  
(همان، ۱۵۴)

چو گل گر خرده‌ای داری خدا را صرف عشرت کن که قارون را غلطها داد سودای زراندوزی  
(همان، ۳۲۸)

عزیز مصر به رغم برادران غیور ز قعر چاه برآمد، به اوج ماه رسید  
(همان، ۲۱۶)

گر انگشت سلیمانی نباشد چه خاصیت دهد نقش نگینی  
(همان، ۳۶۰)

ج- چشمزد به عناصر و شخصیت‌های دینی و اساطیری انتزاعی که جنبه‌های کهن‌الگویی عمیق‌تری دارند (زهره، هاروت و ماروت، سیمرغ و...) و معمولاً علاوه بر یادکرد، در سطح تصویری شعر، کارکرد روایی ضمنی یافته‌اند:

وانگهم در داد جامی کز فروغش بر فلک زهره در رقص آمد و بریط زنان می‌گفت: نوش  
(همان، ۲۳۹)

در زوایای طربخانه جمشید فلک ارغنون ساز کند زهره به آهنگ سماع  
(همان، ۲۴۴)

ای مگس عرصه سیمرغ نه جولانگه توست عرض خود می‌بری و زحمت ما می‌داری  
(همان، ۳۳۵)

د- همچنین یادآوری تصویری باورها، آیین‌ها و افسانه‌های عامیانه که "ساختار آیینی" دارند و تصاویر نمادین خلق شده توسط آن‌ها بر مبنای تکرار الگویی این محتویات در ذهن ناھشیار مخاطب شکل گرفته‌اند:

بیفشان جرعه‌ای برخاک و حال اهل دل بشنو که از جمشید و کیخسرو فراوان داستان دارد  
(حافظ، ۱۳۸۰: ۱۵۳)

سختا نماند سخن طی کنم شراب کجاست بده به شادی روح و روان حاتم طی  
(همان، ۳۲۴)

بر اهرمن نتابد انوار اسم اعظم

ملک آن توست و خاتم، فرمای هرچه خواهی

(همان، ۲۴۴)

## ۲-۱-۱؛ تصاویر تکرارشونده شبه الگویی

بخش دوم این تصاویر، استعاره‌هایی هستند که تکرار کلیشه‌ای آن‌ها در شعر غنایی فارسی، آن‌ها را تبدیل به **بن‌مایه‌های تکرارشونده‌ای** کرده است که به‌علاوه قرن‌ها تکرار، خاصیت استعاری بودن خود را از دست داده، به‌سوی تبدیل به الگوهای شبه‌اسطوره‌ای میل کرده‌اند؛ الگوهایی که در ذهن مخاطب شعر فارسی، مثل اسطوره‌ها، ثابت، ابدی و گسست‌ناپذیر به نظر می‌رسند. از این جمله است، تشبیهات و استعاراتی چون تشبیه ابرو به کمان، قد به سرو، لب به لعل، زلف به حلقه و سلسله، چشم به نرگس و مژگان به تیر و ناوک و... . اگر چه این ویژگی تکرارشوندگی، از آشنایی‌زدایی و جنبه زیباشناختی این تصاویر در گذر زمان، کاسته است؛ اما هنر شاعری و ظرافت بیانی حافظ باعث شده است که او از همین الگوهای کلیشه‌ای، ترکیب‌های تازه و بدیعی بسازد:

آه از آن نرگس جادو که چه بازی انگیخت      آه از آن مست که با مردم هشیار چه کرد

(همان، ۱۶۴)

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند      همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند

(همان، ۱۹۱)

دل که از ناوک مژگان تو در خون می‌گشت      باز مشتاق کمانخانه ابروی تو بود

(همان، ۲۰۰)

عیشم مدام است از لعل دلخواه      کارم به کام است الحمد لله

(همان ۲۰۰)

این بخش از بافت تصویری شعر حافظ، اگر چه به‌علاوه تکرارشوندگی خاصیت الگویی یافته است، عدم تعلق آن‌ها به محتویات جهان‌شمول و پیش‌تاریخی ذهن مخاطب، ابتدا مانع شده است که چنین نمادهایی ارزش کهن‌الگویی داشته باشند. با این حال، در سطح روایی تصاویر، ترکیب و تلفیق آن‌ها با الگوهای کهن، به خلق نمادهایی منجر می‌شود که چنان دسته نخست، با نوعی ارجاع به لایه‌های جمعی ذهن مخاطب، ارزش ناخودآگاهانه کسب می‌کنند.

رسوب محتویات **حافظه جمعی** مخاطب در ناخودآگاه متن، و تبلور آن‌ها در ساخت‌های نمادین، متن را به فراتر از معنای خودآگاه آن برای ذهن گیرنده بدل می‌کند. کارکرد زبانی تصاویر الگویی و

نسبت آن‌ها با حافظه جمعی، از منظر نظریه فرایند ارتباطی زبان یا کوبسن، قابل بررسی است. اگرچه کارکرد زبانی غالب در غزل کارکرد عاطفی است، در این بخش از پیام‌های زبانی، با نوعی کارکرد ارجاعی مواجه هستیم؛ کارکردی که گیرنده پیام را بر اساس زمینه دلالت (موضوع) آن نسبت به حوزه معنایی و پیام مورد نظر گوینده آگاه می‌کند و البته در محور طولی شعر، با جهت‌گیری پیام به سوی "خود پیام" به کارکرد ادبی تبدیل می‌شود.

زبان‌شناسان کارکرد ارجاعی را توصیفی دانسته‌اند (Lyons, 1977: 52) که البته در مورد این تلمیحات و تصاویر، سویه اخباری انتقال پیام برای مخاطب به‌سوی مرور داشته‌های ذهنی او حرکت می‌کند و نه بیان و توصیف نادانسته‌ها و همین ویژگی، در مجموع، کارکرد ارجاعی را به کارکرد ادبی تبدیل می‌کند. ارجاعاتی نیز که بین لایه‌های مختلف معنایی این تصاویر شکل می‌گیرند، از لحاظ سرچشمه خلاقیت شعری، با فرایند ذهنی "تداعی معانی" (Association of ideas) محقق می‌شوند.

