

نقد کهن‌الگویی روابط اجتماعی در رمان‌های سیال ذهن ایرانی (مورد مطالعه: رمان این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد)

مهديه بخشی^۱، علی جعفری^{۲*}، سروناز تربتی^۳، حبیب صبوری خسروشاهی^۴
تاریخ دریافت: ۰۱/۷/۲۱، تاریخ تایید: ۰۱/۹/۲۱

چکیده

مقاله حاضر در تلاش است که با تحلیل رمان «این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد» به عنوان بازنمایی از تجربه اجتماعی و نمونه‌ای از رمان‌های سیال ذهن ایرانی دهه نود، به تبیین این مسأله بپردازد که چگونه کهن‌الگوها می‌توانند روابط اجتماعی را از پیش تعیین کنند؟ و چگونه می‌توان با شناخت کهن‌الگوها در راستای ارتباط فرد با خود، روابط اجتماعی را بهبود بخشید؟ بر این اساس، با کاربرست نظریات یونگ و بهره‌گیری از روش نقد کهن‌الگویی، کهن‌الگوهای آنیما و آنیموس، نقاب، سایه، خود، رنگ، نماها و اعداد در راوی رمان تحلیل شده است. داستان با سقوط آنیمای راوی (کاهه) اتفاق می‌افتد و در ادامه آنیمای خود را نه در رکسانا (همسرش) بلکه در سایه رکسانا (راجله) جستجو می‌کند، در خلال داستان با اعترافات خود، نقاب از صورت افتاده می‌شود، با سایه‌اش (مهران بنگی) مواجه می‌شود. سقوط رکسانا منجر به آشکار شدن سایه کاهه می‌شود. درواقع، کشف آنیموس رکسانا در سایه کاهه (مهران بنگی) و آنیمای کاهه در راجله (سایه رکسانا) منجر به خودآگاهی کاهه می‌شود. جسدی که از رکسانا بر جای می‌ماند توسط سگ (سایه راجله) مورد حمله قرار می‌گیرد. کشف سایه راجله توسط کاهه، او را در توقف زمان (تنهایی به مثابه سقوط) رها می‌کند. کاهه با پس زدن این سایه‌ها است که به مرحله فردیت می‌رسد. راوی 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 می‌بخشد و می‌تواند تعاملات اجتماعی مطلوب‌تری 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. habibsabouri@hotmail.com

به باور جامعه‌شناسان، کارکرد ادبیات عبارت است بازتابیدن 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 می‌کند؛ 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 برمی‌آید، بلکه همچنین می‌تواند بر آن واقعیت اثری سلبی بگذارد و به تغییر آن کمک کند. درواقع، می‌تواند دگرگون‌کننده 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 درعین حال آن ساختارها را به پرسش می‌گیرد و نفی می‌کند. به عبارتی، تعامل اجتماعی حکم نیروی پیش رانش رمان‌های اولیه را دارد. از نظر جامعه‌شناسی ادبیات، رمان آینه‌ای از جامعه صنعتی است، آینه شفاف‌ی که همه 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 شهودی آنی و تداعی‌های عموماً ناقص و گسیخته شخصیت بدون انقطاع بازگویی می‌شود. (پاینده، ۱۳۹۴: ۳۵۵-۳۵۶) 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: ۲۳-۲۴) 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 به‌طور کلی از کاوش‌های راهگشایانه زیگموند فروید و کارل یونگ درباره ضمیر ناخودآگاه ناشی شد، دارد. (دیچرز و استلوردی، ۱۳۹۴: ۱۱۲-۱۰۹)

روابط اجتماعی، معرف تمامی جریان‌هایی است که به وسیله آن‌ها یک اندیشه می‌تواند اندیشه دیگری را تحت تأثیر قرار دهد؛ به عبارت دیگر، ارتباط سبب می‌شود که وجدان انسان در وجدان دیگران تصاویر، تمایلات و رفتارها و آثار روانی گوناگون پدید آورد. (معمدنژاد، ۱۳۸۶: ۲۷)

نقد روانکاوانه، شکلی از نقد ادبی است که برخی از مفاهیم و شیوه‌های روانکاوی را به متون ادبی اعمال می‌کند و تفسیرهایی از این متون به دست می‌دهد. (پاینده، ۱۳۹۴: ۲۴۹) از نظر روانکاوی، ادبیات و درواقع تمام اقسام هنر عمده‌تاً 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. (تایسن، ۱۳۹۴: ۶۹) نقد روانکاوانه را بنیادگذار نظریه روانکاوی (زیگموند فروید) آغاز کرد سپس توسط شاگردان فروید و بعدها با جرح و تعدیل توسط همکار برجسته 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. (برسler، ۱۳۹۳: ۱۸۰) در اندیشه یونگ، کهن‌الگو (آرکی تایپ) به تصاویر ذهنی اطلاق می‌شود که از ازل در ضمیر ناخودآگاه نوع بشر وجود داشته‌اند و طی قرن‌ها از نسل‌های پیشین به انسان معاصر انتقال یافته‌اند. کهن‌الگوها در سرشت زیست‌شناختی، روان‌شناختی و اجتماعی انسان‌ها مستترند و موجب واکنش‌های غریزی در ما می‌شوند. رؤیاها، آئین‌های دینی، هنر و ادبیات همگی جلوه‌گاه و کهن‌الگوها و واسطه‌هایی برای بیان اسطوره‌اند. (پاینده، ۱۳۹۴: ۳۶۴) یونگ نخستین کسی بود که اظهار داشت این کهن‌الگوها مستقیماً نحوه واکنش ما با عناصر بیرونی را تحت تأثیر قرار می‌دهند. (برسler، ۱۳۹۳: ۱۸۱) در چنین دنیایی هر فرد به‌فرد دیگر و به تمام جنبه‌های جهان هستی پیوسته است. باین‌حال هر فرد همچنین یک انسان منحصربه‌فرد است زیرا سرنوشت منحصربه‌فردی دارد و یونگ این سرنوشت را فردیت می‌نامد. (رابرتسون، ۱۳۹۵: ۸) فرآیند فردیتی که خودآگاه محقق شود روابط انسانی فرد را تغییر می‌دهد و پیوندهای معمول مانند خویشاوندی و منافع مشترک جای خود را به همبستگی‌هایی که از «خود» ناشی می‌شوند می‌دهد. وقتی «خود» چنین پیوندهایی را ایجاد کرد می‌توان اطمینان یافت که تمایل، حسادت، کشمکش و تمامی انواع فرافکنی‌های منفی موجب ازهم‌گسیختگی 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 کهن‌الگویی که با آن‌ها روبه‌رو می‌شویم یا آن‌ها را در رؤیاهایمان می‌بینیم و یا به دنیا فرافکنی می‌کنیم سه تای آن‌ها را جدا کرد و به آن‌ها توجه خاصی داشت. این سه کهن‌الگو به ترتیب نشان‌دهنده 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 کهن‌الگویی» می‌نامد. در رمان، مصداق‌های کهن‌الگو را می‌توان 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 رمان‌های سیال ذهن ایرانی «این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد»- به عنوان بازنمایی از تجربه اجتماعی به تبیین این مسأله بپردازد که چگونه کهن‌الگوها می‌توانند روابط اجتماعی را از پیش تعیین کنند؟ و چگونه می‌توان با شناخت کهن‌الگوها در راستای ارتباط با فرد با خود، روابط اجتماعی بهبود بخشد؟ به بیان دقیق‌تر، مفاهیم روان‌شناسانه تحلیلی یونگ همچون آنیما و آنیموس، نقاب، سایه، خود، رنگ، نماها و اعداد به عنوان کهن‌الگوهای جمعی چگونه روابط اجتماعی ما شکل می‌دهند و شناخت آن‌ها چه نقشی در بهبود روابط اجتماعی ما ایجاد می‌کند؟

۲. مبانی نظری تحقیق

کهن‌الگو به عنوان مهم‌ترین قسمت ضمیر ناخودآگاه جمعی، افکار غریزی و مادرزادی و تمایل به رفتارهایی است که انسان‌ها طبق الگوهای از پیش تعیین شده انجام می‌دهند؛ به عبارت دیگر، کهن‌الگو تصاویر و رسوباتی است که بر اثر تجارب مکرر پدران باستانی به ناخودآگاه بشر راه یافته است. (شمیسا، ۱۳۸۱) کهن‌الگوها ذخیره‌های تجاربی محسوب می‌شوند که در طول تاریخ دائماً توسط بشر تکرار شده‌اند. این الگوها از لحظه تولد در وجود همه انسان‌ها هستند و به صورت انرژی در لایه عمیقی از ناخودآگاه وجود دارند؛ در درون همه انسان در رؤیاها 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 فرورفته نه تنها در زمین، در مفهوم محدود، بلکه به طور کلی در دنیا هستند. کهن‌الگوها، سیستم‌هایی در دسترس و درعین حال تصاویر و هیجانات‌اند که همزمان موروثی و ساختار عقلی

هستند و از آن فراتر جنبه‌هایی روانی دارند. از یک سو نیرومندترین پیش‌داوری غریزی‌اند و از سویی دیگر کارسازترین یاورانی 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 به‌نوعی 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 همچنین یک انسان منحصربه‌فرد است زیرا سرنوشت منحصربه‌فردی دارد و یونگ این سرنوشت را فردیت می‌نامد، یعنی مسیر رشدی که هر یک از ما در طول زندگی‌مان می‌پیمایم (رابرتسون، ۱۳۹۵: ۸).

کهن‌الگوها، با توجه به محتویاتشان تعریف نمی‌شوند، بلکه با توجه به قالبشان، آن‌هم تا اندازه‌ی محدودی، مشخص می‌شوند. کهن‌الگو به‌خودی‌خود خالی و کاملاً صوری است و چیزی جز - امکان به نمایش در آمدن - نیست که به آن اولویت داده شده است. این نمودها خودشان اثری نیستند و فقط قالب‌اند و از این نظر کاملاً به‌غرایز شباهت دارند که فقط به وسیله فرم‌شان مشخص می‌شوند. تا زمانی که غرایز خود را به صورت عینی نشان ندهند، وجود آن‌ها هم بیشتر از وجود کهن‌الگوها قابل اثبات نیست (یونگ، ۱۳۹۶: ۹۹-۹۴). کهن‌الگوها، ورای طبقه‌بندی هستند، اما طبقه‌بندی‌ها برای انسان مفیدند؛ در بیشترین علاقه یونگ به کشف کهن‌الگوهای زیربنایی فرآیند شفای درونی و نیز فرآیند رشدی بود که او فردیت می‌نامید. بر این اساس وی از

بین چندین کهن‌الگویی که با آن‌ها روبه‌رو می‌شویم یا آن‌ها را در رؤیاهایمان می‌بینیم و یا به دنیا فرافکنی می‌کنیم سه تای آن‌ها را جدا کرد و به آن‌ها توجه خاصی داشت. چون احساس می‌کرد این سه کهن‌الگو به ترتیب نشان‌دهندهٔ مراحل فرایند رشد فردیت هستند: «سایه»، «آنیما و آنیموس» و «خوشتن». (رابرتسون، ۱۳۹۵: ۴۶-۴۵)

یونگ می‌گوید: سایه پنهان و سرکوفته است زیرا داخلی‌ترین و گناهکارترین بخش شخصیت است و ریشه‌اش حتی به قلمرو حیات اجداد حیوانی ما می‌رسد و از این‌رو شامل همهٔ جنبه‌های تاریخی خودآگاه است. سایه سرچشمهٔ همهٔ گناهان و تقصیرهاست. انسان ناخودآگاه همان سایه‌اش است (شمیسا، ۱۳۹۴: ۸۴).

هنگامی که فردی می‌کوشد که سایهٔ خود را ببیند، (اغلب با شرمساری) کاستی‌ها و معایبی را که به‌روشنی در دیگران می‌بیند در خود نمی‌یابد. سایه بسیار بیشتر تحت تأثیر آلودگی‌های جمعی قرار می‌گیرد 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 می‌کنند هستند. افرادی که برای خود نقابی با امتیازات بیش‌ازحد آفریده‌اند، در مقابل از هیجان عاطفی بیمارگونه رنج می‌برند (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 همین‌گونه 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 کهن‌الگویی رابطه می‌دانست، آن را کارکردی نیز می‌دانست 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 رؤیاهایم، خلصات 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 به‌گونه‌ای علنی و با پافشاری دست به ترویج اعتقادات مردانه می‌زند

یا می‌کوشد با برخورد‌های خشونت‌بار اعتقادات خود را بیان کند، به‌آسانی روان مردانه نهفته خود را برملا 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 دائم 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 رؤیا و تعبیر رؤیا، شگفت‌انگیزترین اختراع بشر را عدد می‌شمارد (اپلی، ۱۳۷۱: ۲۷۵). عدد نیز مانند فضا و مکان که دو اصل اسطوره‌ها هستند، مفهومی کاملاً اسطوره‌ای است. کاسیرر 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 روح همساز و همسان می‌سازد. پلی یک تا دوازده را بیانگر صورت خاصی از شخصیت می‌شمارد. گرین نیز در توضیح تصاویر کهن‌الگویی، تنها به اعداد سه، چهار و هفت اشاره می‌کند که اهمیت فوق‌العاده این اعداد را نشان می‌دهد (گرین، ۱۳۷۶: ۱۶۳).

طی مطالعه «عدد» در رؤیای بیماران یونگ معتقد گشت که اعداد طبیعی نمادهایی هستند به همان سیاق که آدم‌ها و رویدادها در رؤیای ما نمادهایی از تجسم ویژگی‌های شخصیت جمعی و موقعیت‌های رفتاری هستند. به نظر می‌رسید که اعداد صحیح مرتبط با مراحل پیش‌رونده 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.

در جست‌وجوهای 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 «سرخى 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 (سرخى 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 رؤیاها 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 تأثیر عقده‌ها در شکل‌گیری شخصیت‌ها به چشم می‌خورد. همچنین ساختار کهن‌الگویی و انعکاس ضمیر ناخودآگاه جمعی در محتوای هر دو اثر قابل بازیابی 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 کتابخانه‌ای با بهره‌گیری از روش توصیفی - تحلیلی و بر اساس مبانی روانکاوی فروید و یونگ به این نتیجه رسیده است که آثار سپیده شاملو ازجمله آثاری هستند که به شیوه مدرنیستی نگاشته شده‌اند و به دنیای درونی و ذهنی شخصیت‌ها پرداخته شده است؛ بنابراین قابلیت نقد و بررسی از لحاظ نقد روانکاوانه را دارد.

- قاسم‌زاده و علی اکبری (۱۳۹۵) مؤلفه‌های نوشتار زنانه در رمان سرخی تو از من؛ در این مقاله به شیوه توصیفی - تحلیلی مبتنی بر مؤلفه‌های 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، شخصیت‌های زن داستان موقعیت و هویت زنانه خویش را محصول روابط اجتماعی تحمیلی مردسالار می‌دانند که مردان و اقتدار زبان مردانه برایشان آفریده است. زبان نوشتاری متن به سبب انعکاس باورها، جهان‌بینی و عواطف زنانه، برجسته کردن اندام جنسی، توجه به حس بیزاری و هراس زنانه، هرزه‌نگاری، اعتراض به نگاه خیره مردانه، برگزیدن جمله‌های کوتاه و ... تلاشی برای رسیدن به سبک نوشتاری زنانه به شمار می‌آید.

- کیانی (۱۳۹۲) بررسی تحول مفاهیم اسطوره‌ای در چهار رمان شاخص فارسی (بوف کور، شازده احتجاب، سمفونی مردگان، جای خالی سلوچ)؛ بستر نظری این پژوهش در اسطوره‌ها فراهم شده است و مصداق‌های آن در چهار رمان منتخب گردآوری شده است. این پژوهش تلاش کرده است به بررسی لایه‌های پنهان‌تری از وجود اساطیر در رمان حوزه فارسی بپردازد. به همین منظور به جست‌وجوی ردپای شش مفهوم اساطیری با نام‌های کهن‌الگوی «عشق، مرگ، قدرت، قهرمان، سفر و زن» در چهار رمان اشاره شده می‌پردازد. در این راستا از باور بینامتنیت به تمام ناشدگی متون و تأثیرگذاری آنان بر هم در راستای اهداف این پژوهش قرار دارد و در پرداخت این باور یاری‌رسان بوده است که این کهن‌الگوها در رمان منتخب لباسی امروزی به تن پوشیده‌اند. این تحقیق حاکی از تنوع و تحول این مفاهیم در رمان‌های یاد شده است چون ذات این مفاهیم در سیال بودن و پویایی و تمام‌ناشدگی است.

- اسکویی (۱۳۹۲) هویت در رمان سرخی تو از من؛ در این مقاله محقق به شیوه مطالعاتی میان‌رشته‌ای روان‌شناختی، علاوه بر معرفی اختلال تجزیه هویت با نام اختصاری DID که یک بیماری کمیاب هویتی و شخصیتی است و دستمایه ساختن رمان سرخی تو از من شده است به ارزیابی چگونگی توصیف این بیماری در رمان، نمادپردازی‌های موجود در متن داستان، نحوه شخصیت‌پردازی و تطابق یا عدم تطابق شخصیت بیمار داستان با ویژگی‌های بیماران مبتلا به این اختلال می‌پردازد. نتیجه حاصل از این تحقیق گویای آن است نویسنده علی‌رغم چند لغزش کوچک علمی، از حیث داستان‌پردازی در بهره‌مندی از تکنیک‌های تعلیق، تداعی، انتخاب راوی و زبان خاص برای روایت مناسب این داستان و توصیف بیماری یاد شده، بسیار موفق و تأثیرگذار عمل کرده است.

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

۳. روش تحقیق

روش پژوهش در این مقاله بر حسب ماهیت داده‌ها از نوع کیفی و بر اساس آموزه‌های یونگ مبتنی بر روش نقد کهن‌الگویی است. با نظر به اینکه رمان، بازنمایی از جامعه است جامعه آماری این مقاله رمان‌های سیال ذهن ایرانی دهه نود با در نظر گرفتن نظریه مرگ مؤلف می‌باشد. روش نمونه‌گیری این تحقیق، نمونه‌گیری هدفمند است که شامل سه رمان سیال ذهن ایرانی دهه نود می‌باشد که منطبق بر عناصر مورد تحلیل کهن‌الگوها مسأله تحقیق در ارتباط با روابط اجتماعی است. در این مقاله نقد کهن‌الگویی یکی از این رمان‌ها با نام «این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد»، ارائه شده است.

۴. یافته‌ها

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 سؤال 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 رفت‌وبرگشت‌هایی 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 سروکار داریم. سقوط به مثابه فراموشی تعطیل کردن زندگی روزمره بارها به رخ کشیده می‌شود؛ با تعریف چندباره 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 شما شده و به شما نشان داده شده و شما قادرید که نیت حقیقی او را بفهمید و از آن‌ها سر درآورید. 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 این‌که 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 نیم‌تنه‌هایی 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. درواقع 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 آن‌که آن را کهن‌الگو می‌نامد رفت. نیم‌تنه‌هایی که تصویر مشخص شده درواقع همان زندگی روزمره است که سایه‌های آن (کهن‌الگو) کامل است. شناخت سایه‌هاست که انسان را کامل می‌کند. درواقع 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

(کاهو) 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 معرف و قبل از شروع رمان:

«هر چه شاید باشد، شاید که نباشد».

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

رمان بارها بر پاشنه دو کلمه «نمی‌دانم» و «می‌دانم» می‌چرخد و تا انتها خواننده را در این دوگانگی باقی می‌گذارد.

«نمی‌دانستم چه کار باید بکنم. حتی نمی‌دانستم چون عینک به چشم ندارم، اصلاً در صرافت عینک نبودم، ماه را دوباره می‌بینم» (ص ۱۲).

* جمله ابتدایی شروع رمان:

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

سقوط رکسانا، سقوط آدمی به ورطه تنهایی است. درواقع راوی با بیرون جهیدن از آپارتمان (زندگی روزمره) در پی شناخت است. زمان می‌ایستد. به طبقه صفر می‌رود. درواقع کاهو برای

شناخت خود باید هراسان و بدون از دست دادن زمان باید لایه‌های زندگی روزمره خود را پس بزند و به کهن‌الگوها چنگ بزند. به دیگر بیان اگر طبقه پنجم آپارتمان را به کوه یخ یونگ تشبیه کنیم باید از قله جدا شد و به طبقات پایین‌تر رسید. طبقات پایین‌تری 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 هم‌زمان 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.

کهن‌الگوی 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 سه‌ساله 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 بر مبنای همان‌ها زندگی می‌کند (ص ۴۲).

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

«گفتم هر چه بادا باد، 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 دیگران در مورد من بی‌بندوباری 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. درحالی‌که خود اصلی کاوه، شخصیتی ضعیف و سست‌عنصر است که نسبت به زنان اراده‌ای ندارد.

«یادم هست حتی یکبار به مهران گفته بودم ضعف‌های بسیاری دارم، مرد هیچ کاری نیست، 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 بخواد چه نخواهد یک فرهنگ مذکر پشت سرش است. اما کاوه رو سوی دیگر فرهنگ خودش دارد که ایرانی است؛ میتراثیسم. 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 جایگزین کردن تصویر «آنگ‌سان سوچی» به جای «چگوارا» بسیار هوشمندانه است. درواقع راوی دیدگاه مسالمت‌آمیز برنده صلح‌نوبل ۱۹۹۱ را به خشونت توأم با اخلاقیات و مردانگی چگوارا 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 خلایق که در کودکی با آن دست‌وپنجه 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 هشتادویک 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 چندباره عکس مادرش با چهره راحله. کاوه اسیر زنان است. مردی می‌شود عیاش و زن‌باره که از جایی درمی‌یابد راحله و رکسانا را به یک اندازه دوست دارد.

«به یک باره می بینم هر دو این زن ها را به یک اندازه دوست دارم و نمی توانم از بین آن ها یکی را انتخاب کنم. گویی از این زن ها، مثل همین چشم های آستیگماتم، پاره ای از تنم هستند و من با حذف یکی از آن ها ناقص خواهم شد» (ص ۲۲).

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

«راحله می آید و ما با یاد گذشته چرس می زنیم و می خوابیم. بعد راحله به حمام می رود و تاپ قرمز عنابی اش را که پر از لک بود می شوید... وقتی راحله به من می گوید دلم می خواهد بیشتر پیشت بمانم رضایت می دهم. به موهای بلند پریشانش نگاه می کنم می بینم نمی توانم بگویم نه! ... به حریر موهای بلندش که بوی شهوت می پراکند، نگاه کردم و گفتم بمان. او هم ماند» (ص ۲۰).

راحله نماد زن لکاته، تاپ قرمز مورد علاقه کاوه را می پوشد، بر روی مبل یادگار پدرش بدون غرغر زدن می نشیند، موهایش را به خاطر کاوه بلند می کند.

«من در حالی این طور قضاوت می کردم که خودم هم دقیقاً مثل او بودم و از همین رو از طرف رکسانا به بی بندوباری متهم شده بودم. کاری که راحله هرگز نمی کرد. در نظر من هم هیچ چیز ارزشمندی در این جهان وجود ندارد تا برایش بجنگم. درواقع من و راحله دو روی یک سکه بودیم. ما به شکل باورنکردنی شبیه هم بودیم. راحله می گفت: من سوی زنانه تو، تو سوی زنانه منی!...» (ص ۷۱)

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

«باین وجود من باز دوست داشتم رکسانا برای یکبار هم شده- مثل پوشیدن استعاری همین تاپ قرمز- به من نشان بدهد دوستم دارد. دلم می خواست برای یکبار 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 زندگی ام بود که نتوانستم نجاتش دهم» (ص ۲۶).

من فقط این را می‌دانم وقتی رکسانا بعد از چهار ماه جدایی سرزده آمد و دیدم تاپ قرمز تنش است، گفتم دوستم دارد. همین. گفتم سرانجام عاشقم شده. تفسیر دیگری نداشت. چون هیچ وقت 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 چشمک‌زن به یکدیگر نخواهند رسید، الا به مرگ...» (ص ۱۰ و ۶۶).

رکسانا سقوط کرد و طولانی‌ترین شب کاوه شکل می‌گیرد و پرده‌ها می‌افتد.

«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. باین حال بازهم 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 رؤیاهای کودکی‌اش دور کند. درواقع روان و شخصیت کاوه آن قدر 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 او 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 بچه‌دار شود و به بیان کاوه حاضر است از مهران بنگی ریش قرمزی بچه بیاورد. اما درواقع زنان این قصه، به‌تمامی زمینی‌اند و زنان ادبیات جهان را به سخره گرفته‌اند و در خیانت به سر می‌برند. چراکه معتقدند نویسندگان و شاعران چیزی از حقیقت زن نمی‌دانند. (فصل دوم و پنجم داستان به‌خوبی شخصیت راحله را می‌نمایاند.)

«جلسه برایش اهمیتی نداشت. می‌آمد آن‌جا تا تفریح کند. چه عدالت‌خواهی‌ای؟ چه روشن‌فکری‌ای؟ او استعداد زیادی در تفریح کردن داشت و هر چیزی می‌توانست دستمایه خنده باشد، حتی همین عدالت‌خواهی. زیبایی‌اش این توان را به او می‌داد. او با قدرت باورنکردنی

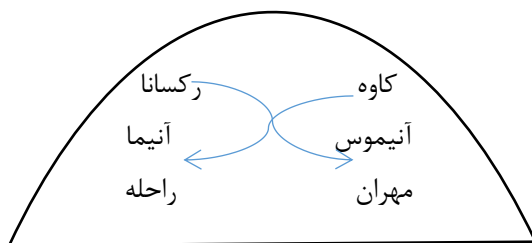
می‌توانست هر چیز جدی را به شوخی تبدیل کند. می‌گفت هیچ چیز جدی‌ای وجود ندارد، چون مرگ هست» (ص ۳۹).

راحله و رکسانا زن هستند با تمام وجوه زنانگی و تیزهوشی و نیازهای زنانه‌شان. نه فرشته‌اند نه عفریت، انسانند.

«آن وقت راحله ساق پای چپش را بلند کرد و گرفت طرف من و گفت: می‌بینی؟ واقعیت منم که اینجا نشستم. از گوشت و پوست و خون. بین دارم قهوه می‌خورم، آروغ می‌زنم، تو لمسم می‌کنی و من به توالت می‌روم. بعد قهقهه زد زیر خنده و سیگار نیمه‌اش 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 مؤثر است و می‌تواند شخصیت او را به کلی تغییر دهد و شخصیتی جدید بسازد. مرد درون راحله توانسته است برکنش‌ها و افکار و شخصیت راحله تأثیر گذارد و از او زنی بسازد که با قدرت مردانه‌اش توانایی انجام بسیاری از امور مردانه را دارد. او این قدرت اثیری و مردانه‌اش را از پدرش به ارث برده است. بار سفر را به آلمان می‌بندد و با هوشیاری تمام از کاوه صاحب دختری می‌شود 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 چهارساله و متارکه چهارماهه همچنان ادامه داشته باشد. مرد لجوج، لجباز و عصبی درون رکسانا تسلیم زن درون کاوه می‌شود و درنهایت به سقوطی منجر می‌شود که عقلانیت مردانه راحله به میان می‌آید و او را در حیاط خانه نیمه‌کاره دفن می‌کنند.



شکل ۱. آنیمای و آنیموس

آنیموس و آنیمای 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 اعتمادبه‌نفس؛ 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 درنهایت 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).

کهن‌الگوی سایه

سایه تمام خودفریبی‌هایی است که فرد به جای آنکه آن‌ها را در خود شناسایی کند و درصدد 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 موروثی 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 بلااستفاده 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 الآن باز است به‌وضوح 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 به‌ظاهر آرام کاوه و رکسانا به مرحله بحرانی و سقوط می‌رسد، صفات سایه کاوه خود را یکی‌یکی نشان می‌دهد و او سایه‌اش را مجبور می‌کند به همان شکل که یک‌به‌یک نقاب‌هایش را بر چهره زده بود، آن‌ها را یک‌به‌یک از صورتش بردارد.

«خودم را نگاه می‌کنم، می‌بینم هیچ‌چیز 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 همین‌طور بوده است! اگر نبوده چرا توی دانشکده صدایم می‌کردند «بیز»! و من هم می‌گفتم پرفسور!» (ص ۹۶)

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

«اصلاً 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 درنهایت 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 همه‌چیز را گذاشت کف دستش؟

اما این هم با عقل جور در نمی‌آید. باین‌حال 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).

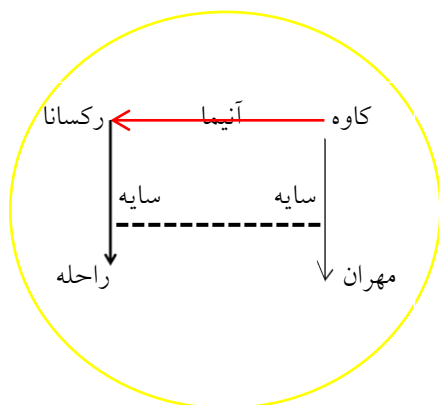
سگ تک چشم که قصد حمله به جسد رکسانا را دارد و طبق عادات گذشته که از سوی کاوه مورد نوازش و تغذیه قرار می‌گیرد، سایه راحله است. پیراهن عنابی راحله عامل سقوط رکسانا می‌شود.

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 زنم 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 غرغر 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 آئینا، 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 به‌وضوح 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. درواقع بعد از فرآیند فردیت، کاوه واقعی را در آینه آسانسور می‌بینیم و این حضور معرف این نکته است که کاوه نتوانسته است که سایه‌ها را کشف کند، به آئینای 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 آئینمای خود سراسیمه از طریق آسانسور به زیرزمین (ناخودآگاه) می‌رود.

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

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

«نومید به ساعت آونگدار دیوار روبه رو نگاه می کنم و می بینم 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 بی خبر بودم». (ص ۱۹).

راحله بعد از مسافرت چهارساله به دیدار کاوه می آید.

«راحله 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 راحله تا آمدن رکسانا ۵ دقیقه است.

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

کاوه شش ماه است که ورشکست شده است.

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

از زمان ازدواج کاوه و رکسانا سه سال می گذرد. در اسطوره های ایرانی «سه» اهمیت فوق العاده ای دارد. اهورامزدا، آناهیتا و منیژه (مهر) تثلیث نیرومندی می سازند که حافظ سلطنت و آثار آن هستند (بهار، ۱۳۷۶: ۳۹۵). یونگ معتقد است عدد سه از چهار مشتق می شود، به این صورت که «اگر چهارگاه به عنوان نماد تمامیت به دو نیمه مساوی تقسیم شود، دو سه گانه به وجود می آورد، پس سه از چهار مشتق می شود» (یونگ، ۱۳۸۶: ۱۳۱). همچنین سه در برابر چهار که تداعی کننده اصل مادینه است، بر اصل نرینه دلالت دارد. درواقع می توان 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 راحله چهار سال است که مهاجرت کرده و از کاوه دور است. با به هم رسیدن رکسانا و راحله در یک شب ۳ و ۴ به هم می‌رسند و عدد ۷ را تشکیل می‌دهند و این گونه 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 راحله ابداً ایران نبود و من و رکسانا تنها سه سال بود که باهم 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 این‌رو، می‌تواند مظهر تضاد و نوعی درهم‌ریختگی 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 بی‌مرگی 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 نیمی پرنده و نیمی 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 درواقع نمادی از شخصیت دوگانه خودش دارد.

«راحله دو خواهر داشت... مربی رقص، آرایشگر» (ص ۳۴)
 «رکسانا در خانواده ده نفره بزرگ شده بود، شش خواهر و یک برادر کوچک هفت‌ساله داشت...» (ص ۳۵).

بحث و نتیجه‌گیری

داستان آشکارا از نمادهای کهن‌الگویی در روابط اجتماعی بهره برده است و اساساً روند این داستان با نمادهای کهن‌الگو پیش می‌رود. مؤلفه‌های 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 بی‌توجه به این نمادها و نشانه‌ها از کنار آن به‌سادگی بگذرد. این در حالی هست که توجه به همین نشانه‌های به‌ظاهر 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 می‌شود که ما در ارتباط با خود که پایه و اساس ارتباط با دیگران است و ارتباط جمعی دچار مشکل شویم.

کاوه بعد از سقوط رکسانا و مرگ وی و درحالی‌که مات و مبهوت روی جنازه رکسانا نشسته است و دست رکسانا به سمت آسمان است این جمله را بیان می‌کند:

«رکسانا! ماه شکسته و ستاره سمج چشمک‌زن 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 نیمه‌شب 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 نیمه‌شبی که ساعت متوقف می‌شود بر روی عدد ۱۲:۴۸.

کاوه 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، رفت‌وبرگشت‌ها در آسانسور و توقف زمان را می‌توان نشانه‌های این سقوط دانست.

کاوه نقاب مردی روشن‌فکر، عدالت‌طلب و شاعری آزاده 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. کاوه 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 کاوه از سایه خود یعنی و مهران بنگی در هراس است که می‌خواهند رکسانا (آنیما) را از چنگ او در بیاورند.

کاوه با رفت‌وبرگشت‌های 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 (راخله) 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 هرآن چه او را از خود دور کرده است، به سایه‌اش و سیگار روشن کردن و آرام گرفتن در مبل یادگار اجدادش پناه می‌برد. کاوه درنهایت 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 به‌سختی 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 کهن‌الگوهای جمعی با دنیای تاریک و پنهان وجودی خویش مواجهه می‌شود و با خویشتن خود آشتی می‌کند و با آگاهی به کهن‌الگوهای 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.

- اپلی، ارنست. (۱۳۷۱). **رؤیا و تعبیر رؤیا**، مترجم: دلارا قهرمان، تهران: انتشارات فردوس.
- اسکویی، نرگس. (۱۳۹۲). تجزیه هویت در رمان سرخی تو از من، **فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی**، شماره ۲۹.
- اسنودن، روت. (۱۳۹۵). **خودآموز یونگ** (آموزش مبانی روان‌شناسی تحلیلی و آشنایی با نظریه‌های او)، مترجم: نورالدین رحمانیان، تهران: انتشارات آشیان.
- برسلر، چارلز. (۱۳۹۳). **درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های 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). **داستان‌های کوتاه در ایران** (داستان‌های مدرن)، تهران: انتشارات نیلوفر.
- پور علی، حجت اله. (۱۳۹۳). نقد روان‌شناختی راوی در سه رمان؛ بوف کور، شازده احتجاب و قاعده بازی، **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**، دانشگاه ولیعصر (عج) رفسنجان.
- تایسن، لوئیس. (۱۳۹۴). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، مترجمان: مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی، تهران: انتشارات نگاه امروز.
- رابرتسون، رابین. (۱۳۹۵). **یونگ شناسی کاربردی**، مترجم: ساره سرگلزایی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ زندگی.
- رابرتسون، رابین. (۱۳۹۸). **کهن‌الگوهای 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 گربران، آلن. (۱۳۷۸). **فرهنگ نمادها**، مترجم: سودابه فضائلی، انتشارات جیحون.
- صفی، لیلان. (۱۳۹۵). نقد روانکاوانه «سرخی تو از من» سپیده شاملو و «موسم هجرت به شمال» طیب صالح، **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**، دانشگاه علامه طباطبائی.

- فرنس، مری لوییز فون. (۱۳۸۴). **فرآیند فردیت، انسان و سمبول‌هایش**، مترجم: محمد سلطانیه، تهران: نشر جامی.
- قاسم‌زاده، سید علی و علی اکبری، فاطمه. (۱۳۹۵). مؤلفه‌های 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 (یوف کور، شازده احتجاب، سمفونی مردگان، جای خالی سلوچ)، **پایان‌نامه 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، **پایان‌نامه 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 کهن‌الگو**، مترجمان: فرناز گنجی و محمدباقر اسمعیل پور، تهران: نشر مصدق.
- Appley, Ernest. (1992). *Dream and dream interpretation*, translator: Delara Kahraman, Tehran: Ferdous Publications. (In Persian)
- Bahar, Mehrdad. (1997). *Research in Iranian Mythology*, Tehran: Age Publications. (In Persian)
- Bressler, Charles. (2013). *An introduction to the theories and methods of literary criticism*, translator: Mostafa Abedini Fard, Tehran: Nilufar Publications. Tehran. (In Persian)
- Cassirer, Ernst. (2008). *Language and mythology*, translator: Mohsen Talasi, Tehran: Silver Publishing. (In Persian)
- Chevalier, Jean and Gerbran, Alain. (1999). *A Dictionary of Symbols*, translator: Sudabeh Fadaeli, Jihoon Publications. (In Persian)
- Ferns, Mary Louise von. (2005). *The process of individuality, man and his symbols*, translator: Mohammad Soltanieh, Tehran: Jami Publishing. (In Persian)
- Greene, Wilfer Dahl and others. (1997). *Basics of literary criticism*, translator: Farzaneh Taheri, Tehran: Nilufar. (In Persian)

- Jung, Carl Gustav (2008). *Soul and life*, translator: Latif Sedkiani, Tehran: Jami publication. (In Persian)
- Jung, Karl. (2015). *Psychological problems of modern man*, translator: Mahmoud Behfrozi, Tehran: Mossadegh Publishing.
- Jung, Karl. (2016). *Collective unconscious and archetype*, translators: Farnaz Ganji and Mohammad Bagher Esmailpour, Tehran: Mossadegh Publishing House. (In Persian)
- Jung, Karl. (2016). *Man and his symbols*, translator: Mahmoud Soltanieh, Tehran: Mossadegh Publishing. (In Persian)
- Kashkouli, Qasim. (2014). *This dog wants to eat Roxana*, Tehran: Butimar publishing house. (In Persian)
- Kiani, Nastern. (2012). *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. (2014). *The theories of the novel (from realism to postmodernism)*, translator: Hossein Payandeh, Tehran: Nilufar Publications. (In Persian)
- Motamedanjad. Kazem (2007). *Mass communication tools*, Tehran: Allameh Tabatabai University Press. (In Persian)
- Payandeh, Hossein. (2014). *Discourse of Criticism (Essays on Literary Criticism)*, Tehran: Nilofar Publications. (In Persian)
- Payandeh, Hossein. (2014). *Literary Criticism and Democracy (Essays in New Literary Criticism and Theory)*, Tehran: Nilofar Publications. (In Persian)
- Payandeh, Hossein. (2014). *Opening the novel*, Tehran: Morvarid Publications. (In Persian)
- Payandeh, Hossein. (2015). *Short stories in Iran (modern stories)*, Tehran: Nilufar Publications. (In Persian)
- Pour Ali, Hojjat Allah. (2013). *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. (2015). *The components of female writing in the novel Surkhi To Az Man*, *Persian Language and Literature Research Quarterly*, No. 80. (In Persian)
- Robertson, Robin. (2015). *Applied Jungianism*, translator: Sara Sargolzaei, Tehran: Farhang Zengid Foundation Publications. (In Persian)
- Robertson, Robin. (2018). *Jungian archetypes*, translated by Bijan Karimi, Tehran: Daf. (In Persian)
- Safi, Leila. (2015). *Psychoanalytic criticism of Sepideh Shamlou's "Sarakh Tu Az Man" and "Season of Migration to the North" by Tayeb Saleh*, Master's Thesis, Allameh Tabatabai University. (In Persian)
- Shamisa, korosh. (2002). *Literary criticism*, Tehran: Ferdous Publications.
- Shamisa, korosh. (2014). *The story of a soul (description and full text of the blind owl Sadegh Hedayat)*, Tehran: Mitra Publications. (In Persian)
- Skui, Narges. (2012). *Analyzing identity in the novel Surkhi To Az Man*, *Persian Language and Literature Research Quarterly*, No. 29. (In Persian)
- Snowden, Ruth. (2015). *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. (2014). *Theories of Contemporary Literary Criticism*, translators: Maziar Hosseinzadeh and Fatemeh Hosseini, Tehran: Negah Emoraz Publications. (In Persian)
- Yazdjerdi, Parvaneh. (2015). *Psychoanalytical criticism of Sepideh Shamlou's works based on the two novels "Serghi To Az Man" and "Angar Kohe Budi Laili" and "The Red Gloves" collection of stories*, master's thesis, Al-Zahra University. (In Persian)