

نقد کهن‌الگویی روابط اجتماعی در رمان‌های سیال ذهن ایرانی

مهديه بخشى^۱، علی جعفرى^{۲*}، سروناز تربتى^۳، حبيب صبوري خسروشاهی^۴

تاریخ دریافت: ۰۰/۵/۱۲، تاریخ تایید: ۰۰/۷/۱۷

Doi: [۱۰,۲۲۰۳۴/jcsc.۲۰۲۱,۵۳۵۲۷۵,۲۴۳۷](https://doi.org/10.22034/jcsc.2021.535275.2437)

چکیده

مقاله حاضر در تلاش است که با تحلیل رمان «این سگ می خواهد رکسانا را بخورد» به عنوان بازنمایی از تجربه اجتماعی و نمونه ای از رمان های سیال ذهن ایرانی دهه نود، به تبیین این مسأله بپردازد که چگونه کهن‌الگوها می توانند روابط اجتماعی را از پیش تعیین کنند؟ و چگونه می توان با شناخت کهن‌الگوها در راستای ارتباط فرد با خود، روابط اجتماعی را بهبود بخشید؟ بر این اساس، با کاربست نظریات یونگ و بهره گیری از روش نقد کهن‌الگویی، کهن‌الگوهای آنیما و آنیموس، نقاب، سایه، خود، رنگ، نماها و اعداد در رمان تحلیل شده است. داستان با سقوط آنیمای روای (کاو) اتفاق می افتد و در ادامه آنیمای خود را نه در رکسانا (همسرش) بلکه در سایه رکسانا (راجله) جستجو می کند، در خلال داستان با اعترافات خود، نقاب از صورت افتاده می شود، با سایه اش (مهران بنگی) مواجه می شود. سقوط رکسانا منجر به آشکار شدن سایه کاوه می شود. در واقع، کشف آنیموس رکسانا در سایه کاوه (مهران بنگی) و آنیمای کاوه در راجله (سایه رکسانا) منجر به خودآگاهی کاوه می شود. جسدی که از رکسانا برجای می ماند توسط سگ (سایه راجله) مورد حمله قرار می گیرد. کشف سایه راجله توسط کاوه، او را در توقف زمان (تنهایی به مثابه سقوط) رها می کند. کاوه با پس زدن این سایه ها است که به مرحله فردیت می رسد. روای به عنوان بازنمایی از تجربه جامعه، با شناخت ناخودآگاه جمعی خود (منطقه ناشناخته شخصیت)، ارتباط با خود که سنگ بنای ارتباط اجتماعی است را از طریق خودگشودگی و گسترش منطقه گشوده شخصیت بهبود می بخشد و می تواند تعاملات اجتماعی مطلوب تری را با دیگری تجربه کند.

واژگان کلیدی: نقد کهن‌الگویی، روابط اجتماعی، رمان، سیال ذهن، یونگ.

^۱ . دانشجوی دکتری علوم ارتباطات، واحد تهران شرق، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

Bakhshi.1985@yahoo.com

^۲ . استادیار پژوهشگاه مطالعات آموزش و پرورش، سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی، تهران، ایران.

(نویسنده مسئول). Alijafari@oerp.ir

^۳ . استادیار گروه علوم ارتباطات اجتماعی، واحد تهران شرق، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

Sarvenaz.torbati@gmail.com

^۴ . استادیار گروه علوم اجتماعی، واحد تهران شرق، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

Mohammad.dadgaran@hotmail.com

مقدمه

به باور جامعه‌شناسان، کارکرد ادبیات عبارت است از تابیدن اوضاع و احوال جامعه در هر زمانی، که روابط آحاد جامعه با نگاهی انتقادی زیر زره بین قرار می‌گیرد. ادبیات تجربه‌های انسان در زندگی اجتماعی را بازتولید می‌کنند؛ پس هسته به وجودآورنده‌ی هر اثر ادبی، حیات اجتماعی است. باید توجه داشت که رابطه ادبیات با واقعیت اجتماعی، یکسویه نیست. به بیان دیگر، ادبیات آینه‌ای نیست که حال و روز آحاد جامعه یا اوضاع اجتماعی در آن صرفاً منعکس شوند. ادبیات نه فقط از بطن واقعیت اجتماعی بر می‌آید، بلکه همچنین می‌تواند بر آن واقعیت اثری سلبی بگذارد و به تغییر آن کمک کند. در واقع، می‌تواند دگرگون‌کننده‌ی آن واقعیتی باشد که خود در نتیجه‌اش به وجود آمده است؛ یا به بیان دیگر، ادبیات هم محصولی اجتماعی است و هم نیروی اجتماعی. می‌توان گفت رابطه ادبیات با جامعه، رابطه دیالکتیکی است: ادبیات از ساختارهای اجتماعی ناشی می‌شود، اما در عین حال آن ساختارها را به پرسش می‌گیرد و نفی می‌کند. به عبارتی، تعامل اجتماعی حکم نیروی پیش‌ران‌ش‌رمان‌های اولیه را دارد. از نظر جامعه‌شناسی ادبیات، رمان آینه‌ای از جامعه صنعتی است، آینه‌ی شفاف‌ی‌کننده‌ی جنبه‌های زندگی در چنین جامعه‌ای را به روشنی باز می‌تابد. (پاینده، ۱۳۹۵)

در قرن بیستم با رمان سیلان ذهن که شکلی از بازنمایی فرآیندهای ذهنی شخصیت است که مفاد افکار و احساسات او را برای خواننده آشکار می‌کند؛ مواجه می‌شویم. در این تکنیک، اندیشه‌ها و برداشت‌های مختلف، خاطرات جسته‌گریخته، دریافت‌های حسی گذرا، ادراک‌های شهودی‌آنی و تداعی‌های عموماً ناقص و گسیخته‌ی شخصیت بدون انقطاع بازگویی می‌شود. (پاینده، ۱۳۹۴: ۳۵۶-۳۵۵) داستان سیال ذهن کشمکش درونی فرد را به نمایش می‌گذارد. این کشمکش درونی، معمولاً بین سه کنشگر روان است که در نظریه روانکاوی «نهاد»، «خود» و «فراخود» نامیده می‌شوند. (پاینده، ۱۳۹۵: ۲۴-۲۳) در رمان سیال ذهن، زمان دیگر رشته‌ای از لحظات متوالی تلقی نمی‌شود بلکه جریان دائمی در ذهن فرد قلمداد می‌شود که در آن وقایع گذشته دائماً به زمان حال سرازیر می‌شوند و بازنگری گذشته با پیش‌بینی آینده درهم می‌آمیزد. این تلقی جدید از زمان، پیوند تنگاتنگی با اندیشه‌های جدید

راجع به ماهیت ذهن که به طور کلی از کاوش های راه گشایانه ی زیگموند فروید و کارل یونگ درباره ی ضمیر ناخودآگاه ناشی شد، دارد. (دیچز و استلوردی، ۱۳۹۴: ۱۱۲-۱۰۹)
روابط اجتماعی، معرف تمامی جریان هایی است که به وسیله آن ها یک اندیشه می تواند اندیشه دیگری را تحت تاثیر قرار دهد. به عبارت دیگر، ارتباط سبب می شود که وجدان انسان در وجدان دیگران تصاویر، تمایلات و رفتارها و آثار روانی گوناگون پدید آورد. (معتمدنژاد، ۱۳۸۶: ۲۷)

نقد روانکاوانه، شکلی از نقد ادبی است که برخی از مفاهیم و شیوه های روانکاو را به متون ادبی اعمال می کند و تفسیرهایی از این متون به دست می دهد. (پاینده، ۱۳۹۴: ۲۴۹) از نظر روانکاو، ادبیات و در واقع تمام اقسام هنر عمدتاً محصول نیروی ناخودآگاهی هستند که در نویسنده، در خواننده و به زعم برخی منتقدان ادبی روانکاو معاصر، حتی در کل جامعه در حال فعالیت است. (تاپسن، ۱۳۹۴: ۶۹) نقد روانکاوانه را بنیادگذار نظریه ی روانکاو (زیگموند فروید) آغاز کرد سپس توسط شاگردان فروید و بعدها با جرح و تعدیل توسط همکار برجسته ی او، کارل گوستاو یونگ، بسط و گسترش یافت. (پاینده، ۱۳۹۴: ۳۷۷-۳۷۶) به عقیده یونگ، روان آدمی شامل سه بخش است: ضمیر خودآگاه، ضمیر ناخودآگاه شخصی و ضمیر ناخودآگاه جمعی. در اعماق روان و در جایی که از آگاهی آدمی پنهان است، ناخودآگاه جمعی واقع شده که انباشتگاه دانش و تجربیات و تصاویر مربوط به کل نوع بشر است. (برسلر، ۱۳۹۳: ۱۸۰) در اندیشه یونگ، کهن الگو (آرکی تایپ) به تصاویر ذهنی اطلاق می شود که از ازل در ضمیر ناخودآگاه نوع بشر وجود داشته اند و طی قرن ها از نسل های پیشین به انسان معاصر انتقال یافته اند. کهن الگوها در سرشت زیست شناختی، روانشناختی و اجتماعی انسان ها مستترند و موجب واکنش های غریزی در ما می شوند. رویاها، آئین های دینی، هنر و ادبیات همگی جلوه گاه و کهن الگوها و واسطه هایی برای بیان اسطوره اند. (پاینده، ۱۳۹۴: ۳۶۴) یونگ نخستین کسی بود که اظهار داشت این کهن الگوها مستقیماً نحوه ی واکنش ما با عناصر بیرونی را تحت تاثیر قرار می دهند. (برسلر، ۱۳۹۳: ۱۸۱) در چنین دنیایی هر فرد به فرد دیگر و به تمام جنبه های جهان هستی پیوسته است. با این حال هر فرد همچنین یک انسان منحصر به فرد است زیرا سرنوشت منحصر به فردی دارد، و یونگ این سرنوشت را فردیت می نامد. (رابرتسون، ۱۳۹۵: ۸) فرآیند فردیتی که خودآگاه محقق شود روابط انسانی فرد را تغییر

می دهد و پیوند های معمول مانند خویشاوندی و منافع مشترک جای خود را به همبستگی هایی که از « خود » ناشی می شوند می دهد. وقتی « خود » چنین پیوند هایی را ایجاد کرد می توان اطمینان یافت که تمایل، حسادت، کشمکش و تمامی انواع فراقکنی های منفی موجب از هم گسیختگی گروه نخواهد شد. از همین رو گردن نهادن بدون قید و شرط به فرآیند فردیت بهترین توافق اجتماعی ممکن است. (یونگ، ۱۳۹۶: ۳۳۵-۳۳۳) بر این اساس یونگ از بین چندین کهن الگویی که با آن ها روبه رو می شویم یا آن ها را در رویاهای مان می بینیم و یا به دنیا فراقکنی می کنیم سه تای آن ها را جدا کرد و به آن ها توجه خاصی داشت. این سه کهن الگو به ترتیب نشان دهنده مراحل فرآیند رشد فردیت هستند: « سایه»، «آنیما» و «آنیموس» و «خویشتن». (همان: ۴۶-۴۵) وی تبیین معانی آثار ادبی بر حسب الگوهای آرکی تایپی را « نقد کهن الگویی » می نامد. در رمان، مصداق های کهن الگو را می توان در سه عنصر مکان، پیرنگ و شخصیت پیدا کرد. (پاینده، ۱۳۹۴: ۳۶۵-۳۶۴)

بر اساس آنچه ذکر شد؛ مقاله حاضر در تلاش است که با تحلیل رمان های سیال ذهن ایرانی « این سگ می خواهد رکسانا را بخورد »- به عنوان بازنمایی از تجربه اجتماعی به تبیین این مساله بپردازد که چگونه کهن الگوها می توانند روابط اجتماعی را از پیش تعیین کنند؟ و چگونه می توان با شناخت کهن الگوها در راستای ارتباط با فرد با خود، روابط اجتماعی بهبود بخشید؟ به بیان دقیق تر، مفاهیم روانشناسانه تحلیلی یونگ همچون آنیما و آنیموس، نقاب، سایه، خود، رنگ، نماها و اعداد به عنوان کهن الگوهای جمعی چگونه روابط اجتماعی ما شکل می دهند و شناخت آن ها چه نقشی در بهبود روابط اجتماعی ما ایجاد می کند؟

مبانی نظری تحقیق

کهن الگو به عنوان مهمترین قسمت ضمیر ناخودآگاه جمعی، افکار غریزی و مادرزادی و تمایل به رفتارهایی است که انسان ها طبق الگوهای از پیش تعیین شده انجام می دهند. به عبارت دیگر، کهن الگو تصاویر و رسوباتی است که بر اثر تجارب مکرر پدران باستانی به ناخودآگاه بشر راه یافته است. (شمیسا، ۱۳۸۱) کهن الگوها ذخیره های تجاربی محسوب می شوند که در طول تاریخ دائماً توسط بشر تکرار شده اند. این الگوها از لحظه تولد در وجود همه انسان ها هستند و به صورت انرژی در لایه عمیقی از ناخودآگاه وجود دارند؛ در درون همه انسان در رویاها و

تخیلات و در بیرون او به صورت اسطوره‌ها و آموزه‌های دینی جلوه می‌کنند. یک کهن‌الگو می‌تواند به شیوه‌های گوناگون به صورت یک داستان، طرح یا تصویری چون ماندالا به عنوان یک شخصیت اسطوره‌ای یا کهن‌الگویی یا حتی یک احساس عاطفی تجربه شود (اسنودن، ۱۳۹۵: ۸۳).

کهن‌الگوها به نوعی، عوامل پنهان را در اعماق روح خودآگاهند یا - با مقایسه‌ای دیگر - ریشه‌های فرو رفته نه تنها در زمین، در مفهوم محدود، بلکه به طور کلی در دنیا هستند. کهن‌الگوها، سیستم‌هایی در دسترس و در عین حال تصاویر و هیجان‌انگیز که همزمان موروثی و ساختار عقلی هستند و از آن فراتر جنبه‌هایی روانی دارند. از یک سو نیرومندترین پیشداوری‌های غریزی‌اند و از سوی دیگر کارسازترین باورانی که بتوان از تطبیق‌های غریزی تجسم کرد. فرض کنیم بنایی داریم که طبقه فوقانی آن در قرن نوزدهم ساخته شده است، طبقه همکف متعلق به قرن شانزدهم است و بررسی دقیق‌تر در معماری بنا نشان بدهد که ساختمان با مصالح، برج و بارویی متعلق به قرن دوم ساخته شده باشد. بعد در زیرزمین پی‌هایی به سبک معماری رومیان کشف کنیم و در زیر آن دخمه‌ای در بسته باشد و در لایه‌های فوقانی کف زمین ابزارهایی سنگی و در لایه‌های عمیق‌تر فسیل‌هایی از حیوانات عظیم‌الجثه کشف شود. شاید تصویر ساختار روح ما، شبیه این ساختمان باشد: ما در طبقه فوقانی زندگی می‌کنیم و درست نمی‌دانیم که طبقه زیرین بسیار قدیمی است. برای ما آنچه در لایه‌های زیر سطح زمین وجود دارد ناشناخته است. البته در روح هیچ ذخیره مرده‌ای وجود ندارد. همه چیز زنده است و طبقه فوقانی ما یعنی خودآگاه ما همواره تحت تأثیر بنیادهای زنده و فعال و درست مانند یک بنای نوساز، استوار بر زیرسازی‌ها و پی‌هاست. بنایی استوار بر روی زمین و به نوعی طبقه فوقانی آن در فضایی باز که در آن شعاع دید، هیچ مانعی پیش رو ندارد. ولی هر قدر به طبقات پایین‌تر می‌رویم. شعاع دیدمان محدودتر می‌شود تا وارد تاریکی شویم و برهنگی عمیق محکم و سنگی زمین را لمس کنیم (یونگ، ۱۳۹۵، ۴۳ - ۴۲).

یونگ دنیایی را توصیف می‌کند که گرم، زنده و دارای شعور است. در چنین دنیایی هر فرد به فرد دیگر و به تمام جنبه‌های هستی پیوسته است. با این حال هر فرد همچنان یک انسان منحصر به فرد است زیرا سرنوشت منحصر به فردی دارد و یونگ این سرنوشت را فردیت می‌داند.

نامد، یعنی مسیر رشدی که هر یک از ما در طول زندگی مان می پیمایم (رابرتسون، ۱۳۹۵: ۸).

کهن الگوها، با توجه به محتویاتشان تعریف نمی شوند، بلکه با توجه به قالب شان، آن هم تا اندازه‌ی محدودی، مشخص می شوند. کهن الگو به خودی خود خالی و کاملاً صوری است، و چیزی جز - امکان به نمایش در آمدن - نیست که به آن اولویّت داده شده است. این نموده‌ها خودشان ارثی نیستند، و فقط قالب اند، و از این نظر کاملاً به غرایز شباهت دارند که فقط به وسیله فرم‌شان مشخص می شوند. تا زمانی که غرایز خود را به صورت عینی نشان ندهند، وجود آن‌ها هم بیشتر از وجود کهن الگوها قابل اثبات نیست (یونگ، ۱۳۹۶: ۹۹-۹۴). کهن الگوها، و رای طبقه بندی هستند، اما طبقه بندی‌ها برای انسان مفیدند؛ در بیشترین علاقه یونگ به کشف کهن الگوهای زیربنایی فرآیند شفای درونی و نیز فرآیند رشدی بود که او فردیت می نامید. بر این اساس وی از بین چندین کهن الگویی که با آن‌ها روبه رو می شویم یا آن‌ها را در رویاهای مان می بینیم و یا به دنیا فرافکنی می کنیم سه تای آن‌ها را جدا کرد و به آن‌ها توجه خاصی داشت. چون احساس می کرد این سه کهن الگو به ترتیب نشان دهنده مراحل فرایند رشد فردیت هستند: «سایه»، «آنیما و آنیموس» و «خویشتن». (رابرتسون، ۱۳۹۵: ۴۶-۴۵)

یونگ می گوید: سایه پنهان و سرکوفته است زیرا داخلی ترین و گناهکارترین بخش شخصیت است و ریشه اش حتی به قلمرو حیات اجداد حیوانی ما می رسد و از این رو شامل همه جنبه های تاریخی خودآگاه است. سایه سرچشمه همه گناهان و تقصیرهاست. انسان ناخودآگاه همان سایه اش است (شمیسا، ۱۳۹۴: ۸۴).

هنگامی که فردی می کوشد که سایه ی خود را ببیند، (اغلب با شرمساری) کاستی‌ها و معایبی را که به روشنی در دیگران می بیند در خود نمی یابد. سایه بسیار بیشتر تحت تأثیر آلودگی های جمعی قرار می گیرد تا شخصیت خودآگاه. این که سایه دوست ما بشود یا دشمن ما، بستگی تام به خودمان دارد (یونگ، ۱۳۹۶: ۲۶۶-۲۵۵).

نقاب «تصویری است که شخص و دیگران فکر می کنند هستند. افرادی که برای خود نقابی با امتیازات بیش از حد آفریده‌اند، در مقابل از هیجان عاطفی بیمارگونه رنج می برند (یونگ، ۱۳۸۷: ۲۷۹ و ۲۸۱).

هر مردی، درون خود تصویری ازلی از زن دارد. این تصویر یک زن خاص نیست، بلکه تصویر روشنی از زنانگی است. در زنان نیز همین گونه است. هر زن نیز تصویری ذاتی از مرد دارد. آنیما، جنبه زنانه ناخودآگاه مرد است و آنیموس جنبه مردانه ناخودآگاه زن است. یکپارچه شدن با آنیما و آنیموس بسیار دشوارتر از سایه است. یونگ همچنان که آنیما و آنیموس را نماد کهن الگویی رابطه می دانست، آن را کارکردی نیز می دانست که ما از طریق آن با ناخودآگاه جمعی ارتباط داریم؛ این ارتباط همانند ارتباطی است که ما از طریق نقاب با دنیای بیرون داریم (رابرتسون، ۱۳۹۵: ۱۴۵-۱۳۹)

آنیما یا مادینه جان مظهر طبیعت زنانه در روح مردان است که اغلب در رویاها، خلسات و آفرینش‌های هنری تجلی می‌کند. آنیموس عصاره همه تجارب از مرد در میراث روانی یک زن است. از دیدگاه یونگ «تجسم عنصر نرینه در ناخودآگاه زن همانند عنصر مادینه جنبه‌های مثبت و منفی دارد. هنگامی که زنی به گونه‌ای علنی و با پافشاری دست به ترویج اعتقادات مردانه می‌زند یا می‌کوشد با برخوردهای خشونت بار اعتقادات خود را بیان کند، به آسانی روان مردانه نهفته خود را بر ملا می‌سازد» (فرنس، ۱۳۸۴: ۲۸۵).

طبق نظر یونگ، خود یک راهنمای درونی و متمایز از شخصیت خودآگاه و من است. خود مرکز تنظیم‌کننده‌ای است که باعث بسط دایم و بلوغ شخصیتی می‌شود (فرنس، ۱۳۸۴: ۲۴۴).

یکی دیگر از انواع کهن‌الگوها، اعداد مختلف هستند. کنار گذاشتن اعداد از زندگی روزمره ممکن نیست. پلی در کتاب رویا و تعبیر رویا، شگفت‌انگیزترین اختراع بشر را عدد می‌شمارد (اپلی، ۱۳۷۱: ۲۷۵). عدد نیز مانند فضا و مکان که دو اصل اسطوره‌ها هستند، مفهومی کاملاً اسطوره‌ای است. کاسیر معتقد است مفهوم عدد «زیربنای همه هیئت‌ها و تصویرهای اسطوره‌ای می‌شود که در مرحله پیشرفته‌تری شکل می‌گیرد. زمانی دراز پیش از آنکه عدد، واحد محض برای اندازه‌گیری شود، به منزله عدد مقدس پرستیده می‌شد. حتی در اوایل پیدایش ریاضیات علمی، هنوز هم رایحه این پرستش به مشام می‌رسید (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۱۲۱). وی تقدس اعداد را نتیجه این امر می‌شمارد که عدد همچون پیوند جادویی عمل کرده، قبل از ارتباط دادن امر، آنها را درون روروح همساز و همسان می‌سازد. پلی یک تا دوازده را بیانگر صورت خاصی از شخصیت می‌شمارد. گرین نیز در توضیح تصاویر کهن الگویی، تنها به اعداد سه، چهار و هفت اشاره می‌کند که اهمیت فوق‌العاده این اعداد را نشان می‌دهد (گرین، ۱۳۷۶: ۱۶۳).

طی مطالعه «عدد» در رویای بیماران یونگ معتقد گشت که اعداد طبیعی نمادهایی هستند به همان سیاق که آدم‌ها و رویدادها در رویای ما نمادهایی از تجسم ویژگی‌های شخصیت جمعی و موقعیت‌های رفتاری هستند. به نظر می‌رسید که اعداد صحیح مرتبط با مراحل پیش رونده درون دوران هستند. به طور خلاصه، ۱ مرتبط است با مرحله پیش از تفکیک یا انشقاق؛ ۲ مرتبط است با قطب‌بندی یا تضاد؛ ۳ مرتبط است با حرکت به سوی راه‌حل، به سیاقی که در تثلیث مسیحی بیان گشته؛ ۴ مرتبط است با پایداری، تمامیت ... (رابرتسون، ۱۳۹۸: ۳۳۲-۳۳۱).

به نظر یونگ محیط تأثیر بسزایی در بروز کهن‌الگوها دارد. او بر نقش فرهنگ در فعال سازی و ساماندهی نمادین کنش کهن‌الگویی، که خاستگاهش عمق ضمیر آگاه است، تأکید دارد. بررسی رمان «این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد» از خودآگاه کاوه آغاز می‌شود، سپس به مباحث کهن‌الگویی آنیما و آنیموس، نقاب، سایه، خود، اعداد، رنگ، نماها و اعداد در راستای شکل‌گیری ارتباط با خود به عنوان مبانی اصلی ارتباط جمعی می‌پردازد.

مطالعات پیشین

در جست و جوهای صورت گرفته توسط محقق در منابع و متون، پژوهش‌های زیر در ارتباط با رمان‌های سیال ذهن که از جهاتی با پژوهش حاضر مرتبط است، یافت شد:

- صفی (۱۳۹۵) نقد روانکاوانه «سرخ‌خی تو از من» سپیده شاملو و «موسم هجرت به شمال» طیب صالح؛ در این پژوهش محقق با استفاده از روش توصیفی - تحلیلی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای به نقد تطبیقی دو رمان (سرخ‌خی تو از من و موسم هجرت به شمال) و توجه به وجوه تمایز و اشتراک آن‌ها با عطف به دیدگاه‌های نظریات یونگ و فروید پرداخته است. نتایج حاصل از این تحقیق نشان داده است که نظریات فروید چون تحلیل رویاها و نقش ضمیر ناخودآگاه در رمان سرخی تو از من قابل توجه است و در رمان موسم هجرت به شمال نیز انواع مکانیسم‌های دفاعی، مراحل رشد روانی انسان و تاثیر عقده‌ها در شکل‌گیری شخصیت‌ها به چشم می‌خورد. همچنین ساختار کهن‌الگویی و انعکاس ضمیر ناخودآگاه جمعی در محتوای هر دو اثر قابل‌بازیابی هست.

- یزدجردی (۱۳۹۵) نقد روانکاوانه آثار سپیده شاملو با تکیه بر دو رمان سرخی تو از من و انگار گفته بودی لیلی و مجموعه داستان دستکش قرمز؛ در این پژوهش محقق به شیوه کتابخانه ای با بهره گیری از روش توصیفی - تحلیلی و بر اساس مبانی روانکاوی فروید و یونگ به این نتیجه رسیده است که آثار سپیده شاملو از جمله آثاری هستند که به شیوه مدرنیستی نگاشته شده اند و به دنیای درونی و ذهنی شخصیت ها پرداخته شده است؛ بنابراین قابلیت نقد و بررسی از لحاظ نقد روانکاوانه را دارد.

- قاسم زاده و علی اکبری (۱۳۹۵) مولفه های نوشتار زنانه در رمان سرخی تو از من؛ در این مقاله به شیوه توصیفی - تحلیلی مبتنی بر مولفه های نقد فمینیستی تلاش شده است که به واکاوی عناصر نوشتار زنانه پرداخته شود و به این نتیجه دست یافته است که این رمان مدرنیستی به شیوه ساختارشکنانه در پی ایجاد تردید در تقابل دوگانه مرد / زن است. از این جهت، شخصیت های زن داستان موقعیت و هویت زنانه خویش را محصول روابط اجتماعی تحمیلی مردسالار می دانند که مردان و اقتدار زبان مردانه برایشان آفریده است. زبان نوشتاری متن به سبب انعکاس باورها، جهان بینی و عواطف زنانه، برجسته کردن اندام جنسی، توجه به حس بیزاری و هراس زنانه، هرزه نگاری، اعتراض به نگاه خیره مردانه، برگزیدن جمله های کوتاه و ... تلاشی برای رسیدن به سبک نوشتاری زنانه به شمار می آید.

- کیانی (۱۳۹۲) بررسی تحول مفاهیم اسطوره ای در چهار رمان شاخص فارسی (بوف کور، شازده احتجاب، سمفونی مردگان، جای خالی سلوچ)؛ بستر نظری این پژوهش در اسطوره ها فراهم شده است، و مصداق های آن در چهار رمان منتخب گردآوری شده است. این پژوهش تلاش کرده است به بررسی لایه های پنهان تری از وجود اساطیر در رمان حوزه فارسی بپردازد. به همین منظور به جست و جوی ردپای شش مفهوم اساطیری با نام های کهن الگوی «عشق، مرگ، قدرت، قهرمان، سفر و زن» در چهار رمان اشاره شده می پردازد. در این راستا از باور بینامتنیت به تمام ناشدگی متون، و تاثیر گذاری آنان بر هم، در راستای اهداف این پژوهش قرار دارد و در پرداخت این باور یاری رسان بوده است که این کهن الگوها در رمان منتخب لباسی امروزی به تن پوشیده اند. این تحقیق حاکی از تنوع و تحول این مفاهیم در رمان های یاد شده است چون ذات این مفاهیم در سیال بودن و پویایی و تمام ناشدگی است.

- اسکویی (۱۳۹۲) هویت در رمان سرخی تو از من؛ در این مقاله محقق به شیوه مطالعاتی میان رشته ای روان شناختی، علاوه بر معرفی اختلال تجزیه هویت با نام اختصاری DID که یک بیماری کمیاب هویتی و شخصیتی است و دستمایه ساخته شدن رمان سرخی تو از من شده است به ارزیابی چگونگی توصیف این بیماری در رمان، نمادپردازی های موجود در متن داستان، نحوه شخصیت پردازی و تطابق یا عدم تطابق شخصیت بیمار داستان با ویژگی های بیماران مبتلا به این اختلال می پردازد. نتیجه حاصل از این تحقیق گویای آن است نویسنده علی رغم چند لغزش کوچک علمی، از حیث داستان پردازی در بهره مندی از تکنیک های تعلیق، تداعی، انتخاب راوی و زبان خاص برای روایت مناسب این داستان و توصیف بیماری یاد شده، بسیار موفق و تاثیرگذار عمل کرده است.

پژوهش های انجام شده در نقد رمان های سیال ذهن، همانطور که اشاره شد با رویکردهای متفاوتی از آن چه تحقیق حاضر مدنظر دارد، محقق شده است و تا جایی که مطلع هستیم تاکنون تحقیق مستقلی با موضوع نقد کهن الگویی مفاهیم و روابط اجتماعی بر رمان های سیال ذهن ایرانی انجام نگرفته است. از سوی دیگر، در بررسی های انجام شده پژوهش جامعی در خصوص رمان « این سگ می خواهد رکسانا را بخورد » که نتایج آن در اختیار مجامع دانشگاهی قرار گیرد، یافت نشد.

روش تحقیق

روش پژوهش در این مقاله بر حسب ماهیت داده ها از نوع کیفی و بر اساس آموزه های یونگ مبتنی بر روش نقد کهن الگویی است. با نظر به اینکه رمان، بازنمایی از جامعه است جامعه آماری این مقاله رمان های سیال ذهن ایرانی دهه نود با در نظر گرفتن نظریه مرگ مولف می باشد. روش نمونه گیری این تحقیق، نمونه گیری هدفمند است که شامل سه رمان سیال ذهن ایرانی دهه نود می باشد که منطبق بر عناصر مورد تحلیل کهن الگوها مساله تحقیق در ارتباط با روابط اجتماعی است. در این مقاله نقد کهن الگویی یکی از این رمان ها با نام « این سگ می خواهد رکسانا را بخورد»، ارائه شده است.

یافته ها

درباره رمان

این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد رمانی از قاسم کشکولی داستان‌نویس معاصر ایرانی است که در هشت فصل به رشته تحریر درآمده است که در هر فصل راوی، جهانی را بر محور احتمالات می‌سازد و مخاطب را با این سوال مواجه می‌کند که آیا واقعیت همان چیزی است که تصور می‌کند؟ آیا واقعیتی وجود دارد؟ آیا دانستن توهمی بیش نیست؟

عدم به قطعیت رسیدن رویدادها در پایان‌بندی این رمان، آمیختگی مرز احتمالات، مدور بودن روایات و چندپارگی شخصیت و درگیری راوی با خود و بحران هویت، که از ویژگی‌های داستان‌های سیال ذهن نیز هست، در روابط شخصیت‌ها این رمان نمود پیدا می‌کند.

کاوه مقامری قفقازی، راوی داستان که نمی‌داند معمار است یا شاعر، با سقوط همسرش رکسانا از پنجره آپارتمان‌شان مواجه می‌شود و خود را به جسد می‌رساند در زمان حال (۱۲:۴۸ شب). در کل روایت کاوه در رفت و برگشت‌هایی به گذشته خود و این زمان حال است و سردرگمی و سقوط... و مواجهه با رکسانا، راحله و مهران. از ابتدای داستان می‌فهمیم که با سقوط سر و کار داریم. سقوط به مثابه فراموشی تعطیل کردن زندگی روزمره بارها به رخ کشیده می‌شود؛ با تعریف چند باره سقوط رکسانا از پنجره آپارتمان، پایین رفتن آسانسور، شعر پدر کاوه که سقوط نام دارد و ...

* عنوان رمان

«این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد»

از نظر یونگ، دیدن یک سگ به رنگ سیاه در نمادی از جنبه سایه‌وار یک دوست است. قسمت سیاه یک نفر نصیب شده و به شما نشان داده شده و شما قادرید که نیت حقیقی او را بفهمید و از آنها سر در آورید. به دیگر بیان سگ سیاه تک چشم که البته گُر است به شکل نمادین همدست سقوط رکسانا می‌شود و قصد دارد مانع از دفن آن به زیر خاک و ناخودآگاه شود و می‌خواهد رکسانا را ببلعد. در خلال داستان متوجه خواهیم شد که این سگ سیاه تک چشم گُر، سایه سایه‌ی رکسانا (راحله) است که باعث سقوط آنیمای کاوه (رکسانا) شده است.

* جلد رمان

برای این که تصویر مبهم رمان را به حالت عادی چشم متوجه شویم باید صفحه رمان را بچرخانیم. تصویری که نمود ماجراهای کشف خود است. جلد رمان با تصویری وارونه از سگ سیاه در مرکز همراه نیم تنه‌هایی از سه انسان در حاشیه رمان طراحی شده است که سایه‌های آن غالب و کامل است. راوی داستان از سایه خود آگاه است و سایه‌اش در زندگی‌اش هم‌وزن خود است. در واقع در آن چه این رمان ما را با خود روبرو خواهد کرد لایه‌های زیرین شخصیت اجتماع و کهن‌الگوهایی است که به صورت سایه و نقاب است و شخصیت‌های جامعه فقط در قالب سایه کامل به تصویر درآمده‌اند و تنها سگ است که کامل به تصویر درآمده است. به تعبیر یونگ زندگی انسان شبیه کوه یخی است که فقط قله‌های آن مشخص است و برای شناخت زندگی باید به سراغ لایه‌های زیرین آن که آن را کهن‌الگو می‌نامد رفت. نیم‌تنه‌هایی که تصویر مشخص شده در واقع همان زندگی روزمره است که سایه‌های آن (کهن‌الگو) کامل است. شناخت سایه‌هاست که انسان را کامل می‌کند. در واقع به تعبیر راوی، زندگی ما به سان ماه شکسته‌ای است که فقط با پس زدن نقاب اجتماعی و کشف سایه‌ها است که کامل می‌شود. ماه کامل در چشمان سگ با دایره کوچک قهوه‌ای پدیدار شده است، گویی که کاوه فقط با شناخت سایه آنیمای خود به خودآگاهی می‌رسد. خودآگاهی که نتیجه آن فقط تنهایی انسان مدرن (به تعبیر رمان مرگ) است. مکان سایه‌ها و سگ در پس زمینه خیابان و آسفالت طراحی شده است که این تصویر را به ذهن القاء می‌کند که فضای رمان در بستر و مکان جامعه شهری به تصویر درآمده است و تنها راه شناخت خود، توقف و ایستادن زمان است. همانگونه که در تصویر مشخص است شخص اول (کاوه) با یک پا در زمین قصد توقف دارد، آن گونه که سایه، سایه‌ها نیز توقف کرده است. (سگ به مثابه سایه راحله و راحله به مثابه سایه رکسانا)

«جلد کتاب»

«تصویر وارونه جلد کتاب»



*** جمله مُعرف و قبل از شروع رمان:**

«هر چه شاید باشد، شاید که نباشد».

تکلیف مشخص است با هیچ چیز مطمئنی رو به رو نیستیم. دودلی و عدم یقین سرآغاز داستان است.

رمان بارها بر پاشنه دو کلمه «نمی دانم» و «می دانم» می چرخد و تا انتها خواننده را در این دوگانگی باقی می گذارد.

«نمی دانستم چه کار باید بکنم. حتی نمی دانستم چون عینک به چشم ندارم، اصلاً در صرافت عینک نبودم، ماه را دوپاره می بینم» (ص ۱۲).

*** جمله ابتدایی شروع رمان:**

«رکسانا که سقوط کرد، معطل نکردم. دیوانه وار از آپارتمانم زدم بیرون».

سقوط رکسانا، سقوط آدمی به ورطه تنهایی است. در واقع راوی با بیرون جهیدن از آپارتمان (زندگی روزمره) در پی شناخت است. زمان می ایستد. به طبقه صفر می رود. در واقع کاوه برای شناخت خود باید هراسان و بدون از دست دادن زمان باید لایه های زندگی روزمره خود را پس

بزند و به کهن الگوها چنگ بزند. به دیگر بیان اگر طبقه پنجم آپارتمان را به کوه یخ یونگ تشبیه کنیم باید از قله جدا شد و به طبقات پایین تر رسید. طبقات پایین تری که در آن سایه‌ها جا خوش کرده‌اند و همسایگان به مثابه جامعه تو را زیر نظر دارند که مبدا به خود دست یابی. کاوه جهت شناخت خود باید هزمان بر ترس خود از مواجه شدن با سایه و استیضاح همسایگان غلبه کند. باید از خواب همسایگان نهایت استفاده را بکند تا بتواند چهره متلاشی شده آنیمای خود را بغل کند. باید دیوانه‌وار و به سرعت وارد زیرزمین (ناخودآگاه) شود و رد خون را پاک کند که متهم به قتل نشود و مورد قضاوت قرار نگیرد.

کهن الگوی خود

شخصیت اصلی یا خودآگاه کاوه مقامری قفقازی، راوی داستان، معمار شاعر مسلکی است که مادرش او را در مدت مرخصی از زندان پهلوی، در سال ۱۳۵۳، باردار شده و آن زمان که او سه ساله بوده اعدام شده است. شاعری که بنا به توصیه پدرش، شغل معماری را در پی گرفته و به عنوان سرکارگر، هوای رفیق قدیمی و روزنامه‌نگارش (مهران) را دارد، برای خودش اصولی دارد و برمبنای همان‌ها زندگی می‌کند (ص ۴۲).

اما توصیف شخصیت کاوه نشان می‌دهد که او شخصیتی دست نیافتنی و عصیان‌گری است که حس لجام گسیخته و ویرانگر که ناشی از نوعی خودآگاهی تاریخی است نمی‌گذارد و نمی‌خواهد رفتارش را تغییر دهد:

«گفتم هر چه باداباد، من شاعرم و خودم را زدم به قلندری و هر جا جلسه شعری بود شدم پای ثابتش، وانمود کردم غرق وادی شعر شده‌ام و آخرهای شب مست و پاتیل آمدم خانه. بعد به این نتیجه رسیدم آن چیزی که دیگرا در مورد من بی‌بند و باری قلمداد می‌کنند و به واسطه آن قضاوت می‌کنند نه تنها عیاشی نیست بلکه یک عصیان آگاهانه است و دیگران باید آن را درک کنند و به من احترام بگذارند» (ص ۴۲).

این من یا خودآگاه بسیار از شخصیت کاوه فاصله دارد. درحالی که خود اصلی کاوه، شخصیتی ضعیف و سست عنصر است که نسبت به زنان اراده‌ای ندارد.

«یادم هست حتی یک بار به مهران گفته بودم ضعف‌های بسیاری دارم، مرد هیچ کاری نیستیم، به هر نحوی شده باید بر ضعف‌هایم فائق آیم. اما از طرفی احساس می‌کنم توان غلبه بر آن‌ها را ندارم» (ص ۴۲).

کاوه، متهم به زن‌کشی نیست. اتفاقاً همه گرفت‌و‌گیر او این است که حکومت شاه مادرش را در سال ۵۶ کشته و او را دچار فقدان کرده است. کاوه در جست‌وجوی همان مادر است. همان نیم دیگر انسانی‌اش؛ از همین رو این را در زن‌های دیگر جستجو می‌کند. کاوه یک انسان خاورمیانه‌ای است و چه بخواهد چه نخواهد یک فرهنگ مذکر پشت سرش است. اما کاوه رو سوی دیگر فرهنگ خودش دارد که ایرانی است؛ میترائیسم. کاوه در حقیقت نسلی آنارشیکست (آنارشیکست نو که قائل به خشونت نیست) را نمایندگی می‌کند که به همه این چیزها انتقاد دارد. از همه این چیزها خسته است. در جایی می‌گوید چرا باید تاوان چیزی را بدهم که هیچ نقشی در آن نداشته‌ام و نهایتاً راه نجات را در دستان زن (انگ سان سوچی) می‌بیند، نه دست اسلحه‌دار مرد (چگوارا).

کودکی کاوه از او آنارشیکستی خشونت‌گریز ساخته است. اشارات ظریف داستان پیرامون جایگزین‌کردن تصویر «انگ‌سان سوچی» به جای «چه‌گوارا» بسیار هوشمندانه است. در واقع راوی دیدگاه مسالمت‌آمیز برنده صلح‌نوبل ۱۹۹۱ را به خشونت توأم با اخلاقیات و مردانگی چه گوارا ترجیح می‌دهد. دو رویکرد مختلف پیرامون مشکلات مشابه و انتخاب خودآگاه همراه با میل درونی راوی.

کهن‌الگوی آنیما و آنیموس

کاوه با یادآوری خاطراتش به خواننده معلوم می‌کند که از مرگ زود هنگام مادرش و خلایی که در کودکی با آن دست و پنجه نرم کرده رهایی نیافته است. تنهایی و ترسی که روزهای کودکی او را پر کرده تمام نمی‌شود و با او بالغ گشته است. او مادرش را در زنان دیگر می‌جوید از لاله - خواهرش - و خاله رفی گرفته تا همه هشتاد و یک زن دیگر (فصل هفتم). پنهان کردن پیراهن خاله رفی که تا در خلوت بویش کند، شرح وابستگی‌اش به لاله خصوصاً در دوران کودکی و ترس از تنها شدن، توهم دیدن مادرش به جای راحله در حمام و تطبیق چند باره

عکس مادرش با چهره راحله. کاوه اسیر زنان است. مردی می‌شود عیاش و زن باره که از جایی در می‌یابد راحله و رکسانا را به یک اندازه دوست دارد.

«به یک باره می‌بینم هر دو این زن‌ها را به یک اندازه دوست دارم و نمی‌توانم از بین آنها یکی را انتخاب کنم. گویی از این زن‌ها، مثل همین چشم‌های آستیگماتم، پاره‌ای از تنم هستند و من با حذف یکی از آنها ناقص خواهم شد» (ص ۲۲).

کاوه در گمراهی و سرگردانی به سر می‌برد. مدام در پی آنیمای خود است. آنیمای کاوه، زن لکاته و پنهان در روانش، آنقدر اثرگذار و قدرتمند است که توانسته قدرت مردانه او را تسخیر کند، تعادل روحی‌اش را به هم بریزد و او را به شخصیتی مبدل سازد که قدرت آن زن خواستار است.

«راحله می‌آید و ما با یاد گذشته چرس می‌زنیم و می‌خواهیم. بعد راحله به حمام می‌رود و تاپ قرمز عنابی‌اش را که پر از لک بود می‌شوید... وقتی راحله به من می‌گوید دلم می‌خواهد بیشتر پیشت بمانم رضایت می‌دهم. به موهای بلند پریشانش نگاه می‌کنم می‌بینم نمی‌توانم بگویم نه! به حریر موهای بلندش که بوی شهوت می‌پراکند، نگاه کردم و گفتم بمان. او هم ماند» (ص ۲۰).

راحله نماد زن لکاته، تاپ قرمز مورد علاقه کاوه را می‌پوشد، بر روی میل یادگار پدرش بدون غرغر زدن می‌نشیند، موهایش را به خاطر کاوه بلند می‌کند.

«من در حالی این طور قضاوت می‌کردم که خودم هم دقیقا مثل او بودم و از همین رو از طرف رکسانا به بی‌بندوباری متهم شده بودم. کاری که راحله هرگز نمی‌کرد. در نظر من هم هیچ چیز ارزشمندی در این جهان وجود ندارد تا برایش بجنگم. در واقع من و راحله دو روی یک سکه بودیم. ما به شکل باورنکردنی شبیه هم بودیم. راحله می‌گفت: من سوی زنانه تو، تو سوی زنانه منی!...» (ص ۷۱)

کاوه سرگردان در پی آنیما مدام به این و آن چنگ می‌زند که به آرامش برسد. در جایی از رمان اعتراف می‌کند که آنیمای او نه راحله، بلکه رکسانا است.

«با این وجود من باز دوست داشتم رکسانا برای یک بار هم شده- مثل پوشیدن استعاری همین تاپ قرمز- به من نشان بدهد دوستم دارد. دلم می‌خواست برای یک بار هم که شده

شمرده شمرده و با تمام وجود به من بگوید «دوستت دارم». نگفت. و این روی دلم ماند. رکسانا مرا کشت.

رکسانا همه زندگی‌ام بود که نتوانستم نجاتش دهم» (ص ۲۶).
من فقط این را می‌دانم وقتی رکسانا بعد از چهارماه جدایی سرزده آمد و دیدم تاپ قرمز تنش است، گفتم دوستم دارد. همین. گفتم سرانجام عاشقم شده. تفسیر دیگری نداشتم. چون هیچ‌وقت تاپ قرمز را تن او ندیده بودم. غافل از اینکه تاپ راحله را پوشیده بود و این را من نمی‌دانستم ... توی تاپ قرمز بسیار زیبا شده بود و این برای من نشانه بود، اما نمی‌دانم چرا وقتی ماه را نشانش داده و این جمله عاشقانه را بهش گفتم:
رکسانا! ماه شکسته و ستاره سمج چشمک زن به یکدیگر نخواهند رسید، الا به مرگ...» (ص ۱۰ و ۶۶).

رکسانا سقوط کرد و طولانی‌ترین شب کاوه شکل می‌گیرد و پرده‌ها می‌افتند.
«رکسانا می‌دانست من از بچگی از بوی لباس زنانه مست می‌شده‌ام... پیراهن خاله رفی را دزدیده بودم چون بوی مادرم را می‌داد. .. او می‌دانست این اشتیاقم از کجا می‌آید و اینکه چرا من چاره‌ای جز دوست داشتن بی‌قید و شرط او و راحله ندارم. با این حال باز هم سر پیراهنش جنجال به پا کرد» (ص ۷۵)

راحله جایگزین زن اثیری یا آنیمای کاوه شد. او با قدرت مردانه‌اش (آنیموس قوی) توانست مالک ذهن و شخصیت کاوه شود و سال‌ها او را از تمام خاطرات و رویاهای کودکی‌اش دور کند. در واقع روان و شخصیت کاوه آنقدر ضعیف عمل می‌کند که قدرت راحله بر تمام ساحت زندگی او سایه می‌افکند و در حمام، راحله را به جای مادر خود تصور می‌کند.

راحله همزمان می‌تواند نماد زن اثیری و لکاته باشد که تنهایی خودخواسته‌ای را برگزیده اما نمی‌تواند تاب بیاورد و مادر شدن را برمی‌گزیند و هم اوست که کاوه را پدر می‌کند و و همزمان به رکسانا به رفیق قدیمی‌اش خیانت می‌کند. رکسانا نیز زن لکاته است که کاوه را از راحله می‌قاپد و همسر کاوه می‌شود و اما حاضر نیست از او بچه دار شود و به بیان کاوه حاضر است از مهران بنگی ریش قرمزی بچه بیاورد. اما در واقع زنان این قصه، به تمامی زمینی‌اند و زنان ادبیات جهان را به سخره گرفته‌اند و در خیانت به سر می‌برند. چرا که معتقدند نویسندگان

و شاعران چیزی از حقیقت زن نمی دانند. (فصل دوم و پنجم داستان به خوبی شخصیت راحله را می نمایاند.)

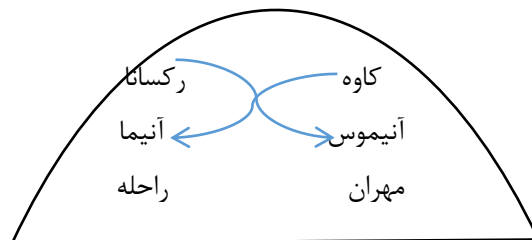
«جلسه برایش اهمیتی نداشت. می آمد آن جا تا تفریح کند. چه عدالت خواهی ای؟ چه روشنفکری ای؟ او استعداد زیادی در تفریح کردن داشت و هر چیزی می توانست دستمایه خنده باشد، حتی همین عدالت خواهی. زیبایی اش این توان را به او می داد. او با قدرت باورنکردنی می توانست هر چیز جدی را به شوخی تبدیل کند. می گفت هیچ چیز جدی ای وجود ندارد، چون مرگ هست» (ص ۳۹).

راحله و رکسانا زن هستند با تمام وجوه زنانگی و تیز هوشی و نیازهای زنانه شان. نه فرشته اند نه عفریت، انسانند.

«آن وقت راحله ساق پای چپش را بلند کرد و گرفت طرف من و گفت: می بینی؟ واقعیت منم که اینجا نشستم. از گوشت و پوست و خون. ببین دارم کامل آبی می کشم، قهوه می خورم، آروغ می زنم، تو لمسم می کنی و من به توالت می روم. بعد قهقهه زد زیر خنده و سیگار نیمه اش را گذاشت گوشه لبم، جوری که طعم ماتیک رفت توی دهانم. بعد رفت مستراح» (ص ۳۸).

آنیموس راحله، مرد پنهان و اثیری روان، نیز بسیار قدرتمند و موثر است و می تواند شخصیت او را به کلی تغییر دهد و شخصیتی جدید بسازد. مرد درون راحله توانسته است بر کنش ها و افکار و شخصیت راحله تاثیر گذارد و از او زنی بسازد که با قدرت مردانه اش توانایی انجام بسیاری از امور مردانه را دارد. او این قدرت اثیری و مردانه اش را از پدرش به ارث برده است. بار سفر را به آلمان می بندد و با هوشیاری تمام از کاوه صاحب دختری می شود که خود کاوه هم خبر نداشت.

تضاد آنیموس در شخصیت راحله و رکسانا در کنار آنیمای قوی کاوه باعث شده ارتباط این سه بعد از وقفه چهار ساله و متارکه چهار ماهه همچنان ادامه داشته باشد. مرد لجوج، لجباز و عصبی درون رکسانا تسلیم زن درون کاوه می شود و در نهایت به سقوطی منجر می شود که عقلانیت مردانه راحله به میان می آید و او را در حیاط خانه نمیه کاره دفن می کنند.



شکل ۱. آنیما و آنیموس

آنیموس و آنیما در سرگردانی به سر می‌برند و به دلیل عدم شناخت به مثابه ماه شکسته در زندگی کاوه جریان دارد. کاوه در ادامه پا را فراتر می‌گذارد و در پی غلبه بر ماه شکسته است. باید نقاب از صورت بردارد و شجاعانه به وادی سایه‌ها قدم بگذارد.

کهن‌الگوی نقاب

نقاب نمای بیرونی و شخصیتی است که شخص با آن در اجماع جلوه‌گر می‌شود و به آن تظاهر می‌کند.

کاوه شاعری که بنا به توصیه پدر دست از شاعری می‌کشد و به معماری و ساختمان‌سازی روی می‌آورد.

«رکسانا می‌گفت و خودشیفته هستی کاوه! تصور می‌کنی از دماغ فیل افتاده‌ای! تو بی‌اینکه قصدی داشته باشی حقیقت را قلب، و دروغ حقیقت مانند را جای آن می‌نشانی» (ص ۲۵).
 راحله دکتری که زن بودن را ناکافی و مرحله واسطه بین دختری که با مادر بودن کامل می‌شود. خصوصیات نقاب راحله به شرح زیر است:

۱. نقاب زنی عاقل و دوراندیش؛ ۲- نقاب صبور؛ ۳- نقاب اعتماد بنفس؛ نقاب قدرت.
- نکته جالب در شخصیت کاوه این است که او از نقاب ساختگی‌اش خبر دارد و با اینکه سعی می‌کند با این نقاب عجین شود، توان آن را ندارد و در تمام طول داستان از کشف حقیقت سقوط توسط همسایگان و پلیس وحشت دارد و مدام حقیقت سقوط را قلب می‌کند و در صندوق عقب ماشین و در نهایت در زیرزمین این نقاب را حفاظت می‌کند.

«پیراهن را قایم کرده بودم تا در نبود او هر وقت دلتنگش شدم بغلش کنم و ببویمش» (ص ۴۳).

کهن الگوی سایه

سایه تمام خودفریبی‌هایی است که فرد به جای آنکه آن‌ها را در خود شناسایی کند و در صدد رفع آن‌ها برآید به دیگران نسبت می‌دهد و به عبارتی، فرافکنی می‌کند. اشخاصی که نقاب‌های متعدد بر چهره می‌زنند، بسیار بیشتر از افراد دیگر از وسوسه‌های سایه خود می‌ترسند. کاوه در این داستان از صفات سایه خود می‌هراسد. ترس و وحشتی مورثی در روح و روان او ریشه دارد که هیچگاه این صفات را در خود نمی‌پذیرد و همیشه درصدد انکار آنهاست. با لحن تحقیرآمیز و با القاب در مورد مهران حرف می‌زند.

«تلفن قرمز دسته شکسته‌ام که مدت‌هاست سیمش قطع است و ماه‌هاست بلا استفاده گوشه اتاق افتاده زنگ می‌زند. بعد می‌بینم مهران بنگی تلفن را برمی‌دارد و به من می‌گوید رکسانا پشت خط است... رکسانا به فاصله پنج دقیقه یا شاید کمتر، بعد از رفتن راحله می‌آید. من از پنجره طبقه پنجم همین آپارتمانم، از همین پنجره‌ای که الان باز است به وضوح می‌بینم که مهران بنگی رکسانا را رساند. به همین خاطر با تعجب به اطرافم نگاه می‌کنم و با خودم می‌گویم: مگر می‌شود؟! می‌گویم پس این آدمی که همین چند دقیقه قبل تلفن را داد دستم و گفت رکسانا پشت خط است کیست؟!» (ص ۲۱).

مهران سایه کاوه است.

وقتی زندگی به ظاهر آرام کاوه و رکسانا به مرحله بحرانی و سقوط می‌رسد، صفات سایه کاوه خود را یکی یکی نشان می‌دهد و او سایه‌اش را مجبور می‌کند به همان شکل که یک به یک نقاب‌هایش را برچهره زده بود، آن‌ها را یک به یک از صورتش بردارد.

«خودم را نگاه می‌کنم، می‌بینم هیچ چیز تغییر نکرده، من همان کاوه‌ام. کمی ته‌ریش دارم و مثل همیشه ریش زیر چانه‌ام بلندتر است و مثل همیشه بر خلاف ریش باقی صورتم که سیاه است کمی به حنایی مایل به قرمز می‌زند. همیشه همین طور بوده است! اگر نبوده چرا توی دانشکده صدایم می‌کردند «بز!» و من هم می‌گفتم پرفسور!» (ص ۹۶)

تمام توصیفاتی که کاوه در وصف شخصیت مهران بنگی ذکر می‌کند در نهایت توسط خود کاوه برملا می‌شود که مهران در واقع سایه کاوه است. رکسانا با مهران بنگی درد و دل می‌کند. مورد علاقه رکسانا است، چون که برایش از دبی چمدان لباس آورده است.

«اصلا می‌توانم دفعه بعد که رفتم استانبول یا دبی کلی لباس مد روز برای خودم بخرم و کلی تیپ بزنم و کلی برای دخترها دلبری کنم» (ص ۹۸).

مهران بنگی در شب حادثه، رکسانا را به خانه کاوه می‌رساند و اسرار او را برملا می‌کند و در نهایت باعث سقوط رکسانا می‌شود.

«بعد من چایی به دست می‌مانم چه اتفاقی افتاده که یاد مهران بنگی می‌افتم و با خودم می‌گویم آیا مهران بنگی تحریکش کرد و همه چیز را گذاشت کف دستش؟»

اما این هم با عقل جور در نمی‌آید. با این حال هرچه فکر می‌کنم می‌بینم اگر کار مهران بنگی نبود رکسانا از کجا می‌دانست تاپی که توی حمام بود تاپ راحله است؟ یا از کجا می‌دانست پیراهن تافته اصل ژاپنش زیر بالشم است؟ بدتر از آن، مهران بنگی چه؟ او چرا باید بداند تاپ عنابی راحله توی حمام خانه من است؟ او چرا باید بداند پیراهن رکسانا زیر بالشم است؟ مگر می‌شود؟ این در صورتی ممکن است که من مهران بنگی باشم، چون فقط من این‌ها را می‌دانستم.

آیا من مهران بنگی هستم؟ اگر من مهران بنگی هستم پس کاوه مقامری قفقازی کیست؟» (ص ۷۶-۷۷).

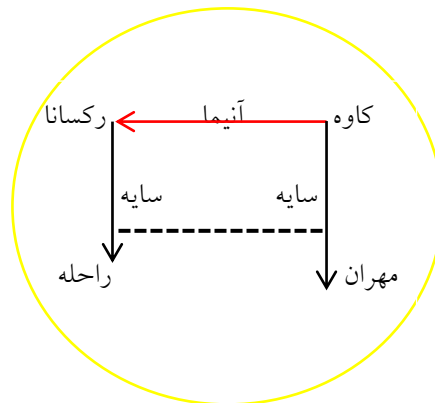
سگ تک چشم که قصد حمله به جسد رکسانا را دارد و طبق عادات گذشته که از سوی کاوه مورد نوازش و تغذیه قرار می‌گیرد، سایه راحله است. پیراهن عنابی راحله عامل سقوط رکسانا می‌شود.

به تعبیر یونگ، این که به یک سگ غذا می‌دهید به این معنی است که شما یک مهارت یا استعداد قدیمی را پرورش می‌دهید (رابطه کاوه و با سایه رکسانا). بیانگر این است که شما نیاز دارید زمان و تلاش بیشتری صرف پرورش دوستی‌هایتان کنید. در جایی از رمان کاوه به این مهم اشاره می‌کند:

«وقتی از پیدا کردن پیراهن ناامید می‌شوم از نو برمی‌گردم پیش جسد و می‌بینم همان سگی که هر شب برایش از همین پنجره بالای سرم استخوان پرت می‌کنم، دارد جسد زخم را بو می‌کشد. با غیظ لگد می‌پرانم طرفش بلکه دست از سرمان بردارد» (ص ۱۲).

در شب‌های گذشته کاوه از پنجره برای سگ استخوان پرت می‌کرده و امشب عامل سقوط رکسانا می‌شود. سگ هم به روال گذشته عادت به غذای کاوه داشته است و به سمت جسد می‌آید.

سگ داستان سگی هار است. به بیان یونگ، اگر سگ هار باشد و یا غر غر کند، بیانگر یک کشمکش درونی با خود است. ممکن است بیانگر خیانت و عدم صداقت باشد. اینکه سگ، پای کاوه را گاز می‌گیرد بیانگر این است که توانایی متعادل کردن جنبه‌های زندگی‌اش را ندارد. ممکن است در پیش بردن یک موقعیت جدید شک داشته باشید و دچار تردید باشید یا تمایل ندارد که به سمت اهدافش پیش رود. تعبیر دیگر این است که نمادی از عدم وفاداری است. این که کسی توسط یک سگ گاز گرفته می‌شود بیانگر خیانت است. کاوه به واسطه سایه رکسانا به بیراهه کشیده می‌شود. سگ سایه راحله است. سایه‌ها توسط راوی برملا می‌شود و در اینجا متوجه می‌شود که آنیمای او رکسانا است و عامل سرگردانی مفرط او دل بستن به سایه رکسانا بوده است. با این شناخت است که کاوه به خودآگاهی می‌رسد و ماه او کامل می‌شود.



شکل ۲. روابط اجتماعی بر محور آنیما، آنیموس و سایه‌ها

کاوه آخرین تغییرات خود را در آینه آسانسور باز می‌یابد. این بار کاوه شخصیتی ترسو خودباخته نیست. او موفق شده است که رکسانا را دفن کند. او در پس تولد دیگری به نفر دوم

وجود خویش دست یافته بود و او را به وضوح در آینه مشاهده می‌کند. وجود دیگری که کاوه سال‌ها او را در زندان نقاب‌ها و سایه خویش نهان داشته بود و این موجود هیچگاه نتوانسته بود از پس سال‌ها خود را به کاوه نشان دهد. حال که کاوه رکسانا را دفن کرده است، تصویر مهران در آینه ظاهر می‌شود. در باور عامیانه هم رایج است که با آینه‌بینی می‌توان گمشده‌ها را یافت. در واقع بعد از فرآیند فردیت، کاوه واقعی را در آینه آسانسور می‌بینیم و این حضور معرف این نکته است که کاوه توانسته است که سایه‌ها را کشف کند، به آیمای خود دست یابد و سرخوش از این کشف بر میراث پدر می‌نشیند و بنگی دیگر را دود می‌کند.

کهن‌الگوی اعداد

در رمان به مواد متعددی از اعداد برمی‌خوریم از این قبیل:

خانه کاوه در طبقه پنجم قرار دارد. پنج شماره انگشتان دست و پای آدمی است، تعداد حواس را بیان می‌کند، «علامت وصلت است و فیثاغورثیان آن را عدد نکاح خوانده‌اند. در ضمن، پنج عدد مرکز، هماهنگی و توازن است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷: ۲۴). با سقوط رکسانا هماهنگی و توازن در زندگی کاوه به یغما رفت و اضطراب و آشفتگی بر او حاکم می‌شود. کاوه در پی شناخت خود می‌رود و آنچه که زندگی او را از هم پلاشیده می‌کند تصور اشتباه از ازدواج بود است و در پی کشف آیمای خود سراسیمه از طریق آسانسور به زیرزمین (ناخودآگاه) می‌رود.

«پریدن از طبقه پنجم آپارتمان، از همین خانه نفرین شده که رکسانا به طعنه می‌گفت کاروانسرا» (ص ۱۱).

زمان سقوط رکسانا ساعت ۱۲:۴۸ دقیقه نیمه شب است. زمان باید متوقف شود. با اعمال چهارگانه‌های ریاضی (تقسیم، جمع، منها و ضرب) به اعداد ۳ و ۴ خواهیم رسید. اعدادی که از جمع این دو به عدد ۷ می‌رسیم که نماد کامل شدن است.

«نومید به ساعت آونگدار دیوار روبه‌رو نگاه می‌کنم و می‌بینم ساعت دوازده و چهل و هشت دقیقه شب است و هنوز تا صبح راه زیادی مانده است» (ص ۱۷)

رکسانا چهار ماه است که با کاوه متارکه کرده و قهر است که به نظر بر نوعی پایداری در متارکه و تمام شدن رابطه حکایت دارد.

«چهار ماه از رکسانا بی‌خبر بودم». (ص ۱۹).

را حله بعد از مسافرت چهار ساله به دیدار کاوه می‌آید.

«را حله که چهار سال پیش به آلمان مهاجرت کرده بود و همین چند وقت پیش برای شرکت در مراسم اولین سالگرد پدرش به ایران بازگشته بود، به شدت تنها بود» (ص ۱۹).
فاصله رفتن را حله تا آمدن رکسانا ۵ دقیقه است.

«رکسانا به فاصله پنج دقیقه یا شاید کمتر، بعد از رفتن را حله می‌آید. من از پنجره طبقه پنجم همین آپارتمانم، از همین پنجره ای که الان باز است به وضوح می‌بینم که مهران بنگی رکسانا را رساند» (ص ۲۱).

کاوه شش ماه است که ورشکست شده است.

«شش ماهی می‌شد که ورشکست شده بودم و کارگرهایم را بیرون و ساختمانم نیمه کاره رها کرده بود» (ص ۲۹)

از زمان ازدواج کاوه و رکسانا سه سال می‌گذرد. در اسطوره‌های ایرانی «سه» اهمیت فوق‌العاده ای دارد. اهورامزدا، آناهیتا و منیژه (مهر) تثلیث نیرومندی می‌سازند که حافظ سلطنت و آثار آن هستند (بهار، ۱۳۷۶: ۳۹۵). یونگ معتقد است عدد سه از چهار مشتق می‌شود، به این صورت که «اگر چهارگاه به عنوان نماد تمامیت به دو نیمه مساوی تقسیم شود، دو سه گانه به وجود می‌آورد، پس سه از چهار مشتق می‌شود» (یونگ، ۱۳۸۶: ۱۳۱). همچنین سه در برابر چهار که تداعی کننده اصل مادینه است، بر اصل نرینه دلالت دارد. در واقع می‌توان آنیما و آنیموس کاوه و رکسا ربط داد. در روانشناسی یونگ، سه عددی است ناکامل، نرینه و نماینده قلمرو خودآگاه روان و در کنار آن عدد چهار، مادینه و کامل است و نماینده ساحت تاریک و ناخودآگاه روان... از یک کاسه کردن سه و چهار به عدد هفت می‌رسیم: یعنی تمامیت و کمال.

رکسانا سه سال است با کاوه ازدواج کرده و را حله چهار سال است که مهاجرت کرده و از کاوه دور است. با به هم رسیدن رکسانا و را حله در یک شب ۳ و ۴ بهم می‌رسند و عدد ۷ را تشکیل می‌دهند و اینگونه است که کاوه کامل و به شناخت خود می‌رسد. کاوه با کمک سایه خود، سایه آنیمای خود را می‌شناسد و در این شناخت است که آنیمای او سقوط می‌کند. از پی این سقوط است که سایه‌ها بر ملا می‌شوند. مثال بارز این مدعا این جمله از رمان است:

«رکسانا در حالی این‌ها را به من نسبت می‌داد که طی چهار سال گذشته را حله ابداً ایران نبود و من و رکسانا تنها سه سال بود که با هم ازدواج کرده بودیم» (ص ۳۰).

کاوه در سال ۱۳۵۳ به دنیا می‌آید و بعد از سه سال (سال ۱۳۵۶) مادرش اعدام می‌شود
«در سال ۱۳۵۳ مرا بزاید...» (ص ۳۲). «همان‌طور که در سال ۵۶ علیه مادرم حکم دادند و
در یک روز سرد زمستانی تیربارانش کردند» (ص ۶۸).

«دو» در مقابل «یک» قرار می‌گیرد و از این رو، می‌تواند مظهر تضاد و نوعی درهم ریختگی
باشد. شمیسا به نقل از فرهنگ سمبل‌ها آورده است: «دو، رمز تعارض یا آرامش موقت
نیروهاست و نیز نشانه‌ گذشت زمان است. در تمام آیین‌های سری، «دو» شوم قلمداد شده
است. این عدد دلالت بر سایه دارد و نیز نشانگر جنسی بودن، اتصال بین مرگ و بيمرگی و
تغییر و ثبات است. دو با مادر عظمی نیز مربوط است. همچنین، دو می‌تواند رمز انشقاق و
ثنویت باشد. سیرن‌ها، یعنی زنان افسون‌گری که نیمه پرنده و نیمه انسان بودند، در برخی
تصاویر دو دم دارند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۳۵۳). راحله بعد از چهار سال برمی‌گردد و آرامش
موقت کاوه را بر هم می‌زند و منجر به سقوط رکسانا می‌شود و نیمه پنهان وی (سگ) بر
خوردن جسد رکسانا اصرار دارد. دو خواهر راحله در واقع نمادی از شخصیت دوگانه خودش
دارد.

«راحله دو خواهر داشت... مری رقص، آرایشگر» (ص ۳۴)

«رکسانا در خانواده ده نفره بزرگ شده بود، شش خواهر و یک برادر کوچک هفت ساله داشت
...» (ص ۳۵).

بحث و نتیجه گیری

داستان آشکارا از نمادهای کهن‌الگویی در روابط اجتماعی بهره برده است و اساساً روند این
داستان با نمادهای کهن‌الگو پیش می‌رود. مولفه‌های کهن‌الگو با اتفاقات طبیعی و روزمره
زندگی هر انسانی تلفیق می‌شود، اتفاقاتی که ممکن است در زندگی و روابط اجتماعی هر کسی
رخ دهد و بی توجه به این نمادها و نشانه‌ها از کنار آن به سادگی بگذرد. این در حالی هست که
توجه به همین نشانه‌های به ظاهر ساده ما را با ناخودآگاه جمعی مان آشنا می‌کند که انباشتی
از منطقه ناشناخته شخصیت ما است که نه خود و نه دیگران از آن اطلاعی نداریم، این عدم

شناخت سبب می شود که ما در ارتباط با خود که پایه و اساس ارتباط با دیگران است و ارتباط جمعی دچار مشکل شویم.

کاه بعد از سقوط رکسانا و مرگ وی و در حالی که مات و مبهوت روی جنازه رکسانا نشسته است و دست رکسانا به سمت آسمان است این جمله را بیان می کند:

«رکسانا! ماه شکسته و ستاره سمج چشمک زن به یکدیگر نخواهند رسید، الا به مرگ» (ص ۱۰ و ۶۶).

در آیین زرتشتی و در افسانه‌ها می‌آید که ماه دلدادۀ خورشید است و همواره می‌خواهد سحرگاه راه خورشید را ببندد، اما خواب بر او غلبه می‌کند. سرانجام از ستاره می‌خواهد که وقتی خورشید به او نزدیک می‌شود ماه را بیدار کند. عاقبت نیمه شبی ستاره، ماه را بیدار می‌کند و به خورشید می‌پیوندد. خورشید و ماه کار خود را فراموش می‌کنند و آن شب بلندترین شب سال می‌شود.

سقوط رکسانا در چنین شبی رخ می‌دهد و در نیمه شبی که ساعت متوقف می‌شود بر روی عدد ۱۲:۴۸.

کاهه مقامری نشانگر شخصیتی دوگانه‌ای است که اولین تکانه‌های بروز ناخودآگاه جمعی در او، در آغاز داستان به صورت سقوط رکسانا آشکار می‌شود و بارها معترف می‌شود که همراه رکسانا سقوط کرده است. بر باد دادن پیراهن، رفت و برگشت‌ها در آسانسور و توقف زمان را می‌توان نشانه‌های این سقوط دانست.

کاهه نقاب مردی روشنفکر، عدالت طلب و شاعری آزرده در اجتماع بروز می‌دهد و به دلیل ناسازگاری پیر خردمند (پدرش) با او، تکانه‌های ناخودآگاه جهت کسب فرآیند فردیت، او را با بیماری مرموز و با توسل به بنگ و حشیش به سمت خود هدایت می‌کند.

در بحث کهن‌الگوی سایه، اشخاصی که نقاب‌های متعدد بر چهره می‌زنند بسیار بیشتر از دیگران از وسوسه‌های سایه خود می‌ترسند. کاهه حامل صفاتی از سایه است که خیلی از آنها می‌هراسد و آن‌ها را تحقیر و انکار می‌کند و صفات سایه او به طور دقیق عکس صفات نقاب اوست. در تمام طول داستان کاهه از سایه خود یعنی و مهران بنگی در هراس است که می‌خواهند رکسانا (آنیما) را از چنگ او دربیارند.

کاوه با رفت و برگشت‌های ممتد از قله کوه به انتهای کوه بالاخره موفق می‌شود سایه‌ها را کشف کند و آنیمای واقعی خود را بشناسد. کاوه عمری در اشتباه بود و آنیمای خود را در سایه رکسانا (راجله) جستجو می‌کند و سایه کاوه (مهران) در پی خیانت به آنیمای او (رکسانا) بوده است. کاوه با پس زدن این سایه‌ها است که به مرحله فردیت می‌رسد. فردیتی که تاوان آن سقوط است و تنهایی. بله کاوه از قله کوه به ناخودآگاه خود سقوط می‌کند و از این سقوط است که به شناخت خود می‌رسد.

در بحث ناخودآگاه جمعی، کاوه بعد از درگیری بسیار با من ساختگی‌اش، نقابش، رکسانا و هرآنچه او را از خود دور کرده است، به سایه اش و سیگار روشن کردن و آرام گرفتن در مبل یادگار اجدادش پناه می‌برد. کاوه در نهایت تنها می‌ماند و این تنهایی میراث زندگی اوست.

به بیان یونگ، یک انسان کامل انسانی است که از هر دو وجه زنانگی و مردانگی روحش بهره می‌برد. اگر قرار است جایی عشق بورزیم، اگر قرار است جایی محکم و استوار باشیم؛ اگر قرار است یک بحران روحی را به سختی طی کنیم؛ در همه این موقعیت‌ها نگاه نکنیم که زن هستیم یا مرد، آنچه روحمان تشنه او است را ببینیم و حس کنیم و انجام دهیم. کاوه با این نوع نگاه است که به ماه کامل می‌رسد.

بر اساس یافته‌های این مقاله، نگارنده به این نتیجه می‌رسد که راوی رمان به عنوان بازنمایی از تجربه جامعه و با نظر به مفاهیم روانشناسانه تحلیلی یونگ همچون آنیما و آنیموس، نقاب، سایه، خود، رنگ، نماها و اعداد به عنوان کهن الگوهای جمعی با دنیای تاریک و پنهان وجودی خویش مواجهه می‌شود و با خویشتن خود آشتی می‌کند و با آگاهی به کهن الگوهای جمعی که به صورت ارثی در همه ما وجود دارند، منطقه ناشناخته شخصیت خود را که نه خود و نه دیگران به آن‌ها شناخت دارند را به سطح خودآگاه می‌رساند و در پی این خودآگاهی با خودگشودگی و افشا، منطقه گشوده شخصیت خود را گسترش می‌دهد و در برقراری ارتباط با خود به عنوان پایه ارتباط با دیگران و ارتباط جمعی به تعادل می‌رسد و می‌تواند این ارتباط را توسعه و بهبود بخشد.

منابع

- اپلی، ارنست. (۱۳۷۱). **رویا و تعبیر رویا**، مترجم: دلارا قهرمان، تهران: انتشارات فردوس.
- اسکویی، نرگس. (۱۳۹۲). تجزیه هویت در رمان سرخی تواز من، **فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی**، شماره ۲۹.
- اسنودن، روت. (۱۳۹۵). **خودآموز یونگ** (آموزش مبانی روان شناسی تحلیلی و آشنایی با نظریه های او)، مترجم: نورالدین رحمانیان، تهران: انتشارات آشیان .
- برسلر، چارلز. (۱۳۹۳). **درآمدی بر نظریه ها و روش های نقد ادبی**، مترجم: مصطفی عابدینی فرد، تهران: انتشارات نیلوفر. تهران.
- بهار، مهرداد. (۱۳۷۶). **پژوهشی در اساطیر ایران**، تهران: انتشارات آگه .
- پاینده، حسین. (۱۳۹۴). **گشودن رمان**، تهران: انتشارات مروارید .
- پاینده، حسین. (۱۳۹۴). **گفتمان نقد** (مقالاتی در نقد ادبی)، تهران: انتشارات نیلوفر .
- پاینده، حسین. (۱۳۹۴). **نقد ادبی و دموکراسی** (جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید)، تهران: انتشارات نیلوفر .
- پاینده، حسین. (۱۳۹۵). **داستان های کوتاه در ایران** (داستان های مدرن)، تهران: انتشارات نیلوفر .
- پور علی، حجت اله. (۱۳۹۳). **نقد روان شناختی راوی در سه رمان؛ بوف کور، شازده احتجاب و قاعده بازی**، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه ولیعصر (عج) رفسنجان
- تاپسن، لوئیس. (۱۳۹۴). **نظریه های نقد ادبی معاصر**، مترجمان: مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی، تهران: انتشارات نگاه امروز .
- رابرتسون، رایین. (۱۳۹۵). **یونگ شناسی کاربردی**، مترجم: ساره سرگلزایی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ زندگی .
- رابرتسون، رایین. (۱۳۹۸). **کهن الگوهای یونگی**، مترجم بیژن کریمی، تهران: نشر دف.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). **نقد ادبی**، تهران: انتشارات فردوس .
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۴). **داستان یک روح** (شرح و متن کامل بوف کور صادق هدایت)، تهران: انتشارات میترا.

-
-
- شوالیه، ژان و گریبان، آلن. (۱۳۷۸). **فرهنگ نمادها**، مترجم: سودابه فضائی، انتشارات جیحون.
 - صفی، لیلا. (۱۳۹۵). نقد روانکاوانه «سرخ‌خو تو از من» سپیده شاملو و «موسم هجرت به شمال» طیب صالح، **پایان نامه کارشناسی ارشد**، دانشگاه علامه طباطبائی.
 - فرنس، مری لوییز فون. (۱۳۸۴). **فرآیند فردیت، انسان و سمبول‌هایش**، مترجم: محمد سلطانیه، تهران: نشر جامی.
 - قاسم زاده، سید علی و علی اکبری، فاطمه. (۱۳۹۵). مولفه‌های نوشتار زنانه در رمان سرخی تو از من، **فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی**، شماره ۸۰.
 - کاسیرر، ارنست. (۱۳۸۷). **زبان و اسطوره**، مترجم: محسن ثلاثی، تهران: نشر نقره.
 - کشکولی، قاسم. (۱۳۹۴). **این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد**، تهران: موسسه انتشارات بوتیمار.
 - کیانی، نسترن. (۱۳۹۲). بررسی تحول مفاهیم اسطوره‌ای در چهار رمان شاخص فارسی (بوف کور، شازده احتجاب، سمفونی مردگان، جای خالی سلوچ)، **پایان نامه کارشناسی ارشد**، دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی.
 - گرین، ویلفر دال و دیگران. (۱۳۷۶). **مبانی نقد ادبی**، مترجم: فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
 - لاج، دیوید؛ وات، ایان و دیچز، دیوید. (۱۳۹۴). **نظریه‌های رمان** (از رئالیسم تا پسا مدرنیسم)، مترجم: حسین پاینده، تهران: انتشارات نیلوفر.
 - معتمدنژاد، کاظم. (۱۳۸۶). **وسایل ارتباط جمعی**، تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبائی.
 - یزدجردی، پروانه. (۱۳۹۵). نقد روانکاوانه آثار سپیده شاملو با تکیه بر دو رمان سرخی تو از من و انگار گفته بودی لیلی و مجموعه داستان دستکش قرمز، **پایان نامه کارشناسی ارشد**، دانشگاه الزهرا (س).
 - یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۷). **روح و زندگی**، مترجم: لطیف صدقیانی، تهران: نشر جامی.
 - یونگ، کارل. (۱۳۹۵). **مشکلات روانی انسان مدرن**، مترجم: محمود بهفروزی، تهران: نشر مصدق.
 - یونگ، کارل. (۱۳۹۶). **انسان و سمبول‌هایش**، مترجم: محمود سلطانیه، تهران: نشر مصدق.

• یونگ، کارل. (۱۳۹۶). **ناخودآگاه جمعی و کهن الگو**، مترجمان: فرناز گنجی و محمد باقر اسمعیل پور، تهران: نشر مصدق.

- Appley, Ernest. (۱۹۹۲). *Dream and dream interpretation*, translator: Delara Kahraman, Tehran: Ferdous Publications. (In Persian)
- Bahar, Mehrdad. (۱۹۹۷). *Research in Iranian Mythology*, Tehran: Age Publications. (In Persian)
- Bressler, Charles. (۲۰۱۳). *An introduction to the theories and methods of literary criticism*, translator: Mostafa Abedini Fard, Tehran: Nilufar Publications. Tehran. (In Persian)
- Cassirer, Ernst. (۲۰۰۸). *Language and mythology*, translator: Mohsen Talasi, Tehran: Silver Publishing. (In Persian)
- Chevalier, Jean and Gerbran, Alain. (۱۹۹۹). *A Dictionary of Symbols*, translator: Sudabeh Fadaeli, Jihoon Publications. (In Persian)
- Ferns, Mary Louise von. (۲۰۰۵). *The process of individuality, man and his symbols*, translator: Mohammad Soltanieh, Tehran: Jami Publishing. (In Persian)
- Greene, Wilfer Dahl and others. (۱۹۹۷). *Basics of literary criticism*, translator: Farzaneh Taheri, Tehran: Nilufar. (In Persian)
- Jung, Carl Gustav (۲۰۰۸). *Soul and life*, translator: Latif Sedkiani, Tehran: Jami publication. (In Persian)

-
-
- Jung. Karl. (۱۹۰۹). Psychological problems of modern man, translator: Mahmoud Behfrozi, Tehran: Mossadegh Publishing.
 - Jung. Karl. (۱۹۱۶). Collective unconscious and archetype, translators: Farnaz Ganji and Mohammad Bagher Esmailpour, Tehran: Mossadegh Publishing House. (In Persian)
 - Jung. Karl. (۱۹۱۶). Man and his symbols, translator: Mahmoud Soltanieh, Tehran: Mossadegh Publishing. (In Persian)
 - Kashkouli, Qasim. (۱۹۱۴). This dog wants to eat Roxana, Tehran: Butimar publishing house. (In Persian)
 - Kiani, Nastern. (۱۹۱۲). Investigating the evolution of mythological concepts in four notable Persian novels (Bound Owl, Shazdeh Ehtjab, Symphony of the Dead, Seluch Vacancy), Master's Thesis, Central Tehran Azad University. (In Persian)
 - Lodge, David; Watt, Ian and Deitcher, David. (۱۹۱۴). The theories of the novel (from realism to postmodernism), translator: Hossein Payandeh, Tehran: Nilufar Publications. (In Persian)
 - Motamedanjad. Kazem (۱۹۰۷). Mass communication tools, Tehran: Allameh Tabatabai University Press. (In Persian)
 - Payandeh, Hossein. (۱۹۱۴). Discourse of Criticism (Essays on Literary Criticism), Tehran: Nilufar Publications. (In Persian)
 - Payandeh, Hossein. (۱۹۱۴). Literary Criticism and Democracy (Essays in New Literary Criticism and Theory), Tehran: Nilufar Publications. (In Persian)

- Payandeh, Hossein. (۲۰۱۴). Opening the novel, Tehran: Morvarid Publications. (In Persian)
- Payandeh, Hossein. (۲۰۱۵). Short stories in Iran (modern stories), Tehran: Nilufar Publications. (In Persian)
- Pour Ali, Hojjat Allah. (۲۰۱۳). Psychological criticism of the narrator in three novels; Bouf Cor, Prince Ehtjab and the rules of the game, master's thesis, Valiasr University Rafsanjan. (In Persian)
- Qasemzadeh, Seyed Ali and Ali Akbari, Fatemeh. (۲۰۱۵). The components of female writing in the novel Surkhi To Az Man, Persian Language and Literature Research Quarterly, No. ۸۰. (In Persian)
- Robertson, Robin. (۲۰۱۵). Applied Jungianism, translator: Sara Sargolzaei, Tehran: Farhang Zengid Foundation Publications. (In Persian)
- Robertson, Robin. (۲۰۱۸). Jungian archetypes, translated by Bijan Karimi, Tehran: Daf. (In Persian)
- Safi, Leila. (۲۰۱۵). Psychoanalytic criticism of Sepideh Shamlou's "Saraxhi Tu Az Man" and "Season of Migration to the North" by Tayeb Saleh, Master's Thesis, Allameh Tabatabai University. (In Persian)
- Shamisa, korosh. (۲۰۰۲). Literary criticism, Tehran: Ferdous Publications.

-
-
- Shamisa, korosh. (۲۰۱۴). The story of a soul (description and full text of the blind owl Sadegh Hedayat), Tehran: Mitra Publications. (In Persian)
 - Skui, Narges. (۲۰۱۲). Analyzing identity in the novel Surkhi To Az Man, Persian Language and Literature Research Quarterly, No. ۲۹. (In Persian)
 - Snowden, Ruth. (۲۰۱۵). Self-taught Jung (teaching the basics of analytical psychology and getting to know his theories), translator: Nooruddin Rahmanian, Tehran: Ashian Publications. (In Persian)
 - Tyson, Lewis. (۲۰۱۴). Theories of Contemporary Literary Criticism, translators: Maziar Hosseinzadeh and Fatemeh Hosseini, Tehran: Negah Emoraz Publications. (In Persian)
 - Yazdjerdi, Parvaneh. (۲۰۱۵). Psychoanalytical criticism of Sepideh Shamlou's works based on the two novels "Serkhi To Az Man" and "Angar Kohe Budi Laili" and "The Red Gloves" collection of stories, master's thesis, Al-Zahra University. (In Persian)

•