خاستگاه‌های آگاهانه خلق شعر در مکانیسم‌های روانی را به پنج دسته ادراک حسّی (perception)، تصوّر (imagery) تخیّل (imagination)، تداعی معانی و تعلیل (reasoning) طبقه‌بندی کرده‌اند که بخش عمده بار خلاقه آن‌ها را منبعث از ضمیر خودآگاه دانسته‌اند. در این میان، تداعی معانی، ارتباط و پیوند معانی و صور ذهنی است که یکی پس از دیگری به دنبال هم می‌آیند و بیشتر تشبیه‌ها و استعاره‌ها از این نیروی ذهنی سرچشمه می‌گیرند (شفیعی کدکنی، ۱۳۴۳: ۳۲۹). این شکل از نظام نشانه‌شناختی، با ارجاع و پیوند تصاویر به یکدیگر (از طریق فرایند تداعی معانی) دالّ‌ها را در سطوح معنایی شعر به سوی مدلول نهایی که ثابت و واحد است، هدایت می‌کند؛ یا لاقلاً با ترفندهایی چون ایهام، دوپهلوی می‌کند، اما در مجموع شعر را در سطحی از "تک معنایی" (monosemy) متوقف می‌کند.

از این حیث، تصاویر دسته اول، ارزش نمادشناختی بیشتری در سطح ناخودآگاه متن دارند که گاه توازی لایه‌های معنایی شعر را در بافت تصویری متن به دنبال دارد؛ توازی‌ای که البته تحت تأثیر حاکمیت معنای منظور نظر شاعر، به جز در برخی موارد، به ندرت نمادهای شعر را در سطح معناشناسی، به سوی تکثری که در سطوح ساختاری شعر نهادینه شده باشد، سوق می‌دهد.

۲-۱؛ الگوهای اساطیری مختص شعر حافظ:

در تحلیل شعر حافظ، از منظر نقد کهن‌الگویی، با بافت عمیق‌تری از الگوهای اساطیری مواجه می‌شویم که اگرچه ریشه در ناخودآگاه جمعی ذهن شاعر و محتویات فرهنگی موجود در شعر دارد، در فرایندی از خلاقیت ناخودآگاهانه، تبدیل به اسطوره‌هایی در بافت تصویری متن شده است که مختص شعر درون‌گرای حافظ و از مهم‌ترین ارکان متمایزکننده نظام نشانه‌شناختی غزل او در ژانر غنایی به شمار می‌رود. این الگوهای کهن (برخلاف بخش اول)، استعاره‌ها و تلمیحاتی نیستند که با سویی‌ای از تک معنایی و تداعی معانی بین دال‌ها و مدلول‌ها، ساختاری تمثیلی را بین تصاویر و معانی شعر ایجاد کنند، بلکه رمزهایی هستند که در سطوح متفاوت معانی محتمل برای خود، بر مبنای نشانه‌های موجود، لایه‌های متفاوتی از معنا را در شعر نهادینه می‌کنند؛ چنین ساختاری برای نمادهای تنیده شده در تار و پود تصاویر شعری حافظ، بافت شعر را به سوی ابهام هنری برجسته‌تری سوق می‌دهند که مهم‌ترین خصیصه آن "چند معنایی" (polysemy) است.

این رمزها، از منظر فرایند ارتباطی زبان، کارکردی "فرازبانی" دارند که در پیوند عرضی با کارکرد عاطفی غزل، در محور طول شعر به آن کارکرد ادبی می‌بخشند. در این کارکرد فرازبانی، جهت‌گیری پیام به سوی رمز است و زبان برای بیان درباره خود زبان به کار می‌رود (Lyons, 1977: 10). سرچشمه شکل‌گیری این رمزها را باید "ضمیر ناخودآگاه" شاعر دانست.

در شعر حافظ، این رمزها اگرچه از ضمیر ناخودآگاه شاعر برآمده، در ژرف‌ساخت معنایی شعر او قوام و تشخیص یافته‌اند، اما با توجه به این‌که ریشه‌هایی در محتویات فرهنگی شعر او دارند، تبدیل به الگوهای فرهنگی نمادینه‌ای شده‌اند که آن‌ها را می‌توان "اسطوره‌های شخصی" (personal myths) شعر حافظ نامید. این اسطوره‌های شخصی در قالب شخصیت‌ها یا عناصر جاندارانگاران نمادین یا حتی مضامین خاصی تجسم یافته‌اند؛ از اصلی‌ترین اسطوره‌های شخصی شعر حافظ (که البته جملگی ریشه در محتویات فرهنگی ناخودآگاه جمعی شاعر دارند و گرنه نمی‌شود به آن‌ها عنوان اسطوره اطلاق کرد) می‌توان به پیرمغان، ساقی، می و جام، خرابات، زاهد (و ناصح و صوفی و محتسب)، رند، عشق، معشوق، حتی ممدوح اشاره کرد. البته نفس ناطقه و ضمیر شخصی خود شاعر نیز در کلیت اشعار او، با توجه به سطوح گاه متعارضی که از خویشتن به تصویر می‌کشد و خود نیز به آن معترف است - "حافظم در مجلسی دردی کشم در محفلی، بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم" (حافظ، ۱۳۸۰: ۲۷۸) - گاه کارکرد اسطوره‌ای دارد و چندمعنا، رمزی و به تعبیر خودش، افسانه‌سان و مرموز است:



(همان، ۳۲۲)

هرکدام از این زمینه‌ها و زمینه‌های اساطیری دیگری که در شعر حافظ قابل جستجو است، با روش نقد کهن‌الگویی قابل تحلیل و تأویل هستند؛ از جمله شخصیت زاهد و صوفی و محتسب که قابل مطابقت با کهن‌الگوی "سایه" (shadow) در روان‌شناسی یونگ است و اگر چه مابه‌ازای بیرونی داشته، در نظام معنایی شعر ساختار الگویی به خود گرفته است. یا شخصیت معشوق که با کهن‌الگوی "انیم" (anima) و "آنیموس" (animus) و مضمون "عشق" که با نظریه تأثیر "لیبدو" (Libido) (انرژی زیستی) در رفتارهای عاطفی انسان مهرطلب قابل تحلیل است و حتی شخصیت خود شاعر در اشعارش، از لحاظ بررسی لایه‌های مختلف روان خودآگاه و ناخودآگاه، چون "من" (ego) و "فرامن" (من آرمانی) (superego) قابل بررسی است. در ادامه این جستار، تحلیلی نمونه‌وار از اسطوره شخصی "پیرمغان" در شعر حافظ، با تأکید بر مثلث معنایی پیرمغان-جام-شراب ارائه خواهد شد.

## ۲- تحلیل شخصیت پیرمغان با روش نقد کهن‌الگویی

پیرمغان در شعر حافظ شخصیتی چندگانه و پیچیده است. بخشی از وجود این شخصیت از مفهوم عرفانی "پیر" در تصوّف کسب شده است. در ادبیات عرفانی، پیر، واژه‌ای پر کاربرد است که معانی گوناگونی از آن اراده شده است: "پیر دیر، پیر خانقاه، پیر پیغمبران کنعان، پیر میخانه، پیرمغان، پیر سالخورده و پیرخرابات. پیر، گاهی به معنی مرشد و قطب است و گاه رند خراباتی، و گاه عقل را گویند" (سجادی، ۱۳۸۳: ۲۱۶).

بخش دیگری از وجود این شخصیت نمادین، انتساب او به مغان (جمع مغ) است. دین مغی، دین ایران باستان بود. به روحانیون و کاهنان آریایی قدیم که به تسلط به آیین‌های راز و معرفت اشراقی و حتی فنون سحر و جادو شناخته شده بودند، مغ اطلاق می‌شده است؛ آیینی که بعدها در میترایسم و مهرپرستی تکامل یافته، پس از آن، با ظهور زرتشت، روحانیون دینی زرتشتی را نیز با لقب موبد و مغ می‌نامیده‌اند.

این پیرمغان نمودار پیشوایی کاردان، رهبری کامل و شایسته هرگونه پیروی است و جایگاه او نه در نهادهای رسمی دینی مانند صومعه و خانقاه و مسجد، بلکه در مکانی نمادین و رمزآمیز به نام

میخانه [دیر مغان، خرابات] است (حسن‌لی، ۱۳۸۵: ۱۱۳). این شخصیت نمادین از تلفیق و ترکیب پیر میخانه (می فروش) و پیر طریقت پدید آمده است (خرم‌شاهی، ۱۳۷۳: ۱۶۶). این دو مفهوم متفاوت، خود شخصیتی متعارض و پارادوکسیکال به پیر مغان می‌بخشد که این متناقض‌نمایی از شناسه‌های شعر حافظ است.

در مورد بخش اول شخصیت پیر مغان (پیر تصوف)، بر تبعیت مطلق از پیر- که مهم‌ترین ویژگی پیر خانقاهی در رابطه او با مریدان است- و خدمت به او، در شعر حافظ تأکیدهای فراوانی هست:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما      چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما  
(حافظ، ۱۳۸۰: ۹۴)

بنده پیر مغانم که ز جهلم برهاند      پیر ما هر چه کند عین عنایت باشد  
(همان، ۱۷۴)

به جان پیر خرابات و حق صحبت او      که نیست در سر من جز هوای خدمت او  
(همان، ۳۰۱)

این جنبه از وجود نمادین شخصیت پیرمغان که رمزی از خویش‌کاری پیر، راهنما و عقل فعال است و از مبانی عرفانی مستتر در این رمزپردازی اخذ شده است، از منظر نقد کهن‌الگویی، قابل تطبیق با کهن‌الگوی پیر خردمند در روان‌شناسی تحلیلی یونگ است. "پیر خردمند" (the wise old man) انسانی است که تجسم عینی معنویات به شمار می‌رود و از سوی نمایانگر علم و بصیرت و خرد و هوش و اشراق، و از دیگر سوی، مظهر خصایص پاک اخلاقی است. پیر فرزانه، تدبیر و تفکر محضی است که به صورت چهره‌ای انسانی درآمده است، تا قهرمان را در هنگامه‌ای که به خاطر نقائصش در ورطه عجز گرفتار شده باشد، نجات دهد (Jung, 1959:33-37). حافظ نیز همین نقش راهنما و رهبر را در شخصیت پیر مغان برجسته کرده است:

پیر پیمان‌کش من که روانش خوش باد      گفت: پرهیز کن از صحبت پیمان‌شکنان  
(حافظ، ۱۳۸۰: ۲۹۸)

به پیر میکده گفتم که چیست راه نجات      بخواست جام می و گفت: عیب پوشیدن  
(همان، ۳۰۱)

جنبه دیگر وجودی این شخصیت نمادین، انتسابی است که در بُعد رمزپردازی و سطح استعاره‌ای، به آیین مغی و مقدسات مرتبط با آن چون شراب و آتش دارد. حافظ این بخش از وجود پیر مغان را

در تناقض با بخش پیشین (پیر خانقاهی) ترسیم کرده است؛ پیر مغان حافظ و ظواهر مرتبط با او چون خرابات و باده، در تضاد با شیخ و زهد و صوفی و خانقاه است:

در خرابات مغان گر گذر افتد بازم  
حاصل خرقة و سجاده روان در بازم  
(همان، ۱۲۸)

بنده پیر خراباتم که لطفش دائم است  
ورنه لطف شیخ و زاهد گاه هست و گاه نیست  
(همان، ۱۲۸)

مدد خواستم از پیر مغان عیب مکن  
شیخ ما گفت که در صومعه همّت نبود  
(همان، ۱۹۹)

حافظ خود، بر مرز موجود بین هدایت معنوی پیر مغان و پیر خانقاهی تأکید کرده است:

گر پیر مغان مرشد من شد چه تفاوت  
در هیچ سری نیست که سرّی ز خدا نیست  
(همان، ۱۲۶)

همچنین اشاره به غیر مسلمان بودن حلقه مغان، کنایه مؤگدی از مفهوم پارادوکسیکال فلسفه وجودی این پیر راهنما است و حتّی اهل این مجلس "کافر" خوانده می‌شوند:

دوش آن صنم چه خوش گفت در مجلس مغانم  
با کافران چه کارت گر بُت نمی‌پسندی  
(همان، ۳۲۶)

در ادامه حضور این "کفر مقدّس"، حضور عناصر نمادین منبعث از باورهای زرتشتی، چون نور و آتش، که نشانه‌های فرهنگی کهنی از درخشش ذات اعظم خداوندی در نمونه‌های مجسم مادی است، از دیگر وجوه مشخصه حلقه معنوی مغان است:

از آن به دیر مغانم عزیز می‌دارند  
که آتشی که نمیرد همیشه در دل ماست  
(همان، ۱۰۱)

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم  
این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم  
(همان، ۲۸۱)

اهمیت شراب - که خود از اسطوره‌های شعر حافظ است - در دیر مغان و خرابات - که پیر، برآمده از محیط معنوی آن است - و ستایش مستی موجود در فضای آن، ضمن نمایندگی مسلک "ملامتی" شاعر و تظاهر ملامت‌آلود وی به می‌پرستی، نشانه‌ای مهم بر مذهب سکر و نافی معرفت هشیارانه و صحوی در نظرگاه او است:

دلم ز صومعه بگرفت و خرقة سالوس  
کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا

(همان، ۹۴)

در خرابات بگویند که هشیار کجاست

هر که آمد به جهان نقش خرابی دارد

(همان، ۱۰۰)

صد بار پیر می‌کند این ماجرا شنید

ما باده زیر خرقه نه امروز می‌خوریم

(همان، ۲۱۷)

گو در حضور پیر من این ماجرا بگو

آن‌کس که منع ما ز خرابات می‌کند

(همان، ۳۱۳)

خرقه جایی گروی باده و دفتر جایی

در همه دیر مغان نیست چو من شیدایی

(همان، ۳۶۵)

فروشنده مفتاح مشکل‌گشایی

از کوی مغان رخ مگردان که آن‌جا

(همان، ۳۶۷)

پیر مغان در شعر حافظ، حتی خود ساقی و می‌فروشی است که از توبه روی درهم می‌کشد و پیاله  
سکر به دست دارد:

گو باده صاف کن که به عذر ایستاده‌ایم

پیر مغان ز توبه ما گر ملول شد

(همان، ۲۸۵)

توصیه به فداکردن ننگ نام در پای مستی و خوش‌باشی می‌کند:

گفتا شراب نوش و غم دل ببر ز یاد

دی پیر می‌فروش که ذکرش به خیر باد

گفتا قبول کن سخن و هرچه بادا باد

گفتم به باد می‌دهم باده نام و ننگ

(همان، ۱۴۳)

و حافظ این مرام پیر مغان را حتی در حدّ یک "مذهب" بزرگ می‌دارد:

گفت این عمل به مذهب پیر مغان کنم

گفتم شراب و خرقه نه آیین مذهب است

(همان، ۱۹۴)

این سکر و مستی مقدّس و سهم اساسی آن در معرفت و جهان‌بینی پیر مغان، از دیدگاه نقد  
کهن‌الگویی، اصالت **خلافت ناخودآگاهانه** و معرفت الهامی و شهودی را نمادینه می‌کند که یونگ  
نیز در اصالت خلق هنری بر اهمیت بنیادین آن تأکید کرده است. او آفرینش و ابتکار هنری را به دو  
نوع تقسیم کرده است؛ نوع اول ابتکار روان‌شناسانه (Psychological) است که موادی برگرفته  
از زمینه شعور و ادراک انسانی را بروز می‌دهد و نوع دوم را آفرینش و ابتکار نظری و الهامی

(Visionary) می‌خواند که از ضمیر ناخودآگاه می‌جوشد و تجسم عمیق‌تر و با تعبیری نیرومندتر از انفعال و احساس انسانی محض و بیانی حقیقی و رمزگونه است که از چیزی موجود با تمامی حقوق آن تعبیر می‌کند ولی کاملاً ناشناخته است (Bloom, ۱۹۸۸: ۲۶۷) در شعر حافظ نیز تقابل مستی با عقل به موازات همین تقابل خودآگاهی و ناخودآگاهی شکل گرفته است:

خرقه زهد مرا آب خرابات ببرد      خانه عقل مرا آتش میخانه بسوخت

(همان، ۹۹)

به همین جهت، پیر مغان- که مظهر مستی و صدر خرابات است- واسطه فیض و منبع اشراق و صدور معانی است:

آن روز بر دلم در معنی گشوده شد      کز ساکنان درگه پیر مغان شدم

(همان، ۲۶۰)

تقابل پیر مغان و شیخ (و زاهد و صوفی)، نمایه‌ای از تقابل معرفت قلبی و ایمان کورکورانه، و همچنین نمادی از بی‌کرانگی گنجینه خلاق ضمیر ناخودآگاه در برابر محدودیت برداشت خودآگاهانه است:

مراد پیر مغانم ز من مرنج ای شیخ      چرا که وعده تو کردی و او به جا آورد

(همان، ۱۶۶)

همه این وجوه چندگانه، به شخصیت پیر مغان، ماهیتی رمزآمیز می‌بخشد. او حتی قدرت فتوا دارد و تلفیق پارادوکسیکال دو ویژگی باده صاف کردن و فتوی دادن، نمادین بودن شخصیت او را برجسته‌تر می‌کند:

فتوی پیر مغان دارم و قولیست قدیم      که حرام است می آن جا که نه یارست ندیم

(همان، ۲۸۷)

مهم‌ترین ابزاری که شخصیت پیر مغان و معرفت اشراقی و الهامی و سرچشمه جوشان علم لدنی او را در عالم ماده تجسد می‌بخشد، "جام"- به ویژه "جام جهان‌نما"ی اوست. البته این جام تا حدی، اشاره‌ای غیر مستقیم به خود شراب نیز دارد، منتهی شراب نمادینی که تجلای قداست ناخودآگاهی و استعاره‌ای مفهومی برای تبلور شاعرانه مفهوم سکر است:

پیر میخانه سحر جام جهان‌بینم داد      واندر آن آینه از حُسن تو کرد آگام

صوفی صومعه عالم قدسم لیکن      حالیا دیر مغان است حوالتگام

(همان، ۲۸۴)

جام جهان‌نما، یکی از اسطوره‌های راز آیین ایران باستان است که در شاهنامه به کیخسرو و در برخی متون اسلامی به سلیمان نیز نسبت داده شده، اما در ادبیات فارسی عهد اسلامی و در شعر حافظ بیشتر به جم انتساب یافته است [۴]:

باده نوش از جام عالم‌بین که بر اورنگ جم  
شاهد مقصود را از رخ نقاب انداختی  
(همان، ۳۲۵)

گفت ای مسند جم جام جهان‌بینت کو  
گفت افسوس که آن دولت بیدار بخت  
(همان، ۱۳۳)

جمشید جز حکایت جام از جهان نبرد  
زنهار دل میند بر اسباب دنیوی  
(همان، ۳۶۲)

که برد نزد شاهان ز من گدا پیامی  
که به کوی میفروشان دو هزار جم به جامی  
(همان، ۳۴۸)

البته حافظ نیز از جام کیخسرو یاد می‌کند و گاه، همچون جام جم، آن را با جام شراب یکی فرض می‌کند:

گوی خوبی بردی از خوبان خُلج شاد باش  
جام کیخسرو طلب، کافراسیاب انداختی  
(همان، ۳۲۵)

این جام، از لحاظ نمادپردازی، بار معنایی خاصی را نمادینه می‌کند که همان اشراق، تأیید، سعادت و علم الهی است. همچنان که کیخسرو (شاه آرمانی و انسان کامل شاهنامه) نیز بیژن را که در قعر چاهی در توران گرفتار خشم افراسیاب شده است، در آئینه این جام می‌یابد. حافظ نیز ارتباط بین جام و الهامات مفاهیم غیبی را ذکر کرده است:

بین در آینه جام نقش‌بندی غیب  
که کس به یاد ندارد چنین عجب زمینی  
(همان، ۳۵۶)

در نظرگاه او، علم لدنی و سکر شراب با هم قرین‌اند:

همچو جم جرعه ما کش که ز سرّ دو جهان  
پرتو جام جهان‌بین دهدت آگاهی  
(همان، ۳۶۳)

برای تقارن میان "کوی خرابات" که مقام سکر و اشراق است و "جام جم" که نماد اتصال درونی فرد به این منبع اشراقی معنا (الهام) است، نیز در شعر حافظ نشانه‌هایی یافت می‌شود:

ای که در کوی خرابات مقامی داری  
جم وقت خودی از دست به جامی داری

(همان، ۳۳۵)

به سرّ جام جم آن‌گه نظر توانی کرد      که خاک میکده کحل بصر توانی کرد

(همان، ۱۶۵)

این جام حقیقتی درونی است که نمودی بیرونی پیدا کرده است؛ آن‌گونه که حافظ در یکی از غزلیاتش که "موضوع" اصلی آن، ماهیت معنایی همین جام اسرارآمیز است، به صراحت بیان می‌کند:

سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد      و آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد

(همان، ۱۶۴)

این جام، حقیقتی فرامادی و متعلق به جغرافیایی اساطیری است که باید در درون آدمی به دنبال آن گشت:

گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است      طلب از گمشدگان لب دریا می‌کرد

(همان)

در شعر حافظ، کسی که این جام را در اختیار دارد، "پیرمغان" است؛ رمز قطب عالم امکان و اعتلای مقام قلندری و رندی که به "تأیید نظر" خداوندی، گره از "معما"ی نادانسته‌های هستی می‌گشاید:

مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش      کو به تأیید نظر حلّ معما می‌کرد  
دیدمش خرم و خندان، قدح باده به دست      و اندر آن آینه صدگونه تماشا می‌کرد

(همان، ۱۶۵)

آینه در تعابیر عرفا، همه‌جا، "دل" را متداعی می‌کند. این جام نیز ماهیتی درونی دارد و حتی اگر رمزی از دل صافی پیر نباشد، حقیقتی است که تنها در چنین ظرفی - دل آینه‌گون پیر - می‌گنجد. بسیاری از عرفا و شعرای عارف‌مسلک پارسی نیز این جام غیب‌نما را به دل پاک عارف کامل تفسیر کرده‌اند:

ز استاد، چو وصف جام جم بشنودم      خود جام جهان‌نمای جم، من بودم

(سهروردی، ۱۳۴۸ : ۲۹۸)

قصه جام جم بسی شنوی      اندر آن بیش و کم بسی شنوی  
به یقین دان که جام جم دل توست      مستقر سرور و غم، دل توست  
چون تمنا کنی جهان دیدن      جمله اشیاء در آن توان دیدن

(سنایی، ۱۳۴۸ : ۱۰۸)

ای مرغ عجب، ستارگان چینه تست  
در روز الست عهد دیرینه تست  
گر جام جهان‌نمای، می‌جویی تو  
در صندوقی نهاده در سینه تست

(عطار، ۱۳۵۳ : ۶۴)

حافظ نیز این جام را "دل" می‌خواند:

ای جرعه نوش مجلس جم سینه پاک دار  
کائینه‌ای است جام جهان‌بین که آه ازوی  
(همان، ۳۱۳)

"دلی که غیب‌نمای است و جام جم دارد  
ز خاتمی که دمی گم شود، چه غم دارد" [۵]  
(همان، ۱۵۲)

حافظ این جام را دارای ماهیتی می‌داند که فلاسفه از آن به "قدیم" تعبیر کرده‌اند؛ یعنی آنچه ازلی است و از آغاز بی‌آغاز تا پایان بی‌پایان (ابد) تداوم معنایی یافته است:

گفتم این جام جهان‌بین به تو کی داد حکیم [۶] گفت: آن روز که این گنبد مینا می‌کرد  
(همان، ۱۶۵)

ابیات پسین این غزل نیز در ادامه همان تأویلی است که حافظ از این جام، به دل کرده است. جام نمادی از دل آینه‌گون پیر است که در باور عارفانه، نشستن‌گاه خداوند و "عرش الهی" است:

بیدلی در همه احوال خدا با او بود  
او نمی‌دیدش و از دور خدایا می‌کرد  
این همه شعبده خویش که می‌کرد این جا  
سامری پیش عصا و ید بیضا می‌کرد [۷] (همان)  
در ادامه این غزل، حافظ از اعجازی می‌گوید که به واسطه این اتصال، انسان را کرامتی پیامبرانه می‌بخشد:

فیض روح‌القدس از باز مدد فرماید  
دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد (همان)  
حافظ بر فراواقعی بودن و انتزاعی بودن گوهر معنوی این جام تأکید می‌کند:

گوهر جام جم از کان جهانی دگراست  
تو تمنا ز گل کوزه‌گران می‌داری  
(همان، ۳۳۶)

حافظ گاه جام جهان‌نما را، نه ضمیر عاشق، بلکه فراتر از آن، وجود نورانی معشوق می‌داند:  
جام جهان‌نماست ضمیر منیر دوست  
اظهار احتیاج خود آن‌جا چه حاجت است

(همان، ۱۰۷)



نقشی که جام را در مرکز اعتقادات به فر جاودانه می‌کند، "دایره" است. دایره در روان‌شناسی تحلیلی، نماد روح است (افلاطون روح خود را به شکل کره می‌دید). جام با شکل دایره‌ای خود، به تعبیر یونگ، بازتاب محتوای روانی انسان و وحدت تمامیت ناخودآگاه جمعی است که خویشتن فرد را- در مسیر رسیدن به کمال و "فردیت" (individuation) - بر کلیت جهان بیرون وی باز می‌تاباند (یونگ، ۱۳۸۳: ۳۲۷ و ۳۷۹). گنبدی‌دانستن نظام افلاک در حکمت قدیم و تصوّر سطح محدب برای آسمان، و به‌ویژه دایره معروف "ماندالا" (Mandala) در نزد هندوان باستان، همه نمونه‌هایی از این معنای نمادین دایره به‌شمار می‌روند.

ماندالا، در سانسکریت به معنی "دایره" همچنین تکمیل، کمال و تمامیت است و در مذاهب هندو و آیین بودایی، صفحه‌ای تمثیلی است که در مراسم مذهبی و نیز به‌عنوان وسیله‌ای برای رسیدن کشف و شهود به‌کار می‌رود. طبیعت سمبولیک این الگو چنان بوده است که فرد را در راستای نیل به تجربه حسّ عرفانی یگانگی با وحدت ازلی- ابدی که معتقد بودند، کیهان در تمام اشکال متکثر خود از آن به‌وجود آمده، قرار می‌داده است (Fontana, ۲۰۰۵:۱۰).

این تقارن و الگوی دایره‌ای، مهم‌ترین ویژگی چهارچوب تشکیل‌دهنده نظام کائنات در ذهنیات اساطیری انسان از تمامیت کیهان است که در حقیقت، دریافت او را از جهان مرموز و پیچیده "خویشتن" وی (عالم صغیر)، در تصویری که از حدود ناشناخته جهان بیرون (عالم کبیر) ترسیم کرده است، "فراکنی" (Projection) [۸] می‌کند. تشبیه مقوله‌های ذهنی و مجرد - مثل جهان، عشق و وجود- به مفهوم دایره، در شعر حافظ نیز، نمادینگی روان‌شناختی این الگوی هندسی را در فلسفه ذهنی و ناخودآگاه متن شعر او نشان می‌دهد:

اگر نه دایره عشق راه برستی      چو نقطه حافظ سرگشته در میان بودی

(همان، ۳۳۱)

نقطه عشق نمودم به تو هان سهو مکن      ورنه چون بنگری از دایره بیرون باشی

(همان، ۳۴۲)

گر مساعد شوم دایره چرخ کبود      هم به دست آورمش باز به پرگار دگر

(همان، ۲۲۱)

در دایره قسمت ما نقطه تسلیمیم      لطف آنچه تو اندیشی حکم آنچه تو فرمایی

زین دایره مینا خونین جگرم می ده      تا حل کنم این مشکل در ساغر مینایی

(همان، ۳۶۸)

جام پیشگویی‌کننده، از دیدگاه انسان‌شناختی، از ابزارهای مجسم‌کننده انرژی "مانا" (mana) به شمار می‌آید که معادل نیروی الهی "فرّه" در اساطیر ایران باستان است. در تعریف مانا گفته‌اند: یک قدرت ساکت و نامعلوم که در شیئی خاص موجود است و آن را می‌توان از اشیاء جامد به افراد جان‌دار منتقل ساخت و یا از یک شخص به شخص دیگر سرایت داد ... قدرت شگفت‌انگیز و سحرآمیزی که در فرد یا حیوان [یا شیئی] خاص موجود است، مبتنی بر انرژی نهفته ماناست که در جسم آن‌ها وجود دارد (جان ناس، ۱۳۴۴: ۱۴). یونگ معتقد است، انرژی روانی سرشار مانا که تجلی آن وسیع‌ترین تعریف فرّه را شامل می‌شود، انرژی مسحورکننده شدیدی را در روان آدمی ناشی می‌شود و در مواردی فرد، چهره کهن‌الگویی را در خود درون‌سازی می‌کند (assimilation) [شبهه‌سازی فرد به کهن‌الگو] و آن را رام خود می‌سازد و به یک "شخصیت مانایی" یا "فرهمند" تبدیل می‌شود که می‌تواند محتویات روان فردی خود را در حد انطباق با روان جمعی تورّم بخشد (اوداینیک، ۱۳۷۹: ۴۰-۳۸).

چنین شخصی به یکباره در درون خود عناصری را کشف می‌کند که نه تنها به ناخودآگاه شخصی او بلکه همچنین به ناخودآگاه جمعی اش تعلق دارند. فرد در نتیجه این‌گونه توسعه‌دادن شخصیت خویش، ممکن است احساس "ابرمرد" (superhuman) یا "خداگونه" بودن (godlike) کند (همان، ۳۳).

در شعر حافظ نیز بر فرهمندی و دولت معنوی پیر مغان تأکیدهای بسیاری یافت می‌شود:

دولت پیر مغان باد که باقی سهل است      دیگری گو برو و نام من از یاد ببر

(همان، ۲۲۱)

حافظ جناب پیر مغان جای دولت است      من ترک خاک‌بوسی این در نمی‌کنم

(همان، ۲۷۹)

بر اساس این تحلیل، پیر (شخصیت مانایی یا فرهمند) با واسطه جام که نمادی از ناخودآگاه (دل) اوست و بر تمامیت کیهان فرافکنی شده است، به این نیروی سکرآور لایزالی اتصال می‌یابد و با توسعه مرزهای روانی خویش، به شبهه‌سازی خود با کل هستی و وحدت قدسی با طبیعت و مقامی نمادین و فرا انسانی (خداگونه) دست می‌یابد. به جهت همین جلال و شکوه روحانی است که بارگاه وجود او، بهترین پناهگاه برای تصعید روح و روان آدمی است:

حافظ جناب پیر مغان مأمن وفاست      درس حدیث عشق به او خوان و زو شنو

(همان، ۳۰۹)

گرم نه پیر مغان در به روی بگشاید  
کدام در بزخم چاره از کجا جویم

(همان، ۲۹۴)

وگر کمین بگشاید غمی ز گوشه دل  
حریم درگه پیر مغان پناهت بس  
قصه فردوس به پاداش عمل می‌بخشند  
ما که رندیم و گدا، دیر مغان ما را بس

(همان، ۲۳۰)

او در جمع مریدان مرام فکری‌اش، یک رهبر مذهبی [شخصیت مانایی عظمت‌یافته] است که از فساد دوران و حقارت خودآگاه روزمره انسان روی‌گردان است:

تشویش وقت پیر مغان می‌دهند باز  
این سالکان نگر که چه با پیر می‌کنند

(همان، ۱۹۵)

پیر گلرنگ من اندر حق ازرق‌پوشان  
رخصت خبث نداد ارنه حکایت‌ها بود

(همان، ۱۹۷)

شخصیت پیر و انسان کامل در عرفان "ازلی-ابدی" است. به گفته مولوی:

پیر ایشانند کاین عالم نبود  
جان ایشان بود در دریای جود

(مولوی، ۱۳۷۹: ۲/۱۶۹)

پیر مغان، در شعر حافظ، نیز خاصیت ازلیت-ابدیت دارد که "فناناپذیری" او را نمایندگی می‌کند؛ ویژگی‌ای که از خصوصیات تمامیت‌پذیری و چرخه تسلسلی الگوهای کهن است:

تا ز میخانه و می نام و نشان خواهد بود  
سر ما خاک ره پیر مغان خواهد بود

حلقه پیر مغان از ازلم در گوش است  
بر همانیم که بودیم و همان خواهد بود

(همان، ۱۹۸)

این جوهره جبروتی، تا آن‌سان در شخصیت پیر مغان حافظ برجسته می‌شود که او درباره پیچیده‌ترین معماهای هستی-فلسفه آفرینش-صاحب معرفت و نظر و "راز" می‌شود و عظمت وجودی او، بی‌واسطه، متصف به صفات ذات اعظم خداوندی می‌شود:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت  
آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد

(همان، ۱۴۵)

پیر دردی‌کش ما گرچه ندارد زر و زور  
خوش عطابخش و خطاپوش خدایی دارد

(همان، ۱۵۵)

پیر میخانه چو خوش گفت به دردی کش خویش که مگر حال دل سوخته با خامی چند  
(همان، ۱۸۶)

بر همین اساس می‌توان گفت، پیر مغان حافظ نمادی اساطیری و معنوی از الگوی مثالی "انسان کامل" است که در دیدگاه نقد اسطوره‌ای، با عنوان کهن‌الگوی "انسان مثالی" (Anthropos) شناخته می‌شود. یونگ، این انسان کامل را نمادی بشری می‌داند که از طریق فرایند فرافکنی روان‌شناختی، خویشتن درونی فرد را با کلّ خویشتن بشریت متحد و یکپارچه می‌سازد، و در تظاهرات ناخودآگاه به صورت انسانی جامع و کمال‌یافته (که ماندالا یا نقش نمادین جهان هم‌نماینده آن است) جلوه‌گری می‌کند (اوداینیک، ۱۳۷۹: ۱۱)

پیر مغان نیز همین روان‌انسانی کمال‌یافته است که از طریق فرایند فرافکنی از درون شاعر به دنیای بیرون او منتقل شده، در شخصیتی نمادین تبلور یافته است. پس پیر مغان، می‌تواند نمونه مطلوب و متکامل روان‌انسانی "حافظ" باشد که او را به سوی تجسم وحدت با کلّ نظام هستی هدایت می‌کند و جام نیز ابزاری مانایی است که ناخودآگاه فرد را به تمامیت نظام کیهانی - که در حقیقت نسخه‌ای از درون است - باز می‌تاباند و ظرف دریافت او را به سرچشمه معرفت ازلی - ابدی و دانش الهامی متصل می‌کند:

نگار من که به مسجد نرفت و خط نوشت به غمزه مسئله‌آموز صد مدرس شد

(همان، ۱۷۸)

### نتیجه‌گیری:

در تحلیل نهایی اسطوره شخصی پیر مغان در شعر حافظ، بر اساس مثلث معنایی پیر - جام - شراب باید گفت: شراب نمایه‌ای از مقام سکر و خلاقیت ناخودآگاهانه روان آدمی (عالم اصغر) است که این مظروف درونی را، در ظرف نظام کیهانی (عالم اکبر) - که رمزهایی چون جام و ماندالا و گنبد گیتی آن را نمادینه کرده‌اند - فرافکنی می‌کند و نتیجه این فرایند، اسطوره فرهمند و تقدس‌یافته "پیر مغان" است که حاصل وحدت خداگونه فرد و جهان - جزء و کلّ - با یکدیگر و تبلور نمادین مفهوم "فردیت" است و از طریق این اتحاد نمادین، انسان را به مقام سرمستی و سعادت ابدی رهنمون می‌کند.

پانوشتها:

۱- درباره انواع کهن‌الگوها در مکتب روان‌شناسی یونگ؛ ر.ک:

Jung, 1959: *the Archetypes and the collective unconscious* .

۲- بن‌مایه تکرارشونده ( Leitmotif = Leitmotive = Repetitive motive ): عبارتی، تصویر خیالی، نمادی یا وضعیت و موقعیتی است که در اثر ادبی به دفعات تکرار شود. بن‌مایه تکرارشونده معمولاً یادآور درون‌مایه (theme) داستان است یا درون‌مایه را استحکام می‌دهد. این اصطلاح از نقد موسیقی گرفته شده است (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۴۸).

۳- برای اطلاع از تاریخچه و آثار مهم در زمینه نقد اسطوره‌ای، ر.ک: ۱۸۱-۱۴۷ pp. ۱۹۹۲: Guerin&....

۴- درباره پیشینه این جام در فرهنگ ایرانی، ر.ک: مقاله محمد معین در شماره ۶ از مجله دانش (۱۳۲۸).

۵- تلمیح به داستان حضرت سلیمان(ع) دارد که مطابق تفاسیر، انگشتری داشت که بر آن اسم اعظم الهی حک بود و به همین جهت، انس و جن و حیوان و پرنده به فرمان او بودند. روزی این خاتم به دست دیو (یا جنّی) افتاد و او خود را به شکل سلیمان درآورد، سلطنت او را صاحب شد، تا این که سلیمان به بهای رنج و توبه‌ای که متحمل شد، دوباره خاتم خود و ملکش را باز پس گرفت.

۶- از اسماء جلیله الهی است: "هو الحکیم الخیر" .

۷- سامری نامی است که در تورات نیست، ولی در تفاسیر قرآن از وی یاری برده‌اند که پس از رفتن موسی(ع) به میقات، با زیورآلات قوم بنی‌اسرائیل گوساله‌ای زرین ساخت که به مدد سحر و جادو، بانگ برمی‌کرد و بدان این قوم را فریفت و به پرستش گاو واداشت. تا این که موسی بازگشت و با پرتاب یکی از الواح، گوساله زرین از بین رفت و سامری گریخت.

۸- یکی از مکانیزم‌های دفاعی در روان‌شناسی فروید، که توسط آن، تحریکات غیر قابل قبول فرد به دیگران نسبت داده می‌شود و همانند سایر مکانیزم‌های دفاعی، ناخودآگاه صورت می‌گیرد (راس، ۱۳۷۵: ۸۲-۸۳).

### کتاب‌نامه:

اوداینیک، ولودیمیر والتر: *یونگ و سیاست*، ترجمه علیرضا طیب، چاپ اول، تهران، نی، ۱۳۷۹.  
حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد: *دیوان*، بر اساس تصحیح غنی - قزوینی، چاپ سوم، تهران، ققنوس، ۱۳۸۰.

حسن‌لی، کاووس: چشمه خورشید: بازخوانی زندگی، اندیشه و سخن حافظ شیرازی، شیراز، نوید، ۱۳۸۵.

خرم‌شاهی، بهاء‌الدین: حافظ، تهران، طرح نو ۱۳۷۳.

راس، آلن‌ا. : روان‌شناسی شخصیت، ترجمه سیاوش جمالفر، تهران، چاپ دوّم، نشر روان، ۱۳۷۵.

سجادی، سید جعفر: فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، چاپ هفتم، تهران، طهوری، ۱۳۸۳.  
سنائی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم: طریق التحقیق (مثنوی‌های سنائی)، به تصحیح مدرّس رضوی، دانشگاه تهران، ۱۳۴۸.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی: مجموعه مصنّفات شیخ اشراق، به تصحیح و تحشیه و مقدمه سید حسین نصر؛ و مقدمه و تجزیه و تحلیل فرانسوی هنری کرین، انتشارات انستیتو ایران و فرانسه، ۱۳۴۸.

شفیعی کدکنی، محمدرضا: "آفرینش و الهام هنری"، هیرمند، مشهد، تابستان ۱۳۴۳.

عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین: تذکره الاولیاء، تصحیح و توضیح از محمد استعلامی، چاپ چهاردهم، تهران، زوار، ۱۳۸۳.

معین، محمد: "جام جهان بین"، مجله دانش، شماره ۶، سال اوّل، ۱۳۲۸.

مورنو، آنتونیو: یونگ، خدایان و انسان مدرن، ترجمه داریوش مهرجویی، تهران، مرکز ۱۳۷۶.

میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (ذوالقدر)، واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، تهران، مهناز ۱۳۷۷.

ناس، جان: تاریخ جامع ادیان از آغاز تا امروز، ترجمه علی اصغر حکمت، چاپ اوّل، تهران، انتشارات فرانکلین، ۱۳۴۴.

یونگ، کارل گوستاو: انسان و سمبول‌هایش، ترجمه محمود سلطانی، چاپ چهارم، تهران، جامی، ۱۳۷۷.

Bloom, Harold: *Twentieth-century American literature*, Volume 6, Chelsea House Publishers, 1988.

Bodkin, Maud: *Archetypal Patterns in Poetry*, Random House, New York, ۱۹۵۸.

Fontana, David. "Meditating with Mandalas", Duncan Baird Publishers, London, 2005.

Frye, Northrope: *Anatomy of Criticism: Foure Essays*, N. J.: Princeton University Press, Princeton, 1957.

Guerin, Wilfred L. Earle Labor, Lee Morgan, Jeanne C. Reesman, John R. Willingham, *Handbook of Critical Approaches to Literature*, 3d. ed., New York. Oxford UP, 1992.

Jung, Carl Gustav: *Dictionary of analytical psychology*, Ark Paperbacks, 1987.

\_\_\_, \_\_\_, Violet S. De Laszlo: *Psyche and Symbol: A Selection from the Writings of C. G. Jung*, Doubleday, 1958.

\_\_\_, \_\_\_: *Psychological Perspectives*, C.G. Jung Institute of Los Angeles, 1985.

\_\_\_, \_\_\_: *Psychological types; or the psychology of individuation*, Pantheon Books, 1923.

Jung, Carl Gustav: *the Archetypes and the Collective Unconscious*, Trans, by: R.F. Hull, New York, Pantheon Books, 1959.

Lyons, John: *Semantics*, Cambridge University Press, 1977.