دوفصلنامهٔ علمی روان‌شناسی فرهنگی
۱۴۰۲، سال هفتم، شمارهٔ ۱، ص ۵۱۶ـ۵۳۲
نوع مقاله: پژوهشی

Cultural Psychology
Vol.7, No. 1, Spring & Summer 2023
DOI: 10.30487/jcp.2024.350285.1440
DOR:

کهن‌الگوی «سایهٔ» در رمان *روز و شب یوسف*، اثر محمود دولت‌آبادی

مسعود فرهمندفر[۱]، عبدالرسول شاکری[۲]

چکیده

مقالهٔ حاضر به بررسی رمان روز و شب یوسف به قلم محمود دولت‌آبادی می‌پردازد و می‌کوشد با کاربست آراء کارل گوستاو یونگ در باب ناخودآگاه جمعی و کهن الگوها خوانشی متفاوت از این رمان به دست دهد. در اندیشهٔ یونگ، ناخودآگاهِ جمعیْ منبع انرژی روانی و مخزن تمامی خاطرات بشر است، و کهن‌الگوها نیز ساختارهای ذهنیِ جهان‌شمولی هستند که درکشان از رهگذر تفسیر نمادین رؤیاها، وهم و خیال‌ها، اسطوره‌ها و آیین و سنن حاصل می‌شود. یکی از مهم‌ترین این کهن‌الگوها «سایه» است که از نظر یونگ بُعد اهریمنی و به اصطلاح نیمهٔ تاریک وجود به حساب می آید. این سایهٔ همزاد فرد است و زمانی فرد به تعادل روانی و تکامل فرایند فردانیت می رسد که این سایه را در وجود خویش تصدیق و ادغام کند. اما یوسف (شخصیت اصلی در رمان دولت آبادی) راه انکار را پیش می گیرد و با فرافکنی ترس و تشویش‌هایش، کم‌کم به جایی می‌رسد که تشخیص توهم از واقعیت برای او دشوار می‌شود. بنابراین، رودررو شدن با سایه گرچه دشوار و شاید هم هولناک باشد، مرحله ای ضروری در مسیر بلوغ ذهنی و روانی است.

واژگان کلیدی: یونگ، ناخودآگاه جمعی، کهن‌الگو، سایه، دولت‌آبادی.

---

۱. استادیار، گروه زبان انگلیسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. (farahmand@atu. ac. ir)

۲. استادیار، گروه ادبیات فارسی، پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی «سمت»، تهران، ایران.

(دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۱۳ ـ پذیرش: ۰۶ /۱۴۰۲/۰۶)

The Shadow Archetype in Mahmud Dowlatabadi's Novel, Yusef's Days and Nights

Masoud Farahmandfar;[1] Abdolrasoul Shakeri[2]

Abstract

The present article attempts to go through Mahmud Dowlatabadi's novel, Yusef's Days and Nights, and deliver a fresh and different reading of the novel, using the ideas of Carl Gustav Jung on collective unconscious and archetypes. In Jungian theory, collective unconscious is the source of psychological energy and the reservoir of racial memory in mankind. Archetypes are also the universal structures that can be understood through symbolic interpretation of dreams, fantasies, illusions, myths and rituals. One of the most important of these archetypes is the shadow, which is the evil and dark side of the self. The shadow is a person's alter-ego and he/she carries it after him/herself. Unless one accepts and integrates the shadow within themselves, they cannot possibly reach the state of psychological balance and individualization. In the novel, Yusef not only refused to accept and recognize his shadow, he also projects his fears and anxieties unto another character which only exists in his illusions. By and by, his illusions come to take the place of reality. That is why Jung emphasizes the necessity of encountering our shadows, however hard and terrifying it may appear to us.

Keywords: Jung; Collective Unconscious; Archetype; Shadow; Dowlatabadi

1. Assistant Professor of English Literature, Allameh Tabataba'i University
2. Assistant Professor of Persian Literature, The Institute for Research and Development in the Humanities (SAMT), Tehran, Iran(Corresponding Auother) Email: farahmand@atu. ac. ir

مقدمه

محمود دولت‌آبادی در سال ۱۳۱۹ در روستای دولت‌آبادِ سبزوار به دنیا آمد و دوران کودکی تا نوجوانی‌اش را، که عمدتاً با مشقات فراوانی نیز همراه بوده، در همان اقلیم سپری کرد؛ خاطرات آن روزگار در بسیاری از آثار وی بازتاب یافته است. کارهای دولت‌آبادی نوعی صبغهٔ محلی[1] دارند و فرهنگ، گویش، آیین و در کل شیوهٔ زندگی مردم خطهٔ خراسان را به تصویر می‌کشند.

هنر دولت‌آبادی، علاوه‌بر طبع و قریحهٔ کم‌نظیرش، مدیون تجارب ارزشمندی است که در دوره‌های مختلف زندگی‌اش کسب کرده، از تجربهٔ چوپانی و کار روی زمین پدری گرفته تا کوچیدن به تهران و کار در چاپخانه، از زندانی شدن توسط ساواک تا نقش‌آفرینی بر صحنهٔ تئاتر[2]. عشق به وطن، توجه به تاریخ و نیز بازتاب زندگی مردم عادی با تمامی مصائب و رنج‌هایشان درون‌مایه‌های آثار گوناگون دولت‌آبادی را تشکیل می‌دهند. او «با رویکری تازه به مسائل روستایی، تصویری هنرمندانه از روستانشینان ایرانی در یک مرحلهٔ گذار پدید می‌آورد. ارزش‌های ادبی و اجتماعی آثار دولت‌آبادی سهم قابل توجهی در تکامل رمان ایرانی برای او تعیین می‌کنند» (میرعابدینی، ۱۳۸۰، ج ۱ و ۲: ۵۵۰). وی بیش از نیم قرن از زندگی‌اش را وقف نویسندگی و در کل ادبیات کرده است. بی‌تردید او یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان معاصر است.

از گنجینهٔ عظیم و ارزشمند آثار وی می‌توان به *ته شب* (۱۳۴۱، نخستین اثر ادبی او)، *لایه‌های بیابانی* (۱۳۴۷)، *اوسنهٔ بابا سبحان* (۱۳۴۷)، *تنگنا* (۱۳۴۹)، *گاوارهبان* (۱۳۵۰)، *هجرت سلیمان* (۱۳۵۱)، *سفر* (۱۳۵۱)، *باشبیرو* (۱۳۵۲)، *عقیل عقیل* (۱۳۵۳)، *از خم چمبر* (۱۳۵۶)، *دیدار بلوچ* (۱۳۵۶)، *جای خالی سلوچ* (۱۳۵۸)، *کلیدر* (۱۳۶۳)[3]، *روز و شب*

---

۱. Local Color: سبک نوشتاری خاصی است که به توصیف مشخصه‌ها و ویژگی‌های یک منطقهٔ جغرافیایی و مردمان آن می‌پردازد. برای نمونه، در ادبیات امریکا، رویدادهای رمان‌های جیمز فنیمور کوپر غالباً در نواحی مرزی امریکا رخ می‌دهند و نوشته‌های مارک تواین نیز به نواحی اطراف رود میسیسیپی می‌پردازند.

۲. دولت‌آبادی در اوایل سال‌های ۱۳۴۰ به تهران نقل‌مکان کرد و به تئاتر و بازیگری و نویسندگی روی آورد. او در نمایش‌های بسیاری هنرنمایی کرد، از *شب‌های سفیدِ* داستایفسکی گرفته تا *در اعماقِ* ماکسیم گورکی، از *قصهٔ طلسم و حریر* و *ماهیگیر* علی حاتمی تا *ضیافت* و *عروسک‌های* بهرم بیضایی.

۳. *کلیدر* را دولت‌آبادی در سال‌های ۱۳۴۷-۱۳۴۸ شروع به نوشتن کرد که حدود پانزده سال نگارش آن به طول انجامید. *کلیدر* داستان زندگی پرحادثهٔ شخصیتی است به نام «گل محمد» که از اهالی ←

یوسف (۱۳۸۳)، و البته *کلنل* اشاره کرد که موفق به کسب جایزهٔ بین‌المللی یان میخالسکی (۲۰۱۳) شد.

در جستار حاضر قصد داریم به بررسی یکی از آثار این نویسنده (رمان *روز و شب یوسف*) در پرتو آرای کارل گوستاو یونگ بپردازیم. دولت‌آبادی در مقدمهٔ این رمان کوتاه می‌نویسد: «در نیمهٔ دوم سال پنجاه‌ودو و نیم‌سال اول پنجاه‌وسه، احساس کردم داستان‌هایی خارج از متن *کلیدر* در ذهن دارم که می‌بایست در مجالی مناسب آن‌ها را بنویسم ... پس در مقطعی از *کلیدر* آن را کنار گذاشتم و پرداختم به داستان‌هایی که ذهنم را می‌آزردند و باید می‌نوشتمشان تا از آن‌ها نجات یابم» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۷ـ۸). یکی از این داستان‌ها، *روز و شب یوسف* بود که البته انتشار آن، با زندانی شدن نویسنده و پاره‌ای رخدادهای دیگر، سی‌ویک سال به تأخیر افتاد. این رمان را دولت‌آبادی در سال ۱۳۵۳ نوشت و در ۱۳۸۳ انتشار یافت.

نویسندهٔ این رمان توضیح می‌دهد که در آثارش از آغاز دو رگه وجود داشته، یک رگه که موضوعات آن عمدتاً روستایی بودند و دیگری رگه‌ای که به مسائل مربوط به شهر و شهرنشینی و بر غلبهٔ رگهٔ نخست بر دوم در آثار خود معترف است. او *روز و شب یوسف* را در زمرهٔ آثاری قرار می‌دهد که مضامین شهری در آن نیرومندتر است. دربارهٔ شرایط خود در زمان نگارش این رمان نیز توضیحاتی قابل اعتنا ارائه کرده است، از جمله اینکه «این داستان‌ها [*روز و شب یوسف* و دو داستان دیگر] در زمانی نوشته شدند که من در آن روزها می‌خواستم بنویسمشان و آنچه را که در ذهن من بود بیرون بریزم و انجام بدهم و تمام [...] *از خم چنبر* و *روز و شب یوسف* همچون نطفه‌هایی بودند که به رسش نرسیده بودند و بر اثر آن بیم‌زدگی دچار شتاب و اضطراب شده بودم» (*چهل‌تن و فریاد* ۱۳۸۰: ۷۷ـ۷۶). *روز و شب یوسف* او بر خلاف اکثر آثار وی، از واقع‌گرایی فاصله می‌گیرد و فضایی سوررئالیستی را تصویر می‌کند که در آن راوی می‌کوشد از درون ذهن یوسف خبر دهد. به سخن دیگر، نویسنده «پس از توصیف وضع ظاهری آدم‌ها، درون آن‌ها را مورد توجه قرار می‌دهد ... و روان‌شناسی شخصیت‌ها را

← سبزوار است. «دولت‌آبادی در این رمان موفق شده است خواننده را همراه قهرمانان خود به صحنه‌های زنده‌ای از زندگی روستایی و ایلی ببرد و بخشی از تاریخ جنبش دهقانی معاصر را پیش روی او قرار دهد» (میرعابدینی، ۱۳۸۰، ج ۳: ۸۶۳). این رمان در ۱۰ جلد و ۲۸۳۶ صفحه نوشته شده و طولانی‌ترین رمان ایرانی به حساب می‌آید.

مهم می‌شمرد» (میرعابدینی، ۱۳۸۰، ج ۱ و ۲: ۵۵۱). در حقیقت، داستانْ روایتِ نوعی بحرانِ درونی است: «بحرانْ هستهٔ مرکزی غالب آثار و نوشتار دولت‌آبادی را تشکیل می‌دهد ... اما اگر به عمق داستان‌های نویسنده نفوذ کنیم درخواهیم یافت که ... علت تقابل را می‌بایست در لایه‌های عمیق‌تر و ناپیداتر متن، در جایی که اندیشه خود را در پس قالب‌های نوشتاری پنهان کرده، جستجو کرد» (حجازی و شاهین، ۱۳۹۰: ۲۰۰). با توجه به اینکه ادبیات فارسی همچنان از شریان‌های مهم فرهنگی در جامعهٔ ایرانی به شمار می‌آید، خوانش آثار ادبی فارسی از منظر شاخه‌های گوناگون روان‌شناسی فرهنگی، از نقد کهن‌الگویی گرفته تا شاخه‌های دیگر، به شناخت بیشتر شخصیت انسان ایرانی در پیوند با موضوعات اساسی از قبیل عشق، تنهایی، و... می‌انجامد (شاکری و همکاران، ۱۴۰۰). هدف این مقاله نیز در واقع نفوذ به این لایه‌های عمیق و ناپیدای متن، با کمک نظریهٔ یونگ در باب ناخودآگاه و کهن‌الگوها (به‌ویژه کهن‌الگوی «سایه») است، که در ادامه بیشتر به آن‌ها خواهیم پرداخت.

روش‌شناسی

کارل گوستاو یونگ (۱۸۷۵-۱۹۶۱)، روان‌شناس سوییسی، از معروف‌ترین شاگردان زیگموند فروید بود. یونگ سی‌ساله بود که پژوهش خود با عنوان «مطالعاتی در باب تداعی واژه‌ها» را برای فروید فرستاد و فروید نیز، ضمن استقبال از آن، چندین مقالهٔ خود را برای او ارسال کرد، و این فتح بابی شد برای همکاری‌های بعدی آن‌ها. البته این همکاری‌ها چندان پایدار نماند. یونگ که توجه بیش از حد فروید به امور جنسی را موجه نمی‌دانست در سال ۱۹۱۳ از حلقهٔ فرویدیان جدا شد و مکتب روان‌شناسیِ تحلیلی[1] را پایه‌ریزی کرد.

شهرت یونگ بیش از هر چیز با طرح مفاهیمی چون کهن‌الگوها[2]، شخصیت‌های

۱. Analytical Psychology: مکتبی در روان‌شناسی که یونگ بنیان‌گذار آن بود و از روان‌کاوی فرویدی و رویکرد آلفرد آدلر فاصله گرفته است. بیشترین تأکید در این مکتب بر ناخودآگاه جمعی و محتوای آن (کهن‌الگوها) است.

۲. Archetype: arche (نخستین) + type (نوع، الگو) به‌معنای الگوهای نخستین و تصاویر ازلی است که در ضمیر ناخودآگاه جمعیِ بشر وجود دارند و نسل به نسل منتقل می‌گردند.

برون‌گرا و درون‌گرا[۱]، عقده[۲]، و البته ناخودآگاه جمعی[۳] تثبیت شد، که غالباً برگرفته از تجربه‌های شخصی وی بودند[۴]. به‌هرروی، آثار و آرای یونگ نه‌فقط در روان‌شناسی، که در عالم ادبیات و حوزهٔ دین نیز تأثیرگذار بوده است. البته باید به این نکته اشاره کرد که پژوهش‌های یونگ مشابهت‌هایی نیز با روانکاوی فروید دارد؛ برای نمونه مفهوم عقده که یونگ نخستین‌بار مطرح کرد و نیز مفاهیم ناخودآگاه و مُدل سه‌گانهٔ روان تا حدودی با نظریات فروید همسویی دارد، اما در مدل سه‌گانهٔ یونگ، تکیه بر ناخودآگاه جمعی است که محتوای آن را کهن‌الگوها تشکیل می‌دهد. اعتراض یونگ به فروید به‌علت تک‌بُعدی بودن نظرات وی و تأکید افراطی او بر نقش سائق جنسی بود. این اعتراض یونگ در سال ۱۹۱۲ با انتشار جستار «نمادها و گشتارهای نیروی شهوی» به اوج خود رسید. وی معتقد بود که ناخودآگاهْ محتوایی نمادین (سمبلیک) دارد. در اندیشهٔ یونگ، توجه به ایماژها و نمادها اهمیت ویژه‌ای دارد، زیرا این نمادها و تصویرها در واقع معرف الگوهای سرنمونی‌اند که در حافظهٔ نژادی بشر وجود دارند و به‌مثابهٔ پنجره‌ای به دنیای درون در نظر گرفته می‌شوند.

یونگ، بر خلاف استاد خویش فروید، به نمادپردازی‌های مذهبی و اسطوره‌شناختی بسیار توجه نشان می‌داد و می‌کوشید محتوای ضمیر ناخودآگاه در انسان را به اسطوره‌ها و آیین‌های مردمان بدوی پیوند بزند. او، برخلاف فروید، به جای توجه به روان‌شناسی نویسنده یا خواننده، اثر را «بازنمایی رابطهٔ میان ناخودآگاه فردی و جمعی، یا تصاویر، اسطوره‌ها، نمادها، و کهن‌الگوهای» گذشته می‌داند (سلدن و ویدوسون ۱۳۸۴: ۱۷۳).

---

1. Extrovert/Introvert

۲. Complex: یونگ به محتوای ناخودآگاه فردی (که دربرگیرندهٔ تمامی تجربه‌ها و امور سرکوب‌شده یا فراموش‌شده در ضمیر فرد است) «عقده» می‌گوید. عقدهٔ مجموعه ایده‌های مرتبط به هم یا تداعی‌کنندهٔ یکدیگر است. یونگ معتقد بود که عقده‌ها غالباً ریشه در دوران کودکی دارند و اینکه عقده‌های مردان به‌مراتب پیچیده‌تر از عقده‌های زنان است.

۳. Collective Unconscious: «مفهوم «ناخودآگاه جمعیِ» یونگ تا حدودی وام‌دار ایدهٔ «روح جمعیِ» لوسین لِوی-برول و مفهوم «همبستگی اجتماعیِ» امیل دورکهیم است که می‌گوید افراد متفق می‌شوند تا یک وجودِ ذهنی و روانیِ جمعی را شکل دهند» (شیهای، ۲۰۰۴: ۱۳۱).

۴. «در سال ۱۹۰۰، یونگ پیشنهاد کار به‌عنوان دستیار در تیمارستان بورگهولتسلی در زوریخ را پذیرفت. از راه درمان بیماران در آن تیمارستان، یونگ اندیشه‌هایی را دربارهٔ علل روان‌پریشی و شکل‌های درمان بیماران روانی پروراند که بعدها زمینهٔ روی‌آوردن او به روانکاوی فرویدی شد» (بیلسکر، ۱۳۹۱: ۲۳).

یونگ در آغاز تا سال ۱۹۱۹ برای توضیح «کهن‌الگو» اصطلاحات گوناگونی از جمله «تصویر ازلی» را به کار می‌برد. (مادیورو و ویلرایت ۱۳۸۲: ۲۸۱). او بر این باور بود که ناخودآگاه دو سطح دارد: سطح نخستْ ناخودآگاه فردی است و سطح دومْ ناخودآگاه جمعی. تمامی نیت‌ها و اهداف منفی سرکوب‌شده یا فراموش‌شده در ناخودآگاه فردی تلنبار می‌شوند، اما الگوها و نمادهای مشابهی که در فرهنگ‌ها و زمان‌های مختلف جلوه‌گر می‌شوند به ناخودآگاه جمعی مربوط می‌شوند که محل ثبت ردپاهای خاطرات مشترک بشر است. یونگ این تجربه‌ها، خاطره‌ها و تصویرهای مشترک را «کهن‌الگو» می‌نامد. این کهن‌الگوها در قیدوبند زمان و مکان و علیت نیستند.

برخلاف ایدهٔ جان لاک در قرن هجدهم که معتقد بود ذهن به هنگام تولد همچون «لوح سفید» است، یونگ بر این باور بود که در ذهن هر انسانی کهن‌الگوهایی ازلی وجود دارند که محصول ناخودآگاه جمعی‌اند و نسل به نسل منتقل می‌شوند: «اندیشه‌های بنیانی و بدوی‌ای که در ضمیر ناخودآگاه فرد باقی می‌مانند، اما از تجربه‌های فردی او سرچشمه نگرفته‌اند. به‌عبارتی می‌توان گفت فرد صرفاً زمانی از این تصاویر ازلی آگاه می‌شود که تجربیات خاصی در زندگی‌اش، مجدداً آن تجربیات اولیه را زنده کنند. به اعتقاد یونگ، کهن‌الگوها ماهیتی جهان‌شمول دارند» (بیلسکر، ۱۳۹۱: ۵۸). درهرحال، یونگ برای فرایند «فردانیت»[1] (بلوغ روانی) به پنج کارکرد اصلی روان اشاره می‌کند، که هریک از آن‌ها در حقیقت کهن‌الگو هستند:

۱. نقاب (Persona): هویتی که برای خود برمی‌سازیم و همچون صورتکی بر چهره می‌زنیم و به دنیای بیرون نشان می‌دهیم. این نقاب می‌تواند چندین شکل داشته باشد، در محیط کار، در خانه، و ...

۲. خود (Ego): مرکز آگاهی و مفهوم خودآگاه خویشتن است. خودْ نیروی متحدکنندهٔ روان و کانون آگاهی است.

۳. سایه (Shadow): بخش ناخودآگاهِ خود و نهان‌خانهٔ اسرار و احساسات سرکوب یا فراموش‌شده و خلاصه هر آن ویژگی یا کیفیتی است که می‌خواهیم از نظر دیگران پنهان بماند.

۴. همزاد مؤنث (Anima) و همزاد مذکر (Animus): به‌ترتیب، جنبهٔ زنانهٔ

1. Individualization

(احساسی-عاطفیِ) ضمیر ناخودآگاه مردان و جنبهٔ مردانهٔ (منطقی-عقلانیِ) ضمیر ناخودآگاه زنان.

۵. نَفْس (Self): کلیتِ روان را نفس می‌گویند. «نفس را می‌توان مبنای قوام یافتن فرد دانست» (همان، ۵۸).

در اندیشهٔ یونگ، تجربه‌های خودآگاه و ناخودآگاهْ نسبی‌اند و هیچ‌گاه مرز بین این دو دقیقاً و کاملاً مجزا از هم نیست، یعنی هیچ‌گاه خودآگاه مطلق و ناخودآگاه مطلق نداریم. «خود» در میان این دو در موقعیتی آستانه‌ای و بینابینی (Liminal) است و با هر دو در تعامل.

کهن‌الگوی «سایه»

«سایه» از اصطلاحات کاربردی کارل گوستاو یونگ برای بخشی از روان انسان است که چون مربوط به ناخودآگاه است، فرد از آن بی‌خبر است. به‌سخن‌دیگر، سایه به‌مثابهٔ

خورجینی سنگین اما نامرئی است که ما از پسِ خود می‌کشیم و در درون آنْ بخش‌هایی از وجودمان است که چون مورد تأیید والدین یا جامعه‌مان نبوده، سرکوب و در ناخودآگاه تلنبار شده است. در نظریهٔ یونگ، سایه بخش اجتناب‌ناپذیر وجود انسان است و انسان بدون آن ناکامل است (فوردهام، ۱۹۵۳). رابرت بِلای[1] در *کتاب کوچکی دربارهٔ سایهٔ انسان* (۱۹۸۸) می‌نویسد: «وقتی نور خورشید به ما می‌تابد، چهره‌مان روشن‌تر می‌شود، اما در پشت سرمان سایه‌ای ایجاد می‌شود که همیشه تاریک است. هرچه نور تابشی بیشتر باشد، سایه تاریک‌تر خواهد بود. هریک از ما بخشی یا بخش‌هایی در وجودمان داریم که از ما پوشیده است. در دیدگاه یونگ، سایه بخش مستور و البته فرومایهٔ شخصیت ماست» (مونرو، ۱۳۸۶). «والدین و اجتماع از ما می‌خواهند که بخش روشن وجودمان را پرورش دهیم (درس بخوانیم، موفق شویم)، اما کسی ما را به توجه به درونمان هدایت نمی‌کند، در نتیجه بخش تاریک وجودمان در قحطیِ توجه باقی می‌ماند و این سایه به‌تدریج غلیظ‌تر می‌شود» (بِلای، ۱۹۸۸: ۷).

بنابراین، باید وجودِ نیمهٔ تاریک را در روانمان بپذیریم. بِلای معتقد است که فرهنگْ همواره از ما می‌خواهد نگاهی تقابلی به این دو نیمهٔ سیاه و سفید وجودمان داشته باشیم، نه نگاهی وحدت‌بخش. از نظر او، مردمان جوامعِ بَدَوی نگاهشان تقابلی نبود، در نتیجه با روانی آسوده‌تر می‌زیستند. در مجموع، به‌قول بِلای، «اگر قرار باشد نیرویی برای کمک به من و خارج‌کردن من از مصائبم به سراغم آید، این نیروی یاری‌رسان باید از جانب «بخش تاریک شخصیت من» باشد» (همان، ۲)، و این چیزی است که در شخصیت یوسف نمی‌بینیم.

یافته‌ها

رمان کوتاه *روز و شب یوسف* دو روز از زندگی پرمشقت یوسف را (در اوایل دههٔ پنجاه) به تصویر می‌کشد. یوسف و پدر و مادر و خواهرش در خانه‌ای محقر در حوالی راه‌آهن زندگی می‌کنند و از مشکلات اقتصادی رنج می‌برند. مادر یوسف در خانهٔ دیگران کلفتی می‌کند و از فرط کار و سختیِ زندگیْ فرسوده و بیمار شده است. پدر یوسف نیز کارگری ساده است و آن دو چندان رابطهٔ گرمی با هم ندارند و تمام صحبتشان به سلام و السلام

1. Robert Bly

ختم می‌شود. یوسف خیال می‌کند سایه‌ای همواره در تعقیبش است و این سایهٔ وسواسِ ذهنی‌اش شده. در اینجا می‌خواهیم به واکاوی ناخودآگاه یوسف بپردازیم و نشان دهیم آن سایه‌ای که او همواره از آن با هراس و اضطراب دم می‌زند در واقع محصول فرافکنی ذهن بی‌قرار اوست که نتوانسته با «سایهٔ» خویش روبه‌رو شود و آن را به‌منزلهٔ جزئی از وجود خود به رسمیت بشناسد. شروع داستان بسیار گیرا و تأثیرگذار است. رمان با این جملات آغاز می‌شود: «سایه‌ای دنبالش بود. همان سایهٔ همیشه. سایه، خودش را در سایهٔ دیوار گم می‌کرد و باز پیدایش می‌شد. گنده بود، به نظر یوسف گنده می‌آمد، یا اینکه شب و سایه‌روشنِ کوچه‌ها او را گنده، گنده‌تر می‌نمود؟ هرچه بود، این سایه ذهن یوسف را پر کرده بود. چیزی مثل بختک بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۱). در روان‌شناسی یونگ، «سایه» قدرتمندترین کهن‌الگوی ناخودآگاه جمعی است، زیرا باعث ایجاد تضادها و تنش‌های بسیاری می‌شود که ممکن است به نابودی قهرمان منتج شود. سایه در حقیقت دربرگیرندهٔ کیفیات و ویژگی‌هایی است که فرد می‌خواهد رابطهٔ خود با آن‌ها را گسسته و خود را دور از آن‌ها نگه دارد. اما این امر ناممکن است، چون سایهٔ بُعد تاریک روان فرد است و به‌نوعی همزاد وی. به مشخصات سایهٔ یوسف که دولت‌آبادی هنرمندانه به تصویرسازی آن پرداخته است توجه کنید:

«خیال یوسف را اسیر خود کرده بود ... دمی نمی‌توانست از پندارش آرام بماند. سایهٔ مردی که به دنبالش بود، مثل سؤال سمجی در ذهنش حک شده بود؛ اما سایه به دنبالش بود. روز و شب، شب و روز. در باطن و در ظاهر. یوسف می‌گریخت، سایه می‌آمد. نگاهش نمی‌کرد. دلش را نداشت. نمی‌خواست ببیندش. نمی‌خواست حسش کند. اما حسش می‌کرد. همیشه حسش می‌کرد. همه وقت. گاه و بی‌گاه. همیشه با او بود. دنبالش بود. مثل سایهٔ خودش. مثل خودش ... او را در خیال خود می‌دید. همیشه با یوسف بود. در یوسف بود. گویی جزئی از روح او شده بود. سوار روحش شده بود. از او کنده نمی‌شد. دایم. دایم. مثل چیزی از خود او شده بود. مثل دستش. مثل پایش. مثل خاطرش. عذاب. روز و شب، شب و روز، وقت و بی‌وقت به ذهنش چسبیده بود. همیشه» (همان، ۱۶-۱۷).

نکتهٔ مهم دیگری که یونگ به آن اشاره می‌کند این است که سایهٔ همواره هم‌جنس فرد است، نه از جنس مخالف او. یونگ می‌نویسد: «بنابراین سایه هر شکلی که به خود بگیرد به‌هرحال بیانگر طرفِ مخالفِ "من" است و نمودِ آن دسته از خصوصیاتی است که ما از وجودِ آن بیش از هر چیز دیگری نزدِ دیگران متنفریم. اگر ما بتوانیم صادقانه و با

دوراندیشی این سایه را با شخصیت خودآگاهمان درآمیزیم مشکل به‌آسانی قابل حل خواهد شد. اما متأسفانه امکان این کار همیشه وجود ندارد، زیرا سایه چنان تحت تأثیر هیجان قرار دارد که گاه خِرد نمی‌تواند بر آن چیره شود» (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۶۳).). برای نمونه، یونگ شخصیت مفیس‌تافلیس در نمایشنامهٔ *فاوست* را تصویر و بازنمود قسمت تاریک و سایهٔ فاوست می‌داند (یونگ، ۲۰۱۱). در داستان نیز می‌بینیم که یوسف توصیف مردانه‌ای از سایهٔ تعقیب‌کننده‌اش ارائه می‌دهد: «به نظر یوسف می‌رسید که این مرد سال‌هاست همین رخت‌ها را به تن دارد ... اما صورتش، صورتش چطوری می‌توانست باشد؟ یوسف هنوز صورت او را ندیده بود، پس چه می‌دانست؟ فقط می‌توانست *تصور* کند» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۲)؛ «در پِی یوسف شاید ـ نه به یقین ـ سایهٔ *مردی* بود که نیم‌تنه و شلوار گشاد به تن داشت و دستمال ابریشمی را به دور دست پیچانده بود. یوسف هنوز هم نمی‌توانست به دنبال سر خود نگاه کند. جرئتش را نداشت. دوید. این تنها راه، تنها کاری بود که به نظرش می‌رسید» (همان، ۲۷). سایه‌ای که همواره و همه‌جا در تعقیب یوسف است در واقع شکل تجسدیافتهٔ بُعد منفی و سرکوب‌شده در ناخودآگاه وی است که از طریق فرافکنی، جنبهٔ مادی یافته و در هیبت غریبه‌ای که همواره چهره‌اش در تاریکی پنهان است پدیدار شده. بنابراین، سایه‌ای که یوسف از پی خویش به این طرف و آن طرف می‌کشاند، برون‌افکنی ترس و دل‌نگرانی‌های اوست. یونگ در کتاب *ضمیر پنهان* می‌نویسد: «فرافکنی حامل ترسی است که ما بی‌اختیار و پنهانی احساس می‌کنیم که شرارتمان را به سویه‌ای دیگر سپرده‌ایم و طرف متخاصم نیز با تهدیدات خود رعب و وحشت به دل ما می‌اندازد» (یونگ، ۱۳۸۵: ۷۶). وقتی این فرافکنی‌ها زیاد شد و از حد گذشت، دیگر فرد به‌سختی می‌تواند میان توهم و واقعیت تمایز قایل شود. در رمان نیز یوسف رفته‌رفته اسیر توهم خویش می‌شود؛ جالب اینجاست که هیچ‌کس به‌جز خود یوسف متوجه آن سایهٔ تهدیدگر نشده و آن را ندیده است.

«خیالش میدان می‌گرفت و هر دم به سویی می‌تاخت. آنچه را که نبود برای خود می‌ساخت ... گرفتار وهم شده بود. خیالش آزارش می‌داد. خیالش بیشتر آزارش می‌داد. مایهٔ رنجش بود. دیگر از دست خودش به ستوه آمده بود. دلش می‌خواست پنجه‌هایش را به کاسهٔ سر خود فرو کند، مغزش را از جا بکند و مثل چربی‌یی زیادی و بیهوده بیرونش بیندازد. می‌خواست بی‌مغز و بی‌خیال و بی‌وهم توی خیابان‌ها راه برود ... حس می‌کرد با این اوهام و این کابوس‌ها نمی‌تواند بر جا بماند» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۹ـ۲۰).

مشکل از آنجا سرچشمه می‌گیرد که فرد به انکار و نفیِ سایه در وجود خویش برمی‌خیزد، درحالی‌که «شر بی‌آنکه انسان هرگز آن را انتخاب کرده باشد، در خود سرشت انسان مقیم شده» و در نتیجه «در درونِ خود، [سایه] دشمنی خطرناک می‌پرورد» (همان، ۷۷-۷۹). و این موضوعی دیرینه در ادبیات و هنر است. تقابل خیر و شر و شری که در جامهٔ خیر پنهان‌شده همواره در ناخودآگاه جمعی («ذهنیت بَدَوی») بشر وجود داشته است. در دنیای ادبیات، معروف‌ترین نمونه‌های این مطلب را می‌توان در تراژدی‌های شکسپیر یافت: در *هملت*، کلادیوس شری است ملبس به جامهٔ خیر؛ در *اُتللو*، ایاگو خباثتِ تجسدیافته است؛ در *مکبث*، مکبث و همسرش نقاب درستکاری به چهره می‌زنند؛ و در *شاه لیر*، اِدموند شخصیتی قهرمان‌ستیز و ظاهرساز است. اما همان‌گونه که گفته شد، مشکل زمانی ایجاد می‌شود که به‌کلی درصدد نفی شر برآییم. برای یونگ، سایهٔ بُعدِ اهریمنی و به اصطلاح نیمهٔ تاریک وجود انسان است. ازاین‌رو، رودررو شدن با سایه و پذیرفتن آن مرحله‌ای هولناک اما ضروری در راه رشد روانی و فردانیت شخص است. ماری لویز فون فرانتس در این باره می‌نویسد: «فرایند فردیت و در واقع سازشِ خودآگاه با مرکز درونیِ خود (هستهٔ روانی) یا "خود" معمولاً با جریحه‌دارشدنِ شخصیت و رنجِ ناشی از آن آغاز می‌شود. این تکانِ اولیه اگرچه اغلب تشخیص داده نمی‌شود اما نوعی "فراخوان" است. اما "من" به وارونه احساس می‌کند از اراده و خواست خود محروم شده است و همواره عاملی خارجی را سبب این محرومیت می‌داند» (نقل‌شده در یونگ، ۱۳۷۷: ۲۵۳). بدون پذیرش سایه به‌منزلهٔ بخشی جداناشدنی از وجود نمی‌توان به بلوغ ذهنی و روانی رسید. ولی یوسف حتی از فکر این مواجههٔ احتمالی نیز گریزان است و هرگز جرئت نمی‌کند به پشت سر خود نگاه کند و چشم در چشم آن سایه اندازد.

«یوسف نتوانست سر برگرداند و نگاه کند. نمی‌توانست هم. گویی گردنش خشک شده بود. بر نمی‌گشت. دلش را نداشت» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۲۱). به نظر می‌رسد نویسنده بر این موضوع تأکید بسیار دارد و چندین بار به هراس یوسف از نگاه کردن به چهرهٔ آن سایه و رودررو شدن با آن اشاره کرده است. در جای دیگر می‌خوانیم، «یوسف هنوز هم نمی‌توانست به دنبال سر خود نگاه کند. جرئتش را نداشت» (همان، ۲۷).

اما گریختن از سایه فقط به غلیظ‌تر و سیاه‌تر شدن آن منجر می‌شود، تا جایی که دیگر مواجهه با آن بسیار دشوار (اگر نه ناممکن) می‌شود. به قول یونگ: «ترس از شری که هیچ‌کس در وجود خویش نمی‌بیند بلکه همیشه در نهاد شخص دیگر مشاهده می‌کند،

خِرد را باز می‌دارد» (یونگ، ۱۳۸۵: ۷۹). در داستان نیز می‌بینیم که یوسف کم‌کم از مسیر خِرد دور می‌شود و هرچه به پایان رمان نزدیک می‌شویم حس می‌کنیم که انگار او در توهم به سر می‌برد: «این خیال در یوسف مثل مرض شده بود. نخ ناپیدایی خیالش را به خرابه، به زاغه، به دالان‌های پیچ‌درپیچ می‌کشاند. دالان‌های خلوت و وهم‌انگیز. سیاه و بد هیبت. که خاکش بوی خون می‌داد. ذهنش آشفته می‌شد. آشفته‌تر می‌شد» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۶۵). این جملات و فضای ذهنی‌ای که خلق می‌کنند یادآور فضای روانیِ دلهره‌آور فیلم‌های هیچکاک است که ذهن مشوش شخصیت اصلی را بازمی‌تابانند. تنهایی شخصیت اصلیِ داستان سبب می‌شود که خاطرات تِرومایی و روان‌گزای گذشته همچون زخم‌هایی عفونی سر باز کند و تمام احساسات سرکوب‌شده‌ای که پسِ پشتِ دیوار بلند ناخودآگاهْ وامانده بودند به خودآگاه وی هجوم آورند و سلامت روان را زایل کنند. در نتیجه، رفته‌رفته توهمات جای واقعیت را می‌گیرند. و این تصویرسازی‌های روان آشفته «به معنی بازسازی ذهنی یا خاطرهٔ تجربهٔ ادراکی یا احساسیِ گذشته است که *ضرورتاً دیداری نیست*» (ولک و وارِن، ۱۳۸۲: ۲۰۸). در هر حال، سلامت روان در گرو برقراری تعادل است. یونگ در بررسی سنخ‌های شخصیت به برون‌گرا و درون‌گرا اشاره می‌کند و می‌گوید انسان سالم باید بتواند بین این دو «تعادل» برقرار کند، زیرا هیچ‌گاه این دو سنخ شخصیتی به حالت مطلق نیستند. در داستان دولت‌آبادی، این تعادل در شخصیت اصلی مشاهده نمی‌شود، و یوسف را شخصیتی هیجانیِ درون‌گرا می‌بینیم؛ یعنی جزو افرادی که «هیجان‌های درونی خویش را خوشایندتر از جهان پیرامون‌شان می‌دانند» (بیلسکر، ۱۳۹۱: ۵۶).

ناخودآگاه محل برخورد مخالف‌ها و جریان پویای انرژی روان است. این تقابل‌ها در شخصیت افراد نیز دیده می‌شوند. مثلاً، «خود» برای مقابله با «سایه» و ایجاد تعادل، «نقاب» را برمی‌سازد که به‌مثابهٔ سازوکاری دفاعی عمل می‌کند. نقابْ شخصیت واقعی ما نیست، اما صورتکی است که بر چهره می‌زنیم تا دیگران کنه وجود ما را نبینند. شاید معروف‌ترین نمونه در دنیای ادبیات، رمان کوتاه *دکتر جکیل و آقای هاید*[1] (۱۸۸۶) به قلم رابرت لوییس استیونسن[2] باشد که دو نمود مخالف از یک فرد را نشان می‌دهد. این تقابل نقاب/سایه در شخصیت یوسف کاملاً مشخص است. نقاب او در اجتماع، وی را فرزندی

1. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*

۲. Robert Louis Stevenson (1850-1894): نویسندهٔ اسکاتلندی و خالق آثار برجسته‌ای همچون *جزیرهٔ گنج* (۱۸۸۳) و *پیکان سیاه* (۱۸۸۸)

سربه‌راه که به کلاس قرآن می‌رود نشان می‌دهد، درحالی‌که در پشت این نقابْ سایه با تمامی کیفیات منفی‌اش کمین کرده است، که در نهایت هم موفق می‌شود تعادل را از میان ببرد و چیرگی یابد. برای همین، «یونگ سایه را «مشکلی اخلاقی» می‌نامد که همهٔ شخصیتِ «خود» (ego) را به چالش می‌طلبد» (بیلسکر، ۱۳۹۱: ۶۳). بنابراین، همان‌گونه که پیش‌تر هم گفتیم، تکامل فرایند فردانیت و بلوغ روانی مستلزم تصدیق و ادغام «سایه» در وجود است. از نظر یونگ، «سایهْ دم خزندهٔ ناپیدایی است که انسان همواره آن را از پس به دنبال خویش می‌کِشد» (گورین و دیگران، ۲۰۰۵: ۲۰۵). در یکی از بررسی‌های مهم دربارهٔ آثار یونگ، نیز به ظاهر شدن کهن الگوی سایه به شکل مار سیاه اشاره شده است (مونرو، ۱۳۸۶). جالب اینجاست که در رمان *روز و شب یوسف* نیز دولت‌آبادی چندین بار از ایماژ موجودی خزنده (مار و ...) برای اشاره به سایه استفاده می‌کند: «روی زمین می‌خزید و پیش می‌آمد. پیش می‌خزید» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۷).

اما تقابل دیگر که در داستان می‌بینیم تقابل دو تصویر مخالف و متضاد از زن است، که در نظریات یونگ تحت عنوان کهن‌الگوی زن آرمانی / مادر خوب[1] و کهن‌الگوی زن افسونگر / مادر بد[2] مطرح شده است: «مادر خوب (جنبه‌های مثبت) تداعی‌کنندهٔ اصل زندگی، زایش، گرمی، حمایت، باروری، رشد و فراوانی است»، در طرف مقابل، «مادر بد (جنبه‌های منفی) تداعی‌کنندهٔ فریبندگی، شهوت و هوس‌رانی، ترس، تاریکی، خطر و مرگ است» (گورین و دیگران، ۲۰۰۵: ۱۸۷). یونگ در این باره می‌نویسد: «جنبهٔ ناهنجار و بدویِ عنصر مادینه تنها زمانی شکل می‌گیرد که مرد به‌قدر کافی مناسبات عاطفیِ خود را پرورش نداده باشد و وضعیتِ عاطفیِ وی نسبت به زندگی، کودکانه باقی مانده باشد. تمامی این جنبه‌های عنصر مادینه همان ویژگی جنبه‌های سایه را دارا می‌باشند، یعنی می‌توانند چنان فرافکن شوند که در نظر فرد، خصوصیات فلان زن واقعی را تداعی کنند» (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۶۲). تصویر مادر خوب را در شخصیت مادر یوسف می‌بینیم که همواره حامی فرزندش است: «مادر، هوای یوسفش را داشت. لقمه را از دهان خودش می‌برید و به دهن یوسف می‌گذاشت. امیدش یوسفش بود. عمرش را به پای یوسف گذاشته بود ... کار و دغدغهٔ بچه‌ها، گرما وسرما، رفت‌وآمد، تحقیر و تحمل هر آنچه روی می‌داد و بیماری‌های آرام و گم، فرسوده‌اش کرده بود ... مادر یوسف خوب زنی بود، هرگز از روزگار شکوه نمی‌کرد.

1. Mother/Ideal Woman
2. Terrible Mother/Femme Fatale

هرگز مزد خود را به سر شوهر و بچه‌هایش نمی‌کوفت. هرگز از کار زیاد نمی‌نالید. هرگز دست خالی به خانه نمی‌آمد ... سر برج به برج هم، دور از چشم شمس‌الله [پدر یوسف]، چند تومانی از پول انعامش را به یوسف می‌داد» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۳۰-۳۱). مادر یوسف مصداق تمامی توصیف‌های یونگ از کهن‌الگوی مادر خوب است. اما در مقابل این تصویر، تصویر زن بد و افسونگر نیز وجود دارد که در شخصیت فخری، زن همسایه، نمود می‌یابد: هوس‌ران، اغواگر و دوزخی. «نگاه کن. انگار فخری خانم دستی‌دستی نیمی از تنش را از زیر چادر شب بیرون می‌اندازد، مثل اینکه می‌خواهد خودش را به رخ کسی بکشد، پایش را بازی می‌دهد. با نیم ناله‌هایش، تنش را هم می‌جنباند. می‌رقصاندش انگار ... نگاه و لبخندش را برای یوسف می‌گذارد. این کار هر شب و هر صبحش است. دلش می‌خواهد یوسف را متوجه خودش بکند. یوسف هم این را می‌داند. خیلی وقت است که این را فهمیده. نمی‌داند چکار بکند ... فخری خانم خیلی او را به هیجان می‌آورد» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۴۱-۴۲). این توصیف واجد هر آن مشخصه‌ای است که کهن‌الگوی زن افسونگر یا فتانه (femme fatale) دارد. در نظریهٔ یونگ، آنیما یا همان همزاد مؤنث دارای دو بُعد متفاوت در روان مردان است: زن آرمانی (سویهٔ مثبت) در مقابل زن فتانه (سویهٔ منفی). زن فتانه با افسونگری و جذابیت خویش، روان مرد را اسیر خویش نموده و در نهایت وی را قربانی می‌کند. یونگ می‌گوید «در سویهٔ منفی کهن‌الگوی زن/مادر، معانی ضمنی‌ای چون تاریکی، دنیای مردگان، اغواگری و هر آنچه ترس‌آور و مثل سرنوشتْ گریزناپذیر باشد قرار می‌گیرد» (یونگ، ۲۰۰۱: ۱۵). در واقع، مجذوب زنِ فتانه شدن همواره با پیامدهای منفی و نابودگر همراه می‌شود. نمونه‌های بسیاری از این مطلب را می‌توان در اسطوره‌شناسی یافت، در داستان سکولا[1] یا سیرن[2] که با ظاهری فریبنده به هلاکت قربانی خویش کمر می‌بستند. به‌هرروی، این تقابل‌ها همواره در کهن‌الگوها وجود داشته و به‌نوعی بازتاب تقابل در دنیای درون و ذهن و روان افراد است، و جستار حاضر نیز ضمن بررسی و تحلیل آن‌ها کوشید نشان دهد

۱. Scylla: پری دریایی که بر تنگه نظارت داشت و هرگاه دریانوردانی قصد عبور از آن تنگه را داشتند، او تبدیل به ماده هیولایی خوف‌آور می‌شد و آنان را نابود می‌کرد. سکولا، در مسیر بازگشت اُدیسه به سرزمین‌اش، شش تن از همراهان وی را بلعید.

۲. Siren: در اسطوره‌شناسی یونانی، ساحره‌ای دریایی است که نیمی از تن او به هیبت پرنده و نیمی دیگر به هیبت زن است، و با آواز خوانی و نغمهٔ خوش، دریانوردان را به سوی خود فراخوانده و آن‌ها در گرداب غرق و نابود می‌ساخت.

که «اندیشهٔ تقابلی که در ذهنیت نویسنده ریشه گرفته است، شخصیت‌هایی را سامان می‌دهد که بر خلاف تمایل و احساسات واقعی‌شان در تضاد با خود و دیگری قرار می‌گیرند» (حجازی و شاهین، ۱۳۹۰: ۲۰۵).

نتیجه‌گیری

در نظر یونگ، ناخودآگاه همچون دریاست و خودآگاه به‌مانند جزیره‌ای است که از میان مِه پدیدار می‌شود. این تمثیل علاوه‌بر اشاره به گستردگی و نامتناهی بودن ناخودآگاه به اهمیت فوق‌العادهٔ آن نیز اشاره می‌کند. یونگ در طرح‌ریزی مُدل روان بیشتر تمرکز خود را بر ناخودآگاه قرار داد، به‌ویژه ناخودآگاه جمعی که محتوای آن (یعنی کهن‌الگوها) کم‌وبیش در همه‌جا یکسان و مشابه است. وی معتقد بود که ناخودآگاهِ جمعیْ منبع انرژی و مخزن تمامی خاطرات نهان بشر است. ازاین‌رو، همواره تأکید می‌کرد که «هنر بزرگ و والا تاکنون همیشه باروری‌اش را ... از فرایند ناخودآگاه نمادسازی گرفته است که قرن‌ها ادامه دارد و تجلی ازلیِ روح انسان است و ریشهٔ همهٔ آفرینش‌ها در آینده خواهد بود» (یونگ، ۱۳۸۵: ۸۵). در نظریهٔ او، ناخودآگاه و کهن‌الگوها از فرایند نمادسازی بهره می‌گیرند، اما این نمادسازی بر نوعی تناظر یک به یک (الف به‌معنای ب) دلالت نمی‌کند، زیرا این تصویر نمادْ متعالی است و می‌تواند چندین معنا داشته باشد. پس نمی‌توان آن را در یک معنای ثابت و بی‌تغییر تثبیت کرد. وی در میان این تصاویر ازلی بر کهن‌الگوی «سایه» بسیار تأکید کرده،ف آن را نقطهٔ مقابل پرسونا (نقاب)، و بُعد اهریمنی و نیمهٔ تاریک وجود انسان معرفی می‌کند. این بعد اهریمنی را در رمان کوتاه *روز و شب یوسف* بررسی کردیم و نشان دادیم سایه‌ای که یوسف پیوسته از آن دم می‌زند در واقع فرافکنی ذهن بی‌قرار او است که نتوانسته با پذیرش نیمهٔ تاریک وجود، زمینه را برای رسیدن به تعادل روانی و تکامل فرایند فردانیت فراهم آورد. در نتیجه این سایه رفته‌رفته غلیظ‌تر می‌شود و به جایی می‌رسد که تمییز دادن واقعیت از توهم برای یوسف بسیار دشوار می‌شود و توهماتش جایگزین واقعیت می‌شوند. و این مطلب ما را به همان نکته‌ای که یونگ بارها بر آن تأکید کرده می‌رساند که تا زمانی که سایه را به‌عنوان جزئی از وجود تصدیق نکنیم، به تعادل و بلوغ روانی نخواهیم رسید. کوتاه سخن اینکه «دیگری» همواره در درون «خود» وجود دارد؛ ازاین‌رو، برای در امان ماندن از آن نباید به انکار و نفی روی آورد، بلکه باید وجود و حضور آن را در درون خود پذیرفت.

منابع

بیلسکر، ریچارد (۲۰۰۱)، *اندیشهٔ یونگ*، ترجمهٔ حسین پاینده (۱۳۹۱)، تهران، فرهنگ جاوید.

ج. مادیورو، رونالدو، و ب. ویلرایت، جوزف (۱۹۹۲)، کهن‌الگو و انگاره‌های کهن‌الگویی، ترجمهٔ بهزاد برکت (۱۳۸۲). تهران، *ارغنون*، ش ۲۲، ص ۲۸۷ـ۲۸۱.

چهل‌تن، امیرحسین، و فریاد، فریدون (۱۳۸۰)، *ما نیز مردمی هستیم: گفت‌وگو با محمود دولت‌آبادی*، تهران، نشر چشمه، فرهنگ معاصر.

حجازی، نصرت، و شاهین، شهناز (۱۳۹۰)، ساختارهای دوقطبی در نوشتار محمود دولت‌آبادی؛ از ذهنیت تقابلی تا اندیشهٔ تحلیلی، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۲۲: ۱۹۹ـ۲۲۱.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۳)، *روز و شب یوسف*، تهران، انتشارات نگاه.

سلدن، رامان، و ویدوسون، پیتر (۲۰۰۵)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ مخبر، ع (۱۳۸۴)، چاپ سوم، تهران، طرح نو.

شاکری، عبدالرسول، فرهمندفر، مسعود، و آقابابایی، ناصر (۱۴۰۰)، ماه و ماهی: تحلیل فرهنگی روان شناختی سنت عارفانه و روابط عاشقانه در غزل فارسی، *روان‌شناسی فرهنگی*، ۲، ۹۶ـ۷۷.

فوردهام، فریدا (۱۹۵۳)، *مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ*، ترجمهٔ میربهاء، مسعود (۲۵۳۶)، چاپ سوم، تهران، انتشارات اشرفی.

مونرو، آنتونیو (۱۹۷۰)، *یونگ، خدایان و انسان مدرن*، ترجمهٔ مهرجویی، داریوش (۱۳۸۶)، چاپ چهارم، تهران، نشر مرکز.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰)، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، چاپ دوم، دورهٔ دو جلدی، تهران، نشر چشمه.

ولک، رله، و وارن، اوستین (۱۳۸۲)، *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر (۱۹۵۴)، چاپ دوم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

یونگ، کارل گوستاو (۲۰۰۶)، *ضمیر پنهان (نفس نامکشوف)*، ترجمهٔ اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۵)، تهران، نشر کاروان.

یونگ، کارل گوستاو (۱۹۶۸)، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمهٔ سلطانیه، محمود (۱۳۷۷)، تهران، جامی.

Bly, Robert, and William C. Booth (1988), *A Little Book on the Human Shadow,* New York, HarperCollins.

Guerin, Wilfred L. et al. (2005), *A Handbook of Critical Approaches to Literature,* Fifth ed, Oxford: Oxford University Press.

Hayman, Ronald (1999), *A Life of Jung*, New York, W.W. Norton & Co.

Jaffé, A. (1972), *From the Life and Work of C. G. Jung*, London, Hodder and Stoughton.

Jung, Carl Gustav (2001), *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, Translated by R.F.C. Hull, London and New York, Routledge.

Jung, Carl Gustav (2011), *Memories, Dreams, Reflections*, Vintage.

Sheehy, Noel (2004), *Fifty Key Thinkers in Psychology,* London and New York, Routledge.