



Psychoanalytic Criticism of the Story "Hana" From Aiin Nowruzi

Homayun Jamshidian 

Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities,
Golestan University, Gorgan, Iran. E-mail: homayunjamshidian@yahoo.com

Article Info	Abstract
Article Type: Research Article (1-20)	<p>The story Hana, in the anthology "Weather for Several Days of the Year" by Aiin Nowruzi, probes into the recounting of a man's separation from his beloved, Darya. Yet, intriguingly, the narrative often veers towards the man's niece, Hana, born around the time of his parting with Darya. Through subtle cues in the text, it becomes apparent that the narrator's feelings, actions, and words carry deeper, symbolic connotations. The author intricately weaves details, seemingly diverting attention from the central theme, perhaps to conceal its true essence. The aim here is to decode and interpret the concealed meanings while striving for coherence within the narrative. Employing a Freudian psychoanalytic lens, the text is explored akin to a dream, where an underlying, more significant level remains obscured beneath the surface. Adopting an inductive research approach, the analysis unravels the symbols and signs embedded within the text, which serve as manifestations of the narrator's subconscious. These symbols, while holding inherent meanings, are suppressed expressions of truths concealed by the narrator, from both himself and the audience. Central questions arise: What causes the ambiguity and contradictions in the narrator's discourse and actions? What roles do the symbols play in the narrative, and can they be organized into a meaningful structure? By dissecting the components of the text and its supporting evidence, it becomes evident that the narrator channels the sorrow of separation from Darya, his longing to reunite, and his desire for offspring through mechanisms like displacement and integration, manifested as symbols such as darkness, underground spaces, numbers, and unconventional behavior and speech. Hana operates on two levels: the surface events recounted by the narrator and the deeper layer of inferred ambiguities and contradictions. To address this dissonance, it is proposed that the narrator not only conceals truths from the audience but also from himself. Through the lens of Freudian psychoanalysis, the story is revisited and interpreted, ultimately revealing that Darya is veiled behind the narrative. The entirety of the tale, supported by textual evidence, emerges as a dream experienced by the narrator upon waking, showcasing elements of displacement and integration. Darya's presence permeates the narrative, subtly observed despite her name remaining unspoken.</p>
Received: 28 September 2023	
In Revised Form: 15 December 2023	
Accepted: 31 December 2023	
Published online: 10 March 2024	
Keywords:	Displacement, Hana, Integration, psychoanalytic criticism, short story.
Cite this article:	Jamshidian, Homayun (2024). "Psychoanalytic criticism of the story "Hana" from Aiin Nowruzi". <i>Journal of Literary Criticism and Rhetoric</i> , Vol: 12, Issue: 4, Ser.N: 32 (1-20).
DOI:	10.22059/jlcr.2023.364360.1954
Publisher:	The University of Tehran Press. © The Author(s)





نقد روانکاوانه داستان «هانا» از آیین نوروزی

همایون جمشیدیان ✉

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه گلستان، گرگان، ایران. رایانامه: homayunjamshidian@yahoo.com

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: پژوهشی (۲۰-۱)	هانا داستانی در مجموعه داستان <i>آب و هوای چند روز سال</i> نوشته آیین نوروزی است که برگزیده چهارمین دوره جایزه ادبی هفت اقلیم شده است. هانا روایت مردی است که در پی بیان حادثه جدایی از معشوقش دریاست اما پس از چند سطر تا پایان از هانا خواهرزاده خود که تقریباً هنگام جدایی از دریا به دنیا آمده سخن می گوید. با نظر به نشانه‌های متعدد در داستان به نظر می‌رسد احساسات، کنش‌ها و گفتارهای راوی در دلالت نخست واقع‌نما نیست و تعارضات و تناقضات فراوانی را بین احساسات، کنش‌ها و گفتارهایش می‌توان دید. گاه به تفصیل از موضوعات متفرقه‌ای سخن می‌گوید تا از موضوع اصلی سخن نگفته باشد یا چیزی را پنهان کند. از این رو با رویکرد نقد روانکاوانه فریود با فرض رؤیابگونه‌گی داستان و قیاس‌پذیری اثر هنری با رؤیا و اینکه سطح آشکار سطحی به‌مراتب با اهمیت‌تر را پنهان می‌دارد به کاوش در متن پرداخته می‌شود. هدف کشف و تبیین معنای مفروض پنهان و یافتن انسجام و معنایی در میان سخنان و عواطف راوی است. روش تحقیق استقرایی است. از طریق تحلیل اجزای متن و بررسی شواهد درون و برون‌متنی این نتیجه به دست آمد که راوی، اندوه از دست دادن دریا، آرزوی زندگی با او و صاحب فرزند شدن را از طریق «جابه‌جایی» و «ادغام» در قالب نمادها و نشانه‌هایی چون زیرزمین، تاریکی، اعداد، کنش‌ها و گفتارهای نامعمول سرکوب و پنهان می‌کند. تمامی این نمادها و نشانه‌ها به‌مثابه نمودهایی از امر سرکوب شده‌اند که راوی نخست از خود و سپس از مخاطب پنهان می‌کند.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۰۶	
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۹/۲۴	
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۱۰	
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۱۲/۲۰	
کلیدواژه‌ها:	ادغام، جابه‌جایی، داستان کوتاه، نقد روانکاوانه، هانا.

جمشیدیان، همایون (۱۴۰۲). «نقد روانکاوانه داستان «هانا» از آیین نوروزی». *پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت*، دوره ۱۲، ش ۴، زمستان، پیاپی ۳۲، (۲۰-۱).

<https://doi.org/10.22059/jlcr.2023.364360.1954>



۱. مقدمه

هانا داستانی است در مجموعه داستان *آب و هوای چند روز سال* از آیین نوروزی. در خوانش این داستان کنش‌ها و گفتارهای نامتعارفی به چشم می‌خورد که با دیگر گفتارها و کنش‌های راوی خوانایی ندارد یا با آنها یا لوازم معنایی آن تناقض دارد. اگر این داستان را اثری منسجم و معنادار بینگاریم آنگاه پرسش این است که آیا می‌توان در این سازه‌های ناساز انسجامی یافت و اگر چنین باشد چه معنایی را القا می‌کند؟ با نظر به شواهد متن فرض این است که این داستان علاوه بر سطح نخست، حاوی سطح دیگری نیز هست. سطح دوم با تأمل و تفسیر نشانه‌های موجود در سطح نخست پدیدار می‌شود. مفاهیم حاصل از گذر از سطح نخست در حکم ناخودآگاه متن است. «ناخودآگاه جمعی در ناخودآگاه متن متجلی می‌شود. در پس پشت معنای ظاهری معنایی است که نه برای نویسنده و نه خواننده آشکار و خودآگاه نیست و منتقد باید آن وجه را هم مطرح کند» (شمیسا، ۱۴۰۱: ۱۳۳). مبانی نظری تبیین مدعای مقاله، رویکرد فروید در تأویل رؤیاست. روان در واکنش به خاطرات و تجربیات ناگوار به سرکوب آنها می‌پردازد. این واکنش را فروید مکانیسم (سازوکار) دفاعی می‌نامد. «مکانیسم‌های دفاعی با قلب کردن ناهشیارانه واقعیت، اضطراب را کم می‌کنند» (سانتراک، ۱۳۹۷: ۲/۱۳۰). به تعبیر میرچا الیاده در نتیجه نبوغ و خلاقیت فروید دریافتیم که آفرینش‌های ضمیر ناخودآگاه، خواب‌ها، رؤیاهای بیداری، اوهام و خیالات، حاکی از زبانی است که برای شناخت انسان بسیار ارزشمند است. (الیاده، ۱۳۹۹: ۱/۲۳) در این نوشتار در به گفتار درآوردن متن و درک این «زبان» به تعبیر الیاده، از اصطلاحاتی همچون کاررؤیا، محتوای آشکار، محتوای نهفته، سرکوب، ناخودآگاه فردی، جابه‌جایی و ادغام استفاده خواهد شد.

پرسش مقاله این است که منشأ ناخوانایی یا تناقض در گفتار و کنش راوی داستان چیست؟ کارکرد نمادهای موجود در متن چیست؟ آیا می‌توان آنها را در ساختاری بامعنا و منسجم جای داد؟ فرض این است که راوی داستان با گفتار و کنش‌های خود اندوه جدایی از نامزدش «دریا» و داشتن فرزند را سرکوب و پنهان می‌کند. گفتارها، کنش‌ها و نمادهای داستان بر این امر دلالت دارند.

۲. پیشینه

تاکنون در خصوص داستان هانا و مجموعه داستان *آب و هوای چند روز سال* هیچ نقدی با این رویکرد یا رویکردی دیگر نوشته نشده است.

۳. مبانی نظری

خیال‌بافی و تخیل را نیز می‌توان قلمرو رؤیا به شمار آورد.

«بسیاری از منتقدان ادبی و روانکاو پیرنگ رمان‌ها، فیلم‌ها و شعرهای روایی را با رویدادهای رؤیا مقایسه می‌کنند. رؤیا و ادبیات در واقع خیال‌پروری‌هایی هستند که ضمیر ناخودآگاه شکل و شمایلشان را عوض می‌کند تا این خیالات بتوانند در خواب‌های ما به نمایش درآیند یا به صورت آثار ادبی منتشر شوند. در تبیین معنای هر متنی باید همان روشی را در پیش بگیریم که روانکاو هنگام تحلیل رؤیاهای بیمارانش اتخاذ می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۷: ۱/۹۴).

روان توان تاب رویدادهای ناگوار و آزاررسان را ندارد. فروید معتقد است ما خاطرات ناگوار را برای حفظ تعادل روان سرکوب می‌کنیم. سرکوب، موضوع را از بخش خودآگاه به ناخودآگاه پس می‌راند و امر سرکوب‌شده به شیوه‌های گوناگون از جمله رؤیا نمودار می‌شود. فروید «واپس‌رانی» را قوی‌ترین مکانیسم دفاعی می‌داند. ایگو (تابع اصل واقعیت) با واپس‌رانی تکانه‌های نامقبول اید (تابع اصل لذت) را از آگاهی بیرون می‌راند و به داخل ذهن ناهشیار می‌فرستد. واپس‌رانی بنیان تمام مکانیسم‌های دفاعی روانی است که هدفشان بیرون راندن یا واپس راندن تکانه‌های تهدیدآمیز از دامنه آگاهی است. (ساتراک، ۱۳۹۷: ۲/۱۳۰)

فروید رؤیا را حاوی دو وجه آشکار و پنهان می‌داند. حوادث و رخدادهایی که در رؤیا دیده می‌شود، وجه آشکاری است که وجه دیگری را که ناپیدا و به مراتب با اهمیت‌تر است، می‌پوشاند. از نظر فروید «این معانی آشکار به شکلی غریب به فراسوی خود اشاره دارند و از آنچه به نظر می‌رسد معنادارترند» (لیر، ۱۴۰۰: ۱۷۳). مجموع این دو سطح «کاررؤیا» نامیده می‌شود. روانکاو و در بافتی دیگر منتقد ادبی می‌کوشد با گذر از سطح آشکار به محتوای پنهان اثر که سرکوب و پس رانده است، راه یابد. این امر سرکوب شده از بین نارفتنی، در رؤیاهای خیالی بافی‌ها و آثار ادبی و هنری از طریق آنچه فرایند «جابه‌جایی» می‌خوانند در صورتی مبدل پدیدار می‌گردد. جابه‌جایی خود را در قالب نمادها و تصویر نشان می‌دهد. فروید «جابه‌جایی را دقیقاً سانسور رؤیا» (فروید، ۱۳۸۲: ۲۱۵) می‌داند.

آنچه شخصیت انکار می‌کند و فاقد اهمیتش می‌داند ممکن است برخوردار از بیشترین اهمیت باشد. فروید می‌گوید گاه بیمار در ضمن بیان رؤیای خود به موضوعاتی اشاره می‌کند و آنها را بی‌اهمیت می‌انگارد. «اگر مُعبر به این ارتباطات فراوان فکری گوش فرادهد به‌زودی ملتفت می‌گردد که اشتراک و سهم آنها در رؤیا بسیار بیشتر از آن است که صرفاً نقاط آغاز محتوای رؤیا باشند» (فروید، ۱۳۸۲: ۲۷۰). این انکار را در رؤیاهای بیداری یا اثر هنری در مواردی می‌توان دید که شخصیت داستانی موضوعات یا رویدادهایی را بی‌اهمیت می‌شمارد، از بیان رویدادهایی طفره می‌رود یا به جای سخن گفتن در آن باب، از اموری حول و حوش آن سخن می‌گوید. حال آنکه با تأمل در بافت متن و کل اثر می‌توان آن را با اهمیت انگاشت. فروید در خصوص سطوح رؤیا و شیوه تحلیل آن می‌گوید:

«آنچه خواب‌دیدن خوانده می‌شود، متن خواب (رؤیا) یا رؤیای آشکار است و آنچه که ما می‌جوئیم و حدس می‌زنیم و معتقدیم که در پس رؤیا پنهان است، رؤیای نهان توصیف می‌شود. لذا دو وظیفه بر عهده ما قرار می‌گیرد: یکی اینکه رؤیای آشکار را به نوع مخفی تبدیل کنیم و دیگر اینکه آنگاه توجیه کنیم که چگونه در ذهن خواب‌بیننده، دومی به اولی تبدیل گردیده است» (فروید، ۱۳۸۲: ۲۶۹).

گفتنی است در این داستان سخن از رؤیای هنگام خواب نیست بلکه رؤیایی است که راوی در بیداری در قالب خاطرات به آن پناه می‌آورد. فروید در خصوص تأمل در داستان با رویکرد تأویل رؤیا می‌گوید: «رؤیاهای برساخته (آثار هنری) را می‌توان به همان شیوه رؤیاهای واقعی تأویل کرد و از این رو مکانیزم‌های ناهشیار معمول در "عمل رؤیا" در فرایند نگارش خلاقانه نیز دخیل‌اند» (فروید، ۱۳۹۷: ۱۱۹-۱۲۰). جانسون تخیل را همچون رؤیا یکی از راه‌های بروز ناخودآگاه می‌داند. «رؤیابینی و تخیل هر دو دارای یک ویژگی مشترک هستند. رؤیا همان تخیلاتی است

که در طول زمان خواب کار می‌کند و تخیل، رؤیایی است که در زمان بیداری درون ما جریان می‌یابد» (جانسون، ۱۳۹۹: ۲۹).

بدیهی است تأویل داستان همچون تأویل رؤیا معنای قطعی و نهایی ندارد و با حدس‌هایی بر مبنای نمادها و نشانه‌های درون متن آغاز می‌شود و آنگاه در تبیین و توجیه آن به روش استقرایی استدلال می‌شود. تفسیر و تأویل‌ها مبتنی بر شواهد درون و برون متنی است. «با توجه به اینکه محتوای نهفته‌ای در رؤیا وجود دارد که اهمیت آن بسیار بیش از محتوای آشکار است، وظیفه اساسی ما این است که راه‌حل‌های قانع‌کننده‌ای برای معماها و تناقض‌هایی بیابیم که با توجه به محتوای آشکار حل‌ناشدنی می‌نماید» (فروید، ۱۳۸۲ الف: ۱۷۶).

کوشش این مقاله بر این است که با تأمل در نشانه‌ها و نمادهای داستان هانا به توجیه و تبیینی در باب محتوای نهفته داستان دست یابد.

۴. معرفی نویسنده و خلاصه داستان

آیین نوروزی در سال ۱۳۶۹ به دنیا آمد. در دانشگاه تهران در رشته زبان و ادبیات فارسی مدرک کارشناسی و در رشته پژوهش هنر مدرک کارشناسی‌ارشد دریافت کرد. کتاب *آب و هوای چند روز سال*، منتشرشده در سال ۱۳۹۲؛ مجموعه *ده داستان کوتاه* او برگزیده چهارمین دوره جایزه ادبی هفت اقلیم شده و نیز به‌عنوان بهترین داستان جایزه ادبی بوشهر شناخته شده است. دیگر آثار این نویسنده عبارتند از: *دستگاه گوارش* (۱۳۹۶)، *زمین نرم* (۱۳۹۸)، *آمار دقیق مرده‌ها* (۱۴۰۱).

در سطر نخست داستان، راوی می‌گوید: می‌خواهم توضیح دهم آن روزها چگونه بود، و سپس از برف و سرمای می‌گوید که مصادف با زمان جدایی از دریا بوده است. در همین حال خواهرزاده‌اش هانا به دنیا می‌آید. پس از این، راوی به تفصیل از هانا و احساس عاطفی شدید خود به او می‌گوید و اینکه مدام برای او لباس می‌خریده و مدت‌ها بر بالین او می‌نشسته و نگاهش می‌کرده است. راوی در زیرزمینی تنها زندگی می‌کند و جز با خانواده خواهرش با کسی ارتباط ندارد. در پایان داستان، راوی لباسی را از خواهرش قرض می‌گیرد. به این قصد که دیگر به او پس ندهد لباس را به عمد در کیسه‌ای نمی‌گذارد و آن را در آغوش می‌گیرد و در زیرزمین محل زندگی‌اش با سه پونز بر دیوار نصب می‌کند و آنقدر در تاریکی نگاهش می‌کند تا چشمش به آن عادت کند و با وضوح بیشتری آن را ببیند.

۵. بحث و بررسی

۵-۱. جابه‌جایی

۵-۱-۱. عنوان داستان

نخستین وجه پدیداری «جابه‌جایی» در عنوان داستان دیده می‌شود. عنوان داستان برگرفته از نام خواهرزاده راوی است. در لغت‌نامه دهخدا ذیل واژه هانا چنین آمده است: پناه، امید، نفس، فریاد، دادخواهی، خواهش. راوی داستان به شیوه‌های گوناگون و به تفصیل از دلبستگی شدید خود به او

که چندان متعارف و طبیعی نمی‌نماید، سخن می‌گوید. با توجه به درون‌مایه داستان این نام القاکننده گونه‌ای از خواست یا اعتراض راوی است. گویی «هانا» فریاد و دادخواهی راوی است از سرنوشت یا چیزی از این دست.

چنانکه در متن مقاله به تفصیل بررسی خواهد شد، به‌رغم عنوان داستان، محور اصلی داستان، دریا، رابطه‌ای پایان یافته و آرزوی داشتن فرزند از آن زندگی شکل نیافته است. راوی این اندوه را به سبب رنجآوری و احساس شکست، در رؤیاهای بیداری سرکوب می‌کند، اما امر سرکوب شده به صورت‌های گوناگون مثلاً در قالب رنگ، اعداد و اشیا که مستقیماً او را به یاد می‌آورند یا به نوعی با او رابطه دارند یا می‌توانستند داشته باشند، پدیدار می‌شود.

۵-۲. شخصیت

با استخراج و مقایسه مجموعه گفتار، کنش و عواطف اسناد شده به راوی تصویری از او پدیدار می‌شود که اجزای آن فاقد سازگاری درونی است و متناقض و نامعمول بودن آنها نمایان می‌شود، به گونه‌ای که می‌توان راوی را غیر قابل اعتماد خواند. این راوی «راوی ناهمساز» (در این باره ر.ک. ابوت، ۱۳۹۷: ۱۴۷) به شمار می‌آید به گونه‌ای که به اطلاعاتی که می‌دهد می‌توان اعتماد کرد یا دست‌کم دلیلی بر نقضش نیست؛ اما تفسیرش از آن اطلاعات به سبب ناسازگاری آنها نادرست می‌نماید. این غیر قابل اعتماد بودن به صورت‌های گوناگون مثلاً در توصیف واقعه، کنش‌ها و عواطف نمودار می‌شود.

۵-۳. توصیف واقعه

این داستان به زاویه دید اول شخص نوشته شده و وقایع و اشخاص از نگاه و تفسیر راوی تصویر شده است.

راوی در ابتدا وعده می‌دهد که در باب آنچه «آن چند روز» می‌نامد و مقصودش روزهای جدایی از نامزدش هاناست سخن بگوید، اما چنین نیست و تا پایان داستان موضوعات نامرتبط یا فرعی را که گاه با تداعی معانی به یاد می‌آورد به تفصیل و با ذکر جزئیات وصف می‌کند. داستان با این جمله آغاز می‌شود: «توضیح می‌دهم که آن چند روز چطور بود» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۰)، بنابراین مخاطب در انتظار شنیدن آن چند روز یعنی حوادث یا بگومگوهای آن روزهای منجر به جدایی یا احساسات و عواطف او یا دریاست اما به یاد ماندن آن روزها را موقوف به نشانه‌های بیرونی می‌کند:

«همه ویژگی‌های لازم را داشت برای اینکه در ذهن من بماند. مثلاً یکی اینکه هوا سرد بود و برف می‌بارید. نیمه‌های دی بود و چند روز پشت سر هم برف باریده بود و مدرسه‌ها تعطیل شده بود. وقتی توی کوچه‌ها راه می‌رفتم شال‌گردنم را می‌پیچیدم دور صورتم و سرما دماغم را می‌سوزاند» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۰).

اطلاعاتی که راوی در توصیف «آن روز» ارائه می‌کند مثلاً فصل زمستان، بارش برف، تعطیلی مدارس، پیچیدن شال‌گردن دور صورت و سرما احتمالاً درست باشد و دست‌کم دلیلی بر نقض آن نیست اما موضوع اصلی به شمار نمی‌آید. مسئله اصلی راوی و داستان، «آن روزها» است و به خودی خود آن قدر اهمیت دارد که برف و سرما یادآور آن نباشد بلکه «آن روزها» برف

و سرما و دلالت ضمنی آن را به یاد بیاورد. در پی این توصیفات پس از یازده سطر می‌گوید که با معشوق خود دریا جروب‌بحث کرده و یک هفته او را ندیده است و به توصیف حالات خود پس از ماجرا می‌پردازد. برای مثال آن‌قدر به دریا فکر می‌کند تا خوابش ببرد، حرکات و سرعت انجام دادن کارهایش بسیار کند شده است که می‌توان آن را وجه عینی افسردگی به شمار آورد. سپس این طفره‌روی به تفصیل با وصف به دنیا آمدن فرزند خواهرش ادامه می‌یابد:

«توی همین دوران خواهرم بچه‌دار شده بود. دختر بود و چهار دی به دنیا آمد و اسمش را گذاشتند هانا. روزی که به دنیا آمد همه فامیل دور هم جمع شدند. خیلی وقت بود هیچ‌کدامشان را ندیده بودم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱).

راوی گویی گریزگاهی دیگر برای گریز از «توضیح آن چند روز» یافته است. به دنیا آمدن فرزند خواهر راوی با موضوع اصلی مرتبط نیست و می‌شد از باب تداعی معانی به اشاره‌ای از آن گذشت اما ادامه و تمامی داستان شرح و بسط همین موضوع به‌ظاهر بی‌ربط است. بوتبی در خصوص انگیزه روانی سخن گفتن از حواشی موضوع به جای اصل ماجرا می‌گوید: «عنصر اصلی تجربه‌ای تلخ در حصار ادراک شدیداً قوی جزئیاتی جنبی حبس و محصور می‌شود» (بوتبی، ۱۳۸۶: ۱۲۳). رویداد مهم جدایی راوی از دریا گویا فراموش یا نادیده گرفته شده است. قیدهای «خیلی وقت» و «هیچ‌کدامشان» معنادار است. او که خود را این‌گونه شیفته هانا و رفتن به خانه خواهر خود وصف می‌کند، پیش از این، زمان زیادی و به تأکید «هیچ‌کدامشان» را ندیده است و به اصطلاح اجتماعی یا اهل مراوده با فامیل نبوده است.

معنای «آن چند روز» یا به تعبیر دیگر «آن روزها» تا پاراگراف (بند) بعد به تأخیر می‌افتد: «با دریا حسابی جروب‌بحث کرده بودم و یک هفته بود هیچ‌کدام خبری از هم نداشتیم. شب‌ها چراغ آتلیه را خاموش می‌کردم و می‌دانستم مجبورم آن‌قدر به دریا فکر کنم تا خوابم ببرد. چند ساعت که می‌گذشت می‌رفتم. نفسم را بیرون می‌دادم و بخاری را که توی هوا درست می‌شد نگاه می‌کردم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۰).

در همه موارد، موضوعات و توصیفات مسئله اصلی داستان نبوده است.

۵-۴. کنش‌ها

کنش‌های نامعمول راوی همگی در محدوده امور خانه و خانواده است. رفتارهایی که به صورت متعارف چندان مردانه به نظر نمی‌رسد. در کنار هم قرار گرفتن این کنش‌های نامعمول مجموعه‌ای معنادار را پدید می‌آورد.

۵-۴-۱. لباس خریدن

راوی در جایگاه مرد، برخلاف شیوه مرسوم مردان بسیار به خرید لباس برای هانا، آن هم به صورت مکرر اصرار دارد و شگفت‌تر اینکه یکی از لباس‌هایی را که برای هانا خریده از خواهر خود قرض می‌گیرد و چنان‌که می‌گوید قصد بازگرداندن آن را نیز ندارد. «وقتی یک روز خواهرم یکی از لباس‌هایی را که من خریده بودم تن هانا کرد پرسیدم می‌توانم لباسش را برای چند وقت قرض بگیرم یا نه» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۵-۸۶).

قصد خود را از این کار حفظ کردن این روزها (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۵) بیان می‌کند. «این روزها» که توضیحی در خصوص آن ذکر نمی‌کند، روزهای جدایی از دریاست که اگر جدایی اتفاق نمی‌افتاد ممکن بود روزی فرزندی چون هانا می‌داشت و مهم‌تر اینکه با دریا زندگی می‌کرد. بنابراین به نظر می‌رسد با کنش خرید لباس چیز دیگری پنهان می‌شود. افزون بر این، تنها به خرید بسنده نمی‌کند و به خیال‌پردازی در این باره نیز می‌پردازد:

«توی پاییز وقتی برایش لباس می‌خریدم سعی می‌کردم قیافه‌اش را مجسم کنم. همیشه یک بچه کچل بور تو ذهنم می‌آمد. لباس‌هایی که می‌گرفتم اصلاً به بچه پر مو نمی‌آمد... خیلی از لباس‌هایی که گرفته بودم هنوز اندازه‌اش نبودند و خیلی‌ها را هم هنوز فرصت نکرده بود بپوشد چون تقریباً همه فامیل برایش لباس آورده بودند» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۳).

در این بخش چند نکته مهم هست. فعل استمراری «می‌خریدم» نشان می‌دهد راوی در کار خرید مداومت داشته است. با توجه به دنیا آمدن هانا در دی‌ماه راوی خرید را از پاییز آغاز کرده است که همچون رفتار مادری منتظر و بی‌قرار به نظر می‌رسد. تخیل دربارهٔ چهرهٔ نوزاد به دنیا آمده و او را بور و کچل تصور کردن ممکن است مبتنی بر تصویری از چهرهٔ خود او باشد؛ گرچه به تصریح تصویری از خود ارائه نکرده است اما از سخنان او در موضعی دیگر برمی‌آید در خصوص شباهت نوزاد با خود و دیدن چهرهٔ خود در او نیز خیال‌پردازی داشته است: «آن چند ساعت که در خانهٔ خواهرم می‌گذراندم بیشتر وقت‌ها بالای سر هانا بودم. معمولاً خواب بود. به چشم‌ها و دماغش نگاه می‌کردم و سعی می‌کردم نشانه‌های خواهرم و شاید خودم را توی صورتش پیدا کنم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۵). بنابراین بعید نمی‌نماید که تصویر مخیل از نوزاد چیزی شبیه به خود او باشد و این‌گونه بار دیگر در صورتی دیگر آرزوی داشتن فرزند خود را نمودار می‌کند.

دیگر اینکه از دغدغه‌های راوی این است که لباس‌هایی که برای نوزاد خریده می‌پوشد یا نه و علت نپوشیدن لباس چیست؟ این تأمل در جزئیات و اظهارنظر در مورد آن نمی‌تواند صرفاً معنایی در حد دلالت اولیه داشته باشد.

۵-۴-۲. جابه‌جا کردن نامتعارف اشیا

جابه‌جا کردن اشیای خانه کنشی متعارف در حوزهٔ خانه‌داری است اما اگر در داستان ذکر شود حتماً بر نکته‌ای دلالت دارد و باید در پی یافتن معنا و ارتباط آن با دیگر وقایع بود. به‌ویژه اگر با تداوم و تکرار همراه باشد: «هر روز جای یک چیز را تغییر می‌دادم. جای آن یک مبل را که داشتم مدام عوض می‌کردم. هر روز یک چیزی را از روی میز برمی‌داشتم و هر روز یک جا را رنگ می‌کردم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱).

این کنش، بیان غیرمستقیم بی‌قراری یا نارضایتی است که در قالب جابه‌جا کردن‌های مداوم اشیا پدیدار می‌شود. معنا یا علت این بی‌قراری را علاوه بر درون‌مایه و بافت کلی داستان از عبارت زیر نیز می‌توان حدس زد: «خودم را می‌گذاشتم جای کسی که برای اولین بار آمده توی این ساختمان» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱).

در جمله بالا واژه کلیدی، «جای کسی» است که به جای نام بردن از فرد مورد نظر، با به کار بردن ضمیر مبهم «کسی» پنهانش می‌کند. چنان‌که دیدیم راوی با اعضای خانواده و فامیلش رابطه‌ای ندارد، حتی پیش از به دنیا آمدن خواهرزاده با خواهرش نیز ارتباطی نداشته است. بنابراین آن «کسی» دریاست و این جابه‌جا کردن مداوم اشیا از این رو است که راوی خانه را از چشم او می‌بیند و دست‌کم در خیال و تصورات می‌خواهد فضایی بسازد که او را خوش بیاید.

۵-۴-۳. هر روز به خانه خواهر رفتن

راوی که البته فردی منزوی است هر روز به خانه خواهرش می‌رود. گویا از دید خود او هم چنین رفتاری باید با دلایلی توجیه شود و احتمالاً به این سبب سه دلیل می‌آورد که هیچ‌کدام باورپذیر نیست. می‌گوید: «چون ده دقیقه با اینجا فاصله داشت... پیاده‌روی در آن کوچه‌ها را هم دوست داشتم. دلیل دیگرش هم هانا بود» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۲).

فاصله ده دقیقه‌ای راه صرفاً گویای مسافت است و توجیه موجهی برای این دیدارهای مکرر نیست. در مورد دوم نیز دوست داشتن پیاده‌روی در آن کوچه‌ها باید به قدم‌زدن یا بسیار قدم‌زدن در آنها بینجامد نه مکرر به خانه خواهر رفتن که در یکی از آن کوچه‌ها سکونت دارد. در اینجا کوچه نیز به جای خواهر، هانا و در نهایت یاد دریا و فرزندى که ممکن بود داشته باشند، می‌آید. دلیل سوم ممکن است در نگاه نخست باورپذیر باشد، اما با نظر به دیگر نشانه‌ها و نیز سطرهای پایانی که لباس قرض‌گرفته را بر دیوار نصب می‌کند، هانا هم مراد نیست و راوی حقیقتی را از خود پنهان می‌کند و از مواجهه با خود می‌هراسد.

۵-۴-۴. خاموش کردن چراغ

«شب‌ها یکی از چراغ‌ها را روشن می‌گذاشتم و بعد می‌رفتم توی حیاط و وقتی آنجا بودم سعی می‌کردم اتاق را ببینم چون دیوارها را آبی کرده بودم و همه حیاط را برف گرفته بود و وقتی در و سایبان بالایش را می‌دیدم کیف می‌کردم.» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱)

در این عبارت نیز تکرار و تداوم عمل بسیار مهم است و آن را از عملی اتفاقی و فاقد معنا (گرچه در داستان هیچ چیز از سر اتفاق نیست و معنایی با خود دارد یا باید داشته باشد) خارج می‌کند. روشن گذاشتن یکی از چراغ‌ها تعبیر دیگری است از خاموشی دیگر چراغ‌ها، روشنی این تک چراغ از این روی است که امکان دید به کلی منتفی نشود.

تصویر ارائه شده این است که راوی در تیرگی ایستاده و از ارتفاع به اتاق خود که آبی و به رنگ دریاست نگاه می‌کند. در ضمن در برف ایستاده و برف یادآور روز جدایی از دریاست.

تصویر در و سایبان بالای آن تداعی‌کننده آستانه ورود است. دیدن در و سایبان «کیفی» ندارد مگر اینکه بتوان وارد شونده عزیزی را تصور کرد که در تاریکی وارد اتاق او شود. در و سایبان در تاریکی قرار گرفته، نشانی از دریاست که در تاریکی به زیرزمین یا تاریکی ذهن و خیال راوی وارد می‌شود.

در موردی دیگر دوست دارد دریا زنگ بزند و او چراغ‌ها را خاموش کند و به موبایل او پاسخ ندهد (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۲).

این مورد نیز کنشی نامتعارف است. پیش از زنگ زدن دریا اگر چراغ روشن باشد خاموش می‌کند و به موبایلش نیز پاسخ نمی‌دهد. البته با توجه به درون‌مایه داستان، دریا زنگ نزده و نمی‌زند و او خود از این امر آگاه است. در بخشی دیگر به موضوع تاریکی از منظری دیگر نیز پرداخته خواهد شد.

۵-۵. عواطف

در بخش‌های پیشین نشانه‌های بیرونی سرکوب امر فروخورده بررسی شد. در این بخش نشانه‌های درونی در قالب احساسات و عواطف بررسی می‌شود. راوی احساسات و عواطفی را به خود نسبت می‌دهد یا در خصوص آن سخن می‌گوید که با دیگر موارد ذکر شده سازگار نیست یا با آن تناقض دارد. این عواطف در تعارض با یکدیگر یا با باور و کنش راوی، فراتر از خود، از امری پنهان حکایت می‌کنند.

۵-۵-۱. عواطف نسبت به دریا

راوی به تصریح می‌گوید حوصله دیدن دریا را نداشتم اما هنگامی که این احساس خود را توصیف می‌کند می‌بینیم به شدت مشتاق و در انتظار اوست:

«حوصله دریا را نداشتم. دوست داشتم زنگ بزند و من جواب ندهم. دوست داشتم عصر زنگ بزند، وقتی نزدیک غروب خورشید است و هوا سردتر شده. آن موقع من همه چراغ‌ها را خاموش می‌کردم و صدای موبایلم را قطع می‌کردم. زنگ می‌زد و موبایلم روی میز می‌لرزید. من آرام می‌رفتم طرف میز و سعی می‌کردم مستقیم به موبایلم نگاه نکنم. به یک تکه از میز خیره می‌شدم که موبایلم گوشه‌اش باشد. بعد زیرچشمی اسم دریا را می‌دیدم و خیالم راحت می‌شد» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۲).

می‌گوید «حوصله دریا را نداشتم» اما به تفصیل با ذکر جزئیات و با حواس بینایی، شنوایی و بساواپی خود آن را شرح می‌دهد، به جزئیات زمان اشاره می‌کند؛ غروب که برزخ روشنی و تاریکی است. حتی فضای اتاقش را در این حال وصف می‌کند و به خاموشی چراغ و تاریکی آن نیز اشاره می‌کند. لرزیدن میز بیانی از حال و هیجان خود او هنگام شنیدن زنگ دریافت است. از مجموع کنش‌های راوی هنگام شنیدن زنگ موبایل نوعی تمرکز و مراقبه تداعی می‌شود، گویی در کار اجرای آیینی باشد حال آن‌که اگر مقصود سخن نگفتن با دریا بود می‌بایست مقصودش را در کمترین کلمات بیان می‌کرد یا در بدترین حالت لحن و تصاویر منفی در عبارات خود می‌آورد. بنابراین به زبان می‌گوید حوصله دریا را نداشتم اما رفتارش نشان آرزومندی است. در اینجا نیز نام دریا با سردی و تاریکی همراه شده است.

۵-۵-۲. عواطف راوی نسبت به خواهرش

راوی پس از به دنیا آمدن هانا بسیار به خانه خواهرش رفت و آمد داشته و به استناد سخنان خود او چندان از سر علاقه‌مندی نبوده است:

«فقط موقعی که به دبستان می‌رفتم و دوست داشتم همه را بزخم زیاد دعوا می‌کردیم. بعد از آن انگار خیلی کاری به کار هم نداشتیم. وقتی دانشگاه را شروع کرد من راهنمایی بودم و حالم از همه چیز به هم می‌خورد. بعد از آن هم زندگی‌مان خیلی سریع‌تر از این جلو رفت که به هم کاری داشته باشیم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۳).

در توضیح رابطه با خواهرش از روحیهٔ پرخاشگر خود در کودکی می‌گوید. در نوجوانی حالش از همه چیز به هم می‌خورد و به طور غیرمستقیم از خواهرش نیز و در جوانی هم کاری به هم نداشتند. بنابراین تا پیش از هانا هیچ رابطهٔ عاطفی و صمیمی بین آنها وجود نداشته است. پس از به دنیا آمدن هانا در مورد رابطه‌اش با خواهر خود می‌گوید: «احساس می‌کردم برای اولین بار است که خواهرم را می‌بینم، انگار سال‌های قبل اصلاً یادم نمی‌آمد. اصلاً یادم نبود قبلاً چه احساسی راجع به همه چیز داشتم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۳).

بنابراین بر مبنای شواهد، این رابطهٔ شدید با خواهرش از روی محبت نبوده و در باطن حاوی معنای دیگری است.

۵-۵-۳. عواطف راوی نسبت به ازدواج و بچه‌دار شدن

سخنان راوی در مورد میلش به ازدواج و بچه‌دار شدن با رفتارش تعارض دارد: «نمی‌دانستم ازدواج می‌کنم یا نه ولی تصمیم گرفته بودم بچه‌دار نشوم چون تحمل قبول مسئولیتی در این حد را نداشتیم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۵) و در جملهٔ بعد سخنان و عملش نقطهٔ مقابل این گفتار است:

«آن چند ساعت که در خانهٔ خواهرم می‌گذراندم بیشتر وقت‌ها بالای سر هانا بودم. معمولاً خواب بود. به چشم‌ها و دماغش نگاه می‌کردم و سعی می‌کردم نشانه‌های خواهرم و شاید خودم را توی صورتش پیدا کنم. دست‌هایش را توی دستم می‌گرفتم و ناخن‌های کوچکش را نگاه می‌کردم و دلم می‌خواست همان‌جا بمیرم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

به نظر می‌رسد آوردن قید «شاید» نوعی پنهان‌کاری باشد و راوی خودش را و احیاناً فرزندانی که می‌توانست داشته باشد در هانا می‌جوید. مردن نیز حاکی از ناامیدی است، چون در چنین شرایطی قرار نگرفته است و نیز می‌توان آن را نشان شدت احساس دانست، همان‌که شاملو نیز می‌گوید: می‌خواهم خواب اقایاها را بمیرم.

او حتی با رفتاری مادرگونه آنقدر بچه را در بغل گرفته، تکان می‌دهد که خوابش بگیرد و بعد: «می‌توانستم آرام بگذارمش روی تخت و تا هر وقت که خواستم نگاهش کنم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۴). چنین رفتارها و سخنانی دقیقاً در تعارض با جملهٔ نخست این بخش است.

۵-۶. نماد

در نماد لفظ مستعار بر مشبیهی محذوف دلالت می‌کند و به سبب نداشتن قرینهٔ صارفه می‌توان آن را در معنای اصلی نیز در نظر گرفت و از این رو بر بیش از یک مشبه یا معنا دلالت می‌کند و برخوردار از هاله‌های معنایی است (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۱۷). در این داستان نماد در هیئت رنگ، اعداد،

خانه و گیاهان نمودار می‌شود و کارکرد آن پنهان یا سرکوب کردن موضوعی است که راوی را می‌آزارد. نمادها در این داستان با توجه به زمینه داستان و شخصیت راوی تفسیر و تأویل می‌شود.

۵-۶-۱. رنگ‌ها

در این داستان انواع رنگ‌ها در مواضع مختلف به کار رفته و تکرار شده است. تکرار یکی از نشانه‌های وجه نمادین واژه یا تصویر است. «فریود حتی در آزمون رؤیاها که در آنها تصویرها طبیعتاً عنصر اصلی هستند، توجه ویژه‌ای به تکرار واژگان مبذول می‌کند. منظور واژگانی است که خود را با دلالتی غریب دگرگون شده عرضه می‌کنند. طبق نظر فریود این گونه واژگان به معنای ادراکی به شیوه معمول اشاره نمی‌کنند، معنای آنها نوعی دلالت ضمنی است که گرداگرد بدنه مادی واژه را فراگرفته است» (هارلند، ۱۳۸۲: ۲۱۶).

نماد رنگ، وجه دلالت‌گر بسیار گسترده‌ای دارد. اصولاً «نمادپردازی رنگ یکی از جهانی‌ترین انواع نمادها است و در آیین‌های عشای ربانی، تبارشناسی، کیمیاگری، و ادبیات آگاهانه به کار گرفته شده است» (سرلو، ۱۳۹۲: ۴۳۲). در داستان هانا بارها به رنگی آبی اشاره شده است و پس از آن رنگ سیاه که با مفهوم تاریکی تداعی می‌شود.

الف) رنگ آبی

رنگ آبی در مواضع و بافت‌های مختلفی به کار رفته و در همه موارد تداعی‌کننده دریا، معشوق راوی و اندوه جدایی از اوست. این رنگ «دربرگیرنده رنگ‌های سرد و انزواطلبانه است که مربوط به جریان‌های منفی، سست و ناسازگارند» (سرلو، ۱۳۹۲: ۴۳۲).

راوی در توصیف دیوار خانه خود به این رنگ اشاره می‌کند، اهمیت این رنگ آنگاه نمایان‌تر می‌گردد که می‌خوانیم خانه اجاره‌ای راوی پس از جدایی از دریا، رنگ دیگری، که سخنی از آن نیست، داشته است: «دیوارها را آبی کرده بودم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱).

راوی حتی می‌خواهد خاطره این رنگ را با خود به سال‌های آینده ببرد. بدیهی است رنگ در ذات خود و فی‌نفسه بدون تداعی امری دیگر چنین کارکردی نمی‌تواند داشته باشد:

«از روزهایی حرف می‌زنم که امیدوارم همیشه یادماند؛ یعنی وقتی چند سال گذشت یادمانده باشد که آن موقع انگار یک روکش آبی نفتی روشن روی همه چیز کشیده شده بود» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۲).

در نمونه بالا رنگ آبی از ویژگی انضمامی خود که نشستن بر اشیا و در اینجا بر دیوار است فراتر می‌رود و راوی می‌خواهد آبی در ذهنش «روی همه چیز کشیده شده» باشد. همه چیز شامل احساسات، عواطف، رؤیاها و آرزوها نیز می‌شود. «کشیده شدن» روی همه چیز حالت دریا و موج را نیز تداعی می‌کند.

«برده‌هایم آبی بود و نوری که از حیاط می‌آمد آبی بود. هانا را همیشه با لباس آبی تصور می‌کردم با اینکه بیشتر لباس‌هایش کرم یا صورتی بود» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۲).

علاوه بر پرده‌ها نور تابنده از حیاط نیز آبی است. به صورت متعارف نور حیاط زرد یا سفید است نه آبی. به نظر می‌رسد این همان تصویر نور آبی «کشیده شده بر هر چیز» در نمونه پیشین باشد. به تعبیر دیگر، رنگی که راوی می‌خواهد ببیند نه آنچه واقعاً هست، فراتر از این حتی نه خود رنگ آبی که ادراک حضور دریایی که از او جدا افتاده در همه چیز نمودار می‌شود. جمله پایانی عبارت منقول نیز مؤید این فرض است؛ زیرا دریا را که غالب لباس‌هایش کرم یا صورتی بوده، در لباس آبی تصور می‌کند و رنگ خیال خود را بر او نیز می‌کشد.

ب) تاریکی

هرچند تاریکی در مقوله رنگ نیست، رنگ سیاه را تداعی می‌کند و سیاه در تقابل است با آبی یادآور دریا.

«در تحلیل‌های روانکاوای دیدن سیاه در خواب‌های روزانه و شبانه و همچنین در ادراکات محسوس در حین بیداری به‌مثابه غیبت تمام رنگ‌ها و تمام نورها به نظر می‌رسد. سیاه یادآور عمق دریا و غرقاب اقیانوس‌هاست. سیاه با بین چینی که علامت زنانگی زمین، غریزه و مادری است در ارتباط است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۶۹۱-۳/۶۹۴).

در بخش پیشین آبی نماد دریا بود و اینجا تاریکی نشان غیبت رنگ آبی و دریاست. تاریکی نیز با «جابه‌جایی» به جای دریا نشسته است. در نمونه زیر راوی پس از بگومگو با دریا و بی‌خبری از او در تاریکی به او فکر می‌کند: «شب‌ها چراغ آتلیه را خاموش می‌کردم و می‌دانستم مجبورم آن‌قدر به دریا فکر کنم تا خوابم ببرد» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۰).

در نمونه ذکر شده تاریکی در قالب خاموشی چراغ، ملازم با فکر کردن به دریا یا جانشین دریاست. این فکر کردن به دریا در تاریکی تا جایی ادامه می‌یابد که راوی به تاریکی عمیق‌تر یعنی خواب فرو می‌رود.

در مواردی بدون ذکر لفظ تاریکی به متعلقات یا لوازم آن اشاره می‌شود. برای نمونه راوی پس از جدایی از هانا سوئیت کوچکی را در زیرزمین اجاره می‌کند. زیرزمین طبیعتاً با تاریکی ارتباط دارد، دست‌کم نور مستقیم بر آن نمی‌تابد و در قیاس با همکف در عمق و تاریکی جای دارد. «دو ماه بود که آنجا را اجاره کرده بودم. یک سوئیت چهل‌وپنج متری توی زیرزمین بود اما به حیاط راه داشت» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱).

وقتی لباس را از خواهرش می‌گیرد و می‌خواهد به دیوار نصبش کند چراغ را روشن نمی‌کند تا همچنان در خیالات و تاریکی ناخودآگاه خود بماند: «رفتم سمت میز و دنبال جعبه سوزن‌ها گشتم. نمی‌خواستم چراغ را روشن کنم. خیلی طول کشید تا جعبه را پیدا کنم اما خوشحال بودم که چراغ را روشن نکرده‌ام» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱).

گاه ذکر روشنی و نور برای برجسته کردن تاریکی فراگیر و زمینه تیره است: «شب‌ها یکی از چراغ‌ها را روشن می‌گذاشتم و بعد می‌رفتم توی حیاط و وقتی آنجا بودم سعی می‌کردم اتاق را ببینم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱).

فعل استمراری «می‌رفتم» و های جمع در «شب‌ها» حاکی از تکرار است و نشان می‌دهد این عمل از سر اتفاق نیست. از این رو به فراتر از مدلول لفظی اشاره دارد. نگرستن از حیاط یا به تعبیری از تاریکی حیاط به اتاق، حاکی از تیره و تار بودن امر دیده شده یا غلبه تیرگی است. معنای این نگرستن به تاریکی که در جایی دیگر با ابهامی کمتر بیان شده، می‌تواند مفسر این عمل باشد:

«بعضی وقت‌ها از پله‌ها که می‌آمدم چراغ را روشن نمی‌کردم در ورودی را باز می‌کردم و خودم را می‌گذاشتم جای کسی که برای اولین بار آمده توی این ساختمان. برای خودم خیال می‌کردم که با یک دوست جدید آشنا شده‌ام و وقتی برای اولین بار می‌آید اینجا و زنگ دوم را می‌زند از پشت آیفون می‌گویم یک طبقه بیاید پایین. او هم بدون اینکه چراغ را روشن کند از پله‌ها پایین می‌آید چون کلید چراغ دم دست نیست و کسی که برای اولین بار می‌آید اینجا نمی‌تواند پیدایش کند» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱-۸۲).

چنان‌که پیش‌تر گفته شد این «کسی» با توجه به اینکه راوی دوستی ندارد، منزوی است و کسی به او زنگ نمی‌زند، دریاست و البته دریا هرگز به این خانه نیامده و راوی از زمان قطع رابطه با دریا در این خانه سکونت یافته است. اینکه آن «کسی» کلید برق را نمی‌تواند پیدا کند و در تاریکی پایین می‌آید، نشان می‌دهد راوی خانه خود را از نگاه او یا دریا می‌نگرد و لذت می‌برد. در نمونه زیر نبود دریا با تیرگی و غروب فضا سازی شده است: دوست داشتم عصر زنگ بزند وقتی نزدیک غروب خورشید است و هوا سردتر شده. آن موقع من همه چراغ‌ها را خاموش می‌کردم (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۲).

عکس‌هایی که از هانا می‌گیرد اغلب سیاه و سفیدند: «تمام عکس‌ها را سیاه و سفید می‌گرفتم. فکر می‌کنم به خاطر اینکه قدیمی‌تر به نظر بیایند» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۵).

«دلم می‌خواست هواشناسی بگوید این آفتاب موقت است و از فردا دوباره برف خواهد آمد» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

برف علاوه بر تداعی‌های پیش‌گفته دست‌کم از روشنایی نور آفتاب نیز می‌کاهد.

۵-۷. اعداد

در مواضع مختلف این داستان به اعداد اشاره می‌شود. با توجه به تکرار و نوع اعداد به کار رفته نمی‌توان آن را تنها توصیف معدود تلقی کرد و دلالت‌های ضمنی دیگری را باید در آنها جست.

«اعداد نه تنها کمیت‌ها را می‌سنجند و رابطه آنها را اندازه‌گیری می‌کنند بلکه مجموعه فشرده‌ای از خصوصیات هستند که به صورت شخصیت ویژه‌ای تجلی می‌کنند، مخصوصاً در مورد اعداد یک تا دوازده... هر عددی ممکن است شکل یک رویداد کاملاً شخصی را به خود بگیرد یعنی با چیزی که در جایی اتفاق افتاده مربوط باشد و همه نوع معنایی داشته باشد. ممکن است به آنچه در اطراف ما جریان دارد یا به رابطه‌ای مبهم یا به ماجرای فراموش شده اشاره کند» (اپلی، ۱۳۷۱: ۲۷۵).

اعداد به کار رفته در این داستان که در مواضع بسیار تکرار شده‌اند عبارتند از عدد دو، سه و مضرب‌های مختلف آن.

الف) عدد دو

عدد دو در موقعیت‌های بسیار و گوناگون تکرار می‌شود، به گونه‌ای که نمی‌توان آن را از سر اتفاق یا فاقد معنایی خاص تلقی کرد. این عدد علاوه بر نشان دادن محدودیهایی که خود بار نمادین دارند، درون‌مایه اصلی داستان را نیز به صورت عینی تصویر می‌کند. در تمامی موارد عدد دو حاکی از راوی و دریاست و به نوعی مستقیم با زندگی آنان یا متعلقات و بایسته‌های زندگی شکل نگرفته آنان ارتباط می‌یابد. در نمونه‌هایی که ذکر خواهد شد علاوه بر نماد عدد، معانی نمادین معدودها نیز تفسیر و تأویل می‌شود. اپلی در خصوص عدد دو می‌گوید: «در رؤیا اکثراً دو برادر یا دو خواهر، دو خانه، دو ورودی، بالا و پایین، شیرین و تلخ نمادهای خودآگاهی و ناخودآگاهی در برابر هم قرار می‌گیرند.» (اپلی، ۱۳۷۱: ۲۷۸) و در این داستان می‌خوانیم: «دو تا مجسمه جدید گذاشته بودم وسط اتاق» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱).

عدد دو نماد راوی و دریاست. مجسمه نیز بر زندگی و عشق نافرجام آنان که سخت و سرد و بی‌جان گشته، دلالت دارد. جایگاه نامتعارف مجسمه نیز معنادار است. معمولاً جایگاه مجسمه در گوشه است نه وسط اتاق. وسط اتاق تعبیری است از متن زندگی. در نمونه زیر عدد دو (زمان جدایی از دریا) جالب توجه است:

«دو ماه بود که آنجا را اجاره کرده بودم. یک سوئیت چهل و پنج متری توی زیر زمین بود اما به حیاط راه داشت» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱).

«زنگ دوم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۲).

علاوه بر عدد دوی منسوب به زنگ، دو زنگ داشتن خانه، اینکه زنگ زیرزمین زنگ دوم است و خانه نیز دو طبقه دارد، معنادار است.

«دو پایتال» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۲).

پایتال دو معنای نمادین متضاد دارد؛ هم حاکی از جاودانگی است هم مرگ.

«پایتال به عنوان گل همیشه‌بهار نماد جاودانگی است. همچنین مظهر مرگ به شمار می‌رود. زیرا گیاهی زیان‌آور است و با گرفتن رطوبت هر درختی آن را می‌خشکاند. در نقاشی‌های یادآور مرگ هرگاه پایتال بر فراز جمجمه‌ای باشد دلالت بر جاودانگی دارد» (هال، ۱۳۸۳: ۲۸۲).

در این حال با دو وجه پیدا و ناپیدای میل راوی که هم از دریا سخن می‌گوید هم او را با گفتار و جابه‌جایی پنهان می‌کند، تناسب دارد. پایتال نام دیگری است برای عشقه، نماد عاشقی.

«دو دکمه» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

راوی لباسی را که برای هانا خریده از خواهرش قرض می‌گیرد. خود این عمل در دلالت نخست شگفت است و از آن روی که فرزندی ندارد بی‌معنا هم هست. در توصیف لباس می‌گوید: «یک سارافون سفید بود که دو تا دکمه کوچک چوبی کنار یقه گردش داشت» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

«دو سوزن» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

در انتهای داستان وقتی جایی را بر روی دیوار برای چسباندن لباس تعیین می‌کند و چندین بار جلو و عقب می‌رود تا موقعیتی مناسب برای نصب بیابد، (در این موقعیت غیاب دیگری به‌خوبی آشکار است) به دو عدد سوزن اشاره می‌کند و تأکید می‌کند همان دو تا کافی است:

«سوزن‌ها را به لباس زدم و آرام توی دیوار فرو کردم. دستم را برداشتم. همان دو تا سوزن کافی بودند. لباس سر جایش ایستاده بود بعد دوباره نگاهش کردم و صبر کردم تا چشمم به تاریکی عادت کند» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

در موضعی دیگر به این موارد نیز اشاره می‌کند: دو ورودی، بالا و پایین و دو خانه که عبارت باشد از خانه راوی و خواهرش که مدام در بین این دو در رفت‌وآمد است.

ب) عدد سه

زیرزمین محل سکونت راوی سه دیوار دارد. او دیوار وسط را انتخاب می‌کند و لباس را با دو سوزن بر دیوار نصب می‌کند. گویی انسانی با سوزن بر دیوار می‌خکوب شده باشد. این تصویر و توصیف همراه با نشانه‌های متعدد دیگر تداعی کننده صلیب و به میخ کشیده شدن عیسی است. صلیب را بر مبنای مفاهیم نمادین متعددی تفسیر می‌کنند. به لحاظ مکانی «جهت مکانی او بر محور شرقی - غربی مستقر شده و با طلوع و غروب خورشید علامت‌گذاری می‌شود» (شوالیه و گریبان، ۱۳۸۵: ۴/۱۵۸). عدد سه نیز در این حال یادآور تثلیث است. از دیگر عناصر یا تداعی‌های مشترک با صلیب این است که هر دو با تاریکی و رفتن آفتاب ارتباط دارند: «نزدیک ساعت ششم خورشید گرفت و سراسر زمین در ظلمت فرورفت» (عهد جدید، انجیل لوقا، باب بیست‌وسوم، ۴۵). «چون ساعت ششم شد تاریکی سراسر زمین را فراگرفت تا ساعت نهم و در ساعت نهم عیسی به آوای بلند بانگ برآورد خدای من، خدای من از چه روی مرا وانهادی» (عهد جدید، انجیل مرقس، باب پانزدهم، ۳۵) و نیز (عهد جدید، انجیل متی، باب بیست‌وهفتم، ۴۷).

نشانه دیگر حاکی از زمینه و بافت مسیحی داستان روز تولد هانا است. او در چهارم دی‌ماه، روز کریسمس، به دنیا می‌آید (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱) چنانکه در نمونه دیگری ذکر خواهد شد، زندگی نو یا دگربار زادن نیز با عیسی ارتباط می‌یابد. بدین‌سان مفهوم وانهادن شدن عیسی به هنگام صلیب به روایت انجیل را در تجربه راوی با دریا نیز می‌توان دید. دیگر اینکه عیسی مجرد بود و طبعاً فرزندی نداشت همچون راوی این داستان.

«سه دیوار» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

راوی پس از قرض گرفتن لباس هانا وارد خانه خود می‌شود و برای اولین بار به عددی غیر از دو یا جفت اشاره می‌کند و از دیوار سه گوش نام می‌برد: «در ورودی ساختمان را که باز کردم کلید چراغ را زدم. درست نزدیک غروب آفتاب بود. از پله‌ها پایین رفتم. در را باز کردم و رفتم تو. به سه دیواری که داشتم نگاه کردم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

اگر چنان‌که گفته شد عدد دو را رمز راوی و دریا بدانیم لباس هانا که راوی از خواهرش قرض می‌گیرد، قصد بازگرداندنش را ندارد، مانند کودکی در آغوشش می‌گیرد و با دو سوزن بر دیوار نصب می‌کند، حاکی از امر سرکوب یا پنهان شده فرزندی است که می‌توانست با ازدواج با دریا به دنیا بیاید. بنابراین عدد سه معادل لباس هانا و به تعبیری فرزند خود اوست. به تعبیری عدد سه نیز با کودک و زندگی نو ارتباط دارد: «عدد سه مترادف راه‌حل و زندگی نو است.

همان‌طور که کودک به معنای آینده است، «سه» نیز مولود دو است. در او نشانی از اراده و یک ایده نو هست» (اپلی، ۱۳۷۱: ۲۷۸).

۵-۸. مکان

۵-۸-۱. زیرزمین و پله

در مواضع مکرر سخن از اتاق راوی در زیرزمین است و چندین بار به تاریک بودن آن اشاره می‌شود. گاه با سخن از روشنایی بیرون، تاریکی اتاق برجسته می‌شود. فروید مواردی چون جعبه، قوطی، گنج و اجاق را به نوعی بازنمایاننده زنان می‌داند و آن را مرتبط با زهدان برمی‌شمارد و می‌گوید: «اگر راه‌های مختلفی به داخل و خارج آنها بازنمایی شود در این تفسیر شک نمی‌توان کرد. در این رابطه توجه به باز یا بسته بودن اتاق به سهولت قابل درک است.» (فروید، ۱۳۸۲ الف: ۳۷۸) در نمونه زیر علاوه بر زیرزمین، نشانه‌های دیگری چون چراغ، تاریکی و با ایهام سخن گفتن از فردی که البته مقصود دریا است، به چشم می‌خورد: «بعضی وقت‌ها از پله‌ها که می‌آدم چراغ را روشن نمی‌کردم... او هم بدون اینکه چراغ را روشن کند از پله‌ها پایین می‌آید چون کلید چراغ دم دست نیست و کسی که برای اولین بار می‌آید اینجا نمی‌تواند پیدایش کند» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱-۸۲). راوی از سطح به پایین که نشان عمق و تاریکی است می‌آید، اشاره به پله نیز بر عمق تأکید دارد. مقصود از «او» دریا است. راوی دریا را در آمدن به زیرزمین خود تخیل می‌کند. سردی نیز ملازم یا تداعی‌کننده نبود خورشید است. راوی به عمد همه چراغ‌ها را نیز خاموش می‌کند. در پایان داستان با قرض گرفتن لباس هانا مجموع نمادهای پیش‌گفته تکرار می‌شود یعنی زیرزمین، پله‌های رو به پایین، تاریکی؛ تاریکی‌ای که حتی موجب می‌شود لباس به دیوار آویخته به‌خوبی دیده نشود:

«در ورودی ساختمان را که باز کردم کلید چراغ را نردم درست نزدیک غروب آفتاب بود. از پله‌ها پایین رفتم... نمی‌خواستم چراغ را روشن کنم. خیلی طول کشید تا جعبه را پیدا کنم اما خوشحال بودم که چراغ را روشن نکرده‌ام... بعد خودم را کشیدم عقب تا نگاهش کنم. چیز زیادی معلوم نبود اما خوب بود... بعد دوباره نگاهش کردم و صبر کردم تا چشمم به تاریکی عادت کند» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

در نمونه‌ها راه ورود به اتاق، چگونگی ورود به اتاق، تصویرسازی از راوی عموماً در حال پایین رفتن از پله‌ها یا تخیل راوی از اینکه کسی از پله‌ها پایین بیاید به کرات ذکر می‌شود.

۵-۸-۲. فضای برفی

جابه‌جایی را در فضا سازی و پرداخت چگونگی محیط اطراف نیز می‌توان دید؛ یعنی به‌جای سخن گفتن مستقیم از موضوع، فضای ترسیم شده بر امر پنهان دلالت می‌کند. برف در مواضع مختلف داستان نمودار می‌شود. روز ترک دریا برف می‌باریده است و راوی به تفصیل آن روز و حوادث آن روز را نشان می‌دهد. روزی که در اواخر داستان لباس را قرض می‌گیرد برف قطع می‌شود. حتی با جزئیات، چگونگی آب شدن برف‌ها و از شاخه بر زمین ریختنشان وصف می‌شود:

«لباس را توی دستم گرفتم. عصر که از آنجا می‌آمدم برف قطع شده بود و نور آفتاب همه جا را پر کرده بود. برف‌هایی که روی درختها بود پایین می‌ریخت و روی زمین هم پر از یخ‌های شل و ول قهوه‌ای بود. چند تکه کوچک برف هم روی لباس هانا ریخت و کمی خیسش کرد. دلم می‌خواست هواشناسی بگوید این آفتاب موقت است و از فردا دوباره برف خواهد آمد» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

گویی راوی با این فضاسازی در اواخر داستان به خواست خود می‌رسد و دست‌کم در خیال، اندوه جدایی از دریا را که با بارش برف همراه بوده است تسکین یا تخفیف می‌دهد. آب شدن برف وجه نمادین نیز دارد. «آب شدن برف نشان نرم شدن قلب سخت است» (کوپر، ۱۳۸۶: ۵۵).

بیرون دادن نفس در سرما و نگریستن به بخار شکل‌گرفته و به سرعت نابود شونده در فضا توصیفی است از عشق و زندگی ویران شده راوی که در قالب تصویر نمودار می‌شود.

۵-۹. ادغام

ادغام وجه دیگری از سرکوب خواست‌های برنیآورده است. «در طی مکانیسم ادغام فکر و تصور یا تصویری حکم نماینده رشته‌ای از افکار و تصورات یا تصاویر می‌شود و به جای آنها می‌نشیند» (هلر، ۱۳۹۶: ۱۰۰).

در داستان هانا وقتی سخن از یک موضوع گفته می‌شود، مجموع موضوعات دیگر را نیز می‌توان در ذیل آن مشاهده کرد. لباس هم لباس است هم نوزادی است از آن راوی. هانا هم هاناست هم آرزوی فروخورده فرزند و داشتن همسر. راوی وقتی لباس را از خواهرش قرض می‌گیرد می‌گوید: «فردای آن روز لباس را گرفتم. مخصوصاً کیسه برندا شتم و لباس را توی دستم گرفتم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶). لباس را به گونه‌ای به دست می‌گیرد گویی نوزادی را در آغوش گرفته باشد و این گونه در خیالات خود پناه می‌گیرد. «افراد بزرگسال با خیال‌پردازی همچون کودک واقعیتی تلخ را به ضدش تبدیل می‌کنند» (فرزید، ۱۳۸۲: ۹۳).

فضاهای تیره و غروب خورشید علاوه بر دلالت بر زمان، نشان‌دهنده احوال راوی است. لباس با سوزن آویخته بر دیوار هم آرزوی فروخورده رابطه با دریا و داشتن فرزند است هم تداعی‌کننده ماجرای بر صلیب کشیده شدن عیسی، صلیبی که راوی خود را بر آن مصلوب می‌کند.

۶. نتایج

شاید در مقالات مبتنی بر تفسیر و تأویل، نتیجه چیزی جز خود متن مقاله و به گفتار درآوردن متن نباشد؛ به تعبیر دیگر نتیجه در خود عمل تحلیل متن نهفته است. با این حال می‌توان گفت داستان هانا دو سطح دارد؛ سطح اول واقعیتی است که راوی داستان مدعی است تجربه کرده است. با تأمل در اجزای کلام، کنش‌ها، احساسات، عواطف، گفتارها و تصورات راوی ابهام‌ها و گاه تناقضاتی در امور پیش‌گفته استنباط می‌شود. برای حل این مسئله فرض بر این بوده است که راوی چیزی را نه تنها از مخاطب که از خود پنهان می‌کند. در تحلیل و تبیین این امر با فرض کارایی رویکرد نقد روانکاوانه فرزید در این مورد، داستان بازخوانی و تفسیر شد و این نتیجه به دست آمد که راوی در پس روایتی که به تفصیل باز می‌گوید واقعه جدایی از معشوق خود دریا را

پنهان می‌کند. کل این داستان چنان که با شواهد در متن آمده رؤیایی است که در بیداری راوی روی داده است و می‌توان جابه‌جایی و ادغام را در آن مشاهده کرد. «جابه‌جایی» در قالب نمادهایی چون اعداد، مجسمه، تاریکی، زیرزمین و رنگ‌ها پدیدار می‌شود و «ادغام» ترکیبی است از فضاسازی‌ها و نمادهایی که بیان‌کننده احوال و موقعیت‌های گوناگون راوی است. در داستان به شیوه‌های گوناگون حضور دریا، معشوق از دست رفته راوی، بی‌آنکه نامی از او بیاید مشاهده می‌شود.

منابع

- ابوت، اچ. پورتر (۱۳۹۷). *سواد روایت*. ترجمه رؤیا پورآذر و نیما م. اشرفی، چاپ اول، تهران: نشر اطراف.
- اپلی، ارنست (۱۳۷۱). *رؤیا و تعبیر رؤیا*. ترجمه دل‌آرا قهرمان، چاپ اول، تهران: انتشارات فردوس و مجید.
- الیاده، میرچا (۱۳۹۹). *تاریخ اندیشه‌های دینی*. ج ۱، ترجمه مانی صالحی علامه، چاپ دوم، تهران: انتشارات نیلوفر.
- بوتی، ریچارد (۱۳۸۶). *فروید در مقام فیلسوف*. ترجمه سهیل سُمی، چاپ دوم، تهران: انتشارات ققنوس.
- پاینده، حسین (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی*. ج ۱، چاپ اول، تهران: نشر سمت.
- جانسون، رابرت الکس (۱۳۹۹). *تحلیل کاربردی خواب و رؤیا*. ترجمه نیلوفر نواری، چاپ هفتم، تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.
- سرلو، خوان ادواردو (۱۳۹۲). *فرهنگ نمادها*. ترجمه مهرانگیز اوحدی، چاپ دوم، تهران: انتشارات دستان.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۵). *بیان*. چاپ نخست از ویرایش سوم، تهران: نشر میترا.
- شمیسا، سیروس (۱۴۰۱). *جادوی زبان*. چاپ دوم، تهران: نشر قطره.
- شوالیه، ژان؛ گبران، آلن (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*. ج ۴، ترجمه سودابه فضایی، تهران: انتشارات جیحون.
- فروید، زیگموند (۱۳۸۲ الف). *تفسیر خواب*. ترجمه شیوا رویگریان، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- فروید، زیگموند (۱۳۸۲ ب). *کاربرد تداعی آزاد در روانکاوی کلاسیک*. ترجمه سعید شجاع شفتی، چاپ اول، تهران: انتشارات ققنوس.
- فروید، زیگموند (۱۳۸۲ پ). «کارکرد رؤیا». ترجمه یحیی امامی، ارغنون، ش ۲۱، ۲۱۱-۲۲۴.
- فروید، آنا (۱۳۸۲ ت). *من و سازگارهای دفاعی*، ترجمه محمد علی‌خواه، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- فروید، زیگموند (۱۳۹۷). *زندگی علمی من*. ترجمه علیرضا طهماسب، چاپ دوم، تهران: بینش نو.
- عهد جدید (۱۳۸۷). *ترجمه پیروز سیار*، چاپ دوم، تهران، نشر نی.
- کوپر، جی، سی (۱۳۸۶). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمه ملیحه کرباسیان، چاپ دوم، تهران: فرهنگ نشر نو.
- نوروزی، آیین (۱۳۹۲). *آب و هوای چند روز سال*. چاپ اول، تهران: انتشارات نگاه.
- هال، جیمز (۱۳۸۳). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمه رقیه بهزادی، چاپ دوم، تهران: فرهنگ معاصر.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۲). *درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی*. ترجمه شاپور جورکش، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.
- هالر، شارون (۱۳۹۶). *دانشنامه فروید*. ترجمه مجتبی پردل، چاپ چهارم، مشهد: انتشارات ترانه.

References

- Abbott, H. Porter (2018). *the Cambridge introduction of Narrative*. translated by of Roya Pourazer and Nima M. Ashrafi, 1st edition, Tehran: Atraf Publications. (In Persian)
- Boothby, Richard. (2007). *Freud as Philosopher*. translated by Sohail Sommi, 2nd edition, Tehran: Qoqnoos Publishing. (In Persian)
- Cirlot, Juan Eduardo (2013). *A Dictionary of Symbols*. translated by Mehrangiz Owhadi, 2nd edition, Tehran: Dostan Publishing House. (In Persian)
- Cooper, J.C. (2007). *An Illustrated Encyclopedia of traditional Symbols*. translated by Malihe Karbasian, 2nd edition, Tehran: Farhang nashr now. (In Persian)
- Eliadeh, Mircha (2020). *A History of Religious Idias*. V. 1, translated by Mani Salehi Allameh, 2nd edition, Tehran: Nilofar Publications. (In Persian)
- Epley, Ernest (1992). *dreams and their interpretation*. translated by Delara qhahraman, 1st edition, Tehran: Ferdous and Majid Publications. (In Persian)
- Freud, Anna (2003D). *The Ego and Mechanisms of defense*. translated by Mohammad Alikhah, 1st edition, Tehran: Markaz publishing house. (In Persian)
- Freud, Sigmund (2003A). *the interpretation of dreams*. translated by Shiva Roygarian, 1st edition, Tehran: Markaz publishing house. (In Persian)
- Freud, Sigmund (2003b). *Notes upon a Case of Obsessional Neurosis*. translated by Saeed Shoja Shafti, 1st edition, Tehran: Qoqnoos Publications. (In Persian)
- Freud, Sigmund (2003C). "The Function of the Dream". translated by Yahya Emami, *Organon*, vol. 21, 211-224. (In Persian)
- Freud, Sigmund (2018). *An Autobiographical Study*. translated by Alireza Tahmasab, 2nd edition, Tehran: Binesh now publications. (In Persian)
- Hall, James (2004). *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*. translated by Ruqieh Behzadi, 2nd edition, Tehran: Farhang Moaser publications. (In Persian)
- Harland, Richard (2003). *Literary Theory from Plato to Barthes: An introductory history*. translated by Shapur Jowrkesh, 1st edition, Tehran: Cheshme Publishing House. (In Persian)
- Heller, Sharon (2010). *Freud A to Z*. translated by Mojtaba Pordel, 4th edition, Mashhad: Tarane Publishing House. (In Persian)
- Johnson, Robert Alex (2020). *Inner work: using dreams and active imagination for personal growth*. translated by Nilufar Navari, 7th edition, Tehran: Farhang Zendih Foundation. (In Persian)
- New Testament (2008). translated by Pirooz Sayyayr, 2nd edition, Tehran, Ney Publishing. (In Persian)
- Nowrozi, Ayan (2013). *Weather for several days of the year*. 1st edition, Tehran: Negah Publications. (In Persian)
- Payandeh, Hossein. (2018). *critical Theory*. V. 1, 1st Edition, Tehran: Samt Publishing House. (In Persian)
- Shamisa, Siroos (2006). *Rhetorics*. third edition, Tehran: Mitra Publishing House. (In Persian)
- Shamisa, Siroos, (2022). *The Magic of Language*. 2nd edition, Tehran: Qatre Publishing. (In Persian)
- Shevalier, Jean and Alain Gheerbrant (1999). *Dictionary of Symbols*. V. 4, translated by Sudabah Fazaali, Tehran: Jayhoon Publications. (In Persian)