Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 18, No. 69
Spring 2025
Research Article

Rereading of the Novel *Autumn is the Last Season of the Year* Based on Northrop Frye's Mythological Theory

Elnaz Khojaste Zonoozi [1]

Received: 20/05/2024
Accepted: 21/05/2025

* Corresponding Author's E-mail: E.khojaste@alzahra.ac.ir

Abstract

Northrop Frye, a Canadian theorist, calls the narrative aspect of literary work mythos and the thematic aspect of a work as dianoia in his theories and believes that all literary works are rooted in mythology. This article examines the novel *Autumn is the last season of the year* based on Northrop Frye theory with a descriptive-analytical method to show that it was influenced by mythos and dianoia in terms of narrative and theme. The narrative in this novel is divided into two parts, summer and autumn, and shows the transition from romance to tragedy. In his mythological system, Fry attributes the genres to the seasons of the year and considers it a symbol of the mythos of summer and autumn. According to Fry, the images of the summer stage symbolize the heavenly images and the autumn stage images symbolize the hellish images that finally show a world harmonious with the analogies of experience and full of tragic theme. Dianoia is reproduced in the form of an archetype of rebirth and they reach the stage of *Initiate*. The mythological backgrounds in this novel

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0000-0002-8914-729X

Copyright© 2025, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 69
Spring 2025
Research Article

are a trick to represent women's social problems and regenerate myth of *Eternal woman*.

Keywords: *Autmn the Last Season of Year*, dianoia, mythos, Northrop Frye

Introduction

Northrop Frye (1912-1991), a Canadian literary theorist and critic, synthesized on Carl Gustav Jung's school of *analytical psychology* and, in particular, the mythological system of the famous poet William Blake of the Romantic school, to develop a different mythological system that, as a literary theory, presents a coherent picture of the recurring patterns of myths. In his most well-known book, *The Anatomy of Criticism*, he defines a mythological root for all literary works to the extent that literary genres fall into his mythological categories. At the beginning of this work, Frye establishes a dialectical structure between music and painting, showing that myth, as the origin and goal of all literary genres, simultaneously has two structures: *mythos* or a musical structure and *dianoia* or a pictorial structure based on the pattern of static images; Then it is concluded that the structure of literature, just like music and painting, is simultaneously based on rhythm and pattern.

Methodology

The analysis of the two terms *mythos* and *dianoia* in Frye's mythological theory, followed by a rereading of the novel *Autumn is the Last Season of the Year* based on that framework, leads to the discovery and analysis of secondary meanings within the work, which the following essay will address. This novel, first published in 2014 and later selected for the Jalal Al-Ahmad Literary Award, well reflects the mythological formats intended by Frye. For this purpose, the interconnected aspects of *mythos* and *dianoia* in the work will be

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 18, No. 69
Spring 2025
Research Article

examined in the following, as the present article seeks to reread the novel semantically through this framework. The narrative form of the novel is divided into two main parts, *Summer* and *Autumn*. Each part consists of three subsections, each narrated by a different first-person narrator. The first section of the summer part is narrated by *Leila*, the second by *Shabaneh*, and the third by *Roja*.

Discussion

In the *Autumn* part, the narrative sequence follows the same order. In the *Summer* part, the ideal world of these three girls is represented. The second part of the work is named *Autumn*, a section in which the passionate dreams of these three girls fade away, and one by one, they step into the real world—a world full of painful realities and failures that marks the entry into the period of maturity and experience, confronting them with the hardships of life. In the *Autumn* section of this novel, heavenly images gradually transform into hellish images—consistent with the analogy of experience, which arises from the bitter experiences of the hero and life in realistic worlds that are far removed from mythological manifestations. The failure of the characters in the story corresponds to the fall of the tragic hero, and in accordance with this failure, heavenly images give way to hellish ones. The *dianoia* of the novel in question is a "combination of heavenly and hellish images," and in line with the development of Frye's theory, citing this novel, it can be said that a work can reproduce a combination of hellish and heavenly images in its dianoia. Thus, it is not long before the main theme of these heavenly and hellish themes gives a two-faced image to the *dianoia* of the work; but gradually a major part of this work is devoted to *lower mimesis*, as the paradise of the lives of these three young girls transforms into an autumnal hell. In fact, according to Frye's theory, if the hero is neither superior to other humans nor to his environment, he is one of us ordinary humans, and

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 18, No. 69
Spring 2025
Research Article

in such circumstances, the work also enjoys high-frequency realist characteristics.

Conclusion

The mental images and descriptions of the heroes in the Summer section are rich with imagery that embodies a more or less ideal world; however, their empirical images and descriptions in the Autumn section depict the collapse of their hopes and desires. Therefore, from the perspective of the division of literary types, this novel is influenced by the two genres of *romance* and *tragedy*, and based on Frye's theory of mythology, it represents the transition from the summer mythos to the autumn mythos. The work's mythological *mythos* and *dianoia* in the Summer section correspond to heavenly images, while in the Autumn section they align with hellish images. This is because, in Frye's mythological system, the ideal world is consistent with the settings of myths and heavenly images. Yet by passing through myth and romance and entering the realistic world, the hero descends from heaven to hell—a manifestation of the world in which he lives. This pattern mirrors the fate of the main characters in the novel. Although the work's *dianoia* is a combination of the ideal world and lower simulations, a significant portion is dominated by infernal imagery and lower mimesis. The characters also undergo the autumn mythos and arrive at a stage of awakening and inner recognition, which, according to Jung's view, is a symbol of the individual's psychological maturity and self-awareness. At this stage, signs of the rebirth archetype in personality development emerge through their psychological actions. After this phase, they distinguish themselves from their predecessors in terms of intellectual and spiritual growth, ultimately reaching the stage of "the myth of the eternal woman". The *dianoia* of the myth in this work is consistent with Fry's view that all literary works have a mythical root. Thus, a

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 18, No. 69
Spring 2025
Research Article

rereading of the novel based on the two concepts of *mythos* and *dianoia* shows that using these mythological approaches to explain the social status of the characters, and especially in this novel, the critical examination of categories such as divorce, marriage, immigration, and women's education in contemporary Iranian society, can function as means for criticizing and representing women's social issues.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقالهٔ پژوهشی

بازخوانی رمان *پاییز فصل آخر سال است* براساس نظریهٔ اسطوره‌شناختی نورتروپ فرای

الناز خجسته زنوزی*[1]

(دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۳۱ پذیرش:۱۴۰۴/۰۲/۳۱)

چکیده

نورتروپ فرای، نظریه‌پرداز کانادایی، در تئوری اسطوره‌شناختی خود، وجه روایی اثر ادبی را «میتوس» و وجه مضمون‌مدار را «دایانویا» می‌نامد و اظهار می‌دارد تمام آثار ادبی ریشه‌ای اسطوره‌ای دارند. جستار حاضر، درصدد است با بهره‌گیری از روش توصیفی ـ تحلیلی، به بازخوانی رمان *پاییز فصل آخر سال است* از منظر آرای فرای بپردازد تا نشان دهد هم از لحاظ ساختار روایت و هم مضمون، از دو مفهوم میتوس و دایانویا تأثیر پذیرفته است. براساس نتایج به‌دست‌آمده، تقسیم‌بندی روایی رمان به دو بخش تابستان و پاییز، که نمودار ورود سه شخصیت اصلی از مرحلهٔ دنیای آرمانی به زندگی واقعی است، نمادی از گذر از ژانر رمانس به تراژدی است که فرای در نظام اسطوره‌شناختی خود، با نسبت دادن ژانرها به فصول سال،

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات، .دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)

*E.khojaste@alzahra.ac.ir

http://www.orcid.org/ 0000-0002-8914-729X

Copyright© 2025, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

آن را نمادی از گذر از «میتوس تابستان» به «میتوس پاییز» می‌داند. مرحلهٔ تابستان از منظر فرای، نمود تصاویر بهشتی و مرحلهٔ پاییز، نمود تصاویر دوزخی است که در این اثر، جهانی منطبق با قیاس تجربه و مملو از مضامین تراژیک می‌آفریند. دایانویای اسطوره نیز در قالب کهن‌الگوی «ولادت مجدد» در این سه شخصیت زن بازتولید می‌شود و آنان را به مرحلهٔ پاگشایی می‌رساند. بدین ترتیب، پس‌زمینه‌های اساطیری شگردی برای بازنمایی مشکلات اجتماعی زنان می‌شود و اسطورهٔ «زن سرمدی» را بازآفرینی می‌کند.

واژه‌های کلیدی: نورتروپ فرای، میتوس، دایانویا، پاییز فصل آخر سال است.

۱. درآمد

با توجه به اهمیت ناخودآگاه جمعی بشر در تولید آثار ادبی، می‌توان به نظریه‌هایی توجه داشت که دیدگاه‌های اسطوره‌شناختی را مورد توجه قرار می‌دهند و با اتکا به قدمت اساطیر در ناخودآگاه جمعی، می‌کوشند از آثار ادبی، خوانشی اسطوره‌ای ارائه دهند. در این میان، نظریه‌پردازانی چون کارل گوستاو یونگ[۱]، ارنست کاسیرر[۲]، جوزف کمبل[۳] و کلود لوی استروس[۴]، از مهم‌ترین صاحب‌نظران دیدگاه‌های اسطوره‌شناختی محسوب می‌شوند. چنان‌که مشاهده می‌شود، کثرت فیلسوفان و نظریه‌پردازان اسطوره پرده از اهمیت این دیدگاه برمی‌دارد. در این حیطه، نورتروپ فرای[۵]، نظریه‌پرداز ادبی کانادایی، نیز ازجمله کسانی است که آثار ادبی را با رویکرد اسطوره‌شناختی بررسی می‌کند. وی عقیده دارد تمامی آثار ادبی برای آفرینش خود از اساطیر و کهن‌الگوها وام گرفته‌اند. «تفکر اسطوره‌ای» را، با توجه به ابعاد تکرارشوندهٔ آن در زندگی بشری، نمی‌توان نادیده گرفت، زیرا چهارچوب تمام تفکرات دیگر بشری را بنیان می‌نهد و ساختار آن در ادبیات به‌طور ناخودآگاهانه و غیرتعمدی تکرار و بازتولید می‌شود. جستار حاضر براساس دیدگاه یادشده، به بررسی همین ظرفیت‌های اسطوره‌ای خواهد پرداخت.

۱ـ۱. پرسش‌های پژوهش

با وجود اینکه تاکنون نظریات فرای بیشتر در آثار ادبیات کلاسیک بازخوانی شده است، پژوهش حاضر در تلاش است تا نشان دهد این نظریات در رمان معاصر نیز به‌خوبی قابلیت تحلیل و بررسی دارد تا با این دیدگاه، گامی در گسترش نظریهٔ فرای بردارد و آشکار سازد با توجه به تأثیرپذیری عمیق فرای از دیدگاه‌های یونگ، می‌توان به‌منظور ارائهٔ معنایی همه‌جانبه از یک اثر ادبی و پیش‌برد قرائت‌های نقادانه، از نظریات هر دو نظریه‌پرداز بهره برد. پژوهش حاضر درصدد است به طرح این پرسش‌ها بپردازد که رمان *پاییز فصل آخر سال است*، چگونه با الگوها و قالب‌بندی‌های اساطیری نظریهٔ نورتروپ فرای مطابقت می‌یابد؟ دو اصطلاح «میتوس» و «دایانویا» چگونه در این اثر تبیین شده است؟ و سرانجام، چگونه می‌توان در تکمیل قرائت نقادانهٔ این رمان از منظر آرای فرای، از آرای یونگ نیز بهره برد؟ نگارنده بر آن است که در بدنهٔ اصلی پژوهش به این پرسش‌ها پاسخ دهد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ رمان *پاییز فصل آخر سال است* از زمان انتشار تاکنون پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است. از میان مقالاتی که تاکنون در زمینهٔ تحلیل عناصر داستانی این رمان انجام شده است، در این بخش می‌توان به مواردی شاخص‌تر اشاره کرد. برای نمونه، فاطمه رحمانی‌فرد و حمید رضایی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی درون‌مایه‌های رمان *پاییز فصل آخر سال است* از نسیم مرعشی» (۱۴۰۱) با تحلیل درون‌مایه‌های این رمان، به این نتیجه رسیده‌اند که پرتکرارترین مضامین در اثر مورد بررسی عبارت‌اند از: عشق و ازدواج، افسردگی، ناکامی و تنهایی. در نتایج این پژوهش، عشق درون‌مایهٔ

اصلی در نظر گرفته شده است و نویسنده تبیین می‌کند که افراد برای رسیدن به اهداف خود در چنبرهٔ نوعی جبر اجتماعی گرفتارند. طیبه فشی و دیگران نیز در مقاله‌ای به‌نام «تحلیل و نقد شخصیت‌های رمان *پاییز فصل آخر سال است* برمبنای نظریهٔ هم‌بوم‌پنداری دیوید هرمن (رویکرد جامعه‌شناسی)» (۱۴۰۱) به نقد این اثر پرداخته‌اند. در یافته‌های پژوهش، نویسندگان اذعان می‌دارند این رمان با استفاده از تکنیک‌هایی مثل تجربه‌پذیر کردن احوال، استفاده از توصیف احساسات شخصیت‌ها، برجسته‌سازی رویدادها و مخاطرات زندگی احساس همذات‌پنداری را به مخاطبان خود القا کرده است. در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل کارکرد گفتمان در رمان *پاییز فصل آخر سال است*» (۱۳۹۹) از هانیه حاجی‌تبار کارکردهای گفتمانی رمان بررسی شده و ساختارهای صورت و معنا، چگونگی بهره‌گیری از عناصر داستانی و ارتباط آن‌ها با یکدیگر مورد بحث قرار گرفته است. در زمینهٔ پژوهش‌های روایت‌شناختی می‌توان به مقاله‌ای با نام «ساختار و شگردهای روایی رمان *پاییز فصل آخر سال است*» (۱۳۹۹) از تیمور مالمیر و زینب ناطق‌پور اشاره کرد که نویسندگان شگردهای روایی رمان را تحلیل کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که شیوهٔ روایت در رمان براساس بیان «نسبیت» است و اثر با استفاده از راویان متعدد کوشیده وضعیت نسل جوان را نه از زبان یک نفر، بلکه از صداهای مختلف به تصویر بکشد. علاوه بر این، دربارهٔ رمان مورد بحث تاکنون پژوهش‌هایی با محوریت نقد جامعه‌شناسی نیز انجام شده است. از آن جمله می‌توان به مقاله‌ای به‌نام «نقد جامعه‌شناسی رمان *پاییز فصل آخر سال است* با رویکرد ساختارگرایی تکوینی» (۱۴۰۰) از مهبود فاضلی اشاره کرد. نویسنده در این پژوهش، با تحلیل اثر براساس ساختارهای اقتصادی و فرهنگی، کوشیده است تا نشان دهد مرعشی، رمانی متأثر از گفتمان فرهنگی و اجتماعی خود خلق کرده و از وضعیت

جامعهٔ خویش در بازتولید این اثر به‌شدت تأثیر پذیرفته است. همین‌طور در مقاله‌ای با نام «اومانیسم در رمان *پاییز فصل آخر سال است*» (۱۴۰۰) از جوان محمدعلی و عبدالله طلوعی آذر نویسندگان به مقایسهٔ اقشار گوناگون زنان در این رمان پرداخته، تفاوت‌های طبقاتی و فرهنگی آن‌ها را با یکدیگر مقایسه کرده و سرانجام به این نتیجه رسیده که شرایط اجتماعی در رقم خوردن وضعیت این زنان تأثیر بسیاری گذاشته و مرعشی با شکل دادن تفاوت‌های طبقاتی میان آنان در پی بازنمایی ابعاد گوناگونی از مشکلات اجتماعی آنان است. بدین ترتیب، با توجه به جست‌وجوهای انجام‌شده، علاوه بر آنکه تاکنون مقاله‌ای با موضوع این جستار دربارهٔ رمان *پاییز فصل آخر سال است* صورت نگرفته است، بلکه باید اذعان داشت تاکنون جستاری دربارهٔ نقد صورت‌بندی‌های اساطیری فرای در رمان معاصر فارسی نیز انجام نشده است.

۳. روش پژوهش و چارچوب نظری

نورتروپ فرای (۱۹۱۲ـ۱۹۹۱)، نظریه‌پرداز و منتقد ادبی کانادایی، با بهره‌گیری از مکتب «روان‌شناسی تحلیلی[۶]» کارل گوستاو یونگ و به‌خصوص نظام اسطوره‌ای ویلیام بلیک[۷] شاعر نامدار مکتب رمانیسم، نظام اسطوره‌ای متفاوتی بنیان گذاشت که به‌مثابهٔ یک تئوری ادبی، تصویر منسجمی از الگوهای تکرارشوندهٔ اساطیر ارائه می‌کند. به نظر می‌رسد فرای طی دههٔ ۱۹۳۰ با نوشته‌های فروید و یونگ برخورد کرده، اما فرای پس از نوشتن کتاب *تقارن ترسناک*، یونگ را به صورتی عمیق خوانده و اندیشه‌های معیّنی از یونگ و فروید را طی دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ جذب کرده است. دفتر خاطراتی که فرای در نیمهٔ نخست سال ۱۹۴۹ نوشت پر از اشاره به یونگ است؛ تا آنجا که خود می‌گوید: «گمان می‌کنم قلق یونگ دستم آمده است و کار جدی روی دیدگاه‌های او و

فروید را باید هم‌اینک از سر بگیرم.» (آیر، ۲۱۷:۱۹۸۹) فرای با بهره‌گیری پربسامد از دیدگاه‌های یونگ و «با جسارتی درخشان، اسطوره را با ادبیات یکسان می‌بیند و می‌گوید که اسطوره اصل ساختاری و سازمان‌دهندهٔ شکل ادبی است» (گرین و مورگان، ۲۱۲:۱۳۷۶). وی باور دارد اساطیر «نه به عناصر فرهنگی خاصشان، بلکه به دیگر داستان‌های هم‌سنخ که شکلی همسان دارند، دلالت می‌کنند» (فرای و همکاران، ۱۰۵:۱۳۷۴). از این رو، در شناخته‌شده‌ترین کتاب خود با عنوان *کالبدشناسی نقد*[۸]، «برای تمام آثار ادبی، ریشه‌ای اسطوره‌ای تعریف می‌کند تا جایی که انواع ادبی، در دسته‌بندی‌های اسطوره‌ای او قرار می‌گیرند» (مقدادی، ۱۳۹۸: ۳۳۰).

کالبدشناسی نقد شامل چهار مقاله است که هر یک از دیدگاهی متفاوت در نقد اسطوره‌ای بحث می‌کند. مقالهٔ نخست این اثر درمورد سطوح گوناگون واقع‌گرایی در ادبیات است که فرای آن را «نظریهٔ سبک‌ها» نام نهاده و هر سبک را شامل قالب‌های مضمونی و داستانی دانسته است. مقالهٔ دوم که «نظریهٔ سمبول‌ها» نام دارد، در چهار سطح لفظی و وصفی، صوری، اسطوره‌ای و آناگوژیک[۹] به بحث پرداخته است. لذا مهم‌ترین بخش از این اثر، مقالهٔ سوم با عنوان «نظریهٔ اسطوره‌ها» است که فرای نخست، در آن از چهار نوع ادبی (ژانر) کمدی، رمانس، تراژدی و تهکم (طنز تلخ/آیرونی)، به‌ترتیب تصاویر بهشتی، دوزخی و قیاسی را استخراج کرده؛ سپس نظریهٔ «میتوس» را مطرح می‌کند و در آن، چهار فصل تابستان، پاییز، زمستان و بهار را به‌ترتیب معادل چهار نوع ادبی کمدی، رمانس، تراژدی و تهکم قرار می‌دهد. سرانجام، چهارمین مقالهٔ فرای در *کالبدشناسی نقد*، «نظریهٔ انواع ادبی» را مطرح می‌کند و در آن، به ذکر هر نوع ادبی و ویژگی‌های آن می‌پردازد. فرای در آغاز این اثر، بین موسیقی و نقاشی ساختاری دیالکتیکی ترسیم کرده، نشان می‌دهد اسطوره به‌مثابهٔ خاستگاه و

غایت تمام ژانرهای ادبی، هم‌زمان از دو ساختار برخوردار است: «میتوس[۱۰]» یا ساختار موسیقایی و «دایانویا[۱۱]» یا ساختار نقاشی‌وار که مبتنی بر الگوی تصاویر ایستاست؛ سپس نتیجه می‌گیرد ساختار ادبیات نیز، درست همانند موسیقی و نقاشی، هم‌زمان مبتنی بر ضرب‌آهنگ و الگوست. به همین خاطر، ادبیات از دو وجه مستقل، اما درهم‌تنیده، برخوردار است: وجه روایت‌مدار و وجه مضمون‌مدار. فرای وجه روایت‌مدار را با بهره‌گیری از بوطیقای اسطوره، میتوس نام نهاده است. «ارسطو در فن شعر، طرح را میتوس می‌نامد، یکی از شش عنصر تراژدی می‌داند و در نظرش اصل نخست و روح تراژدی است» (کادن، ۳۳۲:۱۳۸۶). در تئوری فرای، «میتوس را می‌توان معادل تقریبی طرح و روایت دانست و بیانگر گذار و حرکتی است که براساس آن یک ساختار تصویری جای خود را به ساختار تصویری دیگری می‌دهد و به آن مبدل می‌شود تا پویایی و تداوم روایت را تضمین کند» (فرای، ۱۱۰:۱۳۷۹) و از این رو، به ضرب‌آهنگ موسیقی شباهت دارد. از سوی دیگر، وجه مضمون‌مدار ادبیات، مشتمل بر آن دسته از تصاویر است که دلالت مفهومی دارند و به همین دلیل، فرای آن را به نقاشی همانند می‌کند. وی این وجه از ادبیات را به پیروی از بوطیقای اسطوره، دایانویا می‌نامد: «دایانویا نوعی ساختار بنیادی ثابت و غیرمتحرک است که به تصاویر درونی اثر شکل می‌دهد و به آن‌ها انتظام می‌بخشد. ساختاری که اجازه می‌دهد تصاویر و استعارات درونی اثر به‌واسطهٔ رویکردی غیرخطی و نازمانمند حول محور مشخصی سامان‌دهی شوند و الگویی معنایی را پدید می‌آورد» (آلگونه جونقانی، ۱۱:۱۳۹۶).

تحلیل دو اصطلاح «میتوس» و «دایانویا» در تئوری اسطوره‌شناختی فرای و سپس بازخوانی *رمان پاییز فصل آخر سال است* براساس آن، موجد کشف و واکاوی معانی ثانویه‌ای در این اثر است که جستار پیش رو به آن خواهد پرداخت. این رمان که

نخستین بار در سال ۱۳۹۳ به انتشار رسید و سپس برگزیدهٔ جایزهٔ ادبی جلال آل‌احمد شد، به‌خوبی قالب‌بندی‌های اسطوره‌ای مورد نظر فرای را بازتاب می‌بخشد. به همین منظور، در ادامه وجوه به‌هم‌پیوستهٔ «میتوس» و «دایانویا» در اثر تحلیل خواهد شد و جستار حاضر خواهد کوشید رمان را براساس همین نظام، بازخوانی معنایی کند.

۴. خلاصهٔ رمان

ماجرا دربارهٔ زندگی سه دختر به‌نام‌های لیلا، شبانه و روجاست که هر سه در آستانهٔ سی سالگی به سر می‌برند، دوستان صمیمی یکدیگرند و به دغدغه‌ها و فرازونشیب‌های زندگی هم گره خورده‌اند. رمان از سه محور روایی تشکیل و از زبان این سه شخصیت اصلی بیان می‌شود. روایت اول، دربارهٔ لیلاست. لیلا، اهل مطالعه است، پیانو می‌نوازد و در دفتر یک مجله، مشغول‌به‌کار است. همسرش میثاق برای تحصیل به کانادا مهاجرت می‌کند و مسیر زندگی آن‌ها از هم جدا می‌شود. لیلا مدت‌ها منتظر میثاق می‌ماند و از بازگشت وی قطع امید نمی‌کند، اما سرانجام، از میثاق جدا شده، با وجود تمام مصائبی که سپری کرده است، شکست را می‌پذیرد، از نو برمی‌خیزد و با دل بستن به انگیزه‌های باقی‌ماندهٔ زندگی به مسیر پیش رو ادامه می‌دهد. روایت دوم، دربارهٔ شبانه است که با پدر و مادر و برادر کم‌توان ذهنی‌اش ماهان، که به‌شدت به خواهرش وابسته است، زندگی می‌کند. از یک سو، شرایط ماهان و از سوی دیگر، روحیهٔ افسرده و پرخاشگر مادر شبانه، وضعیت زندگی وی را از کودکی تا جوانی تحت‌تأثیر قرار داده و از او فردی رنجور، بی‌اعتمادبه‌نفس و ترسو ساخته است. با جوانی به‌نام ارسلان آشنا می‌شود، اما ارسلان مرد دلخواه او نیست. با وجود این، به‌دلیل ترس‌ها و هراس‌های مزمن درونی‌اش از تنهایی و نیاز به تکیه به مردی برای

غلبه بر مشکلات روحی‌اش، خود را به ازدواج با ارسلان وامی‌دارد و با تطبیق با وضعیت جدیدش، دوست داشتن ارسلان را به خود تحمیل می‌کند. بدین ترتیب، دوره‌ای جدید از زندگی شبانه آغاز می‌شود. روایت سوم نیز به روجا اختصاص دارد. روجا که شخصیتی بلندپروازتر و مستقل‌تر از دو دختر دیگر دارد، رؤیای زندگی در اروپا لحظه‌ای رهایش نمی‌کند. پس از تحمل دشواری زیاد برای مهاجرت به فرانسه، درنهایت ویزای تحصیلی‌اش مردود می‌شود و آمال و آرزوهای خود را نقش بر آب می‌بیند. با وجود این، پس از کشمکش‌های درونی بسیار، همانند دو دختر دیگر تصمیم می‌گیرد شکست را بپذیرد و زندگی جدیدی آغاز کند.

۵. بدنهٔ پژوهش

۵ـ۱.تجلی روایی میتوس در سیر ضرب‌آهنگی اثر

فرای در کتاب *کالبدشناسی نقد* ضمن تبیین اصطلاح «میتوس»، که سیر ضرب‌آهنگی و پیش‌روندهٔ روایت در اثر ادبی را نشان می‌دهد، با تقسیم‌بندی ژانرهای کمدی، رمانس، تراژدی و تهکم به چهار وجه «میتوس بهار»، «میتوس تابستان»، «میتوس پاییز» و «میتوس زمستان»، به توضیح دقیق‌تری از آن روی آورده، می‌گوید:

> اگر تجربهٔ خود را از این میتوس‌ها درنظر بگیریم، پی می‌بریم دو جفت متضاد را تشکیل می‌دهند. تراژدی و کمدی به‌جای اینکه درهم بیامیزند، با هم تضاد دارند. رمانس و تهکم نیز که به‌ترتیب طلایه‌دار آرمان و واقعیت‌اند، همین‌گونه‌اند. از سوی دیگر، کمدی در یک قطب با هزل درمی‌آمیزد و در قطب دیگر با رمانس و رمانس چه‌بسا کمیک یا تراژیک باشد. دامنهٔ تراژیک هم از رمانس برتر تا رئالیسم تلخ و تهکمی کشیده می‌شود (فرای، ۷۸:۱۳۷۷).

از آنجا که به‌اعتقاد فرای، تخیل ادبی یا در پی بازنمایی جهان آرمانی است یا در پی بازنمایی دنیای واقعی، جهان آرمانی را «میتوس تابستان» و جهان ناکامی و شکست را «میتوس پاییز» نامیده و با ژانرهای دوگانهٔ آیرونی و طنز تلخ مرتبط دانسته است. تراژدی عبارت است از گذار از دنیای کمال مطلوب به دنیای واقعی، یا از ناپختگی به تجربه، یا از میتوس تابستان به میتوس زمستان. به همین سبب، فرای تراژدی را که وجه واقعی زندگی با تمام ناکامی‌ها و تلخی‌های آن است، «میتوس پاییز» می‌نامد. در تراژدی، قهرمان از اوجی فراواقعی به حضیضی این جهانی سقوط می‌کند و سرنوشتش به ناکامی و شکست گره می‌خورد؛ به تعبیری دیگر، «تابستان گونه‌ای از جستجوی رمانتیک است که در آن، قهرمان در پی جام مقدس است. پاییز تراژدی است که تمام اجتماع در آن به‌همراه قهرمان سقوط می‌کند و زمستان زمان طنزآمیز مرگ بی‌معناست» (براک‌وی، ۱۰۷:۱۹۹۳). همین قالب‌بندی در رمان *پاییز فصل آخر سال است* بازتاب یافته است.

۵ـ۱ـ۱. تابستان: رمانس

فرم روایت در این رمان به دو بخش «تابستان» و «پاییز» تقسیم شده است. هر بخش، شامل سه تکه است و هر تکه از زبان یک «راوی اول شخص» روایت می‌شود. «تکهٔ اولِ» بخش تابستان از زبان «لیلا»، «تکهٔ دوم» از زبان «شبانه» و «تکهٔ سوم» از زبان «روجا» به بیان درمی‌آید. در بخش پاییز نیز، سلسله‌روایت‌ها طبق همین ترتیب پیش می‌رود. در بخش «تابستان»، دنیای آرمانی این سه دختر بازنمایی می‌شود. لیلا که تکهٔ اول روایت تابستان مرتبط به اوست، پس از مهاجرت همسرش میثاق به کانادا و احساس طردشدگی عمیق، در پی روابط زناشویی عاشقانه‌ای که با میثاق داشته، مدام

خاطرات سرخوشانهٔ روزگار دیرینش را در ذهن تداعی می‌کند، همه‌جا رد پایی از وی می‌بیند و با خوش‌باوری به بازگشتش امیدوار است: «حالا باید خوشحال باشم. باید خوشحالی یادم بیاید» (مرعشی، ۱۳:۱۳۹۳). روایت لیلا در بخش تابستان، از آرزوها و امیدواری‌های زنانه‌اش پرده برمی‌دارد: «باید عادت کنم به پوشیدن رنگ‌های شاد، به خوشحال و سرحال بودن» (همان: ۱۸). رفتن همسرش را باور ندارد، بلکه بازگشت وی را لحظه‌به‌لحظه انتظار می‌کشد و مدام در خیالش با او حرف می‌زند: «قلبم هزار بار در ساعت می‌تپد. فرق است میان اینکه در ذهنم تکرار شوی یا اینکه به زبانم بیایی. به زبانم که می‌آیی، واقعی می‌شوی. موج می‌شوی در هوا و دیگران هم می‌بینندت» (همان: ۲۳). لیلا در روایت مربوط به بخش تابستان، در گسترهٔ رؤیاهای خود سیر می‌کند: «خوشحالی از عمیق‌ترین جای سینه‌ام بیرون می‌آید» (همان: ۳۰)، «سوار ماشین می‌شوم. دارم نزدیک می‌شوم به کار جدید. محیطی تازه، با آدم‌های نو. نو، تازه، جدید. باید خوشحال باشم. باید به چیز خوبی فکر کنم. مثلاً به تو. به تو که فکر می‌کنم، مغزم به هیچ جای ناآرامی نمی‌پرد» (همان: ۲۷). تا پایان این فصل، اندوه و امید وی درهم می‌آمیزد و مخاطب را با همین بیم و امید همراه می‌سازد؛ سپس نوبت به «تکهٔ دوم» از بخش تابستان می‌رسد که از زبان شبانه توصیف می‌شود. وی که در این بخش، ماجرای زندگی آشفتهٔ خانوادگی، برادر بیمارش ماهان و ماجرای آشنایی خود با ارسلان را در محل کارش بازگو می‌کند، درمورد احساسش به ارسلان به‌هیچ‌وجه مطمئن نیست و در وضعیتی توأم با تردید به سر می‌برد. گاه احساس می‌کند به او علاقه‌مند است: «ارسلان را درست نمی‌شناختم، اما جور خوبی نگاهم می‌کرد که دوست داشتم» (همان: ۵۶). گاه نیز به این نتیجه می‌رسد که به او علاقه‌ای ندارد و ارسلان مرد رؤیاهایش نیست: «می‌گویند دخترها پسرهای قوی را دوست دارند.

پسرهایی که از آن‌ها حمایت می‌کنند. پسرهای خوش‌تیپ و درشت‌هیکل. پسرهایی که می‌شود برایشان نقش مادر را بازی کرد. پسرهایی که شادند و شوخی می‌کنند. پسرهایی که دائم محبت می‌کنند. پسرهایی که ... اما من ارسلان را دوست ندارم» (همان: ۵۷). شبانه در نوعی ناپختگی روحی به سر می‌برد و روایت تابستان برای او نمادی از گذار از دورهٔ جوانی به‌سوی پختگی و پذیرش واقعیت‌های ناخوشایند زندگی است. او به‌مرور می‌کوشد علاقه به ارسلان را به خود بقبولاند و پذیرای آن شود: «دست آخر در کنار ارسلان خنده‌ام واقعی می‌شود و ضربان تند قلبم و نفس‌هایی را که تا تهِ تهِ دلم می‌روند و می‌آیند، حس می‌کنم» (همان: ۶۸). شبانه با وجود تمامی تردیدهایش نسبت به ارسلان، به حضور مردی برای تکیه به وی و پرکردن خلأهای روحی‌اش نیاز دارد. عوالم پرفرازونشیب ذهنی و رؤیاها و دل‌آشوبه‌های شبانه در تکهٔ دوم روایت تابستان با این جملات به پایان می‌رسد: «ارسلان از داشبورد یک سی‌دی برمی‌دارد و موسیقی آرامی می‌گذارد. شیشه را پایین می‌کشم. پنج انگشتم را در باد باز می‌کنم و می‌گذارم باد دستم را با خودش ببرد. ارسلان از کارش می‌گوید و برنامه‌اش برای آینده. برنامه‌ای که من هم در آن هستم. چشم‌هایم را می‌بندم. انگار از مسابقهٔ بوکس برگشته‌ام. کتک‌خورده، اما آرام و برنده. آن‌قدر آرامم که می‌توانم سه روز بخوابم» (همان: ۶۹). سرانجام، «تکهٔ سوم» از بخش تابستان دربارهٔ روجا و از زبان اوست. روجا، که در این رمان شخصیتی بااراده، قوی و سخت‌کوش دارد، درصدد است برای تحصیل در مقطع دکتری به فرانسه برود و به این منظور، مدت‌هاست که از طریق سفارت، درخواست ویزای تحصیلی داده است. وی در این تکه از روایت، در آرزوی مهاجرت تحصیلی در رؤیاهای پرشور خود غرق شده است: «نباید غصه بخورم. باید قدر زندگی‌ام را بدانم. همه حسرتش را می‌خورند. باید به چیزهای خوب

فکر کنم. به زندگی‌ام در فرانسه. به قدم زدن در خیابان‌هایش. به سینماها. به پنج سال دیگر که دکترا می‌گیرم ... خوشبختی همین‌هاست دیگر» (همان: ۷۴). روجا از شوق رفتن سر از پا نمی‌شناسد و رؤیای فرانسه لحظه‌ای رهایش نمی‌کند؛ گویی روحش در آن جغرافیا زیست می‌کند: «هرچه می‌گویم، می‌خواهم فرانسوی‌اش را هم بگویم. عین روانی‌ها. هی از خودم درس می‌پرسم، بس که می‌ترسم بروم فرانسه و بخواهم چیزی بگویم و نتوانم» (همان: ۷۹). «اینجا راه برایم تمام شده. رفتن، یک دنیای دیگر جلوم می‌گذارد. به لیلا می‌گویم بیا برویم، اگر نتوانستیم بمانیم، اگر دوست نداشتی، برمی‌گردیم. قبول نمی‌کند. به‌خدا حیف است. من پذیرش دارم. فاند دارم. بمانم اینجا چه‌کار کنم؟» (همان: ۸۰). تکهٔ سوم از تابستان نیز با همین رؤیاپردازی‌های روجا به انتها می‌رسد و بدین ترتیب، نیمهٔ اول رمان خاتمه می‌یابد.

پی‌رنگ اثر در بخش تابستان با روایت رمانس‌گونهٔ آرمان‌ها و رؤیاهای سه شخصیت اصلی انسجام می‌یابد و همین ویژگی‌ها، از نیمی از رمان، عملاً یک «رمانس» می‌سازد. رمانس، نمودی از زیستن در جهانی کمال مطلوب و شگرف است که همهٔ رویدادها طبق میل شخصیت‌ها پیش می‌رود و رؤیاهای پرکشش آن به روایت اثر، وجوهی غیرواقعی و ایدئال‌گرا می‌بخشد. از این رو، نیمهٔ نخست این اثر تجلی‌بخش «میتوس تابستان» است.

۵ـ۱ـ۲. پاییز: تراژدی

بخش دوم اثر «پاییز» نام‌گذاری شده است؛ بخشی که رؤیاهای شورانگیز این سه دختر در آن رنگ می‌بازد و یک‌به‌یک پا به جهان واقعی می‌گذارند؛ جهانی مملو از واقعیت‌های رنج‌آور و شکست‌هایی که نشانهٔ ورود به دورهٔ پختگی و تجربه است و

آن‌ها را با مصائب زندگی مواجه می‌کند. در تکهٔ اول از بخش پاییز، لیلا به‌مرور با واقعیت شکست در زندگی زناشویی‌اش روبه‌رو می‌شود، از اوج رؤیاهای نیلگون خود در «میتوس تابستان» به حضیض نگون‌بختی سقوط می‌کند و به این باور می‌رسد که همسرش دیگر نزد او بازنمی‌گردد: «تو دلت رفته بود، ماندن نداشتی دیگر. هیچ‌کس نمی‌توانست نگهت دارد، چه برسد به من، که دست‌هایم دور تنت باز بود و خودم پرت دادم. مثل کبوتر در آسمان، جلوِ چشمم بال زدی و دور شدی و دور شدی تا دیگر ندیدمت. حالا دیگر هر چقدر زل بزنم به آن تکهٔ آبی‌ای که در آن محو شدی و فریاد بزنم من هنوز همهٔ عاشقانه‌هایم را نخوانده‌ام، برنمی‌گردی.» (مرعشی، ۱۱۳:۱۳۹۳). سرانجام، برای طلاق غیابی اقدام می‌کند: «در اتاق سیصد و یازده با قاضی عباسی قرار داشتم. شش ماه رفته بودی و قرار بود غیابی جدا شویم. با یک پوشهٔ سنگین در دست، روی هیچ راه می‌رفتم انگار» (همان: ۱۲۴). «از دالان‌ها گذشتم و مثل خواب‌گردها آمدم بیرون. خیلی دور بودی آن روز. توی این دنیا نفس نمی‌کشیدی. کسی که از او طلاق گرفتم تو نبودی. یک مرد مرده بود» (همان: ۱۲۶). لیلا جدایی را می‌پذیرد و با شکست روبه‌رو می‌شود. سقوط از رؤیا به واقعیت، گویی از وی انسان جدیدی ساخته و از این پس، او را وارد مرحلهٔ جدیدی از زندگی کرده است. در تکهٔ دوم پاییز، نوبت به شبانه می‌رسد تا با واقعیت‌های زندگی مواجه شود. ارسلان مرد محبوب و دلخواه شبانه نیست، اما شبانه می‌پذیرد زندگی طبق رؤیاها و ایدئال‌ها پیش نمی‌رود و عشق‌های پرسوزوگداز متعلق به افسانه‌هاست. به همین خاطر است که به خواستگاری ارسلان با غمی عمیق جواب مثبت می‌دهد: «خودِ سنگینم، خودِ بی‌عرضه‌ام، خودِ همیشه شکست‌خورده‌ام را از پله‌ها می‌کشم بالا. باید تمامش کنم. همین امشب باید تمامش کنم. دارم خفه می‌شوم ... بغضم را محکم قورت می‌دهم و

می‌گویم: مامان، زنگ می‌زنی به مادر ارسلان قرار بگذاری؟ بگو من موافقم» (همان: ۱۵۶). شبانه به‌واسطهٔ درگیری با ترس‌های بی‌پایانش، چاره‌ای جز انتخاب ارسلان نمی‌بیند: «می‌ترسیدم برود و دیگر نیاید. می‌ترسیدم وقتی ارسلان رفت، دیگر هیچ‌کس نباشد که دوستم داشته باشد. آن وقت تنهایی پیر شوم و از تاریکی بترسم و از پادرد گریه کنم» (همان: ۱۳۸). درنهایت، با پایان تکهٔ دوم از بخش پاییز، ماجرای شبانه به پاییز خود می‌رسد و سپس، تکهٔ سوم از این روایت پاییزی را می‌خوانیم که دربارهٔ سقوط روجا از اوج رؤیا به حضیض واقعیت است. درخواست تحصیلی روجا رد می‌شود و کاخ رؤیاهای این شخصیت به‌ظاهر قوی و سخت‌کوش یکباره فرو می‌ریزد: «شرف ندارند این‌ها. شرف ندارند. حالم دارد به هم می‌خورد از این کلمه؛ Reject. چرا من؟ چرا برای من؟» (همان: ۱۵۷). «سکته می‌کنم، می‌میرم از غصه. می‌گفتم آخر به من ویزا نداده‌اید، پس به کی داده‌اید؟ کی بیشتر از من جان کند برای این دکترای کوفتی. کی همهٔ زندگی‌اش را گذاشت؟ بی‌شرف‌ها. آینده‌ام دارد دود می‌شود جلو چشم‌هایم» (همان: ۱۵۸). روجا، درست همانند دو شخصیت دیگر، این رویداد را فاجعه‌ای می‌داند که زندگی او را به مصیبت خواهد کشاند: «سیلی خوردم. یخ کردم. نشستم. نشانده شدم. نتوانستم چیزی بگویم. باید می‌گفتم. می‌گفتم آخر چرا دروغ می‌گویید؟ چرا اذیتم می‌کنید؟ باید می‌گفتم حالا من چه‌کار کنم با این روزهایی که جلو چشمم دود می‌شوند و می‌روند به جهنم؟» (همان: ۱۶۱).

بدین ترتیب، اثر از «میتوس تابستان» و محدودهٔ رمانس، وارد «میتوس پاییز» و قلمروی واقع‌گرایانهٔ تراژدی می‌شود:

> تراژدی، سقوط انسانی سعادتمند را از شوکت و بزرگی به ذلت و نگون‌بختی نشان می‌دهد. علت سقوط چنین انسانی از سعادت به نگون‌بختی، ناشی از وجود

کاستی‌ها و بدی‌های اندکی است که از آن به نقیصهٔ تراژیک تعبیر شده است. از این نقطه‌نظر، سیر حوادث باید به‌گونه‌ای باشد که به‌طور اجتناب‌ناپذیری منجر به بروز فاجعه و مصیبت بشود و مصیبت با واژگونی اقبال قهرمان همراه باشد (مکاریک، ۱۲۵:۱۳۹۴).

فرای چهار روایت اسطوره‌ای (میتوس) را در قالب یک دور شناسایی می‌کند. «نیمهٔ بالایی دور، دنیای رمانس و قیاس معصومیت است. نیمهٔ پایینی هم دنیای رئالیسم و قیاس تجربه است» (فرای، ۹۸:۱۳۷۲). بخش دوم این رمان با عنوان «پاییز»، با روایت رئالیستی خود، از نیمهٔ بالایی این دور به نیمهٔ پایینی تنزل می‌کند. در این بخش هر سه شخصیت از فضای رماتیک زنانهٔ خویش دور می‌شوند و اثر نیز طبق ساختار روحی آن‌ها، دیگر با توصیفی رمانس‌گونه از تعلیقات پی‌رنگ پیش نمی‌رود. به فراخور تحول ساختار فکری و روحی این شخصیت‌ها، رمانس جای خود را به تراژدی می‌دهد و ضرباهنگ حرکت روایت از رمانس به تراژدی و از رمانتیسیم، که تجلی احساسات و عواطف شخصیت‌هاست، به رئالیسم، که تجلی واقعیات اجتماعی و شکست‌ها و مصائب زندگی است، پیش می‌رود. بر همین مبنا، نام این رمان با وضعیت میتوس پاییز کاملاً تطابق می‌یابد و در محور هم‌نشینی کاملاً دلالتمندی قرار می‌گیرد. از این جهت، پاییز آخرین فصل از زندگی قهرمان تراژدی است و عنوان اثر با محتوای آن به هماهنگی می‌رسد. درنهایت، خود نویسنده نیمهٔ نخست و دوم رمان را چه‌بسا به‌طور غیرتعمدی «تابستان» و «پاییز» نام نهاده باشد؛ چراکه این دلالت‌های اساطیری و کهن‌الگویی در ذهن بشر بازتاب‌های ناخودآگاهانه دارد.

با وجود این، مبانی تئوری فرای در نقد این اثر، در همین چارچوب محدود نمی‌ماند و نیاز به تحلیل دایانویا و بسط و گسترش ابعاد آن، برای تکمیل معانی اسطوره‌ای رمان پیش رو احساس می‌شود. از این رو، در ادامه دایانویای اثر واکاوی خواهد شد.

۵ـ۲. تجلی «دایانویا» در سیر مضمون‌پردازانهٔ اثر

به‌زعم فرای، دایانویا به کشف «مضمون» اثر ادبی می‌پردازد و معنای آن را با الگوهای اسطوره‌ای یا تصاویر تکرارشونده در متون ادبی تطبیق می‌دهد. فرای معادل یونانی اصطلاح مضمون (یعنی دایانویا) را به‌کار می‌برد و می‌گوید: «معادل این اصطلاح در نقد ادبی جدید همان مضمون است. وقتی از خود می‌پرسیم منظور این داستان چیست، داریم به دایانویای آن اشاره می‌کنیم» (فرای، ۶۳:۱۹۵۷). فرای، دایانویا را به‌دلیل تصاویر ایستای نقاشی‌گونهٔ آن، دربردارندهٔ مفهومی ساکن می‌داند: «میتوس، دایانویای روان است و دایانویا، میتوس ساکن» (فرای، ۱۰۵:۱۳۷۹). وی معتقد است دایانویای هر متن از عناصر مشابه متنی دیگر برخوردار است: «با مطالعهٔ عمدهٔ آثار ادبی می‌توان فهمید که مضامین آن‌ها در یکدیگر تکرار می‌شود. اگر این تکرار در روایت اثر نمود پیدا کند، همان میتوس است و اگر در مضمون باشد، دایانویاست» (فرای، ۸۰:۱۹۵۷) لذا، در رمان *پاییز فصل آخر سال است*، علاوه بر اینکه ساختار روایت با مفهوم «میتوس» انطباق آشکار می‌یابد، دایانویای اثر نیز ویژگی‌هایی دارد که مشخصاً در آن وجه از طبقه‌بندی فرای قرار می‌گیرد که آن را «محاکات فروتر» می‌نامد و طبق آرای وی، دسته‌ای از تصاویر دوزخی را بازتاب می‌دهد.

۵ـ۲ـ۱.تصاویر بهشتی، دوزخی و قیاسی

فرای در مقالهٔ سوم از *کالبدشناسی نقد*، پیش از طرح نظریهٔ میتوس، به طرح مباحثی دربارهٔ تصاویر «بهشتی» و «دوزخی» و «قیاسی» می‌پردازد که با توجه به محتوای مضمون‌مدار آن، زیرمجموعهٔ دایانویا قرار می‌گیرد. فرای معتقد است: «تصاویر بهشتی با وجه اسطوره‌ای و تصاویر دوزخی با وجه تهکمی، در آخرین مرحله‌ای که در آن به

اسطوره برمی‌گردد، متناسب است» (فرای، ۱۸۲:۱۳۷۷). به بیانی روشن‌تر، «تصاویر بهشتی» متناظر با گونهٔ رمانس قرار می‌گیرند؛ یعنی گستره‌ای که مخاطب با دنیایی آرمانی‌شده مواجه است و قهرمانان دلاورند، زنان همگی زیباروی و دلربایند و همگی شخصیت‌ها در جهانی بهشت‌گونه زیست می‌کنند. به‌عقیدهٔ فرای، چنین دنیایی را از دوران رمانس نمی‌شناسیم، بلکه شناخت درست ما از آن منوط به مواجهه با دوره‌های بعدی همچون دورهٔ تراژدی و جهان رئالیستی است؛ چراکه «می‌کوشد تا زندگی طبیعی و اجتماعی را در پرتو تحولات محیطی بنمایاند» (پرهام، ۴۵:۱۳۹۴). تراژدی که فرای آن را در تقابل با رمانس که «محاکات برتر» است، «محاکات فروتر» می‌نامد و به جهان فروسو پیوند می‌دهد، «صورتی واقع‌نمایی‌شده از اسطوره و رمانس است که در آن موجودات ملکوتی و روحانی جا و نقش چندانی ندارند» (همان: ۱۸۶). فرای تصاویر برخاسته از تراژدی یا محاکات فروتر را «تصاویر جهنمی» می‌نامد، زیرا شخصیت‌های آن در دنیایی سراسر زشتی و واقعیات تلخ زیست می‌کنند. مختصر آنکه وی در درجهٔ سوم، به دسته‌بندی خاصی از تصاویر نیز اشاره کرده، آن را «تصاویر قیاسی» می‌نامد و اظهار می‌دارد جهان رمانسی، از آن روی که آرمانی و بی‌نقص جلوه‌گر شده، قیاسی مبتنی بر «معصومیت» ارائه می‌دهد. به بیانی دیگر، تصاویر بهشتی از منظر قیاسی، «قیاس معصومیت» نام دارند. جهان دوزخی نیز، از آن روی که برخاسته از تجارب تلخ بشری در جهان واقعی است، قیاس «تجربه» نام نهاده می‌شود. «صور فرشته‌ای و اهریمنی در رمانس، همان مظهر قدرت طبیعت است و در آن‌وقت که آسمان دست‌نیافتنی می‌شود، آن را در شخصیت و جنسیت و جامعه بازمی‌یابیم» (تادیه، ۱۵۱:۱۳۹۰). پس تصاویر قیاسی، رویی دیگر از تصاویر بهشتی و دوزخی هستند.

به‌گفتهٔ فرای: «در محاکات فروتر، باغ جای خود را به مزرعه و کار پرمشقت انسانی می‌دهد که بیل در دست دارد» (فرای، ۱۸۷:۱۳۷۷).

ساختار روایت در رمان *پاییز فصل آخر سال است*، از محاکات برتر (رمانس) به‌سوی محاکات فروتر (تراژدی) پیش می‌رود. لذا، بخش تابستان که نیمهٔ نخست روایت اثر است، از منظر تصاویر آرکی‌تایپی همان «تصویر بهشتی» را متبادر می‌کند: «می‌پیچم توی کوچه‌ای که تمام درخت‌هایش طلایی است. امروز همهٔ چراغ‌ها قرمز بود. نکند روز خوبی نباشد؟ اگر توی همین کوچه جای پارک بود، یعنی روز خوبی است ... درست پشت سرم ماشینی از پارک می‌آید بیرون. می‌دانستم روز خوبی است. معلوم است که روز خوبی است» (مرعشی، ۱۰۹:۱۳۹۳). توصیف کوچه‌ای با درختان طلایی و روزی که به‌واسطهٔ فراهم شدن جای پارک خوش‌فرجام و شیرین است، انگاره‌ای از تصویر بهشت در رمانی است که از محاکات برتر، روی به‌سوی محاکات فروتر دارد. شخصیت‌های اصلی رمان در بخش تابستان، از خود تصویری آرمانی، بی‌نقص و قهرمان‌گونه ارائه می‌دهند که توصیف‌کنندهٔ یک انسان کامل و بی‌نقص است: «تو هیچ‌وقت گریه نمی‌کنی. تو از تنهایی نمی‌ترسی. تو از هیچ‌چیز نمی‌ترسی» (همان: ۸۳). پاکی، شادابی، زیبایی و معصومیت از ویژگی‌های قهرمانان رمانس است. همچنان که ویژگی‌های رمانس در این اثر قوت می‌یابد، تصاویر بهشتی نیز بیشتر با «قیاس معصومیت» هماهنگی پیدا می‌کند: «می‌روم توی هال. در آینهٔ قدی به خودم نگاه می‌کنم. خوب شده‌ام» (همان: ۷۸). آینه‌واری و پاکی، زیبایی و شادی در بخش تابستان، مرتب تکرار می‌شود و تصویری روشن‌تر از «قیاس معصومیت» نمایان می‌کند: «می‌نشینم پای آینه. هم ابروهایم خوب است و هم موها. فقط زیر چشم‌هایم سیاه شده. کانسیلر را برمی‌دارم. می‌کشم روی سیاهی زیر چشم‌ها. حالا انگار تا صبح، تختِ

تخت خوابیده‌ام. خط چشم نمی‌کشم. صورتم طبیعی‌تر به نظر می‌آید» (همان: ۷۷). «مانتوِ ترکمن سبزم را، که تازه از هفت تیر خریدم، تن می‌کنم. سر کار همه گفتند قشنگ است. شادی سبزش می‌آید به لاک قرمزی که از دیشب روی دست‌هایم مانده» (همان: ۱۰۶). در بخش تابستان این اثر، قهرمان اسطوره‌ای رمانس در بهشت عدنی به سر می‌برد که بی‌نقص و رؤیاگون است: «پنجره را باز کردم. تا ته ریه‌هایم نفس کشیدم. تا کمر بیرون رفتم و خم شدم سمت درخت خرمالو» (همان: ۸۲). تمام این تصاویر، از یک سو بیانگر تصاویر بهشتی و از سوی دیگر، مقوّم تصاویر مرتبط با قیاس معصومیت به‌شمار می‌روند.

با وجود این، در بخش پاییز در این رمان، تصاویر بهشتی کم‌کم با ورود به محاکات فروتر، به تصاویر جهنمی و منطبق با قیاس تجربه تبدیل می‌شود که برخاسته از تجارب تلخ قهرمان و زندگی در عوالم واقع‌گرایانه است که از جلوه‌های اسطوره‌ای فاصله گرفته است. شکست شخصیت‌های داستان، منطبق با سقوط قهرمان تراژدی است و به فراخور این شکست، تصاویر بهشتی جای خود را به تصاویر جهنمی می‌دهد: «قلبم انگار در گلویم می‌زند و مزهٔ دهانم را تلخ می‌کند. دلیلش افسردگی پاییزه است، می‌دانم» (همان: ۱۱۶). اما سرانجامِ این گذار پاییزه، باور به این واقعیت تلخ است که زندگی نمی‌تواند یک جهان آرمانی با درختان طلایی و باغ‌های خرمالو باشد: «دیگر بزرگ شده‌ایم شبانه. دورهٔ آرزوهای بزرگ و شادی‌های عجیب و غریبمان گذشته. به‌نظرت زندگی باید چطور باشد؟ همه‌اش یک مشت چیز کوچک معمولی است» (همان: ۱۴۶). این جملات که نمایانگر هبوط قهرمان اسطوره‌ای رمانس از بهشت به جهنم است، گذار از ناپختگی به تجربه و پختگی را تداعی می‌کند و با قیاس تجربه هماهنگی می‌یابد. اما سرانجام، نویسنده با جملاتی کلیدی، تصاویر جهنمی از

تجربهٔ زیستهٔ این سه دختر را در پایان بخش پاییز، این‌گونه به تصویر می‌کشد؛ تصویری یأس‌آور که با واقع‌گرایی رئالیستی تطبیق دارد: «ما دخترهای ناقص‌الخلقه‌ای هستیم شبانه. از زندگی مادرهایمان درآمده‌ایم و به زندگی دخترهایمان نرسیده‌ایم. اگر ناقص نبودیم الآن هر سه‌تایمان نشسته بودیم توی خانه، بچه‌هایمان را بزرگ می‌کردیم. همهٔ عشق و هدف و آینده‌مان بچه‌هایمان بودند. مثل همهٔ زن‌ها توی تمام تاریخ» (همان: ۱۵۵). اینک این سه نفر نه‌تنها دیگر همان قهرمانان بی‌نقص رمانس نیستند، بلکه به‌واسطهٔ مواجهه با شکست‌هایی که روح آنان را دگرگون و مستحیل کرده است، به کاستی‌های عمیق خود پی برده‌اند. ناقص‌الخلقگی و ناکامل بودن، ویژگی لاینفک قهرمان تراژدی است. این گذار نمادین از سرزندگی و شادابی به شکست و تباهی، عمیق‌ترین نوع شناخت درونی را برای این شخصیت‌ها به ارمغان آورده است؛ به‌گونه‌ای که باید گفت آن‌ها دیگر هرگز آن شخصیت پیش از این دورهٔ گذار و تحول نیستند.

چنان‌که مشاهده می‌شود، دایانویای رمان مورد بحث، «ترکیبی از تصاویر بهشتی و دوزخی» است و در راستای گسترش نظریهٔ فرای با استناد به این رمان، می‌توان گفت یک اثر می‌تواند ترکیبی از تصاویر دوزخی و بهشتی را در دایانویای خود بازتولید کند. بدین ترتیب، دیری نمی‌پاید عمدهٔ این مضامین بهشتی و دوزخی، تصویری دووجهی به دایانویای اثر می‌بخشد، اما کم‌کم بخش عمده‌ای از این اثر به «محاکات فروتر» اختصاص می‌یابد، چراکه بهشت زندگی این سه دختر جوان روی جهنمی پاییزی را به خود می‌بینند. درواقع، براساس نظریهٔ فرای اگر قهرمان نه بر دیگر انسان‌ها برتری داشته باشد و نه بر محیط خود، یکی از ما انسان‌های معمولی است و در چنین شرایطی، اثر نیز از ویژگی‌های رئالیستی پربسامدی برخوردار می‌شود. به تعبیر فرای در چنین آثاری:

ما در مقابل حس انسانی شخصیت‌های اصلی اثر واکنش نشان می‌دهیم و از شاعر یا نویسنده انتظار داریم که در پرداختن به او همان اصول و معیارهای مبتنی بر امکان و احتمال را به‌کار گیرد که ما براساس تجربهٔ خود با آن آشنایی داریم. این قهرمان وجه فروتر محاکات را نمایندگی می‌کند و از همین رو، در اغلب کمدی‌ها و داستان‌های رئالیستی حضور دارد. برتر و فروتر در آرای فرای معنی ارزشی و مقایسه‌ای ندارد، بلکه صرفاً تمایز را نشان می‌دهد (دیپل، ۴۴:۱۳۸۹).

ترکیبی از تصاویر بهشتی و دوزخی نمایانگر مرگ آرزوهای انسانی در جهان محاکات فروتر است. دخترانی که در دههٔ سوم زندگی به سر می‌برند، با وجود آنکه در قلهٔ زندگی ایستاده‌اند و در اوج تصاویر بهشتی برای خود رؤیابافی‌های رمانس‌گونه می‌کنند، کم‌کم در شرف سرسپردگی در برابر سقوط آرزوهای خویش قرار می‌گیرند و به احساس تسلیم‌شدگی و به‌اصطلاح فرای، ورود به عرصهٔ «تصاویر جهنمی» تن می‌دهند. با وجود این، مضامین اثر در همین سطح باقی نمی‌ماند، بلکه در گره‌گشایی پی‌رنگ، این سه دختر کم‌کم از زیر مصائب خود کمر راست می‌کنند و تلویحاً می‌خواهند خود را برای شروعی دوباره آماده کنند. نیل به امید و آغازی دوباره در شخصیت‌های اصلی، گونه‌ای از تولد دوباره را در قالب‌هایی کهن‌الگویی بازتولید می‌کند. از این رو، می‌توان گفت تلفیق نظریهٔ فرای و یونگ در قرائت این رمان، می‌تواند گامی در جهت پیش‌برد هر دوی این رویکردهای نقادانه در نقد ادبی باشد و نشان دهد فرای در نظریات خود تا کجا تحت تأثیر نظریات یونگ قرار گرفته است.

۵ـ۲ـ۲. تحلیل دایانویای اسطوره

با اتکا به مفهوم دایانویا، پس از تحلیل تصاویر بهشتی، دوزخی و قیاسی در این رمان، باید به بخشی از تصاویر وام‌گرفته‌شده در این اثر نظر افکند که منبعث از صور کهن‌الگویی است. آن‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد، نظریات فرای صبغه‌ای «نویونگی» دارد؛ چراکه «فرای میراث انتقادی ارسطو را در پرتو نگرشی یونگی از نو تفسیر کرد» (آیر، ۵۵:۱۹۸۹). همان‌گونه که خود فرای نیز همین را اذعان می‌کند: «در *کالبدشکافی نقد* در تلاش بوده‌ام اصطلاح اسطوره را از منظری شبه یونگی و از منظر کهن‌الگوها تبیین کنم» (فرای، ۲۱:۱۹۶۳). داستان‌پردازی اساطیری، چنان پهنهٔ درازدامنی دارد که فرای با اتکا به تئوری یونگ اذعان دارد هر تصویری که در گسترهٔ ادبیات خلق شود، از صور اساطیری بی‌نصیب نمانده است. در این رمان ظرفیت‌های روحی و روانی سه شخصیت اصلی با شکست به اتمام نمی‌رسد؛ بلکه موجد نوعی دگرگونی و نوزایی می‌شود که می‌توان آن را با اتکا به بُعد یونگی نظریهٔ فرای بازخوانی کرد. بر همین مبنا در انتهای میتوس پاییز، انگاره‌هایی از نوزایی در عملکرد آن‌ها به چشم می‌خورد که برخاسته از پختگی و بلوغی است که عملاً به‌واسطهٔ شکست خوردنشان به آن دست یافته‌اند. یونگ به این وضعیت، دورهٔ «پاگشایی[۱۲]» می‌گوید و آن را با کهن‌الگوی «ولادت مجدد[۱۳]» پیوند می‌دهد و کهن‌الگوی پاگشایی با تعاریف اسطوره‌شناختی فرای در تصاویر بهشتی قرابت نظریه‌شناختی عمیقی می‌یابد. پاگشایی در اندیشهٔ یونگ «مترادف با شناخت خویشتن و ورود به دورهٔ انتقال است؛ دوره‌ای که فرد به مفهوم صحیح بلوغ روحانی می‌رسد» (یونگ، ۱۸۵:۱۳۹۰).

از این رو، هر سه قهرمان گویی به گونه‌ای از ولادت مجدد نائل می‌شوند که با تجربه‌های زیستهٔ تلخ و تراژیک آن‌ها تناسب دارد. برای مثال، لیلا پس از جدایی، با

پذیرش شکستی که از سر گذرانده است، دوباره روی پای خود می‌ایستد و باقی‌ماندهٔ دلخوشی‌های زندگی را غنیمت می‌شمارد: «باید شروع کنم به کار، هر کاری که باشد. کار که می‌کنم، حواسم را گم می‌کنم. در یک اتاق گرد شیشه‌ای قایم می‌شوم و فراموش می‌کنم که چطور زنده‌ام. آن‌وقت قلبم آرام می‌شود و دیگر به سینه‌ام نمی‌کوبد» (مرعشی، ۱۲۳:۱۳۹۳). وی به‌مرور روحیهٔ خود را بازمی‌یابد؛ چنان‌که دگرگونی‌اش از چشم شبانه هم پنهان نمی‌ماند: «روحیه‌اش خوب است. از پیراهن قرمزی که پوشیده و موهای روشنش که ریخته روی شانه‌ها پیداست. از خانه که برق می‌زند. از اینکه همه‌چیز سر جایش است. از گل سرخی که روی میز گذاشته. از اینکه پنجره‌ها را باز کرده و همهٔ چراغ‌ها روشن است. خیلی وقت است خانه‌اش این همه چراغ سالم با هم نداشته» (همان: ۱۴۳). لیلا، پس از جدایی مدت‌ها سمت نواختن پیانو نمی‌رود، اما پس از گذر از پاییز، به‌گفتهٔ شبانه، صدای پیانوی او دوباره طنین‌انداز می‌شود: «از زمستان گذشته صدای پیانو زدن لیلا را نشنیده‌ام. می‌گویم: داری دوباره پیانو می‌زنی؟ باز چیزی توی چشم‌هایش برق می‌زند. یک مشت پرندهٔ ریزند که بالا و پایین می‌پرند» (همان: ۱۴۴). گویی پس از شکست در زندگی زناشویی، زندگی را با بینشی جدید از سر می‌گیرد؛ بینشی برخاسته از تجربه‌های تلخ پیشین که برای به‌دست آوردنش بهایی سنگین پرداخته است. گذشته از لیلا، شبانه نیز به تحولی می‌رسد که نوعی ولادت مجدد است. شگفت آنکه در این مرحله، روجا این دگرگونی را در شبانه می‌بیند: «شبانه نگاهش به ارسلان است و روی میز خوراکی می‌چیند. جوری نگاهش می‌کند انگار از ازل عاشقش بوده» (همان: ۱۸۳). در واپسین مرحله، روجا نیز ققنوس‌وار برمی‌خیزد: «باید خودم را جمع کنم» (همان: ۱۶۵). «ویزایم را ندهند، بقیهٔ عمرم را مثل همهٔ آدم‌های دیگر زندگی می‌کنم. مثل ده سال دیگر خودم، وقتی که همهٔ

کارهایم را کرده‌ام. دیگر هم هیچ‌وقت آرزوی بزرگ نمی‌کنم» (همان: ۱۶۶). روجا می‌کوشد وضعیت جدید را بپذیرد و به نوزایی برسد: «هیچ‌کس حق ندارد دلش برای من بسوزد. خودم می‌توانم زندگی‌ام را درست کنم. مگر تا حالا نتوانستم؟» (همان: ۱۷۱).

ولادت مجدد از منظر یونگ، «استحاله‌ای درونی است که طی آن، فرد ساحت جدیدی از روان خود را کشف می‌کند و به سطح جدیدی از توانایی روحی می‌رسد. در اینجا با حقیقتی سروکار داریم که صرفاً روانی است و بدان معناست که در فرد باید اندوخته‌ای از تجربیات روانی وجود داشته باشد که او را از مرحله‌ای از ناپختگی به بلوغ و ارتقای شخصیتی و فکری برساند» (یونگ، ۵۹:۱۳۶۸). ولادت مجدد، موجد دگرگونی درونی می‌شود و این دگرگونی، به دو صورت رخ می‌دهد: «کاهش شخصیت»[۱۴]، «گسترش شخصیت»[۱۵]. در وضعیت کاهش شخصیت، «تعادل فکری از بین می‌رود و این امر به‌صورت بی‌حالی، بی‌حوصلگی و افسردگی در درون انسان احساس می‌شود» (همان: ۶۳)، اما در وضعیت گسترش شخصیت، «به‌ندرت اتفاق می‌افتد شخصیت همان‌گونه که در نخست بود باقی بماند. گسترش شخصیت ممکن است در اثر به هم پیوستن عوامل جدید حیاتی که از خارج به درون شخصیت راه یافته و جذب آن شده‌اند صورت گیرد» (همان: ۶۴). سپس یونگ، اساطیری چون خضر نبی، ققنوس و اصحاب کهف را در این طبقه‌بندی اساطیری قرار می‌دهد که به مرحلهٔ ولادت مجدد و گسترش شخصیت رسیده‌اند. دربارهٔ سه شخصیت رمان نیز همین قسم از ولات مجدد رخ می‌دهد و با رسیدن به مرحلهٔ گسترش شخصیت، به نوعی پاگشایی نایل می‌شوند. بدین ترتیب، به نظر می‌رسد که نویسنده در پس انتقاد از وضعیت اجتماعی زنان در دورهٔ معاصر، کنش‌ها و ابعاد شخصیتی آنان را به صور

کهن‌الگویی و اساطیری پیوند می‌دهد تا آنان را برخوردار از توانمندی‌های درونی شگرف نشان دهد. از این رو، می‌توان در این سه شخصیت اصلی، به طریق اولی جلوه‌ای از اسطورهٔ «زن سرمدی»[۱۶] را یافت که مطابق با انگاره‌های اساطیری است: «زن سرمدی تمایلی متعالی را تصویر می‌کند. او بیش از اینکه به مردی وابسته باشد، به روح جهان وابسته است. زنی شکست‌ناپذیر که جلوه‌ای زمینی در اساطیر دارد. زن سرمدی، آرمانی انسانی است» (شوالیه و گربران، ۴۷۶:۱۳۸۸) و می‌توان جلوهٔ انسانی این وضعیت را در رمان‌های معاصر، ازجمله همین اثر، تبیین کرد.

۶. نتیجه

در رمان *پاییز فصل آخر سال است*، روایت از دو بخش «تابستان» و «پاییز» تشکیل شده است که مرحلهٔ گذار سه شخصیت اصلی لیلا، شبانه، روجا را از جهان رؤیاها و امیدهایشان به جهان رنج‌ها و تجربه‌های تلخ و واقعی زندگی‌شان است. انگاره‌های ذهنی و توصیفات قهرمانان داستان در بخش تابستان، سرشار از تصویرپردازی‌هایی است که جهانی کمابیش آرمانی را مجسم می‌کند؛ اما انگاره‌های تجربی و توصیفات آن‌ها در بخش پاییز، تصویرگر شکست آمال و آرزوهای آن‌هاست. لذا، این رمان از منظر تقسیم‌بندی انواع ادبی، از دو ژانر «رمانس» و «تراژدی» تأثیر پذیرفته و براساس نظریهٔ اسطوره‌شناسی فرای، نمایانگر گذار از میتوس تابستان به میتوس پاییز است. میتوس و دایانویای اسطوره‌ای اثر در بخش تابستان، منطبق با تصاویر بهشتی و در بخش پاییز، منطبق با تصاویر دوزخی است؛ چراکه در نظام اسطوره‌شناختی فرای، جهان آرمانی با پس‌زمینه‌های اساطیر و تصاویر بهشتی همخوانی دارد، اما با گذر از اسطوره و رمانس و ورود به جهان رئالیستی، قهرمان از بهشت به دوزخی درمی‌افتد که

نمودی از جهانی است که در آن زیست می‌کند؛ همین الگو با سرنوشت شخصیت‌های اصلی رمان منطبق می‌شود. با وجود آنکه دایانویای اثر تلفیقی از جهان آرمانی و محاکات فروتر است، بخش چشم‌گیری از آن را همین وجوه دوزخی و محاکات فروتر دربر گرفته است. شخصیت‌ها میتوس پاییز را نیز سپری می‌کنند و به مرحلهٔ پاگشایی و شناخت درونی می‌رسند که براساس دیدگاه یونگ، نمادی از بلوغ و پختگی روانی فرد است. در این مرحله، نشانه‌هایی از کهن‌الگوی ولادت مجدد از نوع گسترش شخصیت در کنش‌های روانی آنان مشاهده می‌شود؛ زیرا پس از این مرحله با گذشتهٔ خود از لحاظ رشد فکری و کمال روحی و عقلی تفاوت یافته‌اند و به مرحلهٔ «اسطورهٔ زن سرمدی» نائل شده‌اند. دایانویای اسطوره در این اثر، با دیدگاه فرای مبنی بر اینکه همهٔ آثار ادبی، ریشه‌ای اسطوره‌ای دارند، تطبیق می‌یابد. بدین ترتیب، بازخوانی رمان با اتکا به دو مفهوم میتوس و دایانویا نشان می‌دهد بهره‌گیری از این رویکردهای اساطیری در جهت تبیین وضعیت اجتماعی شخصیت‌ها، و به‌خصوص در این رمان بررسی انتقادی مقولاتی چون طلاق، ازدواج، مهاجرت و تحصیل زنان در جامعهٔ معاصر ایران، می‌تواند به‌عنوان شگردی برای نقد و بازنمایی مشکلات اجتماعی زنان کارکرد یابد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1. Carl Gustav Jung
2. Ernst Cassirer
3. Joseph Campbell
4. Claude Levi-Strauss
5. Northrop Frye
6. Analytical psychology
7. William Blake
8. *Anatomy of Criticism: Four Essay*
9. anagogic

10. mythos
11. Dianoia
12. initiate
13. Rebirth
14. diminution of personality
15. enlargement of personality
16. eternal feminine

منابع

پرهام، باقر (۱۳۹۴). *رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات*. چاپ هشتم. تهران: آگاه.

تادیه، ژان ایو (۱۳۹۰). *نقد ادبی در قرن بیستم*. ترجمهٔ مهشید نونهالی. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

دیپل، الیزابت (۱۳۸۹). *پی‌رنگ*. ترجمهٔ مسعود جعفری. چاپ اول. تهران: مرکز

شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها (ج۳)*. ترجمهٔ سودابه فضایلی. چاپ دوم. تهران: جیحون.

فرای، نورتروپ (۱۳۷۲). *تخیل فرهیخته*. ترجمهٔ سعید ارباب‌شیرانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

فرای، نورتروپ (۱۳۷۷). *تحلیل نقد*. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

فرای، نورتروپ (۱۳۷۹). *رمز کل (کتاب مقدس و ادبیات)*. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

فرای، نورتروپ و همکاران (۱۳۷۴). *اسطوره و رمز*. ترجمه و گردآوری جلال ستاری. تهران: سروش.

مرعشی، نسیم (۱۳۹۳). *پاییز فصل آخر سال است*. چاپ پنجاه‌وپنجم. تهران: چشمه.

کادن، جی. ای. (۱۳۸۶). *فرهنگ ادبیات و نقد*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. چاپ دوم. تهران: شادگان.

گرین، ویلفرد و مورگان، لی (۱۳۷۶). *مبانی نقد ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.

مقدادی، بهرام (۱۳۹۸). *دانش‌نامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز*. چاپ سوم. تهران: چشمه.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۴). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ پنجم. تهران: آگاه.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۶۸). *چهار صورت مثالی*. ترجمهٔ پروین فرامرزی. مشهد: به‌نشر.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۰). *روان‌شناسی انتقال*. ترجمهٔ پروین فرامرزی و گلناز رعدی آذرخشی. مشهد: به‌نشر.

References

Ayre, John. (1989), *Northrop Frye: A Biography*. Toronto: Canada.

Brockway, R. W. (1993). *Myth from the ice age to Mickey Mouse*. New York: University of New York.

Chevalier, J & Gheerbrant, A. (2009). *Farhang-e Namãdha (V3)*. Translated by Soudãbeh Fazãyeli. Tehran: Jeyhoon Publication. [In Persian]

Cuddon, J. A. (2007). *Farhang-e Adabiãt va Naghd*. Translated by Kãzem Firouzmand. Tehrãn: Shadegãn Publication. [In Persian]

Dipple, E. (2010). *Peirang*, Translated by Mas'oud Ja'fari, Tehrãn: Markaz Publicatin. [In Persian]

Fry, N. (1957). *Anatomy of criticism: Four Essays*. Princeton: University of Press.

Fry, N. (1963) *Myth, Fiction, and Displacement in Fables of Identity: Studies in Poetic mythology*. New York: University of New York.

Frye, N. (1993). Takhayol-e Farhikhte. Translated by Saeed ArbãbShirãni. Tehrãn: Markaz-e Nashr-e Daneshgãhi Publication. [In Persian]

Frye, N. (1998). Tahlil-e Naghd. Translated by Sãleh Hoseini. Tehrãn: Niloufar Publication. [In Persian]

Frye, N. (2000). *Ramz-e Kol (Ketãb-e Moqadas va Adabiat)*. Translated by Saleh Hoseini. Tehrãn: Niloufar Publication. [In Persian]

Frye, N. & Others (1994). *Ostoure va ramz*. Selected and Trans by Jalãl Sattãri. Tehrãn: Soroush Publication. [In Persian]

Guerin, W & Morgan, L. (1997). Mabãni Naghd-e adabi. Translated by Farzaneh Tãheri, Tehrãn: Niloufar Publication. [In Persian]

Jadie, J. (2011). *Naghde Adabi Dar Gharne Bistom*, Translated by Mahshid Nownahãli. Tehran: Niloufar Publication. [In Persian]

Jung, C. G. (1989). *Chahar Surate Mesali*. Translated by Parvin Farãmarzi. Mashhad: Behnashr Publication. [In Persian]

Jung, C. G. (2012). *Ravanshenasi-e Enteghal*. Translated by Parvin Farãmarzi and Golnaz Radi Ãzarakhshi. Mashhad: Behnashr Publication. [In Persian]

Makaryk. I. R. Dãneshname Nazariyehaye Naghd-e Adabi-e Moãser, Translated by Mehran Mohãjer & Mohammad Nabavi. Tehrãn: Ãgah Publicatin. [In Persian]

Marashi, N. (2014). Pãeez fasl-e ãkhar-e sãl ast, Tehrãn: Cheshme Publication. [In Persian]

Meghdadi, B. (2020). *Dãneshnameye Naghd-e Adabi az Aflatoon tã be emrooz*. Tehrãn: Cheshme Publication. [In Persian]

Parham, B. (2015). *Realism Va Zede Realism Dar Adabiyat*. Tehrãn: Ãgah Publicatin. [In Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی