روانکاوی و ادبیّات

دو متن، دو انسان، دو جهان

از بهرام گور تا راویِ بوفِ کور

حورا یاوری

روانکاوی و ادبیّات

دو متن، دو انسان، دو جهان
از بهرام گور تا راویِ بوفِ کور

حورا یاوری

انتشارات سخن
تهران

انتشارات سخن
خیابان انقلاب، مقابل دانشگاه تهران،
خیابان وحید نظری، شمارهٔ ۱۴۶

روانکاوی و ادبیات
دو متن، دو انسان، دو جهان
حورا یاوری
چاپِ اول: ۱۳۸۷
تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه
طرح روی جلد: سپیده جعفرزاده
حروفچینی و صفحه‌آرایی: سینانگار
لیتوگرافی: کوثر ۸۸۸۲۹۹۵۹
چاپ: چاوشگران نقش
صحافی: حقیقت

شابک ۰-۲۶۳-۳۷۲-۹۶۴-۹۷۸ ISBN 978-964-372-263-0

مرکز پخش: خیابان انقلاب، مقابل دانشگاه تهران، شمارهٔ ۱۳۹۲
تلفن: ۶۶۴۶۰۶۶۷، ۶۶۴۶۵۹۷۰

پیشکش به خاطرهٔ پدرم

«جای تأسف است اگر ادبیّات را زبانی بدانیم که باید تفسیر شود و روانکاوی را دانشی توانا بر این تفسیر... این حرفِ معصومِ بی‌رنگِ بی‌معنا، این «و» کوچکی که میانِ روانکاوی و ادبیّات قرار می‌گیرد، بر رابطه‌ای پرده می‌کشد که در دو سویهٔ آن ارباب و بنده‌ای ایستاده‌اند ... رابطهٔ روانکاوی و ادبیّات برخورد دو نیرویِ برابر و هم‌توان است، برخوردِ دو نظامِ زبانی و دو دانش.»

از:

Shoshana Felman, ed., *Literature and Psychoanalysis, The Question of Reading Otherwise* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1982), p. 5.

فهرست مطالب

پیشگفتار ۱۳

تأملی در نقد روانشناختی و رابطهٔ روانکاوی و ادبیات در ایران ۱۷
دو متن، دو انسان، دو جهان: درآمد ۶۷
آشنایی با هفت‌پیکر ۸۹
آسمان بر زمین: بازتاب نمادین ماندالا، کهن‌الگوی تمامیت و
کمال در زیرساخت و روساخت هفت‌پیکر ۹۹
آشنایی با بوفِ کور ۱۶۵
تأملی در سفر خودشناسیِ راویِ بوفِ کور ۱۷۱
دو متن، دو انسان، دو جهان: پی‌آمد ۲۰۳

چند نقد بر ویرایش نخستینِ کتاب ۲۲۱
جلیل دوستخواه، ساختار روانی و ساختار روایی در هفت‌پیکر
و بوفِ کور ۲۲۲
مسعود جعفری جزی، آنکه خود را چنان که بود شناخت ۲۴۵

احمد کاظمی موسوی، شناختی از روانکاوی و ادبیات ۲۵۰
هوشنگ رهنما، روان متن یا متن روان ۲۶۱

فهرست منابع **۲۶۹**
فهرست راهنما **۲۷۵**

پیشگفتار

آیا میان متن و روان همانندی و پیوندی هست؟ آیا ساختارهای روانی و ساختارهای روایی به هم شبیه‌اند؟ آیا می‌توان از چیزی به نامِ روانِ جمعی سخن گفت؟ آیا آثار و نشانه‌های این روانِ جمعی را می‌توان در آفرینش‌های هنری و ادبی بازشناخت؟ آیا می‌توان تاریخ روان را نوشت؟ آیا دگرگونی‌های عمیق اجتماعی قلمروِ ناخودآگاه روان و فرایندهای ساختارساز آن را دگرگون می‌کنند؟ آیا اثر هنری یا متن ادبی می‌تواند سیمای انسان هم‌روزگار خود را در خود منعکس کند؟

این پرسش‌ها نمونه‌ای است از پرسش‌های بی‌شماری که نقد ادبی روان‌شناختی ـ به‌ویژه نقد روان‌شناختی فرهنگی ـ با آن روبرو است. پرسش‌هایی که روانکاوی و ادبیّات را، چون دو دانشِ برابر و هم‌توان، به هم نزدیک می‌کند و هدف آنها یافتن و بررسیدنِ همانندی‌هایی است که می‌توان میان ساختارهای روایی و ساختارهای روانی سراغ کرد.

کتاب که بخش‌هایی از آن پیش از این نیز به چاپ رسیده حاصلِ تأمّلی است در برخی از این پرسش‌ها، پرسش‌هایی که پیچیده و چندسویه‌اند و پاسخ آنها نه ساده است و نه آسان. بخش نخست کتاب تاریخچهٔ کوتاهی است از رابطهٔ روانکاوی و ادبیات که در طول عمر صدسالهٔ دانش روانکاوی بارها به هم نزدیک و از هم دور شده‌اند، همراه با اشاره‌ای به جریان‌های کلّیِ نقد ادبیِ روان‌شناختی در ایران و جهان. بخش دوم با درآمدی بر رابطهٔ تاریخ و ساختارهای عمقیِ روان و تأثیرِ دگرگونی‌های ژرف و بنیادینِ فرهنگی و اجتماعی بر این ساختارها آغاز می‌شود، و با

تجزیه و تحلیل دو اثر مشهور ادبی ـ هفت‌پیکرِ نظامی و بوف کورِ هدایت، همراه با خلاصه‌ای از هردو داستان ـ ادامه پیدا می‌کند. در آخرین بخش کتاب همسانی‌ها و ناهمسانی‌های دو انسانی که این دو متن روایت‌گر زندگی و سرنوشت آنهاست بررسی و تحلیل شده است.

سپاسگزارِ دوستانی هستم که رنجِ ساعت‌های دراز گفتگو دربارهٔ مطالب این کتاب و چهارچوبِ نظریِ آن را بر خود هموار کردند، دشواری‌های راه را به من آموختند، دست‌نوشته‌های مرا بارها و بارها خواندند و کمی‌ها و کاستی‌های آن را یادآور شدند. از همه، و بیش از همه، از فریدالدین فریدی کیوان نجم‌آبادی، داریوش آشوری، کمال ابودیب، کیهان نجم‌آبادی، و پروانهٔ آیرملویی سپاسگزارم. جلد کتاب مزیّن است به «هفت پیکر» اثر هنرمند نامدار محمود زنده‌رودی. لطف ایشان را سپاسی درخور نمی‌یابم. طرح نمودارهای کتاب از هنگامهٔ فولادوند و مسعود منصوری است. تبدیل فرضیه‌های روانشناسی و ساختارهای روایيِ هفت‌پیکر و بوف کور به طرح و نمودار، گنجاندنِ بوف و آهوی هدایت در کمان گنبدهای رنگین نظامی و مرتبط ساختنِ همهٔ آنها به مفهومِ ناخودآگاهیِ جمعی تنها با ذوق و ابتکارِ این دو دوست ممکن بود. از همهٔ کسانی که چاپ و نشر این کتاب را عهده‌دار شدند، از نگار، نیرو، نادر و کیانوش که صبوری کردند سپاسگزارم، و بیشتر از همه از نگین، که نه این کتاب و نه کتاب زندگی بی‌او به معنا نمی‌رسید.

تأملی در نقد روانشناختی
و
رابطهٔ روانکاوی و ادبیّات در ایران

پیوندِ روانکاوی و ادبیات از همان روزهایی آغاز شد که فروید نام‌های ادبی پرآوازه‌ای چون اودیپ و نرگس، یا یوسف و ساد را فراخواند تا بر مفاهیم روانکاوی خود نامی بگذارد و فرضیه‌های پیچیدهٔ آن را به کمک بارِ معناییِ آشنای این نام‌ها روشن‌تر و ساده‌تر کند. اتّفاقی که افتاد خیلی جالب بود. عقدهٔ اودیپ از همتای ادبیش پرآوازه‌تر شد و سیمای بی‌زنگارِ یوسف در غباری فرو رفت که از گرایش ناخودآگاه او به سرخوشی و گناه خبر می‌داد و پاکدامنیش را درست به اندازهٔ شیدایی و رسواییِ زلیخا، به پرسش می‌کشید.

بسیاری از مفاهیم و فرضیه‌هایی که با فروید و روانکاوی بر سرِ زبان‌ها افتاد امروز دیگر تازه نیست، امّا در دهه‌های آغازین قرن بیستم که نویسندگانی چون ویلیام فالکنر (William Faulkner) (۱۸۹۷-۱۹۶۲)، جیمز جویس (James Joyce) (۱۸۸۲-۱۹۴۱) و ویرجینیا وولف (Virginia Woolf) (۱۸۸۲-۱۹۴۱) داستان‌هایشان را می‌نوشتند هیچ چیز بهتر از دانش نوپای روانکاوی و بنیانی‌ترین مفهوم آن، یعنی ناخودآگاهی، برای نشان دادن پریشیدگی‌های روانی انسانی که با پای‌نهادن به دوران مدرن از آرامش و یکپارچگی خاطر فاصله گرفته بود به کارشان نمی‌آمد. ویلیام

فالکنر، به عنوان نمونه، از شیوهٔ روایی تک‌گویی درونی، که چیزی شبیه به جریان آزاد و سیّالِ ذهن بود، استفاده کرد، به صدای شخصیّت‌هایی که از لابه‌لای داستان‌هایش با او سخن می‌گفتند گوش فرا داد و رهایشان کرد تا آن‌چه را که می‌خواهند بگویند و رویدادی یگانه را از دیدگاه‌های گوناگون روایت کنند. در رشتهٔ به‌هم‌پیوستهٔ این روایت‌ها دیگر برای نویسندهٔ همه‌چیزدانی که بر کرسی داستان‌گویی می‌نشست و رازها و اندیشه‌های شخصیت‌های داستان را کف دستِ خوانندگان می‌گذاشت جایی نبود. گویا فروید، که نویسندگان را برگزیده‌ترین روانکاوان می‌دانست و بنیانی‌ترین مفاهیم روانکاویِ خود را از ادبیات به وام گرفته بود، با گشودنِ دروازه‌های قلمروِ ناخودآگاه روان، که چشم‌انداز تازه‌ای در برابر نویسندگان می‌گستراند و شیوه‌های روایی تازه‌ای در اختیارشان می‌گذاشت، به ادبیّات ادای دین می‌کرد.

دانشِ روانکاوی و کشف قلمروِ ناخودآگاهِ روانْ خوابِ جهان را، درست در سپیده‌دمِ قرن بیستم، آشفته می‌کند؛ با آشنا کردنِ جهانیان با مفهومِ «ناآگاه بودن از خود» هرآنچه را که حقیقت و مطلق می‌دانند مورد سؤال قرار می‌دهد و فرش یقینْ را از زیر پای مطلق‌گرایان و حقیقت‌جویان می‌کشد. و اگرچه برای زمانی کوتاه خود جانشین حقیقت‌ها و مطلق‌هایی می‌شود که با آنها درافتاده، امّا هرچه بیشتر می‌گذرد از حقیقت‌نمایی و مطلق‌گوییْ بیشتر فاصله

می‌گیرد و در سال‌هایی که قرن بیست و یکم با آن آغاز می‌شود به چندگمانی و چندگونگی اشاره می‌کند؛ از گشوده بودنِ روان و متن به روی معناهای بیرون از شمار سخن می‌گوید و آنچه را که در سرآغازِ قرن بیستم از متون ادبی برکشیده به اندیشه‌های فلسفی و تفکّرِ انتقادیِ شالوده‌شکنانه‌ای که قرن بیستم با آن به پایان رسیده پیوند می‌زند.[۱]

فروید هم بنیانگذار روانکاوی بود و هم، به دلیل پژوهش‌های روانکاوانه‌اش در متون ادبی، آغازگر آنچه نقد روانکاوانه نام گرفت. در یک جلسهٔ روانکاوی، بیمار داستانی روایت می‌کند ــ که داستان اوست از زندگی خودش ــ و روانکاو که با بردباری به داستان او گوش فرا می‌دهد، همهٔ آنچه را که می‌خواهد از سخنان

---

۱) آشکار است که مکاتب دیگر روانشناسی به اندازهٔ روانکاوی و شاخه‌های گوناگونِ آن با ادبیّات و نقد ادبی سر و کاری ندارند و در واقع با پیدایش روانکاوی و روی‌کرد روانکاوان به آثار ادبی برای بررسیدن درستی‌ها و نادرستی‌های این دانش است که ادبیّات و روانکاوی به هم نزدیک می‌شوند. به همین دلیل است که این گونه نقدها را در غرب بیشتر psychoanalytical می‌خوانند تا psychological. در این بررسی نیز منحصراً به نقدهایی اشاره شده است که در آنها ناقدان از دیدگاه روانکاوی به متن نگریسته‌اند، وگرنه توجّه به روان آدمی و انگیزه‌ها و نیازهای آن سابقه‌ای دیرینه دارد و متون عرفانیِ ما از بهترین نمونه‌های آن است. محمّد استعلامی در مقاله‌ای به این نکته به روشنی اشاره می‌کند: «اگر صحبت از توجه به امور روانی پیش می‌آید منظور این نیست که در تربیت عارفانْ روانشناسی یا روانکاوی به مفهوم شکل‌یافته... وجود دارد... رهروان این مکتب از طریق خودشناسی متوجّه روان آدمی و جلوه‌های حیرت‌انگیز آن می‌شوند.» (محمّد استعلامی، «تربیت در مکتب عرفان و رابطهٔ آن با روانشناسی»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، شمارهٔ ٤، سال ۲۱، زمستان ۱۳۵۳، صص ۱۰۳-۱۱۳)

بیمار بر می‌گزیند و همهٔ این برچیده‌ها را به هم پیوند می‌دهد و داستان دیگری می‌آفریند که روایت اوست از روان بیمار. فروید که با زبان و مکانیزم‌های دفاعی ناخودآگاهِ روان آشنا بود، می‌دانست که بیمار، بی آن که بداند، داستانی را می‌گوید تا داستانِ دیگری را پنهان کند، یعنی سخنان او، یا روایت او از روان خودش، هم چراغی به دست روانکاو می‌دهد که تاریکی‌های درون او را روشن‌تر ببیند و هم، ناخودآگاهانه، روانکاو را به بیراهه می‌کشاند.[۱] کشاکش میان این روشنگری و پنهانگری، و بازشناسیِ نشانه‌هایِ آن در گفتار و رفتار بیمار، پایه و بنیان روایتی است که روانکاو دربارهٔ روانِ بیمار می‌نویسد. در روانکاوی کلاسیک میان این دو روایت فرق بسیار بود. روایتِ نخستین از آنِ بیمار بود و ناگزیر روایتی بود از هم‌گسسته، بی‌پیوند، باربرگرفته از نیازها و خواست‌های سرکوفته و ناخودآگاه، در حالی که روایت دوم نام روانکاو را بر خود داشت، به‌هم‌پیوسته و یک‌پارچه می‌نمود، از

---

۱) فروید معتقد است که بیمار هیچ چیزی را که سرکوب کرده و از یاد برده است به یاد نمی‌آورد، بلکه آنها را به عنوان عمل ــ و نه خاطره ــ بازسازی می‌کند؛ تکرار می‌کند بی آن که بداند که تکرار می‌کند. به سخن دیگر، رفتار او جای گفتارش را می‌گیرد. بدین ترتیب در جلسهٔ درمان روانی با دو نوع رفتار سر و کار داریم: کلامی و غیرکلامی. اما متن ادبی تنها چیزی که در اختیار دارد کلام است و در این‌جاست که شیوهٔ گفتن جای رفتار را می‌گیرد.

Sigmund Freud, "Remembering, Repeating and Working Through", in *Freud: The Standard Edition*, (London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1953), XII, p. 150.

دانشِ شناختِ روان سر بر می‌کشید؛ از «خود» آگاه بود؛ و با معیارهایی که خود در بازشناسیِ بهنجاری از نابهنجاری به دست داده بود، نژندی و بیماری را نشانه‌شناسی می‌کرد و روایت دیگری از روان بیمار می‌آفرید و بر درستی آن پای می‌فشرد. در روانکاوی کلاسیک و نقد ادبیِ سربرکشیده از آن، روانکاو، یا ناقد، آن کسی بود که می‌دانست و می‌توانست بشناسد، و بیمار، یا متن، آن کسی یا چیزی که می‌بایست شناخته و دانسته شود. امّا امروز ــ به‌ویژه پس از بازخوانی‌های ژاک لاکان (Jacques Lacan) (۱۹۰۱-۱۹۸۱) از روانکاوی فروید ــ رابطهٔ میان روانکاو و بیمار به صورت دیگری است، بیمار از پذیرفتنِ نقشی که برایش در نظر گرفته‌اند، یعنی سوژه‌ای که باید دانسته شود، سر باز می‌زند و به جای آن تأثیرِ متقابلِ روانکاو و بیمار بر یکدیگر با اهمّیّت تمام مورد توجه قرار می‌گیرد. به سخنِ دیگر، می‌توان گفت که روانکاو امروز دیگر به خوبی می‌داند که همزمان با کاویدنِ روانِ بیمار، خود نیز به فرایندِ دگرگون کنندهٔ روانکاوی تن می‌سپارد و دیگرگون شدن او، ناگزیر، در روایتی که از روان بیمار به دست می‌دهد نیز باز می‌تابد. ناقدی هم که امروز از چشم‌انداز روانکاوی به متن نگاه می‌کند از این فرایندِ دگرگون کننده آگاه است و می‌داند که در نقدی که می‌نویسد ــ یا در روایت تازه‌ای که از متن می‌آفریند ــ گذشتهٔ خود، و یا به سخن دقیق‌تر، همهٔ آنچه را که بَی آن که بداند به اعماق روانش واپس رانده و از یاد برده نیز بازسازی می‌کند؛ یعنی روایت دوبارهٔ

او از متن، چون هر متن دیگر، ناخودآگاهی دارد که خود از آن بی‌خبر است و ناگزیر باید بارها و بارها بازخوانی و بازاندیشی شود. نگرشی این‌چنین به رابطهٔ ناقدِ روانکاو و متن، و به سخن دیگر، رابطهٔ روانکاوی و ادبیات، نقد ادبی روانکاوانه را از دیالکتیکِ هگلیِ تفسیر کننده/ تفسیر شونده خارج می‌کند و صورت و معنای تازه‌ای به آن می‌دهد.

آنچه در زیر می‌آید حاصل نگاهی است بر تاریخچهٔ نقد روانشناختی در ایران، از آغاز آشناییِ ایرانیان با روانشناسیِ نوین تا امروز، از همین نظرگاه خاص، یعنی رابطهٔ روانکاوی و ادبیّات؛ چگونگیِ بهره‌گیریِ ناقدان از دانش روانکاوی برای بازسنجیِ متونِ ادبی و همسویی‌ها و ناهمسویی‌های نظرگاه‌های آنان با سیر تاریخی نقد روانشناختی در جهان، همراه با تأملی در برخورد ناهمگون ایرانیان با دو مکتب روانشناسی، یعنی روانکاوی فروید و روانشناسی تحلیلیِ یونگ.

* * *

تاریخ روانکاوی و نقد ادبیِ روانکاوانه در جهان با فروید و نقشهٔ تازه‌ای که او در سپیده‌دمِ قرنِ بیستم از «روان» کشید آغاز می‌شود. در این نقشهٔ تازه روان دو قلمرو داشت: خودآگاهی و ناخودآگاهی؛ و سه گارگزار: **نهاد** (Id)، **من** Ego، و **فرامن** Super) (ego. **نهاد** که کارگزار غرایز و اصل لذّت بود همراه با بخش بزرگی از **فرامن** ــ به عنوان نمایندهٔ ارزش‌های خانواده و اجتماع در روان

ــ در سویهٔ ناخودآگاه روان قرار گرفت و سرنوشت **من** هم این شد که در مقامِ کارگزار اصل واقعیّت میان **نهاد** و **فرامن** میانجیگری کند.[۱]

نقدِ ادبیِ روانشناختی هم، از همان آغاز، از این الگو پیروی کرد و سه شاخه شد. تأکید فروید بر **نهاد** و لیبیدو (Libido) ــ به معنای شور زندگی و نیروی غریزیِ زیست در روانکاویِ فروید ــ تکلیف را از همان آغاز روشن کرده بود. مکتب اصالت غرایز و

---

۱) روان در روانکاوی فروید دارای سه بخش کارکردی است: Id بخش دست‌نیافتنی، ناشناخته و کاملاً ناخودآگاه روان است و از قوانین و فرایندهای ناخودآگاه وبیش از همه از «اصل لذت» (pleasure principle) فرمان می‌برد. Ego کارگزار واقعیت است و در حکم میانجی فرد و واقعیّت عمل می‌کند. تلاش Ego بر آن است که اصل واقعیّت را جانشین اصل لذّت کند. ادراکات حسّی در مورد Ego همان نقشی را بازی می‌کنند که غرایز در مورد Id. Ego بر خلافِ Id از سازمان و ساختار مشخّصی پیروی می‌کند و سامانمند است. شکل‌گیری و رشدِ Super ego به نسبتِ Id و Ego مؤخّر است و بخشِ اعظمِ آن، که نمایندهٔ جامعه در روان است، ناخودآگاه است. فروید شکل‌گیری و گسترشِ Super ego را با گذر کودک از مرحلهٔ اودیپی همزمان می‌داند.

ذکر این نکته بی‌مناسبت نیست که یافتن واژه‌های مناسب برای مفاهیمِ فلسفی و اجتماعی از آغاز آشناییِ ایرانیان با مفاهیم نوین علمی و فلسفی مورد توجه پژوهشگران ایرانی بوده و هر یک از آنها در این زمینه گامی برداشته و معادلی پیشنهاد کرده است. پراکندگی و ناهمگونیِ این معادل‌ها قابل توجّه است. برای نمونه می‌توان به همین سه مفهوم، یعنی Id، Ego و Super ego و برابرهای فارسی آنها که از **فرهنگ اصطلاحات فلسفه و علوم اجتماعی** (گردآوری و تدوین مارْی بریجانیان (تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۱) برگرفته‌ایم اشاره کرد. این برابرها عبارتند از: او، ضمیر، سرشت، نفس امّاره و نهاد برای Id، خود، نفس، نهاد، من، خویشتن، خودی و ضمیر برای Ego، و فراخود، خود نهاد، ابرمن، منِ برتر، ابرخود، نفس اعلی، زبرنفس، فرامن، ضمیر ناخودآگاه و خویشتن برتر برای Super ego. در این کتاب در برابر Id، Ego و Super ego به ترتیب **نهاد، من، و فرامن** به کار رفته است.

لذّات (Id Psychology) یک‌شبه رهِ صد ساله رفت و نقد ادبی وابسته به آن نیز، استوار بر اصل همانندی رؤیا و نوشتار در روانکاوی فروید ــ و این که نوشتار نیز، هم‌چنان که رؤیا، زمینه‌ای است برای بازتافتن کشمکش‌های روانی و آرزوها و ترس‌های سرکوفته و ناخودآگاهِ نویسنده، رونق گرفت. آنچه فروید خوابگزاری یا تعبیر رؤیا می‌دانست، در واقع، یافتن معنای رؤیا بود به کمک نظامی از نشانه‌ها که در پیوند با تاریخچهٔ زندگی رؤیابین به معنا می‌رسید و جای نظام نشانه‌ای خودِ رؤیا را می‌گرفت. کار روانکاو در درمان روانی این بود که خواب را از یک نظام نشانه‌ای به نظامِ نشانه‌ایِ دیگر یعنی از یک زبان به زبان دیگر برگرداند و ریشه‌های نژندی و بیماری را بیابد. در نقد ادبیِ وابسته به این شاخه از روانکاوی نیز، ناقد، اگرچه به نویسنده دسترسی نداشت و نمی‌توانست از او در بازشناسیِ نظامِ نشانه‌ایِ متن (رؤیا) کمکی بگیرد، متن را به جای بیمار می‌نشاند و آنچه را که از آسیب‌شناسیِ متن برمی‌کشید به آسیب‌نگاریِ روانِ نویسنده گسترش می‌داد.[۱] خیلی زود بررسیِ گوشه و کنار زندگی

---

۱) فروید در کتاب تعبیر رؤیا و در سایر نوشته‌هایش بارها به این نکته اشاره می‌کند که اگر خوابگزار نتواند از خواب‌بین دربارهٔ پیوند اجزاءِ رؤیا با یکدیگر و با دنیای بیرون کمک بگیرد و توضیح بخواهد نمی‌تواند به تفسیرهایش اطمینان کند. رؤیای شخصیت‌های تاریخی نیز از همین الگو پیروی می‌کند و ترسیم سیمای روانی آنها از راه تعبیر رؤیاهایی که به آنها نسبت می‌دهند نه درست است نه آسان.

نویسندگان و یا بازشکافی متون ادبی و شناسایی ویژگی‌های روانی شخصیت‌های داستانی برای دستیابی به ویژگی‌های روانی نویسندگان باب روز شد و آنچه از بازشناسی روان آن یکی به دست می‌آمد، در بازنمایی نابهنجاری‌های آن دیگری نقشی به عهده می‌گرفت. در نخستین نمونه‌هایی که از این گونه نقد در دست است ــ چه نوشته‌های خود فروید و چه شاگردان و یارانش ــ متن در ژرف‌ترین لایهٔ معنایی خود به آیینه‌ای بدل می‌شود که آسیب‌ها و نژندی‌های روانی آفرینندهٔ خود را باز می‌تاباند. نوشته‌های فروید در موردِ گرادیوا (*Gradiva*) اثر ویلهلم جنسن[۱]

---

۱) فروید در سال ۱۹۰۷ نخستین نقد ادبی روانکاوانهٔ خود را دربارهٔ گرادیوا اثر ویلهلم جنسن نوشت. گرادیوا داستان یک باستانشناس آلمانیِ گریزان از زن است به نام نوربرت هانولد (N. Hanold) که روزی عاشق می‌شود، آن هم عاشق نقش صورتِ یک دختر یونانی در یک مجسمهٔ قدیمی ایتالیایی؛ دختری که سبکی باد و موج و روح را به یاد او می‌آورد. عشقِ هانولد به این نقش او را به خرابه‌های پمپئی می‌کشاند. در آنجا دختری را می‌بیند که دوست سالیان دراز کودکیش بوده است. امّا هانولد او را به جا نمی‌آورد و گمان می‌کند که همان دختری است که او مجسمه‌اش را دیوانه‌وار دوست می‌دارد و باور می‌کند که دختر از میان خرابه‌های پمپیی سر بر کشیده و دوباره زنده شده است. پایان داستان، در واقع، شرح آشتی هانولد است با «واقعیت» و دختر به او می‌آموزد که عشقش به مجسمه، در واقع، جانشینی است برای خواست‌های جنسیِ سرکوب‌شده‌اش. فروید که این داستان را به دقّت و تفصیل کاویده است گرایش هانولد را به باستانشناسی و کاوش او را در خرابه‌های پمپئی نشانه‌ای می‌داند از کارکردهای مکانیزم دفاع روانیِ «واپس‌رَوی»، که در آن هانولد به لایه‌های بر هم انباشتهٔ یادهای از یاد رفتهٔ دوران کودکیش بازپس می‌گردد. شاید ذکر این نکته بی‌مناسبت نباشد که توجّه فروید به متون ادبی و بهره‌گیری او از نام‌های شناخته شدهٔ ادبی برای نام‌گذاری مفاهیم روانکاویْ ←

(Wilhelm Jensen) (۱۸۳۷-۱۹۱۱)، نوشته‌های فروید و ارنست جونز (Ernest Jones) (۱۸۷۹-۱۹۵۸) دربارهٔ هملت و شکسپیر[۱] و کتاب ماری بناپارت (Marie Bonaparte) (۱۸۸۲-۱۹۶۲) دربارهٔ زندگی و آثار ادگار آلن پو (Edgar Allan Poe) (۱۸۰۹-۱۸۴۹) از نمونه‌های کلاسیک این آسیب‌نگاری روانی است.[۲] پیشگفتاری که فروید بر کتاب ماری بناپارت می‌نویسد هم شادمانی عمیق او را از فراگیر شدن مفاهیم روانکاوی نشان می‌دهد و هم نگرانی

← «نویسنده بودنِ» او را همانند «روانکاو» بودنش مورد توجّه قرار می‌دهد. امروزه بسیاری از نوشته‌های فروید به عنوان نمونه‌های درخشانی از نوشتن مورد ستایش است. مهم‌ترین جایزه‌ای هم که فروید در زندگی خود دریافت کرد جایزهٔ ادبی گوته بود، آن هم نه به خاطر دستاوردهای درخشانش در دانش روانکاوی، بلکه به دلیل سبک زیبای نوشته‌هایش. برای نمونه ن.ک. به:

Patrick J. Mahony, *Freud as a Writer* (New Haven: Yale University Press, 1987).

۱) فروید، و پس از او ارنست جونز، رگه‌های عقدهٔ اودیپ را در دودلی و تردید هملت برای کشتن عمویی که هم قاتل پدرش بود و هم متجاوز به بستر مادرش یافتند، یعنی آرزوی ناخودآگاهی که هملت از انجامش ناتوان بود، دقیقاً همان بود که به دستِ عمویش تحقق یافته بود، و همین همانندبینی هملت با عمویش بود که نمی‌گذاشت انتقام قتل پدر را از او بگیرد. روانکاوانِ پیروِ فروید هملت را، چون متنی مرجع، مورد تجزیه و تحلیل قرار داده و بسیاری از درستی‌ها و نادرستی‌های روانکاوی فروید را به محک بازخوانی این متن سنجیده‌اند.

۲) ماری بناپارت مجموعهٔ اشعار و نوشته‌های ادگار آلن پو را از نظرگاه روانکاویِ فروید مورد تجزیه و تحلیل قرار داد و نتیجه‌گیری کرد که پو، به دلیل مرگ زود هنگامِ مادرش، به Necrophilia یا گرایش به آمیزش جنسی با مردگان مبتلا بوده است:

Marie Bonaparte, *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psychoanalytic Interpretation*, tr. John Rodker (New York: Humanities Press, 1949).

عمیق‌ترش را از کاربرد فرضیه‌های روانکاوی برای شناخت و تفسیر آثار ادبی.

* * *

اگر روانشناسی در جهان، به مفهوم شناخته شدهٔ امروزینِ آن، به نام فروید پیوند خورده باشد، در ایران از نام علی‌اکبر سیاسی، که تدریس روانشناسی در دانشگاه تهران با او آغاز می‌شود، جدا نیست. سیاسی در بخش چهاردهم از کتاب گزارش یک زندگی، زیر عنوان «کار اصلی و اساسی من: معرفی و تدریس روانشناسی علمی» چنین می‌نویسد:

> در آن زمان یعنی در حدود سال ۱۳۰۴ شمسی (۱۹۲۵ میلادی) ریاست مدرسهٔ علوم سیاسی را علی‌اکبر دهخدا، که مراتب فضل و دانش او زبانزد بود، برعهده داشت. در ملاقاتی که با او دست داد سخن از رشتهٔ تخصّصیِ من، از علوم تربیتی و به‌خصوص از علم النفس به میان آمد. وقتی به او گفتم که این رشته از دانش را دانشمندان مغرب زمین چندی است که از فلسفه جدا کرده، مستقل ساخته، و به آن جنبهٔ علمی، به معنی محدود کلمه، داده‌اند بسیار تعجّب کرد و کنجکاو شد... چون دهخدا را علاقمند دیدم به تفصیل توضیحاتی دادم... دهخدا، پس از آن که توضیحات مرا به دقّت گوش داد... از من پرسید که... اگر این درس را به مواد دروس مدرسه‌ای که ریاستش را داشت اضافه کند، آیا حاضر خواهم بود تدریس آن را به عهده بگیرم. پس از اندکی تأمّل گفتم: «با کمال میل حاضرم، هرچند کاری بس دشوار خواهد بود...» در همان جلسه برای علم النفس جدید نام فارسی روانشناسی برگزیده شد و اندکی بعد

> تدریس آن آغاز گردید... نخستین کتاب روانشناسی زیر عنوان علم النفس یا روانشناسی از لحاظ تربیت به سال ۱۳۱۷ ش (۱۹۳۸ م) انتشار یافت.[۱]

انتشار نخستین کتاب روانشناسی در ایران که در آن به فروید و «مکتب تحلیل روحی» او هم اشاره شده است، با مرگ فروید در لندن (۲۳ سپتامبر ۱۹۳۹) همزمان است. این کتاب همچنان که از نامش برمی‌آید بیش از روانکاوی با روانشناسی تربیتی و آزمایشگاهی و اندازه‌گیری و سنجش نیروهای ذهنی و توانایی‌های آموزشی سر و کار دارد و هم‌چنان که آرزوی همهٔ روانشناسان جهان در آن سال‌ها بوده، و سیاسی هم به درستی به آن اشاره می‌کند، در پی جدا کردن روانشناسی از فلسفه و دادن جنبهٔ علمی به آن، به معنای محدود کلمه است و ناگزیر با ادبیّات و آنچه در قلمروِ نقد روانشناختی می‌گذرد سر و کاری ندارد.

نقدِ ادبیِ روانشناختی در ایران، به جای آن که نام روانشناسان و روانکاوان ایرانی را به خاطر بیاورد، به نام صادق هدایت، یعنی به نام نویسنده‌ای پیوند خورده که آن‌چنان نوشت که دیگران از نوشتنش درماندند و آن‌چنان زیست و مُرد که آن را غریب و نابهنجار و بیمارگونه یافتند و میان آن اوج دست‌نیافتنی و این غریبگی و بیمارنمایی پیوندی آن‌چنان ژرف و بی‌گمان دیدند که

---

۱) علی‌اکبر سیاسی، گزارش یک زندگی، لندن ۱۳٦٦، صص ۹۱-۹۵.

سایهٔ پرسش‌هایی که از همان آغاز با هدایت و بوف کور در ذهن ما پا گرفته هنوز هم بر روان و اندیشه‌مان سنگینی می‌کند، هنوز هم نام هدایت بیش از نام هر نویسندهٔ دیگر در نقدهای روانشناختی آثارش تکرار می‌شود و هنوز هم پرداختن به بوف کور جدا از ویژگی‌های روانی آفرینندهٔ آن نامأنوس و غرّیب می‌نماید.

ناقدان روانشناس یا روانشناسان ناقدِ داستان‌های هدایت نیز مانند همتایان اروپایی خود تا ژرف‌ترین لایه‌های معنایی داستان‌های او فرو رفتند و از آن‌چه از این ژرفناها برکشیدند برای آسیب‌نگاری روان او یاری گرفتند. جالب این‌جاست که هدایت با زندگی و مرگ خود همهٔ آنچه را که باید از این کَند و کاوهای روانکاوانه به دست می‌آمد، از پیش، به دست داده بود و نامش ــ بسی پیش از این که نقد روانشناختی نوشته‌هایش باب شود ــ با غریب زیستن، با افسردگی و سرانجام با خودکشی در هم آمیخته بود و هم‌زمان به خاطر می‌آمد.

ابراهیم خواجه‌نوری، که هم با فرضیّه‌ها و مفاهیم روانشناسی نو آشنا بوده و هم در آشنا کردن خوانندگان ایرانی با این مفاهیم، در قالب داستانِ‌های شیرین و خواندنی نقشی داشته، در یکی از مقاله‌های خود به نام «آیا خودکشی نوعی شجاعت و فداکاری است؟» و با عنوان فرعی «بهترین علاج مرض خودکشی نویسندگی است» (۱۳۳۸ش) به این نکته، از زبان «مرشد» یا «لله آقا»، اشاره‌ای دارد. «مرشد» یا «لله آقا» پیری دنیا دیده است، با

واژه‌ها و مفاهیمی چون «مِهرطلبی»، «عناد به خود» و «غرور به معنای علم الروح نه به معنای متداول کلمه» آشناست و در مقاله‌های خواجه‌نوری نقش «روانشناس» با اوست. این پیر دنیا دیده ضمن گفتگو با دختری که چند بار اقدام به خودکشی کرده و هر بار هم تصادفاً نجات یافته، «دستی به ریشش می‌کشد و با «تبسّم و مهربانی تأدباً» چنین می‌گوید:

> فرزندم... پیداست که شما با خواندن نوشته‌های کافکا و صادق هدایت مباحثاتی در ذهن جوان و پرغلَیانِ خود به وجود آورده‌اید که از مدار افکار من پیرمرد خیلی به دور است. ولی مع ذالک می‌توانم مختصری از آنچه روانشناسان محقّق در این باره گفته‌اند به عرضتان برسانم تا شاید برای دختران زیبایی که در سنّ خطرناک به فکر انتحار می‌افتند مفید افتد.

مرشد در پایان همین گفتگو به دختر توصیه می‌کند که: «... شرح احوالات و احساسات خود را به طور قلم‌انداز و بدون نظم و دقّت، بی‌پروا، در روزنامهٔ زندگی خود، هر روز یا هفته‌ای چند بار بنویسید و آن را در جعبهٔ مقفّلی بگذارید تا کسی نبیند و یا بسوزانید».[۱]

چنان که پیداست در این گفتگو، که در آن به برخی از مفاهیم و

---

۱) ابراهیم خواجه‌نوری، «آیا خودکشی نوعی شجاعت و فداکاری است؟ خیلی‌ها هستند که برای ضرر زدن به دیگران اول به خودشان ضرر می‌زنند. بهترین علاج مرض خودکشی نویسندگی است.» (خواندنیها، سال بیستم، شمارهٔ ٦ (۱۷ مهر ۱۳۳۸)، صص ۵۰-۵۱)

نظریّات روانشناسی نو به درستی اشاره می‌شود، واژهٔ خودکشی و نام هدایت با هم به خاطر می‌آیند و پیوند آنها کار ناقدان روانشناسِ نوشته‌های او را آسان می‌کند. امّا جالب این جا است که در راه درازی که از تشخیص علّت خودکشی ــ یعنی خواندن نوشته‌های کافکا و هدایت ــ تا نسخه‌ای که روانشناس برای بیمار می‌نویسد ــ یعنی نویسندگی ــ طیّ می‌شود، نویسنده بودن کافکا و هدایت از یاد می‌رود و درد و درمان با هم یکی می‌شوند.[۱]

انتشار این مقاله با انتشار کتاب بررسی صادق هدایت از نظر روانشناسی همزمان است (۱۳۳۸ش/ ۱۹۵۹م). در این کتاب، که پُر از واژه‌های پزشکی است، دامنهٔ نشانه‌های فرامتنی که نویسنده در سنجش نوشته‌ها به کار می‌گیرد تا ویژگی‌های جسمانی صادق هدایت می‌گسترد و حتی ساختمان جمجمهٔ او هم در نشانه‌شناسی بیماری‌های روانیش نقشی به عهده می‌گیرد.[۲]

انتشار کتاب اخیر و نوشته‌های پراکندهٔ دیگر دربارهٔ هدایت و نوشته‌هایش ــ که اگرچه به‌طور اخص روانشناختی نیستند اما در همهٔ آنها به ویژگی‌های روانی هدایت اشاراتی می‌رود ــ راه را برای

---

۱) جالب است بدانیم که سال‌ها بعد از این مقاله، بوف کور هدایت در ارتباط با نقش درمانیِ نوشتن نیز مورد بررسی قرار گرفته است. ن.ک. به: محمدرضا قانون‌پرور، «نوشتن درمانی در بوف کور»، کلک، شمارهٔ ۱۷ (مهر ۱۳۶۹)، صص ۶۲-۶۹.

۲) سروش‌آبادی، بررسی صادق هدایت از نظر روانشناسی، چاپ اول، (تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۳۸).

«قضاوت صحیح و دانستهٔ» هوشنگ پیمانی دربارهٔ این نویسنده، در کتابی تقریباً با همین نام که در سال ۱۳٤۲ (۱۹٦۳م) منتشر می‌شود، هموار می‌کند. اگر کتاب نخست، یعنی بررسی صادق هدایت از نظر روانشناسی تنها بیماری و نژندی را بازشناسی می‌کند، دومی با قضاوت صحیح و دانسته‌اش دربارهٔ هدایت، گامی فراتر می‌نهد و با هشدار به جوانان که بهتر است از خواندن کتاب‌های هدایت بپرهیزند، در واقع، راهی هم برای پیشگیری پیشنهاد می‌کند و در جلوگیری از گسترش این بیماری فراگیر چاره‌ای می‌اندیشد.[۱] کتاب صادق هدایت و روانکاوی آثارش که در سال ۱۳٤۳ (۱۹٦٤م) منتشر می‌شود، در تاریخ نقد ادبی روانشناختی در ایران از سه نظر دارای اهمیت است: نخست این که، به گواهی نامش، برای نخستین بار به جای روانشناسی، واژهٔ روانکاوی را به کار می‌گیرد. دیگر این که موضوع تحلیل را از نویسندهٔ داستان به شخصیّت‌های داستانی جابه‌جا می‌کند و به جای روانکاوی نویسنده روانکاویِ شخصیت‌ها را مورد نظر قرار می‌دهد، و سرانجام این که آشنایی با نوشته‌های فروید و بازتاب این آشنایی را در نگرش و نگارش هدایت از نظر دور نمی‌دارد.[۲]

---

۱) هوشنگ پیمانی، راجع به صادق هدایت صحیح و دانسته قضاوت کنیم، چاپ اول (تهران: آباد، بی‌تا). تاریخ اتمام کتاب سال ۱۳٤۲ قید شده است.

۲) محمدابراهیم شریعتمداری، صادق هدایت و روانکاوی آثارش، چاپ اول (تهران: پیروز، ۱۳٤۳).

از نقدهای روانکاوانهٔ دیگر دربارهٔ بوف کور می‌توان بـه مـقالهٔ «بوف کور و عقدهٔ اودیپی: نقد روانـی» اشـاره کـرد کـه در آن بـه گسستگی روانی بـرخـاسته از عـقدهٔ اودیپ بـه عـنوان زیـربنای ساختاری بوف کور اشاره می‌شود و دو سویه بودن چهرهٔ زنانه در داستان از همین نظرگاه مورد بررسی قـرار مـی‌گیرد.[۱] مـحمدرضا قطبی نیز در کتاب اینست بوف کور به آشنایی هدایت با نوشته‌های فروید اشاره می‌کند و گذشته از این، آشنایی خوانندگان را نیز بـا مفاهیم و فرضیه‌های روانکاوی فروید در فـهم بـهتر نـوشته‌های هدایت مؤثّر می‌داند.[۲]

بدین ترتیب نقد روانشناختی در ایران با هدایت و زنـدگیش، بـیش از نـوشته‌هایش، آغـاز مـی‌شود و ادامـه مـی‌یابد و نـاقدان روانشناس ایرانی، جز در موارد انگشت‌شماری که به پاره‌ای از آنها اشاره‌ای خواهیم داشت، به نقد و بررسی متون ادبی کلاسیک و آثار دیگر نویسندگان معاصر رغبت چندانـی نشـان نـمی‌دهند. شـاید مقاله‌های محمود صناعی دربارهٔ سه داستان از شاهنامه ــ داسـتان کیخسرو و فرود، داستان رستم و اسـفندیار، و داسـتان رسـتم و سهراب ــ که تـحت عـنوان «فـردوسی: اسـتاد تـراژدی» در سـال ۱۳۴۸ ش (۱۹۶۹ م) در مجلهٔ یغما به چاپ رسید از نمونه‌های نادر

---

۱) بهرام مقدادی، «بوف کور و عقدهٔ اودیپی؛ نقد روانی»، جهان نو، سـال ۲۵ (۱۳۴۹)، شمارهٔ ۱-۲، صص ۱-۱۰.

۲) محمدرضا قطبی، اینست بوف کور (تهران: دفتر تحقیق رائین، ۱۳۵۰).

نگریستن روانکاوانه به متون ادبی کلاسیک باشد. از چشم‌انداز صناعی، فروید نخستین کسی است که به پرسش ارسطو در کتاب هنر شاعری یا بوطیقا دربارهٔ تراژدی و این که «چرا از دیدن تراژدی لذت می‌بریم» به درستی پاسخ داده است: «او بود که برای نخستین بار نشان داد که چگونه برون ریختن تعارضات نهفتهٔ روانی و آشکار شدن انگیزه‌های سرکوب شده از تنش‌ها و فشارهای روانی ما کم می‌کند و تأثیر روان‌ـدرمانی دارد.»[۱]

نویسندهٔ مقاله، پس از به دست دادن فشرده‌ای از چند تراژدی مشهور، به داستان کیخسرو و فرود می‌پردازد و «سؤالی را که در تحلیل روانیِ فاجعهٔ فرود مطرح می‌شود» این‌چنین خلاصه می‌کند:

> آیا کیخسرو با گسیل داشتن طوس، که او را می‌شناخت، به جنگ توران و اصرار کردن به او که از کشور برادرش فرود نگذرد، ناهشیارانه طوس را به جنگ برادر نفرستاده بود؟ شاید بتوان گفت که تعارض اصلی و اساسی، ولی پنهانی، میان شخصیّت کیخسرو و فرود است و فاجعه زادهٔ این تعارض است. انتخاب طوس به سرداری سپاه، که تعارض میان او و فرود آشکار است، از لحاظ روانی سرپوشی برای تعارض اصلی است.[۲]

---

۱) محمود صناعی، «فردوسی: استاد تراژدی»، یغما، سال ۲۲، شمارهٔ ۳ (خرداد ۱۳٤۸)، ص ۱۲۱.

۲) محمود صناعی، «فردوسی: استاد تراژدی»، یغما، سال ۲۲، شمارهٔ ٦، (شهریور ۱۳٤۸)، ص ۳۰۳.

صناعی پیش از این نیز در مقاله‌ای به نام «ناکامی و پرخاشگری» از غریزهٔ مرگ و انواع پرخاشگری در روانکاوی فروید سخن می‌گوید و به این نکته اشاره می‌کند که خودکشی شدیدترین نوع پرخاشگری درون‌زن (Intrapunitive) است که در آن پرخاشگری به جای جهان خارج به خود فرد برمی‌گردد. صناعی در این مقاله نیز به کیخسرو و مرگ او اشاره‌ای دارد:

> اگر از نظر علم پسیکانالیز بنگریم [دلیل] خودکشی کیخسرو چنان که در شاهنامه آمده است بر ما روشن می‌شود. ترس از این که پرخاشگری کیخسرو نسبت به خداوند (که تمثال پدر است) برون‌زن (Extrapunitive) شود، کیخسرو را وادار کرد که پرخاشگری را به خود باز گرداند و خود را نابود سازد.[۱]

آشکار است که این نخستین نگاهِ روانکاوانه به متون کلاسیک ادبِ فارسی ــ برخلاف نقدهای روانشناختی از آثار معاصرین ــ از ارزشگزاری و داوری و از آسیب‌نگاری روان گوینده فاصله می‌گیرد؛ وجود کینه و حسادت را، هم‌چنان که مهر و محبت، «در نهاد آدمیان طبیعی» می‌انگارد و مهم‌ترین صفت روح آدمی ــ هم‌چنان که مهم‌ترین صفتِ تراژدی‌های بزرگ ــ را کشمکش و

---

۱) محمود صناعی، «پرخاشگری و ناکامی»، سخن، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۱، (اردیبهشت ۱۳٤۰)، صص ۲٤۳-۲٤۸.

منازعهٔ این نیروهای متضاد تصویر می‌کند، و سرانجام از زبان فروید برای پرسش ارسطو پاسخی می‌یابد: «تراژدی بزرگ بر کشمکش‌های روحی آدمی مبتنی است. این است که بیش از انواع دیگر هنر به روح ما نزدیک می‌نماید.»[۱]

اهمیت بنیادی جدا دانستن نویسنده از اثرش در نقدهای روانشناختی از این نکته سر برمی‌کشد که کار نقد روانشناختی کشاندن ادبیات به قلمرویی دیگر از دانش، یعنی روانپزشکی و روانکاوی نیست؛ و تشخیص و نامگذاری بیماری‌های روانی نه کار نقد ادبی ــ ولو از چشم‌اندازی روانکاوانه ــ که در حوزهٔ دانش پزشکانی است که از دخالت عوامل بی‌شمار در بروز و شکل‌گیری نژندی‌های روانی آگاهند و ناگزیرْ شتاب‌زده داوری نمی‌کنند.

بدین گونه است که نخستین دورهٔ نقد روانشناختی در ایران، هم‌سو و همگرا با نظرگاه‌ها و روش‌های کاربردی مکتب اصالت غرایز و لذّات (Id Psychology) پا می‌گیرد و ادامه پیدا می‌کند. اما دو شاخهٔ دیگر نقد ادبی که در غرب، بر پایهٔ نقشهٔ تازهٔ فروید از روان، از تنهٔ روانکاوی رویدند و بسیاری از مفاهیم و پیش‌فرض‌های مکتب اصالت غرایز و لذّات را مورد سؤال قرار دادند، در ایران رواجی نیافتند. دست‌کم این است که نمونه‌های شناخته شده‌ای از این گونه نقد در دست نداریم.

---

۱) محمود صناعی، «فردوسی: استاد تراژدی»، یغما، سال ۲۲، شمارهٔ ۳ (خرداد ۱۳٤۸)، ص ۱۲٦.

اما در غرب روزگار فرمانروایی بی‌چون و چرای خواست‌ها و نیازهای سرکوفتهٔ **نهاد** به زودی به سر می‌آید و رفته‌رفته کفهٔ ارزش‌های فرهنگی و نشانه‌های همگانی ناخودآگاه ــ که در روانکاوی فروید **فرامن** نام می‌گیرد ــ سنگین‌تر می‌شود. کاروزان این شاخه از نقد روانشناختی، که در میان آنها دی.اچ. لارنس (D.H. Lawrence) (۱۸۸۵-۱۹۳۰) از همه نام‌آورتر است[1]، به جای آن که در متنی خاص به دنبال نشانه‌های بیماری و نابهنجاری، چه در نویسنده و چه در شخصیت‌های داستان و چه در هر دو، بگردند، دامنه‌های این نشانه‌شناسی را به متن‌های همزمان گسترش می‌دهند و به الگوهایی می‌رسند که اگرچه روانشناختی‌اند، اما خاستگاه آنها نیازها و خواسته‌های یک فرد خاص نیست، بلکه از رودررویی ارزشهای فرهنگی و اجتماعی با این نیازها و خواست‌ها سر بر می‌کشد و ناگزیر در فرهنگ‌ها و دوره‌های تاریخی مختلف، از هم متفاوت می‌شود. این شاخه از نقد روانشناختی، که به نقد فرهنگی شناخته می‌شود، به نظرگاه‌های فروید در آخرین سال‌های زندگیش، و به طور نمونه به آنچه در کتاب تمدّن و نارضایی‌های آن[2] می‌بینیم، نزدیک‌تر است و به تأثیر

---

1) D.H. Lawrence, *Studies in Classical American Literature* (London: Penguin, 1977), pp. 137-62.

از نمونه‌های این گونه نقد داغ ننگ اثر ناتانیل هاوثورن است.

2) Sigmund Freud, "Civilization and its Discontents", *SE, op. cit.*, XXI.

ارزش‌های فرهنگی و تاریخیِ ناخودآگاه در شکل‌گیریِ سیمای روانیِ شخصیت‌های داستانی اهمیت بیشتری می‌دهد. از چشم‌اندازِ کارورزانِ نقدِ روانشناختیِ فرهنگی حس گناه بیشتر از آنچه از عقدهٔ اودیپ و مثلّث عشقیِ پسر-مادر-پدر نشان داشته باشد به کشمکش‌ها و آسیب‌هایی پیوند می‌خورد که جسم در یک دورهٔ تاریخی خاص بر خود هموار می‌کند تا با نظام ارزشگزاری‌های اجتماعی و خانوادگی سازگار شود. به عنوان نمونه‌ای از این نقد می‌توان به نقد لارنس از آثار ادگار آلن پو اشاره کرد که در آن همهٔ نشانه‌های خصوصی و فردی که ماری بناپارت از نوشته‌های ادگار آلن پو برمی‌کشد و در بازشناسی نابهنجاری‌ها و نژندی‌های روانی او به کار می‌گیرد در یک پس‌زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی دوباره‌خوانی و بازپرسی می‌شود. از چشم‌انداز لارنس شبکهٔ دلالتیِ این نشانه‌ها از مدارِ بستهٔ لیبیدو و نیازهای ناخودآگاهِ غریزی فراتر می‌رود و به ارزش‌های سرکوب کنندهٔ اجتماعی و فرهنگی اشاره می‌کند. به سخن کوتاه، پدرِ جامعه جانشینِ پدرِ خانواده می‌شود و راه را بر تلاش‌های کام‌جویانهٔ لیبیدو سد می‌کند.

در این دوشاخه از نقد روانشناختی، اگرچه نشانه‌های خصوصی و همگانی جا به جا می‌شوند، اما دُور هم‌چنان در دستِ بخش ناخودآگاهِ روان باقی می‌ماند و من که نمایندهٔ قلمروِ خودآگاه روان است چندان مورد توجه قرار نمی‌گیرد.

پیدایش و گسترش نقد ادبیِ وابسته به مکتبِ روانشناسیِ من

(Ego Psychology) در واقع با رونق مکتبی از نقد ادبی در غرب که به نقد نو (New Criticism) شناخته می‌شود همزمان است. در این شاخه از نقد روانشناختی، تبِ بازشناسی غرایز و آرزوهای سرکوب شده در متن، خواه پدرِ خانواده عامل آن باشد خواه پدرِ جامعه، فرو می‌نشیند و بسیاری از مفاهیم روانکاویِ فروید و، بالاتر از همه، اصل لذّت و چگونگی و چراییِ آفرینش‌های ادبی، بازخوانی و بازنگری می‌شود. در این بازخوانی‌ها، بر پایهٔ تعریف دوباره‌ای که فروید در دوره‌های پایانی زندگی از مفهوم **من** به دست می‌دهد، مرز قاطعی که میان دو سویهٔ خودآگاه و ناخودآگاهِ روان کشیده شده بود از میان می‌رود و **من** هم از نیروهای غریزیِ و سرخوشی‌های بدنی نصیبی می‌گیرد[1]؛ رابطهٔ میان **نهاد** و **فرامن** از رابطهٔ میان دو نیروی گلاویز باهم ــ یکی پیش‌رونده و آن دیگری بازدارنده ــ فراتر می‌رود زبانشان الفبای مشترکی پیدا می‌کند و در هر دو مورد استوار می‌شود بر زبان خواست‌ها، کشش‌ها، و غرایزی که جسم با آنها به دنیا می‌آید و به شبکهٔ ارزش‌های اخلاقی و مذهبی پا می‌گذارد، به این ترتیب پیوند و هم‌خوانی آنها با یکدیگر اهمیّت بیشتری می‌یابد و **من** واحد مستقلی می‌شود که به جای فرمان‌پذیری بی چون و چرا از **نهاد** در ادارهٔ آن نقشی به عهده می‌گیرد.

---

1) Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (London: The Hogarth Press and Institute of Psychoanalysis, 1953), XIX, p. 262.

از دید روانکاوان این مکتب، که آنا فروید (Anna Freud) (۱۸۶۵-۱۹۸۲) و اریک اریکسون (Erik Erikson) (۱۹۰۶-۱۹۹۴) را باید از نامدارترین آنها شمرد، شباهت و نزدیکیِ رؤیا و نوشتار در این نیست که هردو خیالپردازی اند و زمینه‌ای برای بازتاب و تحقّق خواست‌ها و آرزوها، بلکه در استراتژی‌هایی است که هردو برای کاستن و از میان برداشتن مقاومتِ بخشِ ناخودآگاهِ روان به کار می‌گیرند. بدین ترتیب، به جای تأکید بر نیازها و کارکردهای **نهاد** توانمندی‌های **من** در سامان دادن به این نیازها مورد توجّه قرار می‌گیرد. به سخن دیگر، اگر از چشم‌انداز این روانکاوان به همسانی‌ها و همانندی‌های نوشتار و رؤیا بنگریم، می‌توانیم بگوییم که نویسنده و رؤیابین، هردو، **کار می‌کنند** و کارشان این است که به نیازها و خواست‌های سرکوفته صورت و محتوایی بدهند که در نظام ارزشگزاری‌های فرهنگی پذیرفتنی باشد. این شاخه از نقد ادبیِ روانشناختی به لایه‌های ژرفِ معنایی در روان‌های فردی و خیالپردازی‌های شخصی کاری ندارد، و بیشتر در پی آن است که آن گروه از مکانیزم‌های روان که معناهای خصوصی را به قلمروِ معناهای همگانی می‌کشاند بشناسد، شگردهایی را که در متن به کار می‌آیند تا آن را هرچه بیشتر ارتباط‌پذیر کنند بازشناسی نماید و مفاهیمی چون یک‌پارچگی (Coherence) و به‌هم‌پیوستگی (Correspondence) را، که در نقد نو انسجام ساختاری متن را با آن محک می‌زنند، در فرهنگ واژگان

خود راه دهد در این شاخه از نقد ادبیِ دیگرْ متنْ بر مدارِ نویسنده آسیب‌نگاری روانی او نمی‌چرخد، بلکه خواننده‌ای می‌طلبد که تصویری از خویشتن را در متن ببیند و یا بیافریند. بدین ترتیب، نقش خواننده در آفرینشِ معنای متن و چگونگی و چراییِ فرایندهایی که جهانِ متن و جهانِ خواننده را به هم نزدیک می‌کند مورد توجّه خاص قرار می‌گیرد، جای خواننده و نویسنده در فرایند آفرینش معنای متن با هم عوض می‌شود و متن ساحَتِ کنار آمدن این هردو می‌شود به دور هسته‌ای از خیالپردازی هایی که در آن شریک اند. دستاوردهای این روانکاوان و ناقدان و بازخوانی‌های آنان از نمونه‌های نخستینِ نقد روانشناختی ــ و در آن میان نقدهای خود فروید بر متون ادبی ــ تفسیر روانکاوانه را که دانش شناخت نشانه‌ها است از چارچوب تنگی که در آن کنایه‌ها و اشاره‌ها و تصویرها همه در بازپسین تحلیل از یک چیز سخن می‌گویند، و به خاستگاه خود یعنی لیبیدو اشاره می‌کنند، بیرون می‌کشد و متن را، که در دهه‌های آغازین پیدایش دانش روانکاوی زندانی نیازها و آرزوهای ناخودآگاه نویسنده است، از این زندان می‌رهاند و به خواننده امکان می‌دهد که در هر بارِ رودررویی با متن معنایی تازه از آن برگیرد و معنای تازه به آن بدهد.[1]

---

۱) با جابه‌جاییِ نقش خواننده و نویسنده «خوانندهٔ خوب» از چشم‌اندازهای گوناگون، معناهای گوناگون می‌پذیرد. مایکل ریفاتر (Michael Rifattere) از اَبَرخواننده سخن ←

تاریخ گفتگو بر سرِ تک‌معنایی و چندمعنایی در نشانه‌شناسی رؤیا و آفرینش‌های هنری و ادبی از همان سال‌های آغازین دانش روانکاوی آغاز می‌شود. شاید کارل گوستاو یونگ (Carl Gustav Jung) (۱۸۷۵-۱۹۶۱)، که به جای نشانه‌شناسی رؤیا ــ که فروید به کار می‌گیرد ــ از نمادشناسی رؤیا سخن می‌گوید، شناخته‌شده‌ترین روانپزشکی باشد که فروید را به خاطر محور دانستن لیبیدو و غریزهٔ جنسی به تک‌خدا بودن متهم کرده و سرانجام نیز از او جدا شده است. ذکر این نکته بی‌مناسبت نیست که در بسیاری از متون کلاسیک روانشناسی دو اصطلاح نماد و نشانه به جای یکدیگر به کار رفته‌اند و حوزهٔ معناییِ آنها روشن نیست. بازشناسی نشانه را از نماد، در واقع، به دستاوردهای درخشان دانش نوین زبانشناسی مدیونیم. در زبانشناسی نوین نشانه و نماد هردو به دو جزءِ صورت و معنا، و یا دال و مدلول، بخش می‌شوند، اما تنها در نماد است که این دو جزء به چندگانگی در معنا برگشوده می‌مانند. برای

← می‌گوید، استنلی فیش (Stanley Fish) از خوانندهٔ ایده‌آل، امبرتو اکو (Umberto Eco) از خوانندهٔ نمونه، وین سی. بوث (Wayne C. Boothe) از خوانندهٔ نهفته در متن و کریستین بروک‌ـروز (Christine Brook-Rose) از خوانندهٔ محصور در متن:

Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Methuen, 1983), p. 18.

برای آشناییِ بیشتر با فرضیهٔ پاسخ خواننده (Reader-Response Theory) ن.ک. به:

Norman Holland, *The Dynamics of Literary Responses* (New York: Oxford University Press, 1968).

نمونه، می‌توان به نماد آتش در فرهنگ ایران که مورد آشنایی از این چندگانگی معنایی است اشاره کرد. آتش در فرهنگ ایران، هم پاک کننده است (برگذشتن سیاوش از آتش)، هم یادآور دوزخی است که باید در آن سوخت و هم نشان زندگی و گرمای آن است. معکوس این معنا نیز در مورد نماد صادق است، یعنی گاه نمادهای گوناگون معنایی یگانه می‌رسانند، مانند همهٔ نمادهایی که در فرهنگ‌های گوناگون به مفهوم الوهیت و قداست اشاره می‌کنند. گذر از نشانه‌شناسی به نمادشناسی در تفسیر رؤیای بیماران روانی، از یک سو، و آفرینش‌های ادبی و هنری، از سویی دیگر، از بنیانی‌ترین تحولاتی است که دانش روانکاوی پشت سر گذاشته و به پیدایش مکتب تازه‌ای راه داده است. نام بنیانگذار این مکتب، کارل گوستاو یونگ، که از بازتافتن نمادهای اساطیری و صورت‌های ازلی در رؤیا و آفرینش‌های ادبی و هنری سخن می‌گوید ــ نامی آشناست.

فروید و یونگ، هردو، به خوبی می‌دانستند که میان رؤیا و خیال‌پردازی از یک سو و افسانه‌های پریان، داستان‌های عامیانه و اسطوره‌ها، از سویی دیگر، نزدیکی و پیوندی هست و هردو تقریباً همزمان با هم، در سال ۱۹۰۰، کار تحقیق در اساطیر و ادبیات عامیانه را آغاز کردند. اما راهی که با هم در پیش گرفته بودند سرانجام از هم جدایشان کرد. فروید که سرپیچیِ شاگردانش را از مفاهیم روانکاوی خویش برنمی‌تافت، در نامه‌ای به یونگ هشدار

داد که بهتر است از اقامت طولانی در سرزمین استوایی سحر و جادو بپرهیزد و هرچه زودتر به روانکاوی که سرزمین مادری اوست باز گردد.[1] اما، اقامت یونگ در گرمسیر سحر و جادو به درازا کشید، جدایی راهش از فروید ناگزیر شد و مکتب تازه‌ای در روانکاوی به وجود آمد که در نقد ادبی جهان و ایران تأثیر فراوان گذاشت. از میان مهم‌ترین تفاوت‌های این مکتب تازه، که به روانشناسی تحلیلی (Analytical Psychology) مشهور شد، با روانکاوی فروید، باید به تعریف مفهوم ناخودآگاهی و نظر یونگ دربارهٔ چگونگی و چراییِ آفرینش‌های ادبی اشاره کرد. در روانشناسی یونگ، ناخودآگاهی گذشته از لایهٔ فردی، یعنی تجربه‌های زیستهٔ هر فرد، لایه‌های ژرف‌تری از روان را نیز در بر می‌گیرد که از نظرگاه یونگ فصل مشترک و میراث روانی همهٔ افراد بشر است. یونگ زبان این روان آغازین را در ساختار امروزین روان بازشناسی می‌کند و به قالب‌ها و انگاره‌هایی می‌رسد که به گفتهٔ او اندام‌های روانِ پیش از تاریخ ما هستند و او آنها را آرکی‌تایپ (Archetype) یا کهن‌الگو می‌نامد. کهن‌الگوها به یک میدان مغناطیسی می‌مانند؛ بروز و تعیّن آنها نه بر حسب محتوا که به موجب فرم است و به دلیل موروثی بودن در قلمرو غرایز قرار

---

1) Mario Jacoby, "The Analytical Psychology of C.G. Jung and the Problem of Literary Evaluation", in *Jungian Literary Criticism*, ed. Richard P. Sugg (Evanston, III.: Northwestern University Press, 1992), p. 61.

می‌گیرند. یونگ نمادها را سویهٔ آشکار کهن‌الگوهای ناآشکار می‌داند و رویاهای عمیق و آفرینش‌های ادبی و هنری را زمینهٔ تجلّی و بازتافتن آنها. به گفتهٔ یونگ هر آفرینش هنری و هر کلام جادویی از ناخودآگاهی جمعی نشان دارد و از این دریای بی‌کران درونی است که صورت‌های خیال برمی‌خیزند. اگرچه قالب‌ها و انگاره‌هایی که یونگ در ساختار روان باز می‌شناسد او را در یک تعریف کلّی در شمار ساختارگرایان قرار می‌دهد، امّا زبان در فرضیّات او، برخلاف بسیاری از ساختارگرایان، مرکزیّت ندارد. یونگ بیش از آنکه کلام‌محور (Logocentric) باشد، اسطوره‌محور (Mythocentric) است و همان گونه که پیش از این اشاره شد با نماد بیش از نشانه سر و کار دارد. از نکات بسیار بنیانی در روانشناسیِ یونگ خطی است که او میان کهن‌الگو و تصویر آن (Archetypal image)، به معنای بازنمودِ نیروهای بالقوّه در کهن‌الگو، می‌کشد[1] و همین تمایز است که مثلاً در فرضیّه‌های نورتروپ فرای (Northrope Frye) (۱۹۱۲-۱۹۹۱) و یا جیمز هیلمن (James Hillman) (۱۹۲۶-)، که در نقد ادبی یونگی و اسطوره‌ای تأثیر فراوان کرده‌اند، از میان می‌رود.

نورتروپ فرای که از ساختارگرایان است اصطلاح کهن‌الگو را برای آنچه یونگ تصویر آن می‌نامد به کار می‌گیرد و به این ترتیب

---

۱) به تفاوت این دو مفهوم، یعنی کهن‌الگو و صورت کهن‌الگویی در فصل بعد اشاره شده است. ن.ک. به ص۷۷-۷۸.

آن را در نظامی از پدیده‌های ادبی و اسطوره‌ای قرار می‌دهد که «روان» در آن راهی ندارد. در حالی که جیمز هیلمن با آن که خود روانکاو است، از چشم‌اندازی شاعرانه به روان نگاه می‌کند وسرشت دراماتیک روان را مورد تأکید قرار می‌دهد.

روانشناسی یونگ و نقد ادبی یونگی و اسطوره‌ای، در شاخه‌های گوناگونِ آن، در جریان کلی ادبیات و نقد ادبی تأثیر فراوان گذاشته و بسیاری از شاهکارهای ادبی جهان از این نظرگاه بازخوانی و بازسنجی شده است. از میان نخستین نمونه‌های نقد یونگی در جهان می‌توان به کتاب مود بادکین (Maud Bodkin) (۱۸۷۵-۱۹۶۷) دربارهٔ اشعار شکسپیر، بلیک، ییتس و بکت اشاره کرد. بادکین از چشم‌انداز روانشناسی تحلیلیِ یونگ به شعرهای این شاعران پرداخته و به انگاره‌ها و الگوهای همانند و همیشه بازگردنده‌ای رسیده که در گذر قرون و اعصار در آفرینش‌های ادبی و هنری تکرار شده‌اند.[۱]

در ایران نیز روانشناسی تحلیلی یونگ به نقد ادبی روانشناختی جهتی تازه می‌دهد. به نظر می‌رسد که آنچه ادوارد سعید (۱۹۳۵-۲۰۰۳) فرایند جابه‌جاییِ اندیشه و انتقالِ فرضیه‌ها و

---

۱) بادکین از نخستین کسانی است که از راه بررسی در متن‌های ادبی مفهوم ناخودآگاهی جمعی را مورد مطالعه قرار داده، بازنمود انگاره‌های کهن و تکرار شونده را در متون کلاسیک و مدرن با هم مقایسه کرده و این آثار را بر پایهٔ وقوع و بروز این ساختارهای تکرار شونده طبقه‌بندی کرده است.

مفاهیم از سرزمینی به سرزمینِ دیگر و از فرهنگی به فرهنگ دیگر می‌نامد در مورد این دو مکتبِ روانشناسی، یعنی روانکاوی فروید و روانشناسی تحلیلیِ یونگ، در ایران به دو گونهٔ متفاوت عمل کرده است. ادوارد سعید پذیرفته شدن هر اندیشهٔ تازه را در هر سرزمین تازه در بافت کلّی‌تری در نظر می‌گیرد که همانا برخورد و رویارویی آن اندیشه با قالب‌ها و انگاره‌ها و ارزش‌های فرهنگ بومی است. از این چشم‌انداز، مقاومت در برابر اندیشهٔ تازه بخشی جدایی‌ناپذیر از فرایند همه‌جانبه‌ای می‌شود که به شناخته شدن و پذیرفته شدن اندیشهٔ تازه در سرزمین و فرهنگِ تازه راه می‌گشاید و چه بسا که به دگردیسی‌هایی می‌انجامد که خود نیز در این روند تاریخیِ جابه‌جایی معنایی و جایی دارند.[1] گفتگو از عوامل تاریخی، اجتماعی و فرهنگی گوناگونی که بی‌گمان در برخوردِ ناهمانندِ ما با این دو شاخه از روانشناسیِ نو سهمی داشته از دامنهٔ این نوشته بیرون است، اما شاید به جا باشد به نمونه‌هایی از این رویارویی نظری بیندازیم.

ناصرالدین صاحب‌الزمانی که با روانشناسی نو آشناست و از این آشنایی در نوشته‌های خویش سود می‌گیرد در کتابِ خداوند دو

---

1) Edward W. Said, *The World, the Text and the Critic* (Cambridge: Harvard University Press, 1983), pp. 226-47.

این کتاب با عنوان جهان، متن، منتقد به وسیلهٔ اکبر افسری در سال ۱۳۷۷ به زبان فارسی ترجمه و منتشر شده است.

کعبه، که شرح دیدار و گفتگوی اوست با پیتریم الکساندروویچ سوروکین (Pitirim Alexandrovic Sorokin) (۱۸۸۹-۱۹۶۸)، فیلسوف و جامعه‌شناس روسی الاصل امریکایی، یا به گفتهٔ خودش «یکی از درخشان‌ترین چهره‌های علمی و انسانی‌ترین انسان‌های بزرگ قرن ما» چنین می‌نویسد:

... سخن را به فروید و پاولو ـ دو بُتِ بزرگ زمان ما، نهایت یکی «محبوب شوروی» و دیگری «محبوب آمریکا» ـ کشانیدم. سوروکین پاسخش در این مورد نیز صریح و روشن بود: هر دو نمایندگان «فرهنگ مادی» هستند [و] از کیفیت اَبَرآگاهی غافل‌اند. هردو انسان را تا مرحلهٔ بهائم تنزل داده‌اند. «پاولو» بشر را تنها معلول جبر قهری «بازتاب‌ها» و «رفلکس‌ها» معرفی می‌کند و «فروید» تمام مظاهر والای فعالیت‌های ذهن انسانی را جلوهٔ «پان سکسوآلیزم». همه چیز انگیخته از «جنسیت‌پنداری»، و «لهیب شهوت قاهر» و همه‌جانبه «نهاد ناآگاه» «ابرمن» یا «خودوالا» در تقسیم‌بندی فروید از حیات روانی انسان، حاشیه‌نشینی اسیر و آلت دست همان «خود نابخرد» بیش نیست. «فروید» والاگرایی و اعتلاجویی فوق العاده ناچیز این «ابرمن» حاشیه‌نشین، و «نفس تابع» را نیز تنها اضطراری، و نتیجهٔ فشار قهری خانواده و اجتماع می‌انگارد و زایایی و خلاقیت پراختیار «ابرآگاهی» را، در بشر، به حد اقل یک اسیر مقهور، و تابع متغیری مهجور، تنزل می‌دهد... این پندارهای تباهی‌گرِ مادی از نظرِ علمی

بی‌اساس، از نظرِ زیباشناسیْ زشت و ناپسند و از نظر اخلاقی فسادانگیزند.[۱] (تأکیدها و گیومه‌ها در متن کتاب آمده است.)

در نمونه‌ای دیگر نیز که از کتاب صد سال داستان‌نویسی در ایران برگزیده‌ایم به «سنّتِ ناپسندِ محور دانستنِ مسائل جنسی در نوشته‌های صادق هدایت بر مبنای عقاید فروید» اشاره‌ای رفته است:

... صادق هدایت پیش از این که نخستین داستان‌هایش را بنویسد مطالب زیادی در زمینهٔ اندیشه‌های بودایی، احضار ارواح و پیشگویی خوانده بود. این مطالب تأثیر تأسّف‌آوری بر داستان‌هایش گذاشت... داستان‌هایش، هم‌چنین، از آموخته‌های نویسنده دربارهٔ روانکاوی فروید، ضربه‌ای مشابه خورد... هدایت در گسترش فضای دید و توسعهٔ شگردهای نوشتن نویسندگان ایرانی نقش مهمی ایفا کرد. اما سنت ناپسندی را نیز تحکیم بخشید و آن محور دانستن مسائل جنسی بر مبنای عقاید فروید در زندگی انسان‌ها بود.[۲]

بازخوانی‌های یونگ از روانکاوی فروید، تعریف تازه‌اش از مفهوم ناخودآگاهی، تأکید او بر فرایند خویشتن‌یابی و تفرّد[۳] و سیر به

---

۱) ناصرالدین صاحب‌الزمانی، خداوندِ دو کعبه (تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی عطایی، ۱۳۴۷)، ص ۷۱.

۲) حسن میرعابدینی، صد سال داستان‌نویسی در ایران، جلد اول ۱۲۵۳-۱۳۴۲ (تهران: نشر تندر، ۱۳۶۶)، ص ۵۶.

۳) در روانشناسی یونگ همساز شدن و سازگار شدن دوسویهٔ خودآگاه و ناخودآگاه ←

سوی تمامیّت (Wholeness)، به عنوان یکی از ویژگی‌های ساختاری روان، مقاومت در برابر شناخت و پذیرش روانشناسی تحلیلی او را در ایران کاهش داده است. آشکار است که شناخت بیماری‌های روانی نیز در روانشناسی یونگ سخت مورد توجه است، اما در نقدهای ادبی یونگی در ایران، از آسیب‌نگاری روانی نشانی نیست و از معیارهایی که یونگ در نامگذاری پریشیدگی‌ها و آسیب‌های روانی نویسنده یا شخصیت‌های داستان و یا هر دو به دست می‌دهد، کمکی گرفته نمی‌شود. بد نیست به پیشگفتار ناشر بر ترجمهٔ یکی از کتاب‌های یونگ یعنی چهار صورت مثالی (ترجمهٔ پروین فرامرزی که در سال ۱۳۶۸ منتشر شده است) نظری بیندازیم:

یونگ در راه شناخت رازهای روان آدمی، پا را از محدودهٔ

← روان ــ اعم از فردی و جمعی ــ مورد توجه خاص است. یونگ "Self" را به عنوانِ نمادِ «خودِ» به فردیّت رسیده و تشخّص‌یافته به کار می‌گیرد. سیروس شمیسا در کتاب با یونگ و هسه توضیحی دربارهٔ این مفهوم و امکان انطباق آن با مفاهیم عرفانی دارد که به نکتهٔ مورد بحث ما یعنی «آشنانمایی» مفاهیم روانشناسی یونگ به گونه‌ای دیگر اشاره می‌کند. شمیسا چنین می‌نویسد:

Self در روانشناسی یونگ، دقیقاً به معنی نفس در کلام مشهورِ «مَن عَرَفَ نَفسَهُ فَقَد عَرَفَ رَبَّهُ» است. لیکن غالباً مراد از نفس در ادبیات ما نفسِ امّاره است که مورد تقبیح قرار گرفته و از آن به سگ و خوک تعبیر کرده‌اند.. Self را به خود و خویش نیز به معنایی که در ادبیّات عرفانی ما معمول است می‌توان ترجمه کرد.

میگوئل سرانو، با یونگ و هسه، ترجمهٔ سیروس شمیسا، چاپ دوم (تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۶۸)، ص۱۲.

جزمیّت‌های علمی فراتر نهاد و نگاه خود را از چشم‌اندازهای محدود خردگرایی قرن نوزدهم، متوجّه افق‌های باز و عوالم پررمز و رازِ دین و عرفان کرد و با سیر و سلوک در کوچه‌های هفت‌پیچِ شهرهای نُه‌توی رؤیاها، افسانه‌ها، باورها و آئین‌های مردمی کوشید تا از راه کشف و شهود، به دنیای درون آدمی راه بیابد و سر از «روح» درآورد... در آثار مغرب‌زمینی‌ها... به‌ویژه در جایی که به حوزهٔ مذهب و معنویت ملل شرق و بخصوص مسلمانان... به نقد و داوری پرداخته‌اند مطالب شبهه‌برانگیز و تخطئه کننده کم نیست...[۱]

جالب این که بر پیشانی نقد ادبی یونگی در ایران نیز نام هدایت می‌درخشد. سیروس شمیسا در مقالهٔ «داستان یک روح، از دیدگاه یونگی»، که شاید از نخستین نمونه‌های نقد یونگی در ایران است، بوف کور را «جدا از نویسنده و یا نظر نویسنده دربارهٔ نوشته» بررسی کرده و ضمن برشمردنِ «نارسایی‌های روانکاویِ فروید برای تحلیلِ نوشته‌هایی چون بوف کور»، باز تابیدنِ برخی از مفاهیم روانشناسیِ یونگ را در ساختار و زبان بوف کور تجزیه و تحلیل کرده است:

بوف کور داستان انشقاقِ (division) روح تامّهٔ بشری و انسان کلّ

---

۱) کارل گوستاو یونگ، چهار صورت مثالی، مادر، ولادت مجدد، روح، مکار، مترجم پروین فرامرزی (مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی، ۱۳۶۸)، ص۷ (یادداشت ناشر). کتاب دیگری نیز از یونگ به نام خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها، ترجمهٔ پروین فرامرزی (مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی، ۱۳۷۰) در ایران منتشر شده است.

واحد در مرحلهٔ اول به دو جزء است: به نقاب (persona) و روان زنانه (anima)، به مرد و روان مؤنث درونش و در مرحلهٔ بعد هرکدام از اینها به مصادیق متعددی منشق می‌شوند. بدین ترتیب در بوف کور همهٔ قهرمانان مرد یکی و همهٔ قهرمانان زن یکی هستند و در نهایت این مردان وجوه مذکّر راوی و این زنان روح مؤنث او.[۱]

اگر نمونه‌های نقد فرویدیِ نوشته‌های هدایت و به‌ویژه بوف کور را با آنچه ناقدانِ یونگی از این کتاب‌ها برکشیده‌اند کنار هم بگذاریم و با هم بسنجیم به تفاوت بزرگی می‌رسیم که با توجّه به گوناگونی و اهمیّت عواملی که در فرایند جابه‌جایی و دگردیسی اندیشه‌ها نقشی به عهده می‌گیرند سزاوار اندیشیدن و تأمّل است، به‌ویژه آن که سخن از تفکّر انتقادی است و دانش شناختِ روان، و نویسنده‌ای که روان ما را، بی‌گمان، به خوبی می‌شناخت و نقدهای ماندگار زیبایی بر آن نوشت.

میانِ راویِ بوف کور و هدایت از دیدگاه ناقدان فرویدی فاصله‌ای نیست. دردهایی که راوی «نمی‌تواند به کسی بگوید» همه از آرزوها و خواست‌های سرکوفته و به سامان نرسیدهٔ هدایت سر برمی‌کشد. روان راوی و هدایت از دیدگاه این ناقدان روانکاو کلافِ سردرگمی از پریشیدگی‌ها و ناتوانی‌ها است؛ چاه ویلی

---

۱) سیروس شمیسا، «داستان یک روح از دیدگان یونگی»، مجلهٔ کیهان فرهنگی، سال٦، شمارهٔ ۵، ص۳۸.

است که راوی و هدایت در آن سرنگون شده‌اند و راه به در شدن از آن را نمی‌شناسند؛ و چارهٔ دردهای خوره مانندشان بستن روزنه‌های این هستی پریشیده به روی همه چیز و همه کس است و پنهان شدن در مه و غبار شراب و افیون. بوف کور از چشم‌انداز ناقدانِ فرویدیِ نوشته‌های هدایت بوی جنون و جنایت می‌دهد و به نابهنجاری‌ها و از هم گسستگی‌های روانیِ آفرینندهٔ خود اشاره می‌کند.

اما چنین به نظر می‌رسد که توجّه یونگ به لایه‌های موروثی و ژرف روان، یعنی ناخودآگاهی جمعی، و جایی که برای کشف و شهود و اشراق باز می‌گذارد، چشم‌انداز تازه‌ای در برابر ناقدان آثار هدایت برگشوده است. روان راوی از دیدگاه ناقدان یونگیِ بوف کور بازتابی از همهٔ جهان است. داستانی که راوی می‌نویسد، نه بیان دردها و رنج‌های زیستهٔ یک انسان، که سوگنامهٔ «انشقاق روح تامّهٔ بشری» است. راوی از جدایی‌های آغازین می‌گوید و به هجرانی اشاره می‌کند که شعر و هنر و فلسفه و ادبیّات از جلوه‌های گوناگون آن رنگین است. و این تفاوت کوچکی نیست؛ تفاوتی که از سویی به اهمیّت گزینش نظرگاه در نقد ادبی اشاره می‌کند و از سویی دیگر به امکان برکشیدن معناهای بی‌شمار از یک متن یگانه گواهی می‌دهد.

بدین ترتیب، روانشناسیِ تحلیلیِ یونگ ــ که جایی برای عرفانِ لاهوتی ندارد، همهٔ آنچه را که عارفان در آسمان می‌جویند به زمین می‌آورد و به لایه‌های ژرف روان می‌فرستد و نجات دهنده را نه در

اوج که در اعماق می‌جوید ــ جای خود را در نقد ادبی ایران باز مــی‌کند. جـلال سـتّاری، کـه ایـن سـویه از جـهان‌بینیِ یـونگ را می‌شناسد، نظر سیمین مصطفوی رجالی را نمی‌پذیرد که می‌گوید: «جهان‌بینیِ لاهوتی مخدّری در پریشان اندیشیِ یونگ هست که به عرفان ایرانی و رمانتیسیسمِ اروپایی می‌ماند»[۱]، بلکه معتقد است که می‌توان «راه گشودهٔ یونگ» را پیمود:

> مشابهت‌های ظاهری (وگاه باطنی) میان بعضی مفاهیم یونگی با عرفان شرق به اندازه‌ای است که مشکل را آسان می‌کند... به عنوان مثال همین مادینه جان (anima) که برای یـونگ راهـبر آدمی بـه بـهشتی است کـه در درون «خـود» دارد و در واقـع ساحت آسمانیِ و «فرشتهٔ» راهنمای انسان و صورت متعالی و مَلَکِ غیبی و فرّ و فروغ هستیِ اوست، در مـزدیسنا و اسـاطیر اوستایی و پهلوی، همان دئنا، وجدان و حسّ روحانی و ایزدی انسان و فروهر (فره‌وشی)، صورت معنوی و روحانی هریک از مخلوقات اهورا است که خود با مُثُلِ افلاطونی بی‌شباهت نیست. و در عرفان که بر پایهٔ سیر از ظـاهر بـه بـاطن، طـالب ادراک سرّ است، همان علم حق تعالی یعنی اعیان ثابت است... و در حکمت اشراق سَهروردی... رهبر آدمی به دنیایی است رهیده از تخته‌بندِ تن، در ماوراء زمان.[۲]

---

۱) سیمین مصطفوی رجالی، «یونگ و جهان‌بینی او»، سخن، دورهٔ ۱۲، ۱۳٤۱، ص ٦٥۱.

۲) جلال ستّاری، افسون شهرزاد، پژوهشی در هزار افسان (تهران: انتشارات توس، ۱۳٦۸)، چاپ اول، ص ۲۸۹.

جلال ستّاری با اشاره به این که هانری کربن (Henri Corbin) (۱۹۰۳-۱۹۷۸)، به عنوان یک نمونه، طریق «به پایان رساندن راه گشودهٔ یونگ را یافته است» نتیجه‌گیری می‌کند که «اگر این روزنه را در چاردیواری روانشناسیِ ژرف‌بین یونگ بگشاییم، افقی آشکار می‌گردد که در روشنایی آن بهتر می‌توانیم معنای رمزی بعضی از اساطیر و قصّه‌های خود را دریابیم.»[۱]

دریافت این وجوه همانندی و یکسانی ــ همزمان با آگاهی از ناهمسانی‌هایشان ــ در واقع تأییدی است بر این مفهوم ریشه‌ای در روانشناسی یونگ، یعنی کهن بودن و جهانی بودن قالب‌ها و انگاره‌هایی که از ساختار روان سر برمی‌کشند و درونمایه‌های ناخودآگاهیِ جمعی را باز می‌تابانند. بررسی‌های مردم‌شناسی به همانندی شگفتی‌آور این انگاره‌ها در سراسر جهان اشاره می‌کنند. خطوط کلّی افسانه‌هایی که در سرزمین‌های گوناگون و در میان اقوام گوناگون به آفرینش نخستین انسان، به دلاوری و جنگ‌آوری پهلوانان و به پایان رسیدن دورِ زندگی و جهان اشاره می‌کنند، جز در پاره‌ای از جزئیات، بسیار به هم نزدیک است و وقوعِ مکرّر و همانند درونمایه‌های ناخودآگاهی جمعی را در سرزمین‌ها و فرهنگ‌های گوناگون گواهی می‌دهد. همیشگی بودن و همیشه بازگشتنْ از بنیانی‌ترین ویژگی‌های کهن‌الگوها است؛ وقوع مکرر و

---

۱) ن.ک. به همان مأخذ.

همانندِ آنها الفبای زبانی را به دست می‌دهد که روزی بشریّت به آن سخن می‌گفته است. جهانی بودن و همگانی بودن کهن‌الگوها از سویی دیگر وابستگی آنها را به یک قوم، یک سرزمین و یک دورهٔ خاص تاریخی نفی می‌کند. خاستگاه این انگاره‌ها ناخودآگاهی جمعی و ساختار روان است و نه ــ آن گونه که گاه در گفتگو بر سرِ مفاهیم و فرضیّه‌های روانشناسی تحلیلی یونگ می‌خوانیم ــ یک سرزمین، یک فرهنگ و یا یک دورهٔ تاریخی خاص.[۱]

نام یونگ، نام بسیاری از نویسندگان و در میان آنها نام هرمان هسه (Hermann Hesse) (۱۸۷۷-۱۹۶۲)، نویسندهٔ فیلسوف آلمانی را نیز به خاطر می‌آورد. چرا که هم می‌توان از مفاهیم و فرضیه‌های روانشناسی یونگ در داستان‌هایش جای پایی سراغ کرد و هم از این دیدگاه بر نوشته‌هایش نقد فراوان نوشته‌اند.[۲] در ایران نیز رضا نجفی نقدی بر گرگ بیابان، کتاب پُرآوازهٔ هرمان هسه، از دیدگاه روانشناسی یونگ نوشته و ضمن اشاره به بازتاب مفاهیم یونگی در نگرش و نگارش هسه، در جهت نزدیک کردن این مفاهیم به سیر اندیشه در ایران نیز گامی برداشته است:

---

۱) برای نمونه‌ای از این گونه برداشت‌ها ن.ک. به: رضا براهنی، «ادبیات ایرانی معاصر»، دنیای سخن، شمارهٔ ۵۳، بهمن و اسفند ۱۳۷۱، صص ۷۰-۸۱.

۲) برای نمونه ن.ک. به: جان د. سایمونز، نقد و تفسیری بر گرگ بیابان هسه، ترجمهٔ فریدون مجلسی (تهران: کتاب‌سرا، ۱۳۶۸)؛ و همچنین: قاسم کبیری، هرمان هسه، گرگ بیابان، به همراه بازخوانی و تفسیری انتقادی، (تهران: چاپخانهٔ رامین، ۱۳۶۸).

... و این‌چنین است که (هالر) همانند فارابی کهنسال که آخرین هنر آموخته‌اش سماع بود، در کهنسالی رقص یاد می‌گیرد، تا آن قالب خشک و جدی خود را، گرگ آراسته را، بشکند.[۱]

از نخستین سال‌های دههٔ ۱۳۶۰ شمسی به این سو، با این که هنوز هم داستان‌های هدایت بیش از هر نویسندهٔ دیگر نقد و بررسی شده است[۲]، اما به نمونه‌هایی از نقد روانشناختی از آثار نویسندگان دیگر نیز برمی‌خوریم. مقاله‌های سه‌گانهٔ محمّد صنعتی به نام‌های «آرزوی کام‌نایافته، تحلیل روانشناختیِ سه قطره خون» (باز هم هدایت)، «برزخ رابطه، بررسی روانشناختی آثار صادق چوبک» و «با مرگ به ستیز مرگ، بررسی روانشناختی ملکوت» (بهرام صادقی) که هرسه در سال ۱۳۶۶ در مجلّهٔ مفید به چاپ رسیده دارای نکته‌های قابل تأمّلی است. نخست این که این بررسی‌ها از یک نظرگاه مشخصِ روانشناختی ــ یعنی مکتب روانکاوی ملانی کلاین (Melanie Klein) (۱۸۸۲-۱۹۶۰) و فرضیّهٔ «رابطه با اُبژه» (Object Relations Theory) ــ دنبال می‌شوند. دیگر این که پرسش‌های طرح شده اگرچه روانشناختی اند، اما پاسخ آنها در ویژگی‌های ساختاری متن جستجو می‌شود. مثلاً پرسشی از این دست که «چرا و چگونه طرح رفتاری خاصّی» در داستان‌های

---

۱) رضا نجفی «رؤیای گرگ بیابان»، کیهان، شمارهٔ ۱۴۵۲۸، ۲۴ مرداد ۱۳۷۰، ص ۱۵.

۲) برای نمونه ن.ک. به: آذر نفیسی، «سه قطره خون، نخستین داستان ذهنی-روانشناختی»، مفید، شمارهٔ ۵، سال ۱۳۶۶.

چوبک تکرار می‌شود، در پیوند با یک ساختارِ روایی تکرار شونده در همان داستان‌ها مورد نظر و بررسی قرار می‌گیرد.[۱] نمونهٔ دیگر پرسشی است که صالح حسینی در مقاله‌ای دربارهٔ داستان‌های هوشنگ گلشیری پیش می‌کشد: «چرا گلشیری در شازده احتجاب و (چند داستان دیگر) از «جریان سیّال ذهن» استفاده می‌کند و گفتگوی درونی مستقیم و غیرمستقیم به گلشیری چه امکاناتی می‌دهد؟» و پس از آن پاسخی از این دست که «اگر شازده احتجاب حدیثْ خودشناسی شازده باشد و خودشناسی امری کاملاً ذهنی است، بنابراین، گلشیری چارهٔ دیگری جز مراجعه به ذهن قهرمان داستان‌هایش ندارد و شازده می‌کوشد تا از طریق اشیاء، صندلی اجدادی، ساعت، عکس خانوادگی، و کلاه خود، خود را بشناسد ولی موفّق نمی‌شود... و سرانجام این که خودشناسی او با مرگش همزمان است.»[۲] پرسش‌هایی این‌چنین روانشناسی و ادبیات را به هم نزدیک می‌کند و به جای آسیب‌نگاری روان نویسنده، از دانش روانشناسی برای بازشناسی ویژگی‌های ساختاری و ادبی متن یاری می‌گیرد.

اما میانِ نقدهای روانشناختی دو دههٔ اخیر و نمونه‌های آغازین

---

۱) این سه مقاله به ترتیب در شماره‌های پنجم (شهریور۱۳۶۶۷، ص۱۸)، ششم (مهر۱۳۶۶، ص۲۳) و هفتم (آبان۱۳۶۶، ص۳۵) مجلهٔ مفید به چاپ رسیده است. هم‌چنین نک: صادق هدایت و هراس از مرگ از همین نویسنده، تهران ۱۳۸۰.

۲) صالح حسینی، «جریان سیّال ذهن»، مفید، شمارهٔ ۱۰، دی۱۳۶۶، ص۳۰.

نقد روانشناختی در ایران ــ گذشته از همانندی‌ها و ناهمانندی‌های دیگر ــ یک تفاوت بنیانی به چشم می‌خورد. اگر باز هم نمونه‌ها را از میان آنچه دربارهٔ هدایت و داستان‌هایش نوشته‌اند بیرونِ بکشیم شاید بتوانیم بگوییم که نقد روانشناختی در ایران، در نیم قرنی که از عمر آن گذشته راه درازی پیموده و از «قضاوت صحیح» به پرهیز از ارزشگزاری و داوری دست یافته و از این نظرگاه با جریان‌های بزرگ نقد روانکاوانه در جهان هم‌سو شده است. شاید ناقدان روانشناس ایرانی که با قلمرو ناخودآگاه روان و کارکردهایش آشنایند، زودتر از ناقدان دیگر به این شناخت و آگاهی رسیده‌اند که نقد آنان از یک روایت، نقد حال خود آنان نیز هست. به سخنِ دیگر، نقد روانکاوانه نیز، همچون هر نقد دیگر و هر متن دیگر ناخودآگاهی دارد و معناهایی که نویسنده‌اش از آن آگاه نیست. آشنا بودن با کارکردهای ناخودآگاهی راه را بر داوری و ارزشگزاری می‌بندد و در برابر هرگونه قضاوت و سنجشی علامت سؤال می‌گذارد و این را نه‌تنها روانشناسان که جهانیان به روانکاوی و به مفهوم ناآگاه بودن از خود مدیون‌اند.

آشنایی با این معنا که هر متن، هر نظامی از اندیشه، هم‌چنان که هر انسان، ناخودآگاهی دارد که متن و اندیشه و انسان را از آن آگاهی نیست، یعنی باز بودن هر متن به روی معناهای بی‌پایان، یعنی در هر برخوردی معنایی تازه از یک متن برکشیدن، و در هر بازخوانی همهٔ معناهای دیگر را مورد سؤال قرار دادن. ژاک لاکان

بازخوانی خود را از مفهوم ناخودآگاهی در روانکاوی فروید بر همین پایه استوار کرده است. لاکان و، از چشم‌انداز دیگر، ژاک دریدا (Jacques Derrida) (۱۹۳۰-۲۰۰۴) نوشته‌های فروید را درست مثل هر متن دیگر از نو خوانده‌اند. دستاوردهای انقلابی فروید را در راه شناختِ خودِ او به کار گرفته‌اند، ناخودآگاهیِ آن متن‌هایی را که از کارکردهای ناخودآگاهی سخن می‌گویند مورد سؤال قرار داده‌اند، و از این راه بسیاری از کژخوانی‌های روانکاوانهٔ فروید را از گفته‌های بیمارانش (که پایهٔ فرضیاتش را تشکیل می‌داد) به بحث و گفتگو گذارده‌اند. در روانکاوی لاکان مفهوم ناخودآگاهی اهمیّتی بنیانی می‌یابد و تعریف دوبارهٔ لاکان از این مفهوم سرآغازی می‌شود بر مرحلهٔ تازه‌ای از روانکاوی و نقد ادبی روانکاوانه در جهان. در روانکاوی فروید، هم‌چنان که اشاره شد، **ناخودآگاهی** از سرکوفته شدن و پس‌رانده شدن خواست‌ها و تمنّاها شکل می‌گیرد و در پیدایش و گسترش نابهنجاری‌ها و نابسامانی‌های روانی سهمی دارد. نگرشی این‌چنین، ناگزیر، از ارزشگزاری و داوری دور نیست. اما در بازخوانی‌های زبانشناختی/ روانکاوانهٔ لاکان از نظریّات فروید، ناخودآگاهی نیز مانند خودآگاهی، درگذر از یک مقطع خاص رشد و با پاگذاشتن به شبکهٔ آزادیها و ممنوعیّت‌هایی که در زبان به معنا می‌رسند شکل می‌گیرد و تشکّل آن بهایی است که ما، به خاطر قرار گرفتن در شبکهٔ دلالت‌های زبانی، از پرداخت آن ناگزیریم. از چشم‌انداز

لاکان، ناخودآگاهی سویهٔ تاریک روان نیست و تشکّل آن نیز نه مؤخّر بر خودآگاهی که هم‌زمان با آن صورت می‌گیرد. ساختار خودآگاهی و ناخودآگاهی، هردو، زبانی است و هریک نسبت به آن دیگریْ **دیگر** است و اگر پیوندی در میانشان باشد همان شبکهٔ زبانی است که در آن به دنیا آمده‌اند. به سخنِ دیگر، ناخودآگاهی صدای آن **دیگری** است که با ما هست، اما ما زبانش را نمی‌دانیم.

لاکان در بازخوانی خود از نمایشنامهٔ سوفوکل، سیمای دیگری از اودیپ ارائه می‌دهد و چشم‌انداز تازه‌ای در نقد ادبی، که با کلاف سردرگمِ عقدهٔ اودیپ پیوندی دیرینه دارد، می‌گشاید:

> گناه اودیپ نیست که از خشمش به پدر و از گرایشش به همخوابگی با مادر دیر آگاه می‌شود، بلکه اودیپ هم، چون همهٔ ما، خوانندهٔ سردرگم و دیررسیدهٔ این قانون به دنیا آمده است؛ قانونی که هرگز آن را به درستی نخواهد فهمید و جز شکستنش راهی ندارد.[1]

در الگویی که لاکان از جلسهٔ روانکاوی به دست می‌دهد، ناخودآگاهیِ روانکاو درست به اندازهٔ ناخودآگاهیِ بیمار مورد توجه است و روایت بیمار از بیماریِ خودش با روایتِ دیگری که روانکاو از این روایت به دست می‌دهد برابر نهاده می‌شود. لاکان

---

1) Henry Sussman, "Psychoanalysis, Modern and Post Modern", in *Psychoanalysis and...*, ed. Richard Feldstein and Henry Sussman, (New York: Routledge, 1990), p. 143.

همین الگو را بر رابطهٔ میان ناقد و متن نیز می‌گستراند و به جای آن که چون فروید ناقد روانکاو را باستانشناسی بداند که خاک ژرفناهای روان را برای دست‌یابی به معناهای واپس‌رانده زیرورو می‌کند (استعاره‌ای که فروید در تفسیر «گرادیوا» به کار گرفت) او را روانکاوی شونده می‌داند که متنی را برای خواندن در دست گرفته است. در آغاز کنش خواندن اوست که متن را در دست دارد، اما خواندن که به پایان می‌رسد، متن است که او را در دست می‌گیرد و کار ناقد آشنا به روانکاوی، تنها، این است که پس از به پایان رساندن متن در گوشه‌ای بنشیند و روایت روان دیگرگون شدهٔ خود را بنویسد و تنها چیزی هم که به آن نیاز دارد قلم است، نه تیشه و کلنگ.

به گفتهٔ لاکان، آن که ناخودآگاه یک متن را می‌خواند گامی به سوی فهمیدن زبان آن دیگری که در درون خود دارد برمی‌دارد. او نه‌تنها با دوباره‌سازی متن در آن **مداخله** می‌کند، بلکه در تمامی این **مداخلات** نیز به شک و تردید می‌نگرد. موضوع تحلیل دیگر نه **نویسنده** است و نه **خواننده**، بلکه **کنشِ خواندن** است. کشاکش میان خواندن و متن، همهٔ توانمندی‌های متن را برای خوانده شدن فعّال می‌کند؛ خواننده را همیشه پُرسان در برابر متن نگاه می‌دارد و متن با هر بار خوانده شدن به معناهای تازه‌ای راه می‌دهد.

با تأکید لاکان بر **دیگر** بودن ناخودآگاهی و زبانی بودن ساختار آن، فضایی برای آن‌چه جز ما، دشمن ما و، در بازپسین تحلیل،

فرودست ماست باز می‌شود و دانش روانکاوی را با جریان‌های بزرگ اندیشه در سال‌های پایان قرن بیستم، