

(مقاله پژوهشی)

تحلیل آنیما و تأثیر آن بر تفرّد و کامیابی امیر هوشنگ ابتهاج در غزل

روح‌الله کاظمی*^۱، رضا ستّاری^۲

چکیده

معشوق در ادبیات غنایی به‌ویژه غزل، تجلی‌گاه آنیماست؛ تصویر زمینی آن، نمودی از عنصر دگر جنس انسان دوجنسی است و نمود آسمانی آن بر ایزدان و ایزدبانوان مطابقت می‌یابد. تصویری اشباع‌شده از موجودی غریب؛ فرازمانی، ازلی و ابدی، خداگونه، با زیبایی بی‌حد، مهربان و پرستار و مجموعه همه خوبی‌ها، که به‌گونه‌ای ناهشیار بر آمیزه‌ای از معیارهای زیبایی‌شناختی تمام دوران‌ها و تمام اقوام بشری تطبیق دارد. آنیما از اساسی‌ترین کهن‌الگوهای ناخودآگاه جمعی یونگ است که در تکوین شخصیت مرد، کارکردی اساسی دارد؛ نیمه زنانه در مردان، که به‌خاطر ملاحظات نظام مرد سالاری، عموماً با سرکوب، مانع ابراز وجود او می‌شویم، غافل که هرچیزی را که سرکوب می‌کنیم، خاموش نمی‌شود، بلکه با انرژی بیشتری در زمان و شکلی نامناسب از ناخودآگاه فوران می‌کند. برای پیشگیری از طغیان آنیما، مرد لازم است یاد بگیرد که چگونه در ارتباط با نیمه زنانه بکوشد و او را در زیست‌خودآگاهی شرکت دهد، تا از موهبت‌های آن برای شکوفایی و تعالی خود بهره‌مند شود. پژوهش پیش رو به شیوه تو صیفی — تحلیلی و آماری، مطالعه و مطابقت کهن‌الگوی «آنیما» بر غزل‌هایی از هوشنگ ابتهاج است که هم‌خوانی و قابلیت تفسیر آنیمایی داشتند؛ میزان کامیابی «سایه» با کوشش او در شناسایی عنصر زنانه روان، رابطه‌ای مستقیم دارد، اما به‌نظر می‌رسد شاعر در ارتباط پایدار با عنصر زنانه کامیاب نبوده و در بخش قابل توجهی از غزل‌های او غلبه با آنیمای منفی باشد، ولی در برخی از غزل‌هایش ناهمواری‌های تفرّد را کم‌وبیش پیموده است.

واژگان کلیدی

یونگ؛ آنیما؛ تفرّد؛ غزل‌های امیر هوشنگ ابتهاج

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، ایران (نویسنده مسئول) phd.kazemi@gmail.com
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، ایران rezasatari@umz.ac.ir

مقدمه

به باور عامه مردم، رسالت عشق بر دوش شاعران غزل سراسر است؛ از این رو هر غزل عاشقانه را ماجرای و هر بیت آن را دستور و رهنمودی عاشقانه می‌شمارند و بر محور همین الگوهای تجویزی، کامروایی خود را از عشق اندازه‌گیری می‌کنند، با فانتزی‌های عاطفی شاعر، به ارزیابی کمی و کیفی روابط خود با شریک عاطفی یا جنس مخالف می‌پردازند، شوربختی و خوشبختی خود را با محک و معیار ابیات شاعران می‌سنجند و اصطلاحاً عواطف خود را با نوسانات خلقی شاعر، کوک می‌کنند و به حس و حالی کمتر از حس و حال شورمندانه غزل، خرسند نمی‌شوند و از آنجا که الگوهای غزلی، چندان زمینی و تجربه‌پذیر نیستند، عموماً خود را ناکام می‌یابند.

معشوق، عشق و رابطه عاشقانه موضوع غزل فارسی بر کهن‌الگوی آنیما یا «مادینه روان»، که جزئی از کهن‌الگوی کلی «روان-انگاره» در نظریه یونگ است- و فرافکنی نیمه زنانه شاعر مرد، بر جنس مخالف قابل تطبیق است. ادبیات غنایی، به‌ویژه غزل امروز، می‌تواند روایت ناخودآگاه شاعر از دیدار و گفت‌وگو با آنیما، با دو سویه مثبت و منفی آن باشد که سویه مثبت آن موجب رشد، کامیابی، تفرّد و بالندگی و سویه منفی آن مایه رنج و اندوه و آزرده‌گی جان شاعر و نگاه خودکم‌بینانه او و شکست در تفرّد می‌شود. عنصر مادینه هنگامی نقش مثبت می‌گیرد که شاعر واقعاً به احساسات، خلق‌و‌خو، خواهش‌ها و نمودهایی که از آن به بیرون می‌تراود، توجه کند، آنها را به قلم آورده و جاودانه کند. در غزل‌هایی که به توصیفات اغراق‌آمیز از معشوق با تمام ویژگی‌های بشری و فرابشری برمی‌خوریم و نمی‌توانیم درباره زمینی یا آسمانی بودن معشوق در آنها به داوری درستی برسیم، پای این کهن‌الگوی یونگی در میان است.

در روزگاری که فرهنگ و باورها بر روابط زن و مرد سایه انداخته است و حساسیت‌های خرد و کلان نظام مردسالارانه را با شدت بیشتر بر روابط زن و مرد تحمیل کرده است، تصوّر برابری جنسیتی در زوررق توهمی «حرمت و احترام» و سنت‌های خشک مردسالاری تابو شمرده می‌شود؛ حقیقت ذات دوجنسی وجود آدمی مورد بی‌مهری است. در گفتمان نظام مردسالارانه، این زن است که باید مهر، انعطاف، نوازش و ... داشته باشد و مرد باید محکم، ستیزنده، خشک و بی‌انعطاف باشد. از این دست تجویزهای اخلاقی و رفتاری این دو جنس را در دو قطب مخالف هم می‌نشانند و قدرت‌مداری و برتری جویی مردانه، امکان آشتی و برابری را از میان برمی‌دارد و خودآگاه را در کشاکش بزرگ با ناخودآگاهی که باور دارد مرد، نیمه دیگر زن و زن نیمه دیگر مرد است، قرار می‌دهد. شاید واکاوی روان شاعران که بیش از توده مردم با ناخودآگاه جمعی نشست‌و‌خاست دارند، بتواند بر این زوایای پنهان اما فراگیر روان بشر امروز نوری بتاباند و روزه‌ای مختصر برای آشتی و پیوند با نیمه پنهان و همراه آغازین و بازپسین فراهم آورد. شاید بازیافتن و درکنارگرفتن گم‌شده دگرجنسی، و آشتی و پیوند با نیمه پنهان روان، قرار و آرامشی را که دیری است از وجود آدمی رخت بر بسته است، در روان پریشان‌مان بازآورد. طیف‌های گونه‌گون هنر، روبه‌رو شدن هنرمند با جهان درون و نیمه ناخودآگاهش را بازمی‌نماید و

شعر این روبه‌رویی را در نظامی ر ستاخیزی بر دوش می‌کشد. از دیدگاه پژوهش‌ها ضرر، اوج هر غزل، آنجاست که شاعر خواننده خویش را به تماشای آنیمای نوظهور دیرآشنا می‌نشانند و در این دیدار، خواننده نیمه پنهان و موروثی خود را در غزل شاعر بازمی‌یابد. به سخن دیگر، هر غزل موفق، قافی است که در آن خوانندگان با معشوق اساطیری، اثیری و آرمانی که بخشی دیر یافته و پنهان، از خود او ست، دیدار می‌کنند. خواننده در این هم‌نشانی، بین خویشتن و شاعر همدلی بنیادین احساس می‌کند. سخن شاعر، همان سخنی است که مخاطب او، آبستن سترون آن بوده است؛ هم‌چنان که «یونگ معتقد است هنرمند بزرگ دارای «پنداره ازل» است و استعداد سخن گفتن با تصاویر ازل را دارد» (گرین و همکاران، ۱۳۷۶: ۱۸۰) و این انگاره‌های مشترک موروثی هستند که تارهایی را در جان مخاطب به صدا درمی‌آورند.

آنیمای به معنای تصویر درونی از جنس مخالف، در ناخودآگاه مرد است. آنیما تنها نیمه زنانه مردان نیست، بلکه نیمه زنانه تمام انسان‌هاست، ولی در مردان اگر این نیمه شناخته نشود، مانع عمده‌ای در مسیر تکامل او خواهد شد و از رسیدن به فردیت باز خواهد داشت. منبع الهام و شهود شاعر، ضمیر ناخودآگاه اوست و آنیما، ساکن در بیرونی‌ترین لایه‌های ناخودآگاهی و نزدیک به مرزهای خودآگاهی است. هنگامی که شاعر، با ابتدایی‌ترین نموده‌های آنیما، در وجود جنس مخالف روبه‌رو می‌شود، ناخودآگاهی کنترل هیجان‌ها را به دست می‌گیرد و با معیارهای کاملاً انتزاعی، به محک زدن جنس مخالف می‌پردازد. خواهش‌های جنسی زبانه می‌کشند و فرافکنی آنیما در مراحل اولیه خود آغاز می‌شود. در این مرحله، آنیما کاملاً کور و کر است؛ کاستی‌های فردی که آنیمای مرد را با خود حمل می‌کند، هرگز به چشم نمی‌آید. نخستین ویژگی خلقی، که تحت تأثیر فرافکنی آنیما در رفتار مرد آشکار می‌شود، خوش‌بینی است؛ زیرا با نگاه کاستی‌بین هرگز آنیما بر کسی فرافکنی نمی‌شود.

چارچوب نظری

یونگ^۱ از شاگردان برجسته مکتب فروید بود، ولی نظریه‌های فروید را زیاده منفی و برخوردارش را با روان‌کاوی محدود می‌دانست؛ چرا که فروید تنها بر جنبه‌های روان‌رنجورانه فرد تأکید می‌کرد تا بر جنبه‌های سالم آن (گرین و همکاران، ۱۳۷۶: ۱۷۹). فروید، زمانی یونگ را «پسر عزیزم» خطاب می‌کرد (یونگ، ۱۳۷۰: ۱۶۹)، اما بینش یک‌سونگرانه فروید که همه فعالیت‌های ادبی و هنری را نتیجه عقده‌های واپس‌زده و انباشته شده در ناخودآگاه فردی می‌دانست (وزیرنیا، ۱۳۸۳: ۱۰۸)، موجب جدایی یونگ از مکتب فروید شد. یونگ نظریه جنسی فروید را نیز افراطی می‌دانست. به عقیده یونگ، «گذشته از ستیزه‌های جنسی دوران کودکی، عوامل دیگری چون پندارهای کهن فروخته در ضمیر ناآگاه جمعی را نیز باید به حساب آورد» (غیائی، ۱۳۸۲: ۱۰)؛ بنابراین، اگرچه فروید، هم بنیان‌گذار روان‌کاوی بوده و

1. Carl Gustav Jung

هم به دلیل پژوهش‌های روان‌کاوانه در متون ادبی، به‌عنوان آغازگر نقد روان‌کاوانه شناخته می‌شود (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۹)، اما نظریه جنسی فروید و اکتفا نمودن او به ناخودآگاه فردی، مسیر تازه‌ای پیش روی یونگ قرار داد.

فروید و یونگ تقریباً هم‌زمان با هم تحقیق در ادبیات عامیانه و اساطیر را آغاز کردند، اما به نتایج متفاوتی دست یافتند. هر دو به‌خوبی درک کرده بودند میان رؤیاهای انسان و اسطوره‌هایش نزدیکی و پیوند وجود دارد، اما فروید از اسطوره‌ها برای بازشناسی تعارض‌ها و کشمکش‌های روان‌فردی کمک گرفت و یونگ با رسیدن به مفهوم ناخودآگاهی جمعی، به دنبال دستیابی به الفبای زبانی مشترک و همگانی بود. فروبردن اسطوره‌ها و انگاره‌های روانی در مه گذشته‌های دور از دسترس تاریخ، موجب شد راه یونگ از راه فروید جدا شود (یاوری، ۱۳۸۲: ۳۷۲) و مکتب روان‌شناسی تازه و تأثیرگذارتری به نام روان‌شناسی تحلیلی شکل بگیرد.

«یونگ برای نگرش بیرونی شخصیت حالتی را قائل بود که آن را نقاب^۱ می‌نامید و بر این باور بود که انسان‌ها نگرش و شخصیتی درونی هم دارند که در جهت دنیای ناهشیار^۲ است. او برای توصیف و تبیین جنبه ناخودآگاه زنانه شخصیت مرد، «عنصر زنانه یا عنصر مادینه در مرد» را آنیما نامید که مکتبی برای نقاب در مردان است و معمولاً به‌وسیله مادر شکل می‌گیرد (یونگ و همکاران، ۱۳۷۷: ۲۷۳). یونگ بر این باور است که چون صدها هزار سال زن و مرد با یکدیگر زندگی کرده‌اند، مرد تاحدی جنبه زنانگی، و زن تاحدی جنبه مردانگی پیدا کرده است (سیا سی، ۱۳۷۹: ۸۰) و این باعث تسهیل واکنش‌های متقاضی و توافق نظر بین دو جنس متقابل می‌شود (هال و نوردبای، ۱۳۷۵: ۶۸).

هم‌زیستی با یک اصل مؤنث یا مذکر در جسم و جان مرد و زن، از دیرباز مورد توجه بوده است، گرچه در برخی موارد این دیدگاه مستور مانده است. برپایه باورهای یونگ حتی در فلسفه هرمونوتیک که متعلق به دوران ماقبل تاریخ است، انسان جنبه مخنث دارد و دارای دو صفت زنانه و مردانه است و هرچند اغلب به شکل مرد ظاهر می‌شود، اما حوّا یا همان نیمه زنانه را در خود نهفته دارد (یونگ، ۱۳۷۰: ۵۲-۳۹). شعرا و فلاسفه نیز که غالباً مسائل را پیش از دانشمندان درمی‌یابند، به این بینش دست یافته‌اند که انسان موجودی دوجنسی است. براین اساس، نیکولای بردیانف، فیلسوف روسی، می‌نویسد «مرد نه تنها موجودی دارای جنس، بلکه دوجنسی است. اصل مؤنث و مذکر را به نسبت‌های مختلف و اغلب طی کشمکش سخت در خود تلفیق می‌کند. مردی که در او اصل زنانه کاملاً غایب باشد، موجودی انتزاعی و کاملاً جدا از عنصر هستی است و زنی که در او اصل مردانه کاملاً غایب باشد، فاقد هویت است... تنها اتحاد این دو اصل است که یک انسان کامل را می‌سازد. وحدت آنها در هر مرد و زنی در درون طبیعت دوجنسی شان تحقق می‌یابد، و همچنین از طریق ارتباط درونی بین دو طبیعت، مذکر و مؤنث، رخ می‌دهد» (۱۹۶۰: ۶۲-۶۱).

1. Persona
2. Unconscious Mind

ویلفرد گرین مادیته روان را پیچیده‌ترین کهن‌الگوی یونگ شمرده و آن را مربوط به روح می‌داند و تعریفی که از روح ارائه می‌دهد، همان نیروی زندگی یا انرژی حیاتی انسانی است. سپس از زبان یونگ نقل می‌کند: مادیته روان «چیزی زنده در انسان است که هم خود زنده است و هم مایه زندگی است. اگر جهش‌ها و تلالوهای روح نبود، انسان در بزرگ‌ترین شهوت خود یعنی بطالت می‌گنبد». وی همچنین تأکید می‌کند که از نظر یونگ «تصویر مادیته روان اغلب بر زنان فراقکنی می‌شود. بنابراین ضرب‌المثل آلمانی قدیمی، هر مردی حوای خویش را در درون خود دارد و پدیده عشق و معشوق تاحدودی با نظریه مادیته روان یونگ قابل توضیح است» (۱۳۷۶: ۱۸۳). آنیما متعلق به مردان است و با مواردی که مادیته هستند، در ارتباط است؛ بنابراین، تصوّر طبیعت دوجنسی انسان، از تصوّرات دیرینی است که اغلب در اسطوره‌ها و سخنان بزرگان دارای حس شهودی در گذشته آمده است. در عصر ما، یونگ نخستین دانشمندی بود که این حقیقت روان‌شناختی طبیعت انسان را بررسی کرد و از آن برای توصیف انسان کامل استفاده کرد. جذب و تحلیل آنیما به وسیله ذهن آگاه، به هیچ روی کار ساده‌ای نیست، و این از آن‌روست که شناخت ژرفای آنیما بنا به دلایلی بسیار دشوار است (مهرجویی، ۱۳۷۶: ۶۹).

«یونگ از چهار مرحله آنیما سخن می‌گوید: مرحله اول آنیما، حوا، که پایین‌ترین و جسمانی‌ترین سطح است، منشأ غریزه و برانگیزاننده میل جنسی است. آنیما به‌عنوان هیلن تروا، که تجسم روح و زیبایی است، در این مرحله، دیگر کاملاً با غریزه برابری نمی‌کند. به‌عنوان مریم باکره، امکان ارتباط با خدا، و به‌عنوان سوفیا، اصل رابطه با «خرد برتر یا عقل کل» را تجسم می‌بخشد» (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ۱۰۸).

بررسی آنیما در غزل امیرھوشنگ ابتهاج، موضوعی است که تاکنون بدان پرداخته نشده است. ابتهاج به‌عنوان برجسته‌ترین غزل‌سرای نئوکلاسیک به جهت چیرگی مضامین عاشقانه و نیز نگاه سنتی‌تری که در بین شاعران امروز به عشق دارد و نیز فراوانی نسبی غزل در سروده‌هایش، از دید این پژوهش گزینه مناسبی برای بررسی آنیمایی به‌شمار می‌رود.

روش‌شناسی تحقیق

این پژوهش که به شیوه کیفی انجام شده، از نظر هدف، کاربردی و از لحاظ روش توصیفی-تحلیلی است و گردآوری اطلاعات آن به روش کتابخانه‌ای و اینترنتی بوده است. از آنجا که جستار حاضر براساس مؤلفه‌های مد نظر یونگ و پیروانش سامان یافته است، نخست مجموعه کتاب‌های موجود درباره یونگ و کهن‌الگوها، به‌ویژه «آنیموس و آنیموس» بررسی و مطالعه و سپس مظاهر تجلی آنیما و نمودهای مثبت و منفی آن استخراج شد. در بخش اصلی کار، فراوانی حضور هرکدام از نمادواژه‌های آنیمایی را در ۱۳۱ غزل هوشنگ ابتهاج از مجموعه «سیاه‌مشق» بیرون کشیدیم و آنها را به‌صورت نمودار آماری گردآوری کردیم. در پایان به تحلیل فراوانی هرکدام از مظاهر و نمودهای مثبت و منفی که با غزل‌های

ابتهاج هم‌خوانی و قابلیت تفسیر داشت پرداختیم.

آنیما و غزل ابتهاج

هر شاعری در لحظه سرودن غزل یا دست کم ابیاتی از غزل خود، تحت تأثیر ناخودآگاه جمعی و فردی قرار دارد. میزان غلبه ناخودآگاهی به فراخور هر شاعر و در هر شعر متفاوت است. به نظر می‌رسد اتصال به ناخودآگاهی یا غلبه ناخودآگاه و جولان نموده‌های ناخودآگاهی، در هر شاعر به اندازه بسیاری به انتخاب شیوه زیستش برمی‌گردد. یونگ از این کنش با عبارت تخیل فعال یاد می‌کند. تخیل فعال نوعی اندیشیدن است که در خلال آن تخیل می‌تواند به‌طور ارادی با ناخودآگاه ارتباط برقرار کند و رابطه آگاهانه با پدیده‌های روانی خویش داشته باشد. تخیل فعال یکی از مهم‌ترین کشفیات یونگ است (یونگ و همکاران، ۱۳۷۷: ۳۰۹). لازم است تمرکز شاعر با اندیشه‌های لحظه‌ای درهم نریزد و حواس خود را بین خودآگاه و ناخودآگاه در نوسان نگاه دارد، نه از زیست خودآگاهی بریده شود و نه لحظه‌های ناب ناخودآگاهی را از دست دهد. این‌گونه می‌تواند در میان زندگی روزمره خود نیز، لحظه‌های ناب ناخودآگاهی را ثبت کند:

پرتو دیدار خوشش، تافته در دیده من آینه در آینه شد: دیدمش و دید مرا
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۵)

اگر خودآگاهی و روزمرگی، گیرنده‌های ناخودآگاهی را کند نکرده باشد، هر لحظه می‌تواند نویدبخش تجلیات ناخودآگاهی و دیدارهای دل‌ویز با آنیما باشد. شاعر با خودآگاهی، دقایق ناخودآگاهی را به ثبت می‌رساند تا دنیای تازه‌ای بیافریند:

دوست به خواب دیدم و گفتم خوش آمدی ای خوش‌ترین خوش آمده، بار دگر بیا
(همان: ۱۸۰)

غزل سایه صحنه گفت‌وگو و تعامل با عنصر زنانه گم شده (آنیما) ست و بدون تجلیات مثبت وی سازش ناکوک و آوازش به ناله و زاری تغییر حالت داده و از کارآمدی خود خالی می‌شوند:
با این دل ماتم‌زده آواز چه سازم بشکسته نی‌ام بی‌لب دمساز چه سازم...
ساز غزل سایه به دامن تو خوش بود دور از تو من دل‌شده آواز چه سازم
(همان: ۱۹)

یونگ معتقد است: «این‌که شاعر بداند یا نداند که اثرش، خود را در او می‌آفریند، در آنجا جوانه می‌زند و پخته می‌شود و یا این‌که مجسم کند که وی آگاهانه و آزادانه به ابداعی شخصی شکل می‌دهد، تأثیری بر این واقعیت ندارد که درواقع، اثر هنری دقیقاً در خالق خود روییده می‌شود: رابطه اثر با شاعر، همان رابطه کودک با مادر است» (۱۳۷۹: ۲۴۴).

الهام آنیما

در باور ایرانیان شعر تلقین و الهامی است از وجود مافوق بشری که شعرا، گاه تحت تأثیر فرهنگ و ادبیات عرب، از آن با عنوان «تابعه» نام برده‌اند؛ مواردی هم هست که الهام‌بخش شاعر، «لب» یار یا «خرد» شاعر است که این هر دو مورد شاید به سبب پیوستگی عمیقی که بین «معشوق» و «خرد» و «آنیمای الهام‌بخش» وجود دارد، جالب توجه باشد (صرفی و عشقی: ۱۳۸۷). به نظر می‌رسد آنیما عامل مهم آفرینش‌های هنری دربارهٔ مرد است. یونگ معتقد است «آنیما شاید پیچیده‌ترین صورت مثالی باشد، آنیما تصویر روح است. روح، خود نیروی حیات^۱ و انرژی‌زای بشری است. همچنین آنیما عامل زنده در انسان است که حیاتی مستقل داشته و خود حیات‌آفرین است» (گورین، ۱۳۷۰: ۱۹۶). «آنیما» به‌ویژه از جنبهٔ مثبت خود می‌تواند الهام‌آفرین باشد (فوردهام، ۲۵۳۶: ۹۹).

اگرچه شاعر به تبیین مسائل جدی روح خود می‌پردازد و مسئلهٔ اصلی او جزئی و فردی است، تبیین و تشریح دریافت فردی‌اش در باب موضوعات، اختصاصی است، لیکن آن را با مفاهیم و عناصری کلان به‌گونه‌ای مطرح می‌سازد که در بین همهٔ ارواح بشری مشترک است و شباهت‌های بنیادی زیادی با دیگر آثار هنری خواهد داشت. تجلی در هیئت الهام‌بخش یکی از کارکردهای بسیار آنیماست. ابتهاج با آگاهی کامل به این ویژگی از معشوق، درخواست می‌کند که با آمدنش غزلی به او پیش کش کند:

ای مرغ آشیان وفا، خوش‌خبر بیا
با ارمغان قبول و غزل از سفر بیا
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۸۰)

در این که شعر ارمغان خدایان هست یا معشوق، الهام‌بخش و در واقع شاعر اصلی است، اتفاق نظر کلی وجود دارد. آنجا که شعر با جوششی بر ذهن و زبان جاری می‌شود، شاعر از سر سپاسگزاری خود را ملزم به یادکردی از منبع الهام می‌داند:

ای عشق همه بهانه از توست
من خامشم این ترانه از توست...
افسون‌شدهٔ تو را زبان نیست
ور هست همه فسانه از توست
(همان: ۷۵)

ولی هنگامی که آفرینش برای شعر کوشش، انرژی و تمرکز بیشتری صرف می‌کند، سائق‌های آفرینش شعر به بیرون از شاعر فزاینده نمی‌شود. در ابیات زیر ابتهاج به اشاره‌ای دور، سوز سخن و سحر کلامش را به الطاف معشوق (آنیما) گره می‌زند:

سرم ای ماه به دامن نوازش بگذار
تا در آغوش تو سوز غزلی ساز کنم
(همان: ۴۷)

تو غزالم نشدی رام که شعر خورش آرم
غزلم قصهٔ دردست که پروردهٔ دردم

(همان: ۲۷)

ارتباط با آنیما و راهیابی به شناسایی آن مایهٔ راحت و شادمانی است و اگر شاعر در این کنش به گنج پنهان ناخودآگاهی دسترسی نیابد، پیروزمندی‌های زندگی نیز به شاعر احساس کامیابی و شادی نخواهد داد. ناخودآگاهی در روشنای روز و در میان مشغله‌های معمول زیستی بُرد و نفوذ خود را از دست می‌دهد، مگر هنگامی که شاعر در خودآگاهی و کوشش‌های روزمرهٔ گیرنده‌های خود را برای دریافت‌های خود از ناخودآگاه فعال نگاه دارد که این امر به تمرین و کوشش بسیار نیاز دارد.

زن آنیمایی

در طی هزاران سال تاریخ بشریت، آنیما یا آنیموس، به صورت افسانه‌ای، به شکل خدایان و الهه‌هایی در دنیای معنوی ما جای دارند، و شاید مهم‌تر از همه، به شکل زنان و مردان زنده فراقکنی شده‌اند. الهه‌های اسطوره‌ای یونان را می‌توان تجسم جنبه‌های متفاوت کهن‌الگوی مردانه و زنانه دانست. آنیما گرچه نمی‌تواند از قلمرو ناخودآگاه فراتر رود، اما می‌توان تصویر این زن غایی را در معشوق مفروض دانست؛ هرچه نظام مردسالار در راستای انکار وجود الهه‌ها و حذف نفوذ آنها از ذهن انسان امروزی بکوشد، با انرژی بیشتر از ناخودآگاه سربرمی‌دارد و چیرگی خود را بر ذهن و روان بشر تحمیل می‌کند؛ زیرا هر چیزی را که با انکار در صدد سرکوبی آن باشیم، در ذهن ناهشیار انباشته شده و سپس با نیروی شدیدتری فوران می‌کند. از نظر شمیسا «ستایش معشوق در اصل، ادعیه در ستایش خدایان زن یا ایزد بانوان است» (۱۳۷۸: ۲۴۶).

سویهٔ اغراق‌آمیز فراقکنی عنصّر زنانه در غزل ابتهاج کمرنگ است. بیت زیر از ابتهاج با عبارت «یار سرایی» ناظر به تعبیر «سرو خانگی» از حافظ، نشان می‌دهد که همسرش با کفایت کامل آنیمای او را حمل می‌کرده است:

چون سایه مرا تنگ در آغوش گرفته‌ست خوش باد مرا صحبت این یارِ سرایی

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۱)

اما از واژگان «زن، مادر، محبوب، دلبر، دلداری» با این که از حوزهٔ زبانی سایه بیگانه نیستند، هیچ نشانی در غزل سایه دیده نمی‌شود. تنها یک‌بار از «معشوق» و با سه بسامد از «جانا» بهره برده است:

سایه صد عمر در این قصه به سر رفت و هنوز ماجرای من و معشوق مرا پایان نیست

(همان: ۲۱۷)

بی‌میلی ابتهاج به کاربست واژگان این حوزه، می‌تواند به چند دلیل باشد: یکی چیرگی نیمهٔ آنیموسی به جهت فقر ارتباط با نیمهٔ زنانه، که او را به این باور می‌رساند که «عشق خوش‌تر که در سکوت دنبال شود». این امر می‌تواند به شکل شرم و آزر خود را نشان دهد و صورت متعالی‌تر رازداری را به خود بگیرد:

جانا، نوای عشق خموشانه خوش تر است آن آشنای ره که بود پرده‌دار کو
(همان: ۸۵)

دلیل دیگر آن می‌تواند به جهت آسیب‌هایی باشد که از رهگذر ابراز علاقه به معشوق (فرافکنی‌های ناموفق) متوجّه او بوده است:

با من بی‌کس تنه‌اشده یارا تو بمان همه رفتند از این خانه خدا را تو بمان
(همان: ۸۳)

و در حالت سوم ممکن است آنیما در مرحله دوم عمر فرافکنی شده و متوجّه درون شاعر باشد:
اینجاست یار گم‌شده، گرد جهان مگرد خود را بجوی سایه اگر جست‌وجو کنی
(همان: ۵۰)

این‌که شاعر چگونه توانسته‌است در غیبت این گروه واژگان، پذیرای خوانندگان در ۱۳۱ غزل عاشقانه شود، جای شگفتی است. از واژه‌های «یار» و «ساقی» نیز که صراحت کمتری دارند، به ترتیب با ۱۷ و ۴۲ بسامد بهره برده است. عبارت «یارِ گم‌شده» در بیت زیر، با آنیما یا نیمه گم‌شده در کهن‌الگوهای یونگی هم‌خوانی دارد و مصرع دوم بیان دیگری است از ضرورت واکاوی ناخودآگاه و ارتباط با نیمه تاریک روان (سایه). واژه «دوست» با ۱۹ بسامد بار عمده‌ای از این حوزه معنایی را در غزل ابتهاج، به دوش کشیده است و شاعر آن را برای هر دو جنس مذکر و مؤنث به کار می‌بندد:
چون خال که بر کنج لب یار خوش افتاد ای نکته تو هم در دهن دوست به‌جا باش
(همان: ۲۰۴)

نمود منفی زن آنیمایی

«مانند تمامی کهن‌الگوها، آنیما و آنیموس جنبه‌های مثبت و منفی دارند. یعنی گاهی به‌صورت بسیار جذّاب و مطلوب ظاهر می‌شوند، و گاهی به‌شکل مخرب و آزاردهنده. از این جهت، شبیه خدایان و الهه‌هایی هستند که هم‌قادرند باران رحمت و نعمت فرود آورند؛ و هم انسان را به نابودی کشند...» (استنفورد، ۱۹۲۹: ۲۹). در بیت زیر از ابتهاج «باد» نماد پویایی و حرکت و نمودی از آنیما (روح) است. به خاک افکنده شدن توسط آنیما کنایه از خوار و بی‌مقدار شدن نیمه مردانه شاعر است. بیت دوم نیز نشان می‌دهد که آنیمای منفی کنترل احساسات شاعر را به‌دست گرفته است؛ سرزنش‌گری و درشت‌گویی، از ویژگی‌های سوئیته منفی آنیماست:

چون باد می‌روی و به خاکم فکنده‌ای آری برو که خانه ز بنیاد کنده‌ای
حس و هنر به هیچ، ز عشق بهشتی‌ام شرمی نیامدت که ز چشم فکنده‌ای؟
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۳۵)

«در سراسر دنیا افسانه‌هایی وجود دارد، که زن زیبایی با زهر یا سلاحی پنهانی، معشوق خود را در

شب زفاف می‌کشد. این وجه از آنیما همان قدر سرد و بی‌رقت است که برخی وجوه ترسناک خود طبیعت» (شوالیه، ۱۳۷۹، ج ۳: ۴۷۷). سردمهری زمانی از معشوق سر می‌زند که انطباق با الگوی آنیمایی شاعر، او را دچار محدودیت و تنگنا می‌سازد؛ با این که ممکن است پیش‌تر، از این فرافکنی احساس خوشایند و افتخار آمیزی کرده باشد:

تو چو پروانه‌ام آتش بزن ای شمع و بسوزان من بی‌دل نتوانم که به گرد تو نگردم
خون من ریخت به افسونگری و قاتل جان شد سایه آن را که طیب دل بیمار شمردم
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۷)

آنیمای و مادر مثالی

مادر اولین جنس مؤنثی است که فرزند با او در ارتباط قرار می‌گیرد، این ارتباط از ابتدای شکل‌گیری جنین در زهدان مادر آغاز می‌شود و در ارتباط با مادر و یا اکثر مفاهیم و عناصر طبیعت که مظهر باروری هستند، ادامه می‌یابد، زیرا به همان اندازه که مادر و ایزد-مادر محترم بودند، این عناصر طبیعت نیز مقدس و محترم بودند. هرچه در شعر نمودی زنانه دارد، تجلی‌گاه مادر ازلی است و ممکن است این کهن‌الگو بر معشوق فرافکنی شده باشد. در این صورت کارکردهای مادر ازلی را از قبیل: ایمنی‌بخشی، پرستاری، شیردهی، دسترس بودن، پشتیبانی و... از جنس مؤنث توقع خواهیم داشت. از جمله صور انسانی که مادر مثالی در آنها جلوه‌گر می‌شود، عبارت‌اند از: «مادر واقعی، مادر بزرگ، نامادری، مادرزن، پرستار، دایه و جدهای دور و هر زنی که خویشی و ارتباطی با او برقرار است، غیر از دختر. همچنین نمونه بارز صورت مثالی مادر، حوا و مریم باکره هستند» (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۵).

در مجموعه غزل هوشنگ ابتهاج اثری از نسبت دادن ویژگی‌های مادرانه (مادر - پرستار - حامی و ...) به معشوق یافت نشد؛ یعنی شاعر در رابطه عاشقانه با جنس مخالف به دنبال مهر مادرانه نیست و توانسته است مرز محبت مادرانه را از عشق به جنس مخالف باز شناسد. این امر نشان از سیرابی او از عشق بی‌قید و شرط، به هنگام و دور از افراط و تفریطِ مادر در دوره‌های مختلف رشدی دارد. اگر کم‌توجهی اساسی‌ترین تجربه عاطفی از مادر باشد، دنبال جبران نیمه‌خالی عاطفه مادرانه، در دیگران خواهد بود و اگر از مادر توجهی زیاده‌از حد دریافت کرده باشد، دچار خودشیفتگی شده و در جست‌وجوی آن در دیگران و فرافکنی وظایف مادرانه به جنس مخالف، مدام با ناکامی روبه‌رو خواهد شد و در ارتباط با دیگران به توجه کم‌تر از آن خرسند نخواهد شد، اما بررسی‌ها نشان می‌دهد که ابتهاج از این جهت به ایمنی در دل‌بستگی رسیده است؛ او «هفت» بار از واژه «یار» برای مذکر و به معنای «رفیق» و یک‌بار نیز از خود واژه «رفیق» استفاده کرده است.

«جلوه‌های فردی عنصر زنانه روان مرد، معمولاً به دست مادر شکل می‌گیرد. اگر او احساس کند که مادرش نفوذی منفی در او داشته است، عنصر زنانه روان او غالباً به شکل حالات خشم‌آگین، غمناک، مردود و ناامن و بسیار حساس نمایان می‌شود، اما اگر بتواند بر این نفوذهای منفی فائق آید، این نفوذهای

حتّی می‌توانند جنبهٔ مردانهٔ او را تقویت کنند. حالاتِ روانِ زنانهٔ منفی، نوعی کندذهنی، ترس از بیماری یا ناتوانی جنسی و ... را به‌وجود می‌آورد و تمام زندگی یک جنبهٔ غمگین و دشوار به خود می‌گیرد، این حالات تیره حتّی ممکن است انسان را به خودکشی سوق دهد، که در این صورت روان زنانه تبدیل به عفریت مرگ می‌شود» (یونگ، ۱۳۵۹: ۲۸۰). غلبهٔ عنصر زنانهٔ منفی در ابیات زیر، نومیدی و محرومیت و ناکامی را بازتاب داده است:

اصلی از هنر عشقِ تو جز حرمان نیست آه از این درد که جز مرگِ من‌اش درمان نیست
این‌همه رنج کشیدیم و نمی‌دانستیم که بلاهای وصالِ تو، کم از هجران نیست...
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۳۱)

از مظاهر منفی مادرِ مثالی، «گور» است. از نظر یونگ «مادر مثالی در وجه منفی خود ممکن است به هر چیز سّری و نهانی و تاریک اشاره کند. مثلاً بر مگاک، آنچه می‌بلعد یا جهان مردگان و این وجه، به اعماق تاریک مادر، در میان صفات او اشاره می‌کند» (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۷-۲۶). گور جنبهٔ تهدید و تنبیه مادر مثالی است و بسامد آن چه در رؤیا و چه در نوشته‌ها، نشان تلخ‌کامی، آشفتگی، ترس از تنبیه و نهایت بازخواست و تاوان است. در بیت زیر و در نماد «گهواره و گور» جدا از توجّه شاعر به مناسبات لفظی و معنوی از رهگذر آرایهٔ تضاد، به‌لحاظ روانی نیز، کوتاهی و ناکامی فاصلهٔ گهواره تا گور را تصویر شده است و شاعر که از مادر هستی چشم‌مهر و آرامش داشته؛ به وحشت و تنهایی گورمانندش تنبیه شده است:

از جهان هیچ ندیدیم و عبث عمر گذشت ای دریغا که ز گهواره رسیدیم به گور
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۷۶)

آنیمای و زمین

زمین اساسی‌ترین و مهم‌ترین سمبل مادر مثالی و مظهر باروری است. تقدّس آن ریشه در اساطیر دارد. «در بسیاری از زبان‌ها، انسان «زمین‌زاده» نامیده می‌شود. عقیده بر این است که نوزادان از ژرفنای زمین، از غارها، مگاک‌ها، شکاف‌ها، نیز مرداب‌ها و رودخانه‌ها می‌آیند» (الیاده، ۱۳۹۱: ۱۵۹). زمین، با ۱۰ تکرار در غزل ابتهاج حضور خود را تثبیت کرده است، ولی احتمالاً در سه مورد با نماد مادر مثالی، هم‌خوانی دارد. در بیت زیر زمین آغوش امن، و پناه‌گاه و آسودگی را تداعی می‌کند و به ویژگی پرورندگی آن اشاره شده است:

همای اوج سعادت که می‌گریخت ز خاک شد از امان زمین دانه‌چین دام شما
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۱)

زمان و زمین، هر دو می‌تواند نماد مادر مثالی باشد. زروان در نوشته‌های پهلوی خدای زمان است، بنابراین آیین زروانی، زروان خدایی است که در زمانی که هیچ‌چیز وجود ندارد، اهورامزدا و انگره مینو

(اهریمن) را به دنیا آورد. در بیت زیر، دو مادر ازلی (زمان و زمین) هم‌زمان برای از دست رفتن کسی که آنیمای شاعر بر او فرافکنی شده است، با شاعر همدلی و سوگواری می‌کنند:

دریغ باغ گل سرخ من که در غم او همه زمین و زمان زار و زرد می‌آید
(همان: ۲۴۹)

هوای باغ گل سرخ داشتیم و دریغ که بلبلان همه زارند و برگ‌ها زرد است
دلا منال و ببین هستی یگانه عشق که آسمان و زمین با من و تو همدرد است
(همان: ۲۲۳)

شهر، میهن و وطن با ویژگی‌های خاص خود نمادهای دیگری از صورت مثالی مادر هستند. به نظر یونگ، «مظاهر مادر مثالی در چیزهایی تجلی پیدا می‌کنند که میبین نهایت آرزوی ما برای نجات و رستگاری است و چیزهایی که احساس احترام و فداکاری را برمی‌انگیزد، مانند شهر، کشور و ...» (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۶). وطن از دیگر نمادهایی است که با لایه‌های عمیق ناخودآگاهی و فرایند فردیت و اصل تأنیث مرتبط است. وطن نمادی پذیرنده، مادرانه و محلی برای پرورش احساس تعلق، امنیت و تسکین است. سیراب شدن از آب و چشمه‌های سرزمین، و زندگی یافتن از وجود مادرانه میهن و آسودن در سایه‌سار درختان و بهره‌مندی از اندوخته‌های خاکش اصالت و آسایش می‌بخشد؛ به‌طور کلی اندیشه‌های وطن‌پرستانه ریشه در احساس تعلق و اصالت دارند:

سایه جان! مهر وطن کار وفاداران است بادساران هوا را به وطن حاجت نیست
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۲۳)

چه غریبانه تو با یاد وطن می‌نالی من چه گویم که غریب است دلم در وطنم
(همان: ۱۹۲)

خاک به شاعر احساس امنیت و آرامش می‌دهد. در «ریگ‌ودا» آمده است «به دامان زمین، مادرت، دوباره بخز» و در «آته‌روه ودا» نوشته شده است: «تو که از خاکی، تو را در دل زمین می‌گذارم!» (الیاده، ۱۳۸۲: ۱۶۱).

دل شکسته ما همچو آینه پاک است بهای دُر نشود گم اگر چه در خاک است
(ابتهاج، ۱۳۸۷: ۱۵۴)

ابتهاج به دلیل تعلق خاطر به نگرش سنتی شعر، آسمان را بر زمین ترجیح می‌دهد و با عباراتی نظیر: «مرا ز خاک برگیر، خاکِ بلاکش، خاکِ سیه، خاکِ پا» احساس خود را به این عنصر مادینه بیان کرده است. عباراتی مانند «فلک تشنه خون زمین است، زمین در تب‌وتاب است و زمان می‌سوزد، زمین واژگون شد، زمین و زمان زار و زرد می‌آید و ...» نموده‌های منفی آنیمای زمین را بازنمایی کرده‌اند.

خاک سیه مباش که کس برنگیردت آینه شو که خدمت آن ماهرو کنی

(همان: ۵۱)

چاه می‌تواند نمادی منفی از آنیما و ناخودآگاه باشد. «چاه دنیای ناخودآگاه است و بیرون کشیدن آب از چاه بیرون کشیدن محتویات درون است. چاه همچنین رمز روح است و به اصل تأنیث مربوط می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۰۴). چاه دایره‌وار و هم‌تاریک و رازآمیز است و می‌تواند نمادی از قلمرو دنیای ناشناخته درون باشد. طبق گفته یونگ «چاه عمیق یا هر چیز گود، مادر مثالی را تداعی می‌کند» (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۶). ابتهاج با بسامد پنج‌گانه از نماد چاه برای ناخودآگاه خود بهره برده است. در این میان ترکیب‌هایی مانند «چاه غم، چاه شب» که هردو در بیان تاریکی ناخودآگاهی است و سه کاربست خارج از ترکیب به چشم می‌خورد:

آن یوسف چون ماه را از چاه غم بیرون کشید در کلبه احزان چرا این ناله محزون کنید
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۲۸)

یوسف نمودی از آنیماست، ماه، گرچه خود از نمودهای عنصر زنانه است، در اینجا برای تقویت آنیما (یوسف) به کاررفته است، چاه، نماد ناخودآگاهی و اندوه، خلقی است که آنیما و شاعر به صورت دوسویه مبتلای آنند، کلبه، نماد مادر مثالی است. از قلعه سایه‌ها پیام رسیده، که شاعر برای کشف ناخودآگاهی و دسترسی به آنیما (روح)، به سفر قهرمانی بپردازد.

آنیما و آتش

در تمام سنت‌ها، شعله، نماد تزکیه، اشراق و عشق معنوی است. شعله تصویر روحیه و تعالی است. شعله، روح آتش، عشق و شورمندی است. حرکت و روحی که با وزش نسیم در شعله ایجاد می‌شود، ظرفیت پذیرندگی آن را ارتقا می‌بخشد و پویایی مسحورکننده‌ای بدان می‌دهد و آن را مشبه به رقص و تصعید روح می‌سازد. آتش با ۵۲ و شعله با ۱۴ بسامد در غزل ابتهاج حاضر شده و عموماً در استعاره از «عشق، شور و شوق، بی‌قراری، حسرت و ...» به کار رفته‌اند. گاهی شاعر آتش را یکی از پایه‌های تشبیه بلیغ اضافی، مانند «آتش عشق، آتش آه، آتش شوق، آتش غم، آتش بیداد و آتش رخساره» قرار داده است. در میان ترکیب‌های بر ساخته از آتش، «آتش رخساره» متوجه آنیمای شاعر است، که در آن از عشق می‌خواهد تا به چهره زیبارویی، تاریکی‌های شاعر را به روشنایی بدل کند:

آتش رخساره روشن کن شبی، ای برق عشق تا چراغی برگنم در خانه خاموش چشم
(همان: ۱۰۷)

به نظر می‌رسد که شاعر از تاریکی وجود خویش آگاه شده و در صدد گفت‌وگو و ایجاد رابطه با نیمه زنانه خود برآمده است. وقتی مردان ارتباط خود را از نیمه زنانه‌شان قطع می‌کنند، از روح و پویایی خود فاصله می‌گیرند، حتی در صورت کسب موفقیت‌ها و مراتب اجتماعی، گم‌کرده‌ای دارند که جای خالی آن، پرشدنی نیست. بی‌قراری و آشفتگی پرده‌ای می‌شود و تمام کامیابی‌های زندگی‌شان را می‌پوشاند:

صد دوزخ اینجا بفسرد آری عجب نیست
گر درنگبرد آتشت با سینه‌سردان
(همان: ۲۴۳)

تنها راه برون‌رفت، به رسمیت شناختن آنیما و گفت‌وگو با نیمه زنانه وجود خویش است. در صورتی که به این عروس مستور روح، مجال گفت‌وگویی داده شود، در زیست خودآگاهی شرکت می‌جوید و موهبت خود را در دیگر عرصه‌های زندگی پیش‌کش می‌کند. زیستن رنگی دوباره می‌یابد، رضایت‌مندی و شادکامی جای نومی‌د را می‌گیرد و «صدها خورشید از تو آتش برمی‌دارد» و شاعر با همه دم‌سردی مردانه، به سرودی خوش سر برمی‌دارد که:

ز خوبی آب پاکی ریختم بر دست بدخواهان
دلی در آتش افکندم، سیاووشی برآوردم
چراغ دیده روشن کن که من چون سایه‌شب تا روز
ز خاکسترنشین سینه آتش وام می‌کردم
(همان: ۱۳۵)

وجوه مثبت آنیما در غزل سایه بسیار نادر است؛ «خاکسترنشین سینه» می‌تواند اشارتی به نازنین سایه‌نشین (آنیما) باشد، «آتش وام‌کردن» می‌تواند به سفر قهرمانی آنیما راه ببرد. «آب پاکی بر دست بدخواهان ریختن» تبدیل تلخ‌کامی زندگی به دوست‌کامی و خرسندی، با وارد شدن به گفت‌وگو با نیمه زنانه در خود.

آتش وجهی منفی و نابودگری هم با خود بردارد؛ شعله، در مفهوم مجازی و شبانه‌اش، شعله زبانه‌بار و خراب‌کار، نشانه آتش نفاق، لهیب سوزان شورش و عصیان، اخگر حریص هوس، شراره نابودگر شهوت، و انفجار مرگبار نارنجک است (شوالیه، ۱۳۷۹، ج ۴، ۶۶). «دود، برق بلا در خرمن، آتش در آشیانه، بی‌سروسامان» همه از ملامت نمود منفی آنیمای آتش در غزل اوست؛ آتش گرمابخش که یادآور آنیمای مادر و گرما و امنیت مادرانه است، برخی نموده‌های خشم‌آلود و تنبیهی مادرانه را هم از خود بروز دهد:

چو دود بی‌سروسامان شدم که برق بلا
به خرمنم زد و آتش در آشیانه گرفت
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۸۷)

از این چراغ توام چشم روشنایی نیست
که کس ز آتش بیداد، غیر دود ندید
(همان: ۱۱۷)

بیداد و ستم، سویه منفی آنیمای شاعر است. وقتی معشوق در برابر سلطه فرافکنی آنیما، سرکشی در پیش می‌گیرد، آنچه از او صادر می‌شود، برای مرد آزاردهنده، دردناک و ستم‌نا خواهد بود و مرد دیگر از فرافکنی آنیما بر محبوب خود فر و فروغی نصیب نخواهد برد.

آنیما و گل سرخ

«گل، در وجه کلی‌اش نماد یک اصل انفعالی است. گل‌ها در واقع اغلب به صورت الگوی ازلی روح و یک

مرکز روحی عر ضه می شدند» (شوالیه، ۱۳۷۹، ج ۴: ۷۴۳). «گل سرخ نماد عشق و بیش از آن ایثار عشق شد، گل سرخ با مفهوم کلی عشق، جانشین لوتوس مصری و نرگس یونانی شد» (همان: ۷۴۷). به اعتقاد یونگ «مادر مثالی با گل‌ها، به خصوص گل‌های ظرف‌گونه مانند گل سرخ و نیلوفر آبی تداعی می‌شود» (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۶).

ابتهاج گل سرخ را نمودی تعالی یافته از عنصر زنانه دانسته است، ولی در هر دو کاربست از این نمادواژه، به نظر می‌رسد در برقراری رابطه و شناسایی موفق آن ناکام مانده باشد. در دو بیت زیر «هوای باغ گل سرخ داشتن» تعبیری از آرزومندی در تعامل شاد با نیمه زنانه است و همان‌گونه که تکرار مضمون این برداشت را تقویت می‌کند:

هوای باغ گل سرخ داشتیم و دریغ که بلبلان همه زارند و برگ‌ها زرد است
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۲۳)

دریغ، باغ گل سرخ من، که در غم او همه زمین و زمان زار و زرد می‌آید
(همان: ۲۴۹)

آنیمایم و خورشید

خورشید از دیگر نمادهای مادر مثالی است که حرارت و نور و گرما را نثار انسان‌ها می‌کند. طبق نظر یونگ خورشید مظهر بزرگی و گرما بخشی و پرورش است (جم‌زاد، ۱۳۸۷: ۳۸۷). صفات منسوب به مادر مثالی «شوق و شفقت مادرانه، هر آنچه مهربان است و هر آنچه می‌پروراند و سبب رشد و باروری است را دربرمی‌گیرد» (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۷). نمادواژه خورشید، با سویه مثبت در غزل ابتهاج با ۲۱ بسامد حضور یافته است. در بیت زیر نیمه زنانه را خورشید و نیمه مردانه را ماه دانسته است:

دیدم به خواب نیمه‌شب خورشید و مه را لب‌به‌لب

تعبیر این خواب عجب ای صبح‌خیزان چون کنید
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۲۸)

شب، خواب و رؤیا، قلمرو چیرگی آنیماست؛ صبح‌خیزان اشارت به کسانی است که سلوک قهرمانی آنیمایم را پشت سر نهاده‌اند و به تعبیری ره‌شناسان ظلمات ناخودآگاهند. خورشید نمودی از آنیماست و به جهت باروری و کمال، محل تجلی او واقع شده است. ماه، به‌خاطر لگه‌ها و سایه‌هایش، خود سایه است و خورشید، همان نیمه زنانه (آنیمایم). لب به لب بودن خورشید و ماه، توصیف‌گر وصال اصل فعال و اصل منفعل است. این خواب، هشدار است از طرف ناخودآگاه شاعر درباره ضرورت گفت‌وگو و ایجاد ارتباط با اصل زنانه. اگر شاعر به هشدارهای ناخودآگاهی توجهی نکند، آنیمایم کنترل امور را به‌دست می‌گیرد و تصور کنید اگر به‌جای خود مرد، زنی تصمیمات اساسی زندگی او را بگیرد یا بالعکس، به‌جای زن، مردی تصمیمات اساسی زندگی یک زن را به‌گردن بگیرد؛ رابطه‌ها می‌تواند بسیار تیره‌وتار و بغرنج شود. حرف از برتری یکی از دو جنس، در تصمیم‌گیری نیست، بلکه بر سر تصمیم‌گیری برای جنس

مخالف است؛ چه زن برای مرد، و چه مرد برای زن:
دل خورشیدی‌اش از ظلمت ما گشت ملول چون شفق بال به بام شب یلدا زد و رفت
(همان: ۲۵۳)

هوای چشمه خورشید درسرداشتن، در مفهوم آنیمایی به سفر قهرمانی آنیما اقدام کردن، آغاز گفت‌وگو و ارتباط با نیمه زنانه وجود. شب یلدا، تاریکی ناخودآگاه است. تخلص شاعر در وجهی چندمعنایی، به سایه‌های روانی شاعر نیز نظر دارد. یکی از وجوه سایه‌بازی ابتهاج، باور او به بخش تاریک روان خویش است.

ما را هوای چشمه خورشید در سر است سهل است سایه گر برود سر در این هوس
(همان: ۷۳)

آنیمای و شب

شب نماد دوره لقاح، جوانه زدن و فساد، و از تمامی بالقوگی‌های هستی سرشار است، اما ورود به شب، یعنی بازگشت به بی‌تمیزی. جایی که کابوس‌ها و غول‌ها، افکار سیاه را به هم می‌زنند. شب تصویری ناخودآگاه است، و در رؤیای شب، ناخودآگاه آزاد می‌شود (شوالیه، ۱۳۷۹، ج ۴: ۳۰). آنیما با شب، سیاهی و تاریکی ارتباطی ژرف دارد، یونگ می‌گوید: «آنیمای با جهان اسرار و کلاً با جهان تاریکی مربوط است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۷۹).

«شب» با ۹۵ تکرار، چیرگی خود را در غزل سایه نشان می‌دهد؛ در دو بیت زیر مشتاقانه منتظر پای نهادن آنیما از نیمه تاریک روان به خودآگاهی است. برای دربرکشیدن عنصر زنانه سایه‌نشین سفرهای پرمخاطره‌ای نیاز است، سکوت و غم از ویژگی‌های آنیموسی است؛ گفت‌وگو و برقراری ارتباط با نیمه زنانه در سکوت ممکن نیست. با نیمه زنانه باید مانند زنان عمل کرد، در سکوت تنها خود سایه بر او تکرار می‌شود، اما سایه از گشودگی هراس دارد، از این جهت با صخره زانوی غم مسیر این رابطه مسدود شده است:

در انتظار سحر چون من ای فلک همه چشم بمان که مردم چشم انتظار را مانی
سری به صخره زانوی غم بزن ای اشک که در سکوت شبم آبخار را مانی
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۲۳)

در شب آدمی با قطع ارتباط از روشنایی خودآگاهی و روز، که اسباب مشغله و پریشانی حواس اوست، با جوهر غلیظ تاریکی می‌آمیزد و در سکوت تاریکی عصاره ناخودآگاهی را در کالبد خود می‌کشد.

ز خواب زلف سیاهت چه دم زخم که هنوز خیال سایه پریشان ز فکر شبگرد است

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۲۳)

«شبگردی» همان سفر به ناخودآگاهی است، ناخودآگاه خود را در «خواب» و رؤیا به شاعر عرضه می‌کند. «زلف» مشمول تجلی آنیما در اندام معشوق است. خواب زلف، از نظر زیبایی‌شناسی معنایی، به تمایل موی سر معشوق به یک سمت نیز می‌تواند نظر داشته باشد. خیال آغاز سفر به ناخودآگاه روان است. در مفهوم کلی و به‌عنوان بیت پایانی، اشاره به ناکامی شاعر در سفر قهرمانی آنیما ست و چون شاعر به نتیجه دست نیافته، نمی‌تواند دعوی وصال با آنیما داشته باشد.

آنیمای و احساسات

یونگ می‌گوید «آنیمای تمام روابط احساسی مرد در رابطه با کارش یا روابط او با سایر افراد، خواه زن یا مرد، را بزرگ، تصنعی و افسانه‌ای می‌کند» (یونگ، ۱۹۷۴: ۷۰) مردان باید احساسات خود را بشناسند و در روابطشان قادر به بیان آنها باشند. بیان احساسات مرد را از دسترس آنیما دور می‌کند و آنیما را هم خشنود می‌سازد. زیرا نسبت به هرآنچه مرد را جریحه‌دار یا برانگیخته کرده، اقدام سنجیده‌ای دیده است. «آنیمای ترغیب مرد برای شدت بخشیدن به زندگی است. آنیما به‌تنهایی به زندگی، ارزش زیستن و به مرد، این احساس را می‌دهد که چیزی ارزش زحمت کشیدن را دارد. این آنیماست که به مرد جرئت می‌دهد و او را قادر می‌سازد در روبرویی با سختی‌ها و گرفتاری‌های زندگی، قوی دل و شجاع باشد» (استنفورد، ۱۹۲۹: ۱۰۳).

«اگر آنیما در حالت برون‌گرایی قرار گیرد، صفات منفی در وجود مرد، نمود می‌یابد. آنیما در صورتی برون‌گرا است که رو به دنیا باشد، در این حالت آنیما در بُعد منفی به رؤیاهای شبانه پا می‌گذارد و خودآگاهی فرد را تسخیر می‌کند» (یونگ، ۱۳۶۸: ۷۵). هر مردی برای تحقق جنبه‌های مثبت آنیما نیاز دارد به جنبه‌های منفی آن غلبه کند، برای این کار لازم است تمایلات و جنبه‌های زندگی بخش وجود زن را دریابد و توانا به تاب‌آوری بخش تاریک او در زندگی خود نیز باشد. به‌واقع، وجود آنیما موهبتی برای مردان است و برای دریافت این موهبت شناخت نمودهای مثبت و منفی آن ضروری است.

هنر یک سرزمین، آینه فرهنگ غالب آن سرزمین است؛ شعر و موسیقی ایرانی شادی‌گریزی عامدانه‌ای را بازتابی می‌کند. موسیقی نیز از آنجا که باید در زمینه کلام نواخته می‌شود، با کلام شعر هماهنگی دارد. این نگرش بیشتر از نظام مردسالارانه و زمینه دینی جامعه تقویت و ثبات می‌یابد. در جوامع مردسالار، زنان و روح زنانه محکوم به پستوهاست و به سایه رانده می‌شود. نیروی شادی‌بخش روان مردانه، در نیمه زنانه (آنیمای) ست. بخشی که باید در زندان ناخودآگاهی در کنار حیوانی‌ترین امیال زندگی کند. زندان سایه و هم‌بندی‌های اهریمنی به یکدیگر انس همراهی یافته و به علاقه ملازمت این توهم را برای مرد ایجاد خواهد کرد که برای شاد زیستن، باید حیوانی‌ترین امیال از بند و افسار رها و آفتابی شوند تا شادی به خانه تن بازآید:

شادی مکن از زادن و شیون مکن از مرگ زین‌گونه بسی آمد و زین‌گونه بسی رفت

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۴۳)

در مجموعه غزل «سیاه‌مشق» نیز هرگاه از شادی نشانی بود، محتوای بیت آرزوی دستیابی به آن را اراده می‌کرد:

چون سایه در پناه دیوار غم بیاسای شادی نمی‌گشاید ای دل، دری به رویت

(همان: ۴۳)

«امید» در غزل ابتهاج با ۴۳ تکرار، از امید تهی است و در بیشینه تکرارهایش آن را آرزو می‌کند: به کویت با دل شاد آمدم با چشم تر رفتم به دل امید درمان داشتم درمانده تر رفتم (همان: ۲۵)

بسامد هشت‌گانه «قرار و آرام» به‌عنوان یکی از شاخصه‌ها و نمودهای آنیمای مثبت در خلقیات که نمود اندکی یافته است. خلقیات و احساسات منفی آنیما، شامل «بدخویی: خشم و تندی، ناتوانی، حساسیت بیش از حد، تردید، فقدان عزت نفس و خود کم‌بینی، سرگردانی، لذت نبردن از زندگی، زودرنجی و کج خلقی، حیوان‌آزاری، بیزاری از طبیعت، هجو و بدزبانی، احساس تنهایی، تخیلات شهوانی» است و غزل ابتهاج از آن قسمی که نیازی به نقاب ندارد، پُر است. واژگان «ترس و بیم» نیز جمعاً در غزل ابتهاج با «دوازده» تکرار شده‌اند:

در بحر ما هرآینه جز بیم غرق نیست آن به کزین میانه بگیری کناره‌ای

(همان: ۲۰۰)

ولی برای گروه واژگان «اندوه، گریه و غم» ۱۲۲ بسامد، به تناسب تعداد غزل‌های وی، بیش از انتظار به نظر می‌رسد. با این توصیف به نظر نمی‌رسد توانسته باشد با نیمه زنانه ارتباط مؤثری بگیرد. بیان مبالغه‌آمیز احساسات منفی، از چیرگی خلق منفی آنیما نشانه می‌دهد:

دل ز غم‌های گلوگیر گره در گره است سایه آن زمزمه گریه‌گشای تو کجاست

(همان: ۲۱۹)

آنیموس شاعر سایه عبوس خود را حتی از شادی‌هایش دریغ نکرده است؛ واژگان «شاد، شادی و نشاط» جمعاً ۳۷ بار در زمینه‌ای تکرار شده‌اند که یا از «شادی» نهی، یا آن را انکار می‌کند و یا با حسرت آن را آرزو دارد و در مواردی از شادمانی کردن دوست گلایه می‌کند:

به بادم دادی وشادی، بیا ای شب تماشا کن که دشت آسمان دریای آتش گشته از گردم

(همان: ۱۳۵)

سفر قهرمانی آنیما

رؤیای سفر، نشانگر میل عمیق به تغییر درونی و نیاز به تجربه‌ای تازه است، سفر نشانه ناخرسندی است و منجر به جست‌وجو و کشف افق‌های تازه می‌شود، اما این جست‌وجو در بطن خود، چیزی جز فرار از خویش نیست. لازم است سفر، سفری درونی باشد. اگر سفر برای گریز از خود باشد، به جایی نخواهد رسید:

این جاست یار گم‌شده گرد جهان مگرد خود را بجوی سایه اگر جست‌وجو کنی
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۵۱)

در بیت زیر عنصر زنانه شاعر، مایه رشک آفتاب معرفی شده است. این توصیف رویکرد انکار را تقویت می‌کند، و حاصل انکار دسترسی به نیمه زنانه ناکامی در تعامل است:

تو رشک آفتابی، کی به دست سایه می‌آیی دریغا آخر از کوی تو با غم هم‌سفر رفتم
(همان: ۵۱)

سفر قهرمانی مرد به رسمیت شناختن هستی آنیما و دریافت ضرورت ارتباط با اوست؛ ولی انتهای این سفر به معنی پذیرش فرمانروایی آنیما بر مرد نیست، بلکه پذیرش نیمه زنانه، شناختن سویه‌های مثبت و منفی آن، توانایی تشخیص جنسیت خلق و رفتار در ماست. «سفر به دنیای درون، در روان‌شناسی یونگ از دیدار با لایه‌های فردی سایه^۱ آغاز می‌شود و رفته‌رفته به لایه‌های ژرف‌تر روان می‌رسد. پیش از شناختن سایه، روبه‌رو شدن با آنیما که نزدیک‌ترین چهره پنهان در پس سایه و برخوردار از نیروهای جادویی افسون و تسخیر است، ممکن نیست (یاوری، ۱۳۷۴: ۹-۱۳۸).

بسامد بیشتر واژه «سایه» در غزل ابتهاج، جدا از کارکرد تخلصی، می‌تواند ناظر بر پذیرش بخشی از ویژگی‌های نادلپذیر شخصیت شاعر باشد. پذیرش این که انبار روان هرکدام از ما، زشتی‌هایی را از دیدرس عموم پنهان می‌کند که تلاش می‌کنند تا خود را آشکار سازند.

چون کوه نشستم من، با تابوتب پنهان صد زلزله برخیزد آن‌گاه که برخیزم
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۳۳)

چه پرده‌ها که گشودیم و آن چنان که تویی هنوز در پس پندار سایه پنهانی
(همان: ۲۵۱)

تفرد

«فرایند فردیت و در واقع سازش خودآگاه با هسته روانی یا «خود» معمولاً با جریحه‌دار شدن شخصیت و رنج ناشی از آن آغاز می‌شود. این تکان اولیه اگرچه اغلب تشخیص داده نمی‌شود، اما نوعی فراخوان

است (یونگ و همکاران، ۱۳۷۷: ۲۵۳). فرافکنی آنیما و در پی آن، عاشق شدن، یکی از جدی‌ترین این تکانه‌هاست و یکی از نشانه‌های فردیت یافتگی است. ابتهاج اولین قدم را جدی‌تر برداشته و خود را تنها عاشق این روزگار و زمانه می‌داند:

روزگاری شد و کس مرد ره عشق ندید حالیا چشم جهانی نگران من و توست
گرچه در خلوت راز دل ما کس نرسید همه جا زمزمه عشق نهان من و توست
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۵۳)

به سخن یونگ، «گرایش به فردیت اغلب به شکلی پوشیده در عشق مفرط اشخاص به یکدیگر پنهان است. درحقیقت عشقی که از حدّ متعارف فراتر رود، سرانجام به راز تمامیت دست می‌یابد و از همین رو هنگامی که انسان سخت عاشق می‌شود، تنها هدفش یکی شدن با معشوق است و بس (یونگ و همکاران، ۱۳۷۷: ۳۰۹).

تفرد، یعنی پایان کشمکش نهاد، خود و فراخود و آشتی نیروهای مخالف روان آدمی. اگر «خود» توانسته باشد، بین خواسته‌های «نهاد» لذت‌محور، و «فراخود» پرهیزگر صلحی متعهدانه برقرار کند، تفرد، محقق شده است. به رسمیت شناختن آنیما و تعامل مستمر با آن، که پیش‌تر نیمه مخالف شمرده می‌شد، می‌تواند عنصری‌ترین آشوب مردان را فرونشاند.

غزل ابتهاج از مواجهه اصولی با آنیما تهی است؛ عنصر زنانه غزل او از همدلی و مهربانی بهره‌مند نیست، شاعر عموماً تو صیف‌گر معشوقی جفاپیشه و شکنجه‌گر است. تعامل او با عنصر زنانه، سازنده نیست و نوعی خودآزاری به‌شمار می‌آید، عجیب‌تر آن که وی تسلیم این خودآزاری است:

آه ای دل ناخرسند در حسرت یک لبخند خون جگرم تا چند می‌نوشی و می‌نوشی
می‌سوزم و می‌خندم، خشنودم و خرسندم تا سوختم چون شمع می‌خواهی و می‌کوشی
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۴)

جنبه آنیموسی ابتهاج چنان نیرومند و جدی است که برقراری گفت‌وگو و ارتباط مؤثر را غیرممکن می‌سازد و راه تفاهم واقعی را می‌بندد، با این روند لمس آنیما و دربرگرفتنش طمع خامی خواهد بود:

دست کوتاه من و دامن آن سرو بلند؟ سایه سوخته دل! این طمع خام میند
خلوت خاطر ما را به شکایت مشکین که من از وی شدم ای دل به خیالی خرسند
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۶۷)

اگر ابتهاج راه ارتباط مؤثر با عنصر زنانه را می‌دانست، می‌توانست روح را به قالب مردانه بازآورد و انرژی آنیمای پرده‌نشین خود را در خدمت هیجانانگیز شادمانه‌تر درآورد؛ زیرا «سایه زمانی دشمن می‌شود که یا نادیده گرفته شود و یا به‌درستی درک نشود» (یونگ و همکاران، ۱۳۷۷: ۲۷۲). ضرورت ارتباط با آنیما چنان است که حتی زمانی که از آن فارغیم، بخش زیادی از انرژی روانی ما را به خود معطوف می‌سازد. با بی‌توجهی به بخش بنیادین وجود خویش، نمی‌توانیم احساس کامیابی و خرسندی کنیم:

مایهٔ عیش و خوش‌دلی در غم اوست سایه جان آن که غمش نمی‌خورد عمر تباه می‌کند
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۷۸)

پایان این سلوک و مقصد این سفر، درون شاعر است. مرد باید در نیمهٔ دوم زندگی، از فرافکنی آنیما به بیرون از خود رهایی یابد و متوجه رابطه، گرمی‌داشت و پیوستگی با آنیما یعنی نیمهٔ زنانهٔ درون خویش شود. آیا کم‌توفیقی ابتهاج در فرافکنی بیرونی «زن درون مرد» را می‌توان به پیروزمندی او در بازتاب به درون حمل کرد؟ پاسخ را باید در نتیجهٔ این فرافکنی دنبال کرد؛ آیا شاعر به خرسندی، آشتی درونی، شادمانی و نتایج درخشان خود شنا سی دست یافته است؟ شاید ابیات زیر دربارهٔ برهه‌ای از زندگی شاعر بخشی از پاسخ باشد، ولی برای همهٔ مسیر تخیل فعال شاعر مصداقی نخواهد داشت:

مژده بده! مژده بده! یار پسندید مرا سایهٔ او گشتم و او، بُرد به خورشید مرا
کعبه منم، قبله منم، سوی من آرید نماز کان صنم قبله‌نما، خم شد و بوسید مرا
پرتو دیدار خوشش، تافته در دیدهٔ من آینه در آینه شد: دیدمش و دید مرا ...
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۵)

نتیجه‌گیری

بر اساس این پژوهش، امیرھوشنگ ابتهاج در واکاوی عنصر زنانه، و راه‌بردن به سایه‌های روانی و زوایای پنهان شخصیت خود، از سویه‌های مثبت آنیما برخوردار می‌باشد. او از بازتابی عنصر زنانهٔ درون و فرافکنی آنیما، در الهام شاعرانه بهره برده است. سویهٔ اغراق‌آمیز توصیفات او در این فرافکنی‌ها کم‌رنگ است و این نشان از کامیابی‌های مثبت وی از آنیما دارد. عواملی مانند: بهره‌مندی به‌قاعده از مهر مادری در دوره‌های مختلف رشدی و کفایت همسر شاعر در حمل آنیمای فرافکننده می‌تواند از دلایل آن باشد. اعتدال در بهره‌مندی از عاطفهٔ مادری در جنس، رنگ و شدت فرافکنی عنصر زنانهٔ درونی بر معشوق آشکار است؛ از غزل وی چنین برمی‌آید که از محبوب انتظار مسئولیت‌های مادرانه را ندارد. از دیگر نشانه‌های کامیابی مثبت از آنیما، هیجان‌ات عاطفی ملایم، فاصله گرفتن از پندارهای هو سنک و فانتری‌های جنسی اشاره کرد، اگرچه ابتهاج با این رویکردها در راه تفرّد پا نهاده، لیکن به نظر می‌رسد که به‌علت چیرگی سنت بر افق اندیشه‌اش و نیز انس ذهنی‌اش با نظام مردسالارانه، در گفت‌وگو با آنیما و ایجاد رابطهٔ کارآمد و پویا ناکام مانده است. او اگرچه تخیل فعال خود را در ثبت لحظات چیره‌ناخودآگاهی به‌کار آورده است، ولی غالب غزل‌های او از رابطهٔ نامؤثر با نیمهٔ زنانه حکایت دارد؛ او به‌دلیل آزر یا ترس از افشای عمق پیوستگی عاطفی یا گریز از رسمیت‌بخشی به آن، از به‌زبان آوردن عنوان شریک عاطفی‌اش پرهیز دارد. انکار ضرورت ارتباط با عنصر زنانه، انرژی نیمهٔ سایه‌نشین را به نمودهای منفی سوق داده است. سهم عمده‌ای از غزل‌های او گزارش غنایی ناکامی‌های او در لمس و پیوستگی با آنیماست. ابتهاج به جهت چیرگی شخصیت آنیموسی، در پذیرش عنصر زنانهٔ درونی افتان

و خیزان گام برداشته و نتوانسته است به آشتی با ناخودآگاه و قوی‌ترین نیروی درونی سرکوب‌شده (آنیمای) دست یابد. انتظار می‌رفت که ناکامی او در برقراری ارتباط با عنصر زنانه، به زبان غزل او رنگی از خشم و پرخاش بدهد، ولی شاعر به جای خشم، اف‌سردگی را برمی‌گزیند؛ اف‌سردگی خ‌شونت‌ورزی با خویشتن است. فضای تیره به سبک رمانتیسم سیاه، از نشانه‌های چیرگی آنیمای منفی بر خلق و خوی او و نشانه‌ی افسردگی است؛ عمده‌ی غزل‌های ابتهاج آیینۀ خودکم‌بینی، سرگردانی، ناتوانی، حساسیت، تنهایی، نومیدی، آشفتگی، ناخرسندی، غم، سوک، دریغ، زاری، حسرت، شکوه و شکایت، لذت نبردن از زندگی، خیالات خیس، تسلیم و التماس، تاریکی و تهی‌پشتی، آرزومندی‌های خام، و درکل آن قسم احوالات منفی آنیماست که نیازی به نقاب ندارد.

منابع

- آیدنلو، سجاد (۱۳۸۶). *از اسطوره تا حماسه*، چ اول، مشهد: جهاد دانشگاهی.
- ابتهاج، ه. ا. (۱۳۸۱). *سیاه‌مشق: مجموعه غزل، چ سوم*، تهران: کارنامه.
- اسنودن. روث (۱۳۹۲). *مفاهیم کلیدی یونگ*، ترجمۀ افسانه‌ی شیخ‌الاسلام زاده، تهران: عطایی.
- استنفورد، جان. ا. (۱۳۹۳). *یار پنهان، آنیما و آنیموس*، ترجمۀ فیروزه نیوندی، تهران: افکار.
- اقرانی ارگی، آزاده و پروین دخت‌مشهور (۱۳۹۷). «آنیمای معشوق در غزل‌های عطار بر پایه نقد کهن *الگوی یونگ*»، پژوهش‌نامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال شانزدهم، شماره ۳۰، بهار و تابستان، صص ۳۰-۹.
- الیاده، میرچا (۱۳۹۱). *تصاویر و نمادها*، ترجمۀ محمدکاظم مهاجری، تهران: کتاب پارسه.
- (۱۳۷۵). *مقدس و نامقدس*، ترجمۀ نصرالله زنگوی، چ اول، تهران: سروش.
- بهرامی، میهن (۱۳۷۰). *روانشناسی فردی آدلر*، ترجمۀ حسن زمانی شرفشاهی، چ دوم، تهران: تصویر.
- بیلسکر، ریچارد (۱۳۹۱). *اندیشه یونگ*، ترجمۀ حسین پاینده. تهران: فرهنگ جاوید.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴). *در سایه آفتاب*. تهران: سخن.
- تلخایی، مه‌ری و تورج عقدايي (۱۳۹۴). «تفرد در آثار سعدی در پیوند با سایه، نقاب و آنیما»، فصلنامه تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲۵، پاییز، صص ۹-۴۶.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۶). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر*، چ دوم، تهران: ثالث.
- حسینی، غلامرضا (۱۳۹۳). «بازتاب اسطوره‌های ملی و دینی در شعر سلمان هراتی و سیدحسن حسینی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به‌راهنمایی دکتر اکبر شامیان ساروکلایی، دانشگاه بیرجند.
- جم‌زاد، الهام (۱۳۹۲). *آنیمای در شعر شاملو*، تهران: نگاه.
- جمشیدیان، همایون (۱۳۸۵). «بانوی بادگون بررسی و تحلیل آنیما در شعر سهراب سپهری»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۲ و ۱۳، تابستان و پاییز، صص ۸۳-۹۹.
- دادگی، فرنبرگ (۱۳۸۵). *بندهشن*، ترجمۀ مهرداد بهار، تهران: توس.
- د. ژرژ، دو میزیل (۱۳۹۱). *جهان اسطوره‌شناسی*، ترجمۀ جلال ستاری. تهران: مرکز.
- دوبوکور، مونیک (۱۳۷۶). *رمزهای زنده‌جان*، ترجمۀ جلال ستاری، چ دوم، تهران: مرکز.

- سارانی، مهناز (۱۳۹۶). «بررسی و مقایسه کهن‌الگو در شعر سعید عقل و فریدون مشیری»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به‌راهنمایی دکتر مرضیه زارع زردینی، دانشگاه پیام‌نور استان یزد.
- سجادی‌راد، صدیقه (۱۳۸۷). «نقد روان‌شناختی غزلیات عارفانه سنایی غزنوی برمبنای روان‌شناسی یونگ»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به‌راهنمایی دکتر محمود حسن‌آبادی، دانشگاه دانشگاه سیستان و بلوچستان.
- سلیمانی مهرآبادی، صغری (۱۳۹۸). «بررسی و تحلیل کهن‌الگو، نماد و اسطوره در شعر فارسی معاصر با تأکید بر شعر نیمای سهراب، اخوان، شفیع کدکنی، صفارزاده، گرمارودی»، رساله دکتری، به‌راهنمایی دکتر ناصر، دانشگاه تربیت مدرس.
- سیاسی، علی‌اکبر (۱۳۷۹). *نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روان‌شناسی*. چ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
- سیف، عبدالرضا و صغری سلیمانی‌نژاد مهرآبادی و نسرین موسی‌وند (۱۳۹۶). «بررسی و تحلیل چیستی و چگونگی ظهور کهن‌الگوی آنیما و آنیموس در شعر طاهره صفارزاده»، زن در فرهنگ و هنر، دوره ۴، شماره ۱، بهار، صص ۱۰۷-۱۲۶.
- شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۸۰). *نقد ادبی، معرفی مکاتب نقد همراه با نقد و تحلیل متونی از ادب فارسی*، تهران: داستان.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۲). *داستان یک روح*، چ اول، تهران: فردوس.
- ، (۱۳۶۹). *نگاهی به سپهری*، چ اول، تهران: مروارید.
- ، (۱۳۸۳). *نقد ادبی، چ چهارم*، تهران: فردوس.
- شولتز، دوان بی (۱۳۹۰). *نظریه‌های شخصیت*، ترجمه یحیی سیدمحمدی، چ هجدهم، تهران: ویرایش.
- شوالیه، ژان (۱۳۷۸). *فرهنگ نمادها*، ج ۱-۵، ترجمه سودابه فضایی، تهران: جیحون.
- صنعتی، محمد (۱۳۸۲). *تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات*، چ دوم، تهران: مرکز.
- ، (۱۳۸۰). *فصل مشترک ادبیات و روان‌شناسی*، نشریه کتاب ماه ادبیات.
- صرفی، محمدرضا و عشقی، جعفر (۱۳۸۷). «نمودهای مثبت آنیما در ادبیات، فارسی»، فصلنامه نقد ادبی، مرکز تحقیقات زبان‌وادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، س ۱، ش ۳، صص ۵۹-۸۸.
- عبدی، نادیه (۱۳۹۷). «بررسی و مقایسه کهن‌الگو در شعر سعید عقل و اخوان ثالث». پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به‌راهنمایی دکتر علی صابری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
- عشقی فینسکی، فرانک (۱۳۹۵). «بررسی کهن‌الگوها و مضامین اساطیری در اشعار شمس لنگرودی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به‌راهنمایی دکتر رضا ستاری، دانشگاه مازندران.
- علی‌پور، مصطفی (۱۳۸۰). *ساختار زبان شعر امروز*، تهران: فردوس.
- علیخواه، محمدمهدی (۱۳۷۱). *تظاهر و تجسید ارواح*، چ دوم، تهران: جمال‌الحق.
- علیرضایی، قدرت‌الله (۱۳۹۷). «نقد روان‌شناختی اشعار ژاله قائم‌مقامی، پروین اعتصامی و سیمین بهبهانی براساس نظریات یونگ»، رساله دکتری، به‌راهنمایی دکتر غلامرضا سالمیان، دانشگاه رازی.
- گیائی، محمدتقی (۱۳۸۲). *نقد روانشناختی متن ادبی*، تهران: نگاه.
- فدایی، فرید (۱۳۸۱). *کارل گوستاو یونگ و روان‌شناسی تحلیلی او*. تهران: دانژه.

- فرای، نورتروپ (۱۳۷۷). *تحلیل نقد، ترجمه صالح حسینی*. تهران: نیلوفر.
- فروزنده، مسعود و زهره سورانی (۱۳۹۰). «بررسی کهن‌الگوها در شعر اخوان ثالث»، *مطالعات داستانی*، پاییز ۱۳۸۹، سال اول - شماره ۲ (صص ۱۱۲ - ۱۳۱).
- فوردهام، فریدا (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ*، ترجمه ترجمه میربهاء، مسعود، چ سوم، تهران: اشرفی.
- قادری چشمه‌گلی، آزاده (۱۳۹۳). «آنیما در شعر بدرشاگردالستیاب و احمدشاملو»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به‌راهنمایی دکتر احمدرضا حیدریان شهری، دانشگاه فردوسی مشهد.
- قاری، محمدرضا و زهرا خاتمی کاشانی (۱۳۹۶). «نقد و بررسی شعر شاملو بر اساس آرکی‌تایپ شب»، *فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی*، سال چهاردهم، شماره ۳۳، صص ۳۱-۶۴.
- کمپل، جوزف (۱۳۸۰). *قدرت اسطوره*، ترجمه عباس مخبر، ج اول، تهران: مرکز.
- گرین، ویلفرد ال و ... (۱۳۷۰). *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمه زهرا میهن‌خواه، چ سوم، تهران: اطلاعات.
- ، ----- (۱۳۷۶). *مبانی نقد ادبی*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
- محمدی، علی و مریم اسمعیلی‌پور (۱۳۹۰). «بررسی و تحلیل کهن‌الگوی آنیما در غزل‌های مولانا»، *دوفصلنامه علمی پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء*، سال سوم، شماره ۵، پاییز و زمستان، صص ۱۱۱-۱۵۳.
- محمودی، سیمین (۱۳۹۷). *پایان‌نامه کارشناسی ارشد «بررسی تطبیقی کارکردهای کهن‌الگو در سروده‌های فروغ فرخزاد و بوف کور صادق هدایت بر مبنای نظریه یونگ»*، به‌راهنمایی دکتر هدی عرب‌زاده، دانشگاه ولایت.
- مقیمی آذر، محمدباقر (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات روانشناسی*، چ اول، تهران: تلاش.
- وزیرنیا، سیما (۱۳۸۳). «یک کتاب در یک مقاله: روح در انسان و هنر و ادبیات»، *فصلنامه فرهنگستان هنر*، زمستان، ص ۱۰۸.
- مورنو، آنتونیو (۱۳۷۶). *یونگ خدایان و انسان مدرن*، ترجمه داریوش مهرجویی، چ دوم، تهران: مرکز.
- هال، کالوین، اس و نوربادی و ورنون جی (۱۳۷۵). *مبانی روانشناسی یونگ*، ترجمه محمدحسین مقبل، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.
- هدایت، صادق (۱۳۵۱). *بوف کور* (نسخه الکترونیکی)، ص ۱۲، برگرفته از سایت <http://www.iranatarikh.com>.
- هینلز، جان راسل (۱۳۸۵). *شناخت اساطیر ایران*، ترجمه باجلان فرخی، چ دوم، تهران: اساطیر.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*، چ دوم، تهران: سروش.
- یاوری، حورا (۱۳۸۷). *روان‌کاوی و ادبیات (دو متن، دو انسان، دو جهان)*، ج اول، تهران: تاریخ ایران.
- همان (۱۳۸۲). «*روان‌کاوی و اسطوره*»، گستره اسطوره، گفت‌وگوهای محمدرضا ارشاد، تهران: هرمس، صص ۳۵۱-۳۷۵.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷). *انسان و سمبل‌هایش*، ترجمه محمود سلطانیه، ج اول، تهران: جامی.

- (۱۳۸۶). اصول نظری و شیوه‌روانشناسی تحلیلی یونگ، ترجمه فرزین رضاعی، چ اول، تهران: ارجمند.
- (۱۳۹۱). تحلیل رؤیا، ترجمه آزاده شکوهی، چ اول، تهران: افکار.
- (۱۳۸۶). چهارصورت مثالی، ترجمه پروین فرامرزی، تهران: آستان قدس رضوی.
- (۱۳۷۰). خاطرات، رؤیاهای، اندیشه‌ها، ترجمه پروین فرامرزی، چ اول، معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.
- (۱۳۸۳). روانشناسی ضمیر ناخودآگاه، ترجمه محمدعلی امیری، چ دوم، تهران: علمی فرهنگی.
- (۱۳۷۳). روان‌شناسی و کیمیاگری، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی.
- (۱۳۷۹). روح و زندگی، ترجمه لطیف صادقیانی، چ اول، تهران: جامی.
- (۱۳۷۴). ماهیت روان و انرژی آن، ترجمه پرویز امیدوار، چ اول، تهران: بهجت.
- BAUDELAIRE Ch(1940). *CEuvres*, Gallimard, «coll. Pleiade», 2 vol, Paris.
- CIRLOT J.-E(1962). *A Dictionary of Symbols*, London.
- Jung, C.G(1974). *On the nature of the psyche*. In *Collected works* (Vol. 8, pp. 159-234). Princeton, Ni: Princeton University Press.
- Nicholas Berdyaev(1960). *The Destiny of Man* (New York: Harper Torchbooks, pp. 61-62).