دوفصلنامه تخصصی مطالعات داستانی، سال پنجم، شماره سوم، بهار و تابستان ۱۳۹۷، صفحات ۴۶-۲۵

نقد کهن‌الگویی «شرق بنفشه» در راستای تبیین کهن‌الگوی فردیت براساس دیدگاه «یونگ»

سیمین بختیاری منفرد*/ فریده داودی مقدم**

دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۳/۲۸
پذیرش: ۱۳۹۹/۰۸/۲۰

چکیده

تحلیل کهن‌الگویی متن ادبی، یکی از تحلیل‌های رایج در ادبیات و هنر است؛ زیرا کهن‌الگوها نشانه‌هایی هستند که بخش‌های ناشناختهٔ ناخودآگاه را برای تحلیلگر آشکار می‌سازند. البته کشف کهن‌الگوها به تنهایی راه به جایی نمی‌برد؛ کهن‌الگوهای یک متن باید تحلیل شوند و به نقد کشیده شوند تا بتوانند رازهایی از ذهن نویسنده و اثرش را برای مخاطب برملا سازند. تحقیق حاضر از نظر هدف، بنیادی و از نظر ماهیت و روش، کیفی- توصیفی است که براساس ویژگی‌های نقد کهن الگویی به توصیف و تحلیل متن می‌پردازد. در این کنکاش تلاش شده تا با کشف و تحلیل کهن‌الگوهای شرق بنفشه‌ی مندنی‌پور، به این سؤال پاسخ داده شود که نویسنده چه هدف و مقصودی داشته که داستان‌هایی تا این حد پر رمز و راز و نمادین را به تصویر کشیده است. در نهایت این یافته فراهم شد که مندنی‌پور از تمام کهن‌الگوهای طبیعی و مضامین اسطوره‌ای بهره جسته و همه چیز را به کار بسته تا قصه‌هایش را ختم به جاودانگی کند. برای رسیدن به این ابدیت، نه تنها کهن‌الگوهای طبیعی را فدا کرده، بلکه کهن‌الگوهای با ارزشی چون عشق، مرگ و قدرت را نیز قربانی کرده تا تک‌تک داستان‌هایش را به کمک تمام این کهن‌الگوها، به کهن‌الگوی جاودانگی پیوند زند. البته این همه رمزگونگی در داستان‌ها، ناشی از عشق نویسنده به بازی‌های کلامی و هنری هم هست؛ چرا که به اقرار خودش همیشه دوست داشته نویسنده‌ای نقاش و تصویرگر و بی‌بدیل باشد؛ این علاقه هم نشانه‌ای از بروز فردیت در ناخودآگاه و ظهور آن در خودآگاه وی است.

کلیدواژه‌ها: نقد کهن‌الگویی، کهن‌الگوی فردیت، مندنی‌پور.

* دانش‌آموختهٔ مقطع کارشناسی‌ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شاهد (نویسنده مسئول).
Silver8021364@gmail.com
** دانشیار گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شاهد.
fdavoudi@gmail.com

Archetypical Critique of "Shrq-e-Banafsheh" in Order to Explain the Individuality Archetype Based on Jung's View

Simin Bakhtiari Monfared*/ Farideh Davoodi Moghadam**

Abstract

Archetypal analysis of literary text is one of the most common analyzes in literature and art; because archetypes are signs that reveal unknown parts of the unconscious to the analyst. Of course, the discovery of archetypes alone does not open the new sights; the archetypes of a text must be analyzed and critiqued in order to reveal the secrets of the author's mind and work to the audience. The present research is fundamental, and qualitative-descriptive in terms of purpose, and also nature and method, respectively; which describes and analyzes the text based on the characteristics of archetypal critique. In this research, it has been tried to answer this question "what is the author's purpose in depicting such mysterious and symbolic stories" by discovering and analyzing the archetypes of Shrq-e-Banafsheh by Mandanipour. In the end, it was found that Mandanipour used all natural archetypes and mythical themes and applied everything to direct his stories into immortality. To achieve this eternity, not only the natural archetypes have been sacrificed, but also the valuable archetypes such as love, death, and power have been lost to link each of his stories to the immortality archetype with the help of all these archetypes. Of course, this kind of mystery in his stories is also due to the author's love toward verbal and artistic games; because, he has always loved to be a painter, illustrator, and irreplaceable writer; this interest is also a sign of the individuality emergence in his subconscious and its emergence in is conscious.

Keywords: Ancient Criticism, Ancient Pattern of Individuality, Mandanipour.

* Master's Degree of Persian Language and Literature, Shahed University (Corresponding Author).
** Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahed University.

مقدمه

دنیای پر راز و رمز اسطوره‌ها و نمادها و کهن-الگوها جایگاه ویژه‌ای در ادبیات امروز پیدا کرده است. گویا کنکاش و جست‌وجو لابه‌لای جهان رمزگونهٔ کهن‌الگوها لذتی در پی خود دارد شبیه به لذت حل کردن پیچیده‌ترین معماها، اما «بسیاری از مردم کهن‌الگوها را نظامی مکانیکی و عادی می‌پندارند و می‌خواهند با روشی معمولی به ماهیت آن پی ببرند. باید تأکید کرد که آنها نوعی نام‌گذاری با مفاهیم فلسفی نیستند، بلکه کهن‌الگوها اجزایی از خود زندگی به شمار می‌روند که به وسیلهٔ پلی از عواطف به‌گونه‌ای جدایی‌ناپذیر با افراد زنده ارتباط دارند. از این‌رو ممکن نیست که بتوان از هیچ یک از کهن‌الگوها تعبیری مشخص (یا عام) ارائه داد. کهن‌الگو را باید در ارتباط با موقعیت زندگی افراد تبیین کرد». (یونگ، ۱۳۷۶: ۱۵۰)

معمولاً با خواندن یک داستان، اولین جرقه‌ها در ذهن پژوهشگر زده می‌شوند که چه هدفی پشت پردهٔ خودآگاه ذهن نویسنده بوده که این همه شاعرانگی و رمز و نماد و کهن‌الگو را به هم گره زده است و به تبع این جرقه، علاقه‌ای برای کشف و تحلیل این پیچیدگی‌ها ایجاد می-شود. قطعاً آثاری که نوشتاری استعاری و شعری دارند، بستر مهیاتری برای جولان قلم نقاد علاقه‌مند به کهن‌الگوها هستند. *شرق بنفشه* از این دست آثار است. اثری که نویسنده‌ای دغدغه‌مند دارد. نویسنده‌ای که نسبت به دنیای اطرافش بی تفاوت نیست و همین قلب حساس، او را به سمت نوشتن داستان‌هایی شاعرانه راهنمایی می‌کند؛ مندنی‌پور در پایان کتاب «*آبی ماورای بحار*» به دغدغه‌مند بودن خودش صادقانه اعتراف می‌کند: «من هیچ‌وقت یادم نمی‌رود اولین تصویری که از ماجرای یازده سپتامبر دیدم و احساس و حیرانی‌ام را: چشم-هایم دریده، خیره به تلویزیون شاهد بودم سقوط آن مرد سیاهپوش را: بدون دست و پا زدن‌های معمول و احتمالاً با سکوت... تصویر این مرد ساقط رهایم نمی‌کرد تا "حلزون به شکل عدن" را نوشتم». (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۹۵)

مندنی‌پور تلاش کرده در قالب این داستان‌ها «خود»ش را پیدا کند. همهٔ ما به شکلی دنبال یافتن «خود»مان هستیم. نقاش در نقاشی‌هایش، شاعر در شعرهایش، داستان‌نویس در داستان-هایش و قاتل در قتل‌هایش و این همان فرایند فردیتی است که یونگ معتقد است در ناخودآگاه درون همه انسان‌ها ناخواسته در حال جریان است. او می‌گوید کشش به سمت نقاشی، سرودن شعر، نوشتن داستان یا حتی اقدام به یک قتل جلوه‌هایی است که از ناخودآگاه برای رسیدن به تکامل فردیت برخاسته و در خودآگاه بروز و ظهور کرده است.

این پژوهش به شیوهٔ تحلیل محتوا به نقد کهن‌الگویی *شرق بنفشه*، بیشتر با تأکید بر کهن-الگوی خود پرداخته است.

پیشینه پژوهش

نقد کهن‌الگویی در صد سال اخیر روی آثار زیادی انجام شده است. اولین کسانی که درهای این دنیای پهناور را رو به هنر و ادبیات

گشودند، یونگ، کمبل، الیاده و ... بوده‌اند. آثار زیادی چون *شاهنامه* فردوسی، *مثنوی* مولوی، *غزلیات* حافظ، اشعار سهراب سپهری و احمد شاملو و رمـان‌های گلشیری و معروفی نقد کهن‌الگویی شده‌اند. در مورد هیچ یک از داستان‌های شهریار مندنی‌پور به طور خاص نقد کهن‌الگویی انجام نشده است، اما دربارهٔ برخی از زوایای دیگر داستان‌های مندنی‌پور از ابعاد مختلف کارهایی صورت گرفته است. به عنوان نمونه پایان‌نامه کارشناسی ارشد خدیجه نورمحمدی با عنوان «جریان سیال ذهن در داستان‌های شهریار مندنی‌پور» از دانشگاه بیرجند در سال ۱۳۸۹. کارهایی نیز در حوزهٔ بازتاب اسطوره‌ای در داستان‌های کوتاه معاصر شکل گرفته که مرتبط با نقد کهن‌الگویی است، ولی اشاره‌ای ضمنی به کهن‌الگوها کرده و معمولاً در مقایسهٔ دو داستان‌نویس با هم بوده است. مثل پایان‌نامه کارشناسی ارشد سمیه صادقی با موضوع «بازتاب اسطوره در داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور و رمان ابوتراب خسروی» از دانشگاه بیرجند در سال ۱۳۹۰. مواردی هم یافت شد که اشاره به بیان استعاری داستان‌ها دارند که این خود نشأت‌گرفته از کهن الگوهاست، ولی هیچ اشاره‌ای به کهن‌الگوها نکرده‌اند. مثل پایان‌نامه کارشناسی ارشد رضا موصلی از دانشگاه بیرجند با عنوان «استعاری شدن زبان در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی-پور» در سال ۱۳۹۲ که فقط یکی از داستان‌های مجموعهٔ شرق بنفشه، یعنی داستان «میهمان» را مورد ارزیابی نمادین و استعاری قرار داده است. مسئلهٔ فردیت نیز در آثار بعضی از نویسندگان بررسی شده مثل: «بررسی فردیت از دیدگاه یونگ در رمان ناطوردشت» که پایان‌نامه کارشناسی ارشد آرام صالحی از دانشگاه ولی-عصر(عج) رفسنجان در سال ۱۳۹۳ است یا مثل «هویت و فردیت در رمان سه‌گانه قاهره نجیب محفوظ» که این مورد هم پایان‌نامه کارشناسی ارشد امیر جعفری از دانشگاه ولی عصر رفسنجان(عج) در سال ۱۳۹۳ است، ولی هیچ کاری در مورد نقد کهن‌الگویی و به طور خاص بررسی کهن‌الگوی فردیت در «شرق بنفشه مندنی‌پور» یافت نشد.

مبانی نظری

نقد کهن‌الگویی

نقد کهن‌الگویی اثر ادبی به عنوان یکی از رویکردهای جدید در نقد و تحلیل آثار ادبی به ویژه آثار ادبی جدید می‌کوشد تا به درون و عمق اثر ادبی به مثابه لایه‌های ناخودآگاه آن اثر رفته و به تحلیل ناخودآگاه نویسنده و شخصیت‌های اثر بپردازد. نقد اسطوره‌ای یا کهن‌الگویی اثر ادبی روشن شدن معانی نهفته در درون اثر است. منتقد کهن‌الگویی توجه خود را معطوف بررسی کهن‌الگوهای متن می‌کند. اصل پایهٔ نقد کهن‌الگویی این است که کهن‌الگوها در تمام آثار ادبی حضور دارند و به این ترتیب شالوده‌ای را برای مطالعهٔ ارتباطات متقابل اثر فراهم می‌آورد. (مکاریک، ۱۳۸۳: ۴۰۱)

نقد کهن‌الگویی همان بیان روان‌شناسانهٔ نقد اسطوره‌ای است؛ با توضیح اینکه نقد اسطوره‌ای

را براساس مکاتب و دیدگاه‌های متعدد مطرح می‌کنند. یکی از آن دیدگاه‌ها، روان‌شناسی اسطوره است. این دیدگاه معتقد است که اسطوره یعنی خواب و رؤیای جمعی یک قوم که متکی بر نمونه‌های کهن است و از دیدگاه فروید و یونگ بررسی می‌شود. البته نظریهٔ اسطوره‌ای کهن‌الگویی نورتراپ فرای نیز مطرح است. اسطوره‌ها مضامینی کهن‌الگویی و سمبل-هایی جهانی‌اند که به دیدگاه روان‌شناسی نیز نزدیک است. چیز تازه‌ای که او بیان می‌دارد این است که او اسطوره را آثاری ادبی می‌داند و یک نوع ادبی مستقل برای اسطوره قائل است و آن را با ادبیات یکی می‌داند؛ چون معتقد است که اسطوره‌ها فقط بیانگر سمبل‌ها و نمادهای کهن نیستند و نمادهای جدید هم می‌توانند اسطوره باشند. (بیات، ۱۳۹۲: ۳۴)

در عصر نوین، رمانس و آثار ادبی کلاسیک جای حماسه را می‌گیرد و در سوررئالیسم نوعی اندیشهٔ اساطیری و بازگشت به ناخودآگاه مطرح می‌شود. در جدیدترین اشکال ادبیات امروز یعنی رئالیسم و پسامدرنیسم، تأثیر اسطوره‌گرایی را می‌بینیم. در جوامع نوین، رمان و فیلم جای اسطوره، حماسه و قصه‌های عامیانه را گرفته است و همان کارکرد را ایفا می‌کند که اسطوره در جوامع باستانی سنتی داشته است. آثار ادبی نوین را می‌توان مقاومت و عصیان در برابر تاریخ و زمان تاریخی پنداشت. آثار الیوت سرشار است از اشتیاق دردآلود و احساس دلتنگی شدید برای افسانهٔ تکرار جاودانه و تحلیل نهایی برای نفی و واژگونی زمان. (الیاده، ۱۳۷۸: ۲۰۴-۲۰۳)

به نظر الیاده، اسطوره در جهان نوین دنیوی و پنهانی است. اسطورهٔ نوزایی و آیین‌های سال نو تقریباً در نزد بیشتر اقوام هنوز زنده است و کارکرد دارد. پس جهان نو هنوز رفتار اسطوره-ای را کاملاً منسوخ نکرده است و تنها حوزهٔ کارکردی‌اش دگرگون شده است. (الیاده، ۱۳۷۵: ۳۷-۳۳)

در این نقد بـا طرح مطالبی در باب ناخودآگاه شخصی وجمعی، صور مثالی و امثال آن در آثار ادبی به نقد ادبی عمق و نوعی جنبهٔ پیشگویانه و رازآمیز بخشیده است. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۱۷)

این دیدگاه عمدتاً بر آراء و نظریات یونگ استوار است. بنیان و خاستگاه این رویکرد ضمیر ناخودآگاه است که منشأ تمام انگیزه‌ها و تعارض‌های بیرونی است و لازمهٔ ریشه‌یابی این رفتارها، گذر از سطح خودآگاه به عمق ناخودآگاه انسانی است. در نظر یونگ فرایند آفرینندگی اثر ادبی عبارت است: از جان دمیدن ناخودآگاهانه به کهن‌الگو، بسط و گسترش دادن آن و ساخت و پرداخت آن، تا آن اثر به طور کامل تحقق بیابد؛ در واقع پدیدآورندهٔ اثر ادبی ترجمان ناخودآگاه جمعی و صور مثالی برای مردم عادی است. (رشیدیان، ۱۳۷۰: ۷۶)

معرفی شهریار مندنی‌پور

شهریار مندنی‌پور در ۲۶ بهمن سال ۱۳۳۵ در

شیراز متولد شد. از همان کودکی شغل مورد علاقه و رؤیایی‌اش نویسندگی بوده و همین علاقه باعث شده که در جوانی مطالعه را بخش اصلی زندگی‌اش قرار دهد. وی معتقد بوده که تنها از راه نوشتن می‌توان رنج و خوشبختی اقشار مختلف جامعه را کاملاً درک کرد و به آنها نزدیک شد. نویسنده تنها از طریق تجربهٔ مستقیم است که می‌تواند معناهای حقیقی و گوناگون کلمات و مفاهیم را درونی کرده و با پوست و استخوان دریابد. شاید همین خواست بوده که باعث شده در طول جنگ ایران و عراق داوطلبانه عازم جبهه شود و ۱۸ ماه پشت سنگرها و در میدان جنگ، هستی بین مرگ و زندگی را تجربه کند. وی پس از بازگشت از جبهه با هوشنگ گلشیری آشنا می‌شود. جسارت انتشار نخستین اثر را نقد و تشویق او به مندنی-پور می‌دهد. (زارعی، ۱۳۸۸: ۲۳)

مدتی کتابدار بوده، نه به این خاطر که عاشق کتاب بوده، بلکه احساس می‌کرده برای دوباره زنده کردن فرهنگمان که دچار اهمال کاری شده و در حال نابودی است باید کاری کرد. وی بر اساس این انگیزه به همراه همکارانش مجله فرهنگی «عصر پنجشنبه» را بنیان می‌گذارد. مندنی‌پور در کنار آثار ادبی بیش از صد مقاله دربارهٔ مسائل فرهنگی و ادبی انتشار داده است. (همان: ۲۳)

مندنی‌پور از مطرح‌ترین نویسندگان امروز ایران است که از سال ۲۰۰۶ به دعوت یک دانشگاه آمریکایی به آمریکا مهاجرت کرده و در این کشور زندگی می‌کند. (همان: ۲۴). از مندنی‌پور آثار زیادی بر جای مانده که عبارت‌اند از: مجموعه داستان‌های «*سایه‌های غار*» (۱۳۶۸)، «*هشتمین روز زمین*» (۱۳۷۱)، «*مومیا و عسل*» (۱۳۷۵)، «*ماه نیمروز*» (۱۳۷۶)، داستان بلند «*راز*» (۱۳۷۶)، مجموعه داستان «*شرق بنفشه*» (۱۳۷۷)، رمان «*تن تنهایی*» (ادامهٔ شرق بنفشه است و تاریخ دقیق چاپش یافت نشد)، رمان «*دل دلدادگی*» (۱۳۷۷)، مجموعه داستان «*آبی ماورای بحار*» (۱۳۸۲)، رمان «*هزار و یک سال*» (۱۳۸۲)، «*ارواح شهرزاد*» (۱۳۸۳)، دو رمان که در آمریکا به چاپ رسیده‌اند با نام‌های «سانسور یک داستان عاشقانه ایرانی» و «*ماه پیشونی*».

مجموعه‌ای که در این کنکاش به آن پرداخته شده، مجموعهٔ *شرق بنفشه* است. این مجموعه شامل ۹ داستان کوتاه می‌باشد که حتی نام قصه‌ها رمزآلود و آمیخته به کهن‌الگوهاست. مضمون تمام این ۹ داستان بر محوریت عشق و مرگ شکل گرفته است. البته در ۴ داستان پایانی، تلاش برای رسیدن به فردیت بیشتر ظهور و بروز می‌یابد. خلاصه داستان‌ها به شرح زیر است:

داستان اول «*شرق بنفشه*»، داستان عشق ذبیح و ارغوان است که در نهایت به تصمیم خودشان با مرگشان توسط مارها، به وصال و جاودانگی می‌رسند.

داستان دوم «شام سرو و آتش»، داستان مردی است که نگهبان حافظیه است و عاشق زنی می‌شود که برای رسیدن به یگانگی با او،

شوهرش و برادرش و حتی خودش را می‌کشد تا با او یگانه شود و او را در خودش متجلی ببیند.

داستان سوم «آیلار»، داستان عشق ورزیدن مردی به نام طالبا به زنی شوهردار و هوس‌باز به نام آیلار است که زن در نهایت طالبا و زندگی او را به نابودی می‌کشاند.

داستان چهارم «سالومه»، داستان یک دختر نقاش انگلیسی است که به ایران سفر می‌کند برای یافتن اثری از پدرش که در زمان جنگ جهانی وارد ایران شده بوده و دیگر به کشورش باز نگشته است. دختر در ایران در می‌یابد که پدرش عاشق زنی شیرازی شده بوده و چون نه می‌توانسته در ایران بماند و نه زن را با خود به انگلستان ببرد، ابتدا زن را می‌کشد و سپس خودکشی می‌کند.

داستان پنجم «نار بانو»، داستان پدر راوی است؛ وقتی به شکار شیر رفته بوده است و در نهایت به جای شیر خود را می‌کشد. در بین این ماجرا، قصه عشق راوی به دختری است که پدر دختر، به علت مدت کوتاه زندانی شدن راوی، او را به فرد دیگری شوهر می‌دهد. در پایان قصه، روایت کشته شدن شیری توسط اهالی و سگ‌های روستا برای مخاطب نقل می شود.

داستان ششم «مهمان»، داستان بازگشت یک زندانی بعد از هفده سال به خانهٔ دوستش هادی است. زندانی جرمش قتل برادرش بوده؛ چرا که برادرش با نامزد او در ارتباط بوده و قصد ازدواج داشتـه اسـت. در این داستان هم عشق با مرگ پایان می‌یابد؛ زیرا دختر نیز خودکشی می‌کند.

داستان هفتم «کهن دژ»، داستان نقل روایتی است در مورد مردی به نام ماهان که دوستانش بدون اینکه بخواهند در حال نقل قصهٔ جنون او هستند و مدام می‌خواهند از نقل این روایت نحس فاصله بگیرند، ولی نمی‌توانند. مکان حادثه قلعهٔ کهن دژ است که در پایان قصه، جسد بی جان ماهان در آن پیدا می‌شود. در این داستان هم قصه عشق فیروز (دوست ماهان) و شبنم مطرح شده که این عشق نیز به خودکشی و مرگ شبنم ختم می‌شود.

داستان هشتم «هزار و یک شب»، داستان مردی خبرنگار است که از بازگویی اخبار دروغ خسته و منزجر شده است. او واقعیت‌های جامعه را کاملاً متضاد با خبرهایی که می‌خواند می‌داند، ولی در نهایت مجبور می‌شود «خود» و واقعیت‌ها را نادیده بگیرد و به خواندن همان اخبار دروغ ادامه دهد.

داستان نهم «باز رو به رود»، داستان مردی است که سی سال قبل، فردی انقلابی به نام میرداد را در کنار رودخانه کشته و او را به آب انداخته است و توسط ساواک این گونه القا شده که وی در آب غرق شده است که اکنون فرد مذکور دچار عذاب وجدان شده و به دنبال راهی است که وجدان خود را آرام کند. در این داستان هم کهن الگوی عشق وجود دارد. مقتول عاشق دختری به نام توتیا بوده که آن دختر واقعیت مرگ او را بعدها از زبان قاتل می‌شنود

و قاتل را که علاقه‌ای نیز به او داشته ترک کرده و پس از سه سال در خانه‌ای تیمی کشته می‌شود. در این داستان هم عشق به مرگ ختم می‌شود.

نظریه «خود» و کهن‌الگوی «فردیت» یونگ

نظریهٔ فردیت یونگ با کهن‌الگوی «خود» تعریف می‌شود که از همه کهن‌الگوها جامع‌تر است. این کهن‌الگو، شامل بسیاری از کنش‌های روانی انسان است که به عنوان غایتی کل‌نگر سبب وحدت ابعاد گوناگون وجود انسان می‌شود. این کهن‌الگو در رؤیاها، اساطیر و افسانه‌های پریان به اشکال گوناگون ظاهر می‌شود.

«یونگ با مطالعه عده زیادی از مردم و بررسی رؤیاهاشان کشف کرد که تمام رؤیاها به درجات مختلف، مربوط هستند به زندگی رؤیابین، ولی همهٔ آنها قسمت‌هایی از یک شبکه بزرگ از عوامل روانی هستند که بر ترتیب یا الگوی معین استوارند. این الگو را یونگ «فرایند فردیت» نام نهاد. بدین گونه، زندگی رؤیایی ما الگوی پیچ در پیچی ایجاد می‌کند که در آن روندها و تمایلات فردی ظاهر می‌گردند، سپس ناپدید می‌شوند و آنگاه دوباره باز می‌گردند. اگر کسی این طرح پیچ در پیچ را در مدت زمانی ملاحظه کند، می‌تواند نوعی گرایش همساز کننده یا رهبری‌کننده در این طرح ببیند که فرایند کُند و غیر محسوس رشد روانی یا همان جریان فردیت را می‌آفریند، به تدریج یک شخصیت وسیع‌تر و بالغ‌تر ظاهر و رفته‌رفته مؤثر و برای دیگران مشهور می‌شود. این رشد روانی نمی‌تواند با کوشش خود و آگاه و نیروی اراده حاصل شود، بلکه به طور غیر ارادی و طبیعی روی می‌دهد. مرکز سازمان‌دهنده‌ای که اثر همسازکننده از آن منشأ می‌گیرد، مانند نوعی اتم هسته‌ای در سیستم روانی ماست. این مرکز را می‌توان مخترع، سازمان دهنده و منبع تصویرهای رؤیا نیز نامید. یونگ این مرکز را خود[1] نامید و جامع تمام روان دانست تا آن را از من[2] که فقط قسمت کوچکی از تمامی روان را تشکیل می‌دهد، مشخص سازد و مردم در طی قرون از طریق درک شهودی از وجود این مرکز درونی آگاه بودند». (یونگ: ۱۳۵۲: ۲۴۷–۲۴۸)

فردیت به معنای تحقق بخشیدن به استعدادها و پرورش دادن خویشتن، فطری و گریزناپذیر است. در حقیقت «خود یک عامل راهنمای درونی است که با شخصیت خودآگاه فرق دارد و ماهیت آن را فقط می‌توان از طریق تحقیق در رؤیای فرد درک کرد. رؤیاها نشان می‌دهند که «خود»، مرکز تنظیم‌کننده‌ای است که باعث بسط و بلوغ شخصیت می‌شود، اما این جنبهٔ بزرگ‌تر و تقریباً جامع روان، در ابتدا فقط به صورت یک امکان ذاتی جلوه‌گر می‌شود. خود ممکن است خیلی جزئی ظاهر شود و یا در طی عمر به طور نسبتاً کامل نمایان شود. میزان رشد خود بسته به این است که تا چه حد «من» بخواهد به پیام‌های آن گوش دهد. این فرایند در انسان و حتی هر موجود زندهٔ دیگر خود به خود و در ناخوآگاه انجام می‌گیرد. این

1. Self
2. ego

جریانی است که بدان وسیله انسان طبیعت ذاتی انسانی خود را بروز می‌دهد». (همان: ۲۵۰-۲۵۱)

یونگ روشن می‌سازد که تصور کلی او از «خود»، نوعی خودآگاه فراگیر نیست، بلکه خود بیشتر شامل آگاهی از طبائع منحصر به فرد ما از یک سو و ارتباط صمیمی با تمام زندگی نه تنها با بشر، بلکه با خود کیهان از سوی دیگر است. «خود» مرکز تمامیت است، همان‌گونه که من مرکز خودآگاهی است. تجربهٔ خود یک تجربهٔ آرکی‌تایپی است و به وسیلهٔ تصاویر متعدد و متنوعی در رؤیاها و الهامات متجسم می‌شود. (فوردهام، ۱۳۷۴: ۶۹-۶۸)

کهن‌الگوی خود در رؤیاها، اسطوره‌ها و افسانه‌ها به اشکال گوناگون ظاهر می‌شود. در رؤیا می‌تواند از یک حیوان تا یک تخم‌مرغ تکامل یابد. دیده می‌شود که به عنوان یک شکل دو جنسی یا گذشته از این به عنوان گنجی که دستیابی به آن خیلی دشوار است تجلی می‌یابد. این اشکال غالباً به طور متحدالمرکز چیده شده‌اند و اغلب به عنوان «ماندالا» شناخته می‌شوند. (همان: ۷۱-۷۰)

بحث اصلی

کهن‌الگوهای اصلی پر بسامد *شرق بنفشه*

شهریار مندنی‌پور در داستان‌های *شرق بنفشه*، کهن‌الگوهای زیادی همچون آنیما، سایه، پرسونا، ماندالا، آفتاب، آب و رود و دریا، اعداد و رنگ‌ها و ... را در خدمت فرایند فردیت قرار داده است. راوی و قهرمان داستان تمام این کهن‌الگوها را به کار می‌گیرند تا به فردیت برسند؛ چرا که به فردیت رسیدن از مهم‌ترین دغدغه‌های ناخودآگاه همهٔ بشریت است. در این اثر گره‌خوردگی و آمیختگی شدید کهن‌الگوها و رمزها و نمادها دیده می‌شود که ما در اینجا به ذکر نمونه‌هایی از کهن‌الگوهای پربسامد *شرق بنفشه* اکتفا می‌کنیم.

آنیما

ناخودآگاه یک مرد محتوی یک عنصر مکمل زنانه است. ممکن است این موضوع به نظر ضد و نقیض آید که یک مرد تماماً مرد نیست. مردانه‌ترین صفت مردها با کودکان یا با هر کسی که پیر یا بیمار است، غالباً لطافت و مهربانی شگفت‌انگیزی را از خود نشان می‌دهد. مردان قوی به هیجانات کنترل‌نشدهٔ خود جهت محرمانه‌ای می‌دهند و می‌توانند هم عاطفی و هم نامعقول باشند و بعضی مردان دارای شهودی حیرت‌آورند یا استعداد درک احساسات سایر مردم را دارند. این زنانگی نهفته در یک مرد، تنها سیمایی از روح زنانه یعنی «آنیما»ی اوست. یونگ می‌گوید: «در ناخودآگاه مرد، یک تصور جمعی موروثی وجود دارد که او به کمک این تصور جمعی، طبیعت زنان را درک کند، اما فقط زن به عنوان پدیده‌ای کلی مطرح است که بدین طریق درک می‌شود؛ زیرا که این تصویر یک آرکی تایپ است. یعنی تصویری از تجربهٔ باستانی مرد از زن و به هیچ‌وجه نشان دهندهٔ شخصیت واقعی یک زن خاص نیست». (همان: ۵۶) «آنیما حامل ارزش‌های روحانی است و

بدین ترتیب تصویر وی بر رب‌النوع‌های بت-پرستان، حوریان دریایی و بلکه بر خود باکرهٔ مقدس هم فرا فکنده می‌شود. او انگیزهٔ بی نظمی در زندگی است و کسی است که مردان را به فعالیت خلاق وا می‌دارد». (همان۴: ۵۸)

یونگ می‌گوید: اگر آنیمای کسی درست شکل نگرفته باشد (حالا یا به خاطر عدم ارتباط صحیح با مادر در کودکی یا به هرعلت دیگری)، این فرد مدام در زندگی دنبال زنی می‌گردد تا تصویر آنیمای درون خودش را در او بیابد و آنیمای خودش را بر وجود او فرا فکند. این علت اصلی بسیاری از عشق‌های ناپخته است که فرد و معشوقش را مدام به دردسر می‌اندازد. در داستان «شام سرو و آتش» دیده می‌شود که راوی زنی را که عاشقش بوده کشته و برادر او را نیز که دنبال خواهر می‌گشته به قتل رسانده و حالا می‌گوید:

«امان نمی‌دهند مدتی، حالا که با تو یکی شده‌ام، آرام بنشینم که با تو بگویم راز این وحدت را ...

روان شده‌اند بانو برگونه‌ام. چه خنکی گوارایی دارند این قطره‌ها. ببارانشان بانو. بگذار بریزند بر صورتم. ممنونم که چشم‌های مرا قابل اشکت دانستی. ممنونم که اشک مرا لایق خودت دانستی. من هیچ وقت به عمرم گریه نکرده بودم بانو». (مندنی‌پور، ۱۳۹۶: ۵۵)

منظور نویسنده از اتحاد با آنیما، رسیدن به فردیت است و به دنبال تکامل یافتن است. اگر کسی در این بخش از شخصیتش، یعنی آنیمای وجودش خدشه‌ای وجود داشته باشد، مسلماً در فردیتش خدشه وارد خواهد کرد.

پرسونا (نقاب)

پرسونا: فرایند و تمدن بشر را به یک مصالحه میان خود و جامعه رهنمون می‌سازد که او چگونه باید در جامعه ظاهر شود و این امر نقابی را به وجود می‌آورد که اکثر مردم در پشت آن زندگی می‌کنند. یونگ این نقاب (ماسک) را «پرسونا» می‌نامد. این نام اولین مرتبه به ماسک-هایی اطلاق شده است که بازیگران عهد باستان به چهره می‌زدند تا به نقشی که ایفا می‌کنند، معنا ببخشند. (فوردهام، ۱۳۷۴: ۵۰)

در داستان دوم مجموعهٔ *شرق بنفشه*، یعنی داستان «شام سرو و آتش»، شخصیت اصلی مرد قصه که زن مورد علاقه‌اش، شوهر زن و برادر زن را به بهانه‌های مختلف کشته تا در نهایت در سرداب خانه کنار خاکستر معشوقه‌اش به یگانگی با او برسد، در اواخر قصه اعتراف می-کند که از وجود نقاب‌های مختلف رنج می‌برد:

«بخوان رنجم را محصور در میان آدم‌ها، بی آنکه خودم باشم که همیشه مجبور باشم که در جلدی باشم. جلدهای ناهمخوان با روانم، نه چون این جلدم، مهمان‌پرست». (مندنی‌پور، ۱۳۹۶: ۵۵)

مردمانی که از تکامل پرسونا غفلت می‌ورزند، خام دستی خود را به نمایش می‌گذارند. آنها موجب رنجش دیگران می‌شوند و در تثبیت خویش در دنیا دچار مشکل خواهند شد.

(فوردهام، ۱۳۷۴: ۵۲) تعدد پرسونا در یک شخص، سد راه رسیدن به فردیت می‌شود و این چیزی است که در *شرق بنفشه* کاملاً مشهود است.

سایه

یونگ آن جنبهٔ دیگر خودمان را که در ناخودآگاه شخصی یافت می‌شود، «سایه» می‌نامد. سایه موجودی فرومایه در خود ما است. موجودی که می‌خواهد همهٔ آن کارهایی را انجام دهد که ما به خود اجازهٔ انجام آنها را نمی‌دهیم. موجودی که همهٔ آن چیزی است که ما نیستیم. سایه در رؤیاها ظاهر می‌شود و به عنوان یک انسان پست یا بدوی متجسم می‌شود. به صورت شخصی ناخوشایند یا شخصی که از او بیزاریم. سایه ناخودآگاه شخصی است و آن تمام تمایلات و هیجانات افسار گسیخته‌ای است که با معیارهای اجتماعی و شخصیت ایده‌آل ما ناسازگار است. همهٔ آن چیزهایی است که ما از آن شرمساریم. هر قدر جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم بسته‌تر و محدودکننده‌تر باشد، سایهٔ ما بزرگ‌تر خواهد بود. سایه نیز چیزی بیش از ناخودآگاه شخصی است و تا آنجا شخصی است که به نقطه ضعف‌ها و درماندگی‌های ما مربوط می‌شود، اما از آنجا که در بشریت مشترک است، می‌تواند یک پدیده جمعی گفته شود. نمود جمعی سایه به عنوان یک روح پلید، یک ساحره یا چیزی شبیه آن متجلی می‌شود. (همان: ۵۲-۵۴)

Ego بخشی از وجود انسان و فقط مرکز خودآگاهی است. روح ما که مرکب از خودآگاه و ناخودآگاه است، ناخواسته و ناخودآگاهانه به سمت رسیدن به فردیت حرکت می‌کند و در این مسیر ناسازگاری‌هایی بین نیمهٔ تاریک شخصیت یعنی سایه (که از آرکی‌تایپ‌های ناخودآگاه جمعی است) و Ego شکل می‌گیرد. در نتیجه «من» گاهی در پرتو سایه نمود پیدا می‌کند؛ در داستان شام سرو و آتش، «من» راوی، در پرتو سایه نمود پیدا کرده است. شاید سایهٔ مطلق نوع مردان از ابتدای بشریت تا کنون یا سایهٔ خود نویسنده که به هدف رسیدن به یگانگی با معشوقش دست به هر جنایتی می‌زند و کارهایش با معیارهای اجتماعی تناقض دارد.

اعداد

اعداد به عنوان یکی از شگفت‌انگیزترین اختراعات ذهن بشر، جزو صورت‌های مثالی یونگ به حساب می‌آید و یونگ آنها را دارای خصوصیتی رازگونه می‌پندارد و معتقد است که «حتی اعدادی که برای محاسبه به کار می‌روند، چیزی بیش از آن دارند که می‌انگاریم؛ زیرا آنان عناصر اسطوره‌ای هم هستند و چون با هدفی کاربردی به کار گرفته می‌شوند، از دیگر جنبه‌های آن بی‌خبریم». (یونگ، ۱۳۷۷: ۴۸) می‌توان گفت که هر عدد در رؤیا تعبیر خاصی دارد و حتی بعضی از اعداد تمامی یک دوره از زندگی را نشان می‌دهند. بنابراین، از تجلیات قدسی اعداد پیامد به‌کارگیری آن در جنبهٔ نمادین است. اعداد ۳، ۴، ۶، ۷، ۱۲، ۴۰ و مضارب این اعداد در سنت عددی اسطوره از وجهه‌ای نمادین برخوردارند.

این کهن‌الگو در آثار ادبی هم فراوان مورد استفاده قرار گرفته و در *شرق بنفشه* هم نمونه-هایی دیده می‌شود. وی از اعداد ۲، ۴، ۷، ۱۰۰، ۷۰۰، ۴۰۰ و ... در داستان‌های خود استفاده کرده است. در این بخش نمونه‌هایی از این اعداد ذکر می‌شود.

«آیـه‌ای بخوان؛ آیه نیست این که گفته‌اند دو با دو می‌شود چهار. دو دست عاشق با دو دست معشوق می‌شود یک». (مندنی‌پور، ۱۳۹۶: ۱۴)

«پنجشنبه ساعت چهار بیا برویم با هم قدم بزنیم، برویم باغ ارم. گاهی فقط می‌آیم بغل دستت زود رد می‌شوم». (همان: ۱۵)

از میان اعداد، هفت عددی است که از دیرباز مورد توجه اقوام و ملل بوده و اغلب در امور نیک به کار می‌رفته است. عدد هفت به عنوان کامل‌ترین عدد در میان اقوام سامی، هند و اروپایی، برهمایی، زردشتی، اسلامی، یهودی و ... دارای تقدس و بسیار مورد توجه بوده است. در دیدگاه تأویلی یونگ نیز عدد هفت یکی از مهم‌ترین اعداد به شمار می‌رود. به عقیدهٔ وی «عدد سه، عددی مذکر و ناکامل و نمایندهٔ ساحت ناخودآگاه روان و عدد چهار، عددی مؤنث و کامل و نمایندهٔ ساحت ناخودآگاه روان است و عدد هفت که از مجموع چهار و سه به دست می‌آید، چون کامل و ناکامل و نرینه و مادینه را در خود جمع دارد، کامل‌ترین عدد به شمار می‌رود». (یاوری، ۱۳۸۶: ۱۲۱-۱۲۰)

به موجب نمادشناسی در ارتباط با عدد چهار که نماد زمین با چهار جهت اصلی است و با عدد سه که نماد آسمان است، عدد هفت نمایانگر کل جهان در حال حرکت است. (دلاشو، ۱۳۸۶: ۵۵۸)

بر اساس آنچه گفته شد می‌توان عدد هفت را قوی‌ترین اعداد که نشان کامل شدن دایره و رسیدن با نظم مطلق است دانست.

«حالا صبر می‌کنم هفت دقیقه بعد از تو بیرون می‌آیم و می‌دوم تا نزدیکی‌هایت برسم». (مندنی‌پور، ۱۳۹۶: ۱۲)

و گاهی نویسنده کهن‌الگوی عدد را با رنگ همراه می‌کند و این آمیختگی کهن‌الگوها با هم در قسمت‌های مختلف نوشتار او به چشم می-خورد. نمادها نشانهٔ تلاش‌هایی طبیعی هستند که می‌کوشند تضادهای درونی روان ما را آشتی و پیوند دهند.

طبیعی است که صرف شناخت نمادها، بدون توجه کامل به آنها تلاش و تأثیرگذاریشان را نقش بر آب کرده و شرایط روان رنجوری گذشته را با ترکیبی تازه احیاء می‌کند. دریغا که آن گروه اندکی هم که وجود کهن‌الگوها را قبول می‌کنند همواره با آن سرسری برخورد کرده و واقعیت زنده کهن‌الگوها را به بوته فراموشی می‌سپارند. وقتی قدرت و قداست کهن‌الگوها (به طور غیرموجّه) از ذهن بیرون برود، روند بی‌انتهای جانشینی شروع می‌شود. به سخن دیگر شخص به سهولت از یک کهن‌الگو به کهن-الگویی دیگر می‌لغزد، بی‌آنکه به مفاهیم آنها توجه داشته باشد. گرچه این یک واقعیت است که شکل گوناگون کهن‌الگو به گونه‌ای چشمگیر،

به هم قابل تعویض است. حالت قدسی و رازگونگی کهن‌الگوها به عنوان یک واقعیت باقی می‌ماند و نمایانگر ارزشی است که از یک رخداد کهن‌الگویی سرچشمه می‌گیرد (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۵۵-۱۵۴)

«در امنیم و امان هوش من که خون داغ هفت روباه سرخ را نوشیده‌ام». (مندنی‌پور، ۱۳۹۶: ۳۸)

عدد هزار مفهومی بهشتی دارد و به معنای سعادت ابدی است. روزهای درخت زندگی هزار سال بود. عمر صالحان هزار سال نقل شده است. مثلاً حضرت آدم باید هزار سال زندگی می‌کرد، اما به دلیل خطایش زودتر رحلت کرد. مسیحیان معتقد بودند حضرت مسیح یک هزاره پس از میلاد دوباره ظهور خواهد کرد. چون مدت زندگی بهشتی هزار سال است. کلیسای کاتولیک، هزار را در مفهوم نمادین آن، یعنی تاریخی بعید، بی پایان و رمزی اعلام کرد. (ژان شوالیه، آلن گربران، ۱۳۸۷: ۵۳۷)

«چربی هزار دست، عطر هزار دست، عرق هزار دست بر دستهٔ صندلی فشرده شده‌اند». (مندنی‌پور، ۱۳۹۶: ۶۳)

یا در جای دیگر می‌گوید: «سکوت تو از برف هم سردتر است. قلبم آتش است. اما تنم بعد از آن اشک‌ها، سرمای یخ‌های هزار ساله را گرفته». (همان: ۵۸)

«هزار بار می‌گویم که من غرق می‌شوم. در بارش خاکستر که از هزار سال آتش سفرهٔ عاشق و خرمن و کومه و قصر به آسمان رفته و عصرها با باران نم‌نم می‌بارد روی این سال‌ها». (همان: ۶۸)

رنگ‌ها

رنگ‌های بنفش، ارغوانی، سبز، آبی، سیاه و سرخ از جمله رنگ‌هایی هستند که در نوشتار مندنی‌پور بسیار استفاده شده‌اند. بدیهی است که کیفیت تأثیر انسان از رنگ‌ها ماهیت کاملاً روانی داشته و به طور غیرمستقیم در هنجارها و واکنش‌ها، عکس‌العمل‌ها و رفتارهای فرد مؤثر است. پیشرفت‌های دقیق علمی و آگاهی از معانی و مفاهیم حقیقی رنگ و تأثیر آن در روح و روان آدمی، روان‌شناسان را بر آن داشته تا با دقت در نحوهٔ گزینش و کاربرد رنگ‌ها توسط افراد، به بررسی جنبه‌های پنهان شخصیت آنان بپردازند. (قاسم‌زاده، ۱۳۸۱: ۱۵۲)

سفید

در تحلیل سفید که اغلب با بی‌رنگی مرادف است، معصومیت غیر قابل لمس و تزکیه را می‌توان عنوان کرد. ایرانیان سفید را مقدس و نشانه‌ی خلوص و صمیمیت می‌دانند. بنابراین رنگ سفید در مفهوم خود نماد روشنایی، قداست و معصومیت است. (همان: ۱۰۹)

«پشت پلک‌هایش مثل گلبرگ اطلسی است. سفیدی زیر ابروهایش، سفیدی یاس است در شب مهتابی». (مندنی‌پور، ۱۳۹۶: ۴۳)

«دامن‌های بلند و چین‌دار، تور لبه‌شان روی قوزک‌های سفید در باد پاییزی خیابان لاله‌زار

آشفته می‌شوند». (همان: ۶۳)

سیاه

سیاه سمبل شب، ظلمت، غم، وحشت، اضطراب و رنگ اندوه و مرگ است. این رنگ را رنگ شیطان و اهریمنان دانسته‌اند و رنگی برای پوشیدگی و رازداری و جنایت و دزدی است. سیاه رنگ ماتم و عزاست و کلماتی چون سال سیاه، به معنی سال خشکی و کم‌بارانی و جامعهٔ سیاه و ... نمایانگر تأثیرات منفی این رنگ است. (قاسم‌زاده، ۱۳۸۱: ۱۱۰-۱۰۹)

«بعد از این تجلی نور سیاه حقیقیت، همهٔ عمر عاشق زهرآلود می‌شود. (مندنی‌پور، ۱۳۹۶: ۶۵)

آبی

آبی سمبل ایثار، صلح و آرامش است و بیشتر مورد علاقهٔ اشخاص بالغ و متعادل و متواضع است. آبی سمبل دوستی و صداقت، روشنی و آرامش و کنایه از وفاداری است و نوعی توازن بین فرد و سایرین برقرار می‌سازد. این رنگ، معمولاً بسیار مثبت ارزیابی می‌شود و حقیقت، احساس مذهبی، امنیت و خلوص معنوی را تداعی می‌کند. (قاسم‌زاده، ۱۳۸۱: ۱۱۰) مندنی-پور از آبی بسیار زیاد استفاده کرده که ما به ذکر یک مورد اکتفا می‌کنیم:

«سایه‌ات آبی است. آبی افتاد روی آبی رنگ اتاقت. بلند شدی رفتی آب بخوری». (مندنی-پور، ۱۳۹۶: ۱۶)

سبز

سبز که آرام‌ترین رنگ‌هاست، سمبل ایمان، عقیده، رستاخیز و محشر است؛ چرا که وقتی چیزی سبز می‌شود، دارای حیاتی دوباره می-شود. در آداب و رسوم مذهبی، سبز مظهر ایمان و انتظار نجات است و همانند آبی، نشانهٔ تقدس و پاکی است. (قاسم‌زاده، ۱۳۸۱: ۱۱۱)

«آن سمت، کوه استسقا ته‌رنگی سبز داشت از بهار. گاهی چشم در چشم می‌شدند، مدتی شاید با نگاه حرف می‌زدند. ارغوان بعد سرخ می‌شد رویش. سر زیر می‌انداخت». (مندنی‌پور، ۱۳۹۶: ۲۰)

«هر روز عصر، آنجا ایستاده بود. امیدش سبز می‌شد، زرد می‌شد و می‌سوخت». (همان: ۲۷)

«حالا یک قبر کوچک دارم که کنارش صبر می‌کنم تا سبزه در بیاید و باهاش حرف می‌زنم». (همان: ۱۳)

طبیعت

آب و رود و دریا

آب به عنوان نماد روشنایی، یکی از مظاهر خیر و نیکی است. «طبق گفته‌های یونگ، راز آفرینش، تولد، مرگ، رستاخیز، پالایش و شفا، باروری و رشد و همچنین متداول‌ترین نماد ناخودآگاه است». (گورین، ۱۳۷۰: ۱۷۴) در اساطیر ایرانی نیز آب یکی از نمادهای تقدیس به شمار می‌رفته که مؤنث است. «پس خصیصهٔ اساسی آب، خصیصهٔ مادری است؛ چنان‌که

طبیعت نیز چون آب نماد مادر و زن است». (باشلار، ۱۳۹۴: ۳۳) در داستان‌های مندنی‌پور هم چندین مورد به آب، باران، رودخانه و دریا اشاره شده است که همگی بیانگر میل نویسنده به جاوانگی هستند.

«از فردا صبح دیگر کسی آواز آن بلبل را نشنید که در افق دریا سراب نخل و سدر ببیند، زیر آب شبح دختری ببیند که با چشمان آهو کنار بادگیر بام منتظر نشسته و به دریا نگاه می‌کند ...». (مندنی‌پور، ۱۳۹۶: ۶۴)

البته در این قسمت همان طور که مشخص شده، کهن‌الگوها به هم گره خورده‌اند تا به کهن‌الگوی اصلی عشق که پررنگ‌ترین کهن‌الگوی ذهن نویسنده بوده روح و جان ببخشند و در نهایت از مسیر کهن‌الگوی عشق به حیات جاودانه و کهن‌الگوی جاودانگی برسند.

رودخانه و حرکت آن به سوی دریا بیانگر «جریان زمان به سوی ابدیت» است؛ درحالی که نوعی تلاش و تکاپو برای زنده ماندن را هم نشان می‌دهد. در داستان آخر *شرق بنفشه* «باز رو به رود» که راوی دوستش را در رودخانه انداخته، نویسنده کاملاً از این آب در جریان، برای بیان مقصود خویش بهره جسته است. طرح این داستان کنار رود اصلاً تصادفی نبوده و از ناخودآگاه نویسنده برخاسته بوده تا میل به تکرار جاودانه و بقا را غیرمستقیم و پوشیده در لایه‌های کهن‌الگویی مطرح کند. حتی در جایی مستقیم اشاره می‌کند و می‌گوید: «جاودانگی رود شامل حالش باد». (همان: ۲۳۲) از آنجا که آب مایهٔ حیات و اصل خلقت است، نویسنده مردن در آب را برای دوستش رقم می‌زند تا برگشتن او به اصل خلقت و حیات جاودانه را به تصویر بکشد.

البته این اولین بار نیست در این کتاب که می‌بینیم راوی رقیب را می‌کشد تا به معشوق دست یابد و گاهی در کمال تعجب هم رقیب را می‌کشد و هم خود معشوق را (برای رسیدن به وحدت و یگانگی بیشتر). شاید این نوع نگاه برخاسته از تأثیر عمیق سبک «بوف کور» بر نویسنده‌های بعد از هدایت باشد.

آب و آیینه

«بلند شدی رفتی آب بخوری. صدای ریختن آب توی لیوان، نصف شبی پیچید توی شهر، برق‌برق شرهٔ آب افتاد روی دیوارها. سرکشیدی. سفیدی زیر گلویت شد مهتاب. نصفه آب را آوردی توی اتاقت. گذاشتی جلو آیینه». (همان: ۱۶)

همان‌طور که می‌بینید مندنی‌پور در اینجا کهن‌الگوی آب را با آیینه همرا کرده، آیینه تجلی سایه است و کهن‌الگویی قدرتمند. بخش سهمگین و قوی ناخودآگاه و نیروی تاریک روح بشر است. آیینه نماد روح و نفس ناطقه است. آیینه از آنجا که تصویر انسان را منعکس می‌کند، گاهی سمبل «خود» است.

«یک آیینه هست روبه‌روی تختت، یک قالی ابریشمی هم می‌بینم کف اتاقت». (همان: ۱۶)

درخت

یکی از رایج‌ترین صورت‌های کهن‌الگویی تصویر درخت است. این پدیده صورت مثالی زندگی، حیات و دگرگونی‌های مختلف آن است. در اوستا و کتاب‌های مذهبی این آیین، گیاه در آغاز آفرینش یکی از شش پدیده‌ای است که توسط اهورامزدا ساخته می‌شود و این موجود چهارمین آفریده است. علاوه بر آفرینش جهان، درخت و گیاه با آفرینش انسان نیز در ارتباط است. مثلاً در اسطوره‌های آفرینش، دربارهٔ نخستین انسان در ایران قدیم از «مشی و مشیانه» سخن به میان می‌آید که دو گیاه به هم چسبیده هستند. ارتباط انسان با درخت به بعد از مرگ هم می‌رسد. معتقدان به تناسخ که به پایان حیات دنیوی باور ندارند، در جست‌وجوی ادامه زندگی انسان گاه درخت و گیاهان را ادامه دهنده حیات انسان قلمداد می‌کنند:

«در اینجا هنوز قدری از خاکستر تن تو مانده است. آنچه به پای سرو ریختم، آنچه به رودخانه ریختم که به دریا بروی و ابر شوی و بباری و آنچه سرکشیدم، همه یکی بوده است. شام آب و درخت و آتش شده‌ای و من هنوز سرمستم». (همان:۶۰)

در اینجا نویسنده خاکستر معشوق را که در سرداب کشته و گویا سوزانده مورد خطاب قرار داده و ادامهٔ حیات او را در آب و درخت و آتش متذکر می‌شود. این طرز تلقی متأثر از عقیده به ادامه حیات انسان در نباتات است. البته این بازگشت به گیاه در تفکر اسطوره‌ای به گونه‌های مختلف است: «ظهور قدرت انسان در گیاهان، که پس از مرگ با ترک مقتضیات انسانی به حالت تخم یا روح به درخت باز می‌گردد، به معنی بازگشت دوباره انسان به زهدان عالم است که با عرض شدن مرگ، مرده از صورت انسان نمای خود بیرون آمده، درخت نما می‌شود». (زمردی، ۱۳۸۱: ۱۲۱)

در داستان «شام سرو و آتش» راوی اعتراف می‌کند که متولی حافظیه را کشته: «پیرمرد را یک روز صبح پیدا کردند، آویزان به افرایی که آن وقت‌ها آن گوشهٔ حیاط بود. پیرمرد متنفر بود از دنیا و دنیایی‌ها. کارش پیش افتاد. افرا را هم خودم انداختم. سایه‌اش سنگ گور را از آفتاب محروم می‌کرد. آفتاب باید باشد، بپوساند، تبدیل به خاک کند و مهتاب حسرت باشد». (مندنی‌پور، ۱۳۹۶: ۴۲-۴۱)

راوی معتقد است که با به دار آویخته شدن پیرمرد به درخت افرا، در واقع به او کمک کرده تا با ترک مقتضیات انسانی به زهدان عالم بازگردد و حیات دوبارهٔ خود را باز یابد و در نهایت درخت افرا را هم قطع می‌کند، چون جلوی نور آفتاب را می‌گیرد.

آفتاب

بسامد بالای خورشید (آفتاب) در ادبیات کلاسیک و معاصر، نشان از اندیشه‌های کهن و اسطوره‌ای در فرهنگ ایران و ملل دیگر دارد. طلوع خورشید مرحلهٔ جدیدی از زندگی و آگاهی است. در آیین زرتشت، آفتاب تفسیر هستی و تقدس نور است. از دیگر معانی نمادین آفتاب، نماد باروری و تطهیر است.

«زخمی طلایی لاجرم خونی طلایی خواهد ریخت از این گردن و برق نقره‌ای ساطور آفتاب می‌شود». (همان: ۴۱)

«صبح‌ها از کی در را باز می‌کنید؟ -: ساعت احتیاج ندارم. تابستان‌ها وقتی آفتاب سایهٔ سر آن نارنج را می‌اندازد پایین در ورودی، زمستان‌ها وقتی سنگ قبر تمام و کمال آفتابی شود، می‌فهمم که وقتش است». (همان: ۴۰)

در اینجا دوباره نویسنده به افتادن آفتاب روی سنگ قبر تأکید می‌کند تا بگوید از پس این مرگ و این سنگ، حیاتی دوباره به روشنایی آفتاب ظهور خواهد کرد و در واقع وصل کردن مرگ به تولد دوباره، هدف اصلی نویسنده از پس این اتصال سنگ قبر به نور آفتاب است.

مار

اگر انسان در انتهای مسیر تحول و تکامل طولانی ژنتیکی قرار دارد، مار، این مخلوق خونسرد بدون دست و پا و بدون پشم و پر نیز باید در آغاز همین تحول و تکامل قرار گیرد. در این مفهوم، انسان و مار متضاد، مکمل و رقیب یکدیگر هستند و در همین مفهوم ماری در اندرون انسان وجود دارد؛ به خصوص در بخش خاصی از انسان که عقل و فهم او کمترین قدرت را دارد. (ژان شوالیه، آلن گربران، ۱۳۸۷: ۵۸)

«بانو، بانوی مار سیماب و سیم کیمیا، در ذات مکان‌های بیرون...

آنقدر به چشم مار کبری خیره مانده‌ام که گُر گرفته است». (مندنی‌پور، ۱۳۹۶: ۳۸)

یونگ می‌گوید: «مار یکی از مهره‌دارانی است که تجسّد روان پست‌تر است. تجسّد روانی تاریک و ظلمانی است که در توصیفش می‌توان گفت: نادر، ناشناخته و مرموز. مار یکی از مهم‌ترین الگوهای ازلی روح بشری است. وقتی مار صفیر می‌کشد و صاف می‌ایستد، این عمـل اوج لیبیدو است و ظهور دوبارهٔ زندگی. در مورد بشر، مار نماد دوگانهٔ روح و لیبیدو اسـت». (ژان شوالیه، آلن گربران، ۱۳۸۷: ۵۹-۵۸)

«دیروز یک مار خانگی گرفتم. سال‌ها بود توی خانه‌مان بود. گاهی دیده بودمش. بزرگ است. انداختمش توی قفس یک قناری که خیلی وقت پیش‌ها داشتیم. دور میله‌های قفس را توری آهنی کشیدم. شب‌ها تا نصفه شب‌ها می‌نشینم، چشم در چشم مار. خیلی چیزها می‌داند، ولی نمی‌خواهد بگوید. آخر ازش می‌فهمم. حتماً جفتی هم دارد. این را فهمیده‌ام». (مندنی‌پور، ۱۳۹۶: ۱۹)

«باید گفت که هیچ چیز عادی‌تر و ساده‌تر از یک مار نیست و در عین حال به طور یقین هیچ چیز بدنام‌تر از مار برای روان نیست، حتی با وجود این سادگی». (ژان شوالیه، آلن گربران، ۱۳۸۷: ۵۸) در قصهٔ *شرق بنفشه*، ذبیح و ارغوان خودشان را به دست دو مار می‌سپارند تا زهر آنها وسیله‌ای باشد برای وصال جاودانهٔ آن دو، تا با مارها در مسیر تکامل و تحول و رسیدن به یگانگی قرار بگیرند.

نمودهای کهن‌الگوی ماندالا

ماندالاها، نمادهای نظم و ترتیب و اغلب آنها دارای خصلتی سحرآمیز و شهودی و نامعقول هستند. ماندالاها هرج و مرج و بی‌نظمی را به نظم و هماهنگی تبدیل می‌کنند. شخصیت انسان را از نو سامان می‌بخشند و در آن مرکز تازه‌ای می‌یابند. ماندالاها اساساً در ارتباط با احوالات آشفته و سرگشته پدید می‌آیند و برآنند که آشفتگی و هرج و مرج را از راه تعادل و یکپارچگی به نظم آورند. (مورنو، ۱۳۷۶: ۷۸)

ماندالا لغتی است سانسکریت به معنای حلقهٔ سحرآمیز. حیطهٔ تمثیلی آن شامل همهٔ اشکال منظم متحدالمرکز، تشکیلات و هیئت-های شعاع‌دار یا کروی شکل، همهٔ حلقه‌ها یا چهارگوش‌های دارای نقطهٔ مرکزی می‌شود. ماندالا یکی از کهن‌ترین تمثیلات دینی است. نخستین شکل شناخته‌شدهٔ آن چرخ خورشید است که در سراسر دنیا یافت شده است. (فوردهام، ۱۳۵۱: ۱۱۸)

نمودهای ماندالا در *شرق بنفشه* به شکل انواع گل، خورشید، آفتاب، جام، رقص و سماع و اشکال چهارگوش فراوان دیده می‌شود.

«پشت پلک‌هایش مثل گلبرگ اطلسی است. ستم است که این لبخند بنفشه‌ای همیشگی از این لب‌ها ورچیده شود.

صورتی اطلسی‌هایی که برایت کاشته‌ام روبه‌رویت است». (مندنی‌پور، ۱۳۹۶: ۴۳)

«گونه‌هایش را باش! انعکاس گل سرخ بر برف». (همان: ۴۴)

یونگ می‌گوید: «از ماندالا برای آماده کردن شرایط به جهت فرو رفتن در اندیشهٔ ژرف استفاده می‌شود. تماشای ماندالا برای دستیابی به آرامش است و اینکه زندگی مفهوم و نظم خود را باز یابد». (یونگ، ۱۳۸۷: ۳۲۳) همان‌طور که می‌بینیم هر کجا مندنی‌پور از ماندالای گل بهره گرفته، به دنبال آرامش یافتن از تماشای معشوق است.

در میان جلوه‌های اساطیری (خود)، اغلب تصویرهای چهارگوشهٔ جهان را مشاهده می‌کنیم و در بسیاری از تصویرها «انسان بزرگ» را می-بینیم که در میان یک دایرهٔ چهار قسمتی قرار گرفته است. یونگ برای نشان دادن چنین ساختاری از کلمهٔ هندوی ماندالا (دایرهٔ جادویی) بهره گرفته است. کلمه‌ای که معرف نمادین هستهٔ اصلی روان است. (همان: ۳۲۲) در داستان «شام سرو و آتش» راوی آشفته حال، برای رسیدن به نظم درونی از ماندالای چهارگوش استفاده می‌کند و می‌گوید:

«می‌خواهم دست‌هایم را بشویم. گوشه‌ای چهارزانو بنشینم و در خود فرو روم تا تو را ببینم». (مندنی‌پور، ۱۳۵۶: ۵۸)

و یا در جایی دیگر در آغاز داستان آیلار می‌گوید:

«چهار مرد لبهٔ کلاه‌ها را روی پیشانی کشیده، چهار طرفش ایستادند». (همان: ۶۲)

گاه ماندالا همچون یک تجلی و تجسم یا رقص در رؤیاها و تجلیات آنان خودنمایی می-کند. نمونه‌های متعددی از رقص‌های مذهبی یا

حتی رقص‌های توده‌ای که در آنها دور مرکزی حلقه می‌زنند، به چهارگوشه واپس می‌کشند و سپس به سوی مرکز پیش می‌روند. (فوردهام، ۱۳۵۱: ۱۱۹) در آثار ادبی نمودهای روشنی از ماندالا است.

«دف در سنگ برای تنهایی می‌کوبد و روح تاک برای تنهایی سماع کندش را به سوی آسمان می‌پیچد». (مندنی‌پور، ۱۳۹۶: ۳۶)

«می‌خواهند ببینند رقص تنم را فراز تنهاشان». (همان: ۳۸)

«در هر دوی این موردها، نویسنده در اوج آشفتگی روحی از ماندالای رقص و سماع بهره می‌گیرد تا شاید به هم‌ریختگی‌های ناخودآگاهش نظم پیدا کند. رقص، رمز گذشت زمان است؛ از آنجا که رقص یک شکل هنری موزون است، ممثل آفرینش است. رقص یکی از قدیمی‌ترین اشکال جادوست. هر رقصی نمایشی ساکت از مسخ و تغییر است؛ پس رقص به اصل پیدایش گیتی مربوط می‌شود». (شمیسا، ۱۳۷۹: ۱۶۹–۱۶۸) جالب‌تر اینجاست که مندنی‌پور برای رسیدن به نقطهٔ وحدت و نظم درونی، معمولاً کهن‌الگوهای مختلف را با هم همراه می‌کند. همین‌طور که در این مثال همراهی کهن‌الگوهای طبیعی (سنگ و آسمان) ماندالای رقص را کامل کرده است.

خواب و رؤیا

رؤیا ممکن است جنبه آینده‌نگری و یا پیش‌آگهی داشته باشد. هرکس که می‌کوشد آن را تعبیر کند باید این خاصیت رؤیا را به خاطر بسپارد، به خصوص زمانی که برخی از رؤیاها معنادار هستند، ولی صراحت و زمینه کافی برای تعبیر آنها وجود ندارد. چنین رؤیاهایی بیشتر به طور ناگهانی ظاهر می‌شوند و آدم از سرعت به وجود آمدن آنها حیرت می‌کند. البته اگر از پیام نهانی آنها سر در می‌آوردیم، کشف علل‌شان آسان بود. چون فقط حوزه خودآگاهی ماست که از جریان خبر ندارد، وگرنه به نظر می‌رسد که ناخودآگاه از مسئله آگاه است و به همان نتیجه‌ای دست یافته است که در رؤیا آشکار شده است. در واقع به نظر می‌رسد که ناخودآگاه همانند خودآگاه قادر است واقعیت‌ها را ارزیابی کرده و نتیجه‌گیری کند. ناخودآگاه حتی می‌تواند از بررسی برخی واقعیت‌ها –که ما از آنها آگاهی نداریم– نتایج احتمالی را پیش‌بینی کند. (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۱۹)

«دیشب خواب بدی دیدم. توی کوچهٔ باریک و تاریکی بودم مثل کوچهٔ خودمان. آسمان سیاه بود. دیوارها آنقدر بلند بودند که سرشان پیدا نبود. بعد صدای افتادن سنگ آمد. دویدم، سنگ می‌آمد. از پشت بام‌ها می‌آمد. سنگ‌ها می‌خوردند کف کوچه می‌ترکیدند. به سر و شانه‌ام می‌خوردند. دیوارهای دو طرف کوچه به هم نزدیک می‌شدند. با دست‌های خونی‌ام زور می‌زدم به دو طرف که آنها را از هم باز کنم. چرق چرق صدای حرکت دیوارها می‌آمد. صدای خنده و صدای سنگ می‌آمد. گیر کردم لای دو دیوار. داد زدم. دیوارهای دو طرف به هم چسبیدند». (مندنی‌پور، ۱۳۹۶: ۱۱)

اینکه راوی خواب را به یاد می‌آورد و تعرف می‌کند و اینکه با تصاویر مختلف از آن صحبت می‌کند، تمام اینها ردّ و بدل‌های بین خودآگاه و ناخودآگاه است تا فرایند فردیت تکمیل شود. در اینجا «ذبیح» خواب خود را برای «ارغوان» بازگو می‌کند که تمام ترس‌های خودآگاهش در ناخودآگاه خواب به این شکل بروز کرده است. ترس از دست دادن ارغوان، ترس فاصله افتادن بین خودش و ارغوان که به شکل نزدیک شدن دو دیوار بهم در خواب نمود پیدا کرده؛ ترس سنگ انداختن مردم سر راهشان برای نرسیدن به هم.

هنوز خبری از رقیبی که ذبیح و ارغوان برای او تعبیر «دیو» را به کار می‌برند، نیست. در داستان خواننده حدود ۱۲ صفحهٔ دیگر از وجود رقیب مطلع می‌شود، ولی خبر حضورش اینجا در خواب ذبیح به طور غیرمستقیم به خواننده داده می‌شود:

«از بی‌بی عطری پرسیدم: اگر توی خواب ببینم زیر پایمان دندان ریخته همه جا مثل دانه-های شن، صدای شکستن‌شان بیاید هر قدمی که بر می‌داریم، یعنی چه. گفت: شگون ندارد. من می‌ترسم ارغوان». (همان: ۱۲)

بحث و نتیجه‌گیری

در اولین داستان «*شرق بنفشه*»، ذبیح خود نویسنده است و ارغوان آنیمای او و هر دوی اینها ابزارهایی هستند که نویسنده بـه وسیلهٔ مرگ آن دو، به دنبال فردیت و وحـدت خود می‌گردد.

در داستان «شام سرو و آتش» هم معشوق آنیمای راوی است که مرگ او به نوعی مرگ روح خود راوی است. در اینجا هم نویسنده مثل داستان قبل، کهن‌الگوهای اصلی عشق و مرگ و مابقی کهن‌الگوها مثل عناصر طبیعی، باران و مار را برای رساندن قصه به سرانجام فردیت به کار می‌بندد.

در داستـان «آیـلار»، نویسنـده بـا ذکـر ویژگی‌های ظاهری صادق هدایت و قرار دادن او به عنوان یکی از شخصیت‌های قصه، بدون پرده-پوشی تأثیرپذیری خود را از هدایت فاش می‌کند. «طالبا» نقش اصلی مرد این قصه، در راه رسیدن به فردیت خودش و زندگی‌اش را فدای عشق زن لکاته می‌کند. آنیمای نویسنده در این قصه گاهی این زن است و گاهی هدایت که به شکل مذکری هدایت‌گر و مرشد نمود پیدا کرده است.

در داستان‌های «مهمان»، «کهن دژ» و «آیلار»، کسی یا گروهی به دنبال رازی در گذشته می‌گردند تا به وسیله‌ی آن راز، قطعات ناشناخته‌ی ناخودآگاه خود (Self) را باز یابند. همان‌طور که الیاده تأکید می‌کند، «راز» همپای خواب‌ها و رؤیاها و اسطوره‌ها همانند پلی برای شناخت ناخودآگاه عمل می‌کنند.

داستان‌های «هزار و یک شب» و «باز رو به رود»، پیش‌نمون سیاسی دارند. در این دو داستان نویسنده ماجرای انسان‌هایی را مطرح می‌کند که سیاست مدام آنها را مجبور می‌کند تا «خود» واقعی‌شان را سرکوب کنند و با پرسونا (نقاب) در جامعه ظاهر شوند که این مانع به فردیت رسیدن آنها می‌شود.

به طور کل در داستان‌های *شرق بنفشه* چیزی که قهرمان داستان‌ها می‌خواهد به آن برسد؛ نوعی از فردیت است. این فردیت که می‌خواهد به آن دست یابد، بخشی تکامل یافته از روان انسان است. بسیاری از صورت‌هایی که در فرد ایجاد انگیزه می‌کند تا به فردیت دست یابد در ناخودآگاهش بروز می‌کند، ولی فرد باید در خودآگاه کم‌کم به این صورت‌ها آگاه شود تا بتواند به فردیت برسد.

اگر انسانی فرایند فردیتش تکمیل شود و به تعادل روانی برسد، حس جاودانگی در درونش به وجود می‌آید. نویسنده با توجه به تمام تجربیاتی که در گذشتهٔ خودش داشته تصاویری را مطرح می‌کند و از خلال آنها به دنبال خود واقعی‌اش می‌گردد. در پایان داستان-های *شرق بنفشه* دیده می‌شود که نویسنده تجربهٔ خودش از رسیدن به احساس جاودانگی را بیان می‌کند. در واقع بدون جهت گیری‌های اخلاقی و تربیتی، شاید بتوان گفت که در بعضی از داستان‌ها، نویسنده از راهکارهای ناصوابی همچون قتل، به بخشی از فردیت و تعادل روانی رسیده است. چون در داستان‌ها دیده می‌شود که بعد از انجام آن کارهای خطا پاک‌تر، رهاتر و شجاع‌تر به زندگی‌اش ادامه می‌دهد.

منابع

الیاده، میرچا (۱۳۷۸). *اسطورهٔ بازگشت جاودانه*. ترجمه بهمن سرکاراتی. چاپ اول. تهران: قطره.

ـــــــــــــــ (۱۳۷۵). *اسطوره، رؤیا، راز*. ترجمه رؤیا منجم. چاپ اول. تهران: فکر روز.

باشلار، گ. (۱۳۶۴). *روانکاوی آتش*. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.

بیات، الهام (۱۳۹۲). *نقد کهن‌الگویی رمان‌های هوشنگ گلشیری*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه حکیم سبزواری.

دلاشو، م. لوفلر (۱۳۸۶). *زبان رمزی قصه‌های پری‌وار*. ترجمه جلال ستاری. چاپ دوم. تهران: توس.

رشیدیان، بهزاد (۱۳۷۰). *بینش اساطیری در شعر معاصر فارسی*. چاپ اول. تهران: گستره.

زارعی، فائضه (۱۳۸۸). *آشنایی‌زدایی در دو داستان مومیا وعسل و شرق بنفشه مندنی‌پور*. پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه اصفهان.

زمردی، حمیرا (تابستان، پاییز و زمستان ۱۳۸۱). «نمادهای تمثیلی و اساطیری گیاه و درخت در مثنوی مولوی». *ضمیمه مجله دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه تهران*، شماره‌های ۴، ۶، ۷، ۸، صص ۱۲۶-۱۰۹.

ژان شوالیه، آلن گربران (۱۳۸۷). *فرهنگ نماد-ها*. ترجمه سودابه فضایلی. جلد ۵. چاپ اول. تهران: جیحون.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۹). *داستان یک روح*. چاپ چهارم. تهران: فردوس.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۱). *انواع ادبی*. چاپ نهم. تهران: فردوس.

فوردهام، فریدا (۱۳۷۴). *مقدمه‌ای بر روان-شناسی یونگ*. مسعود میر بها. تهران: جامی.

قاسم‌زاده، سیدعلی (پاییز ۱۳۸۱). *بررسی و تحلیل عنصر رنگ در شعر معاصر با تکیه و تأکید بر اشعار نیما، سپهری، شاملو، موسوی گرمارودی و طاهره صفارزاده*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت مدرس.

گورین، ویلفرد.ال و دیگران (۱۳۷۰). *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*. ترجمه جلال ستاری. تهران: اطلاعات.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۳) *دانشنامه نظریه‌های ادبی*. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

مورنو، آنتونیو (۱۳۷۶). *یونگ، خدایان و انسان مدرن*. ترجمه داریوش مهرجویی. چاپ اول. تهران: مرکز.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۲). *آبی ماورای بحار*. تهران: مرکز.

ـــــــــــــ (۱۳۹۶). *شرق بنفشه*. چاپ سیزدهم. تهران: مرکز.

مجاوری، فرزانه (۱۳۹۴). *نگاهی به کهن‌الگوها در اشعار قیصر امین‌پور*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه ارومیه.

یاوری، حورا (۱۳۸۶). *روانکاوی و ادبیات*. تهران: سخن.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۲). *انسان و سمبل-هایش*. ترجمهٔ ابوطالب صارمی. تهران: امیرکبیر.

ـــــــــــــ (۱۳۸۳). *انسان و سمبل-هایش*. ترجمه محمود سلطانیه. چاپ چهارم. تهران: جامی.

ـــــــــــــ (۱۳۷۶). *به سوی شناخت ناخودآگاه انسان و سمبل‌هایش*. حسن اکبریان طبری. چاپ اول. تهران: یاسمن.

ـــــــــــــ (۱۳۸۷). *روح و زندگی*. ترجمه لطیف صدیقانی. چاپ سوم. تهران: جامی.

ـــــــــــــ (۱۳۸۷). رؤیاها. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. چاپ چهارم. تهران: کاروان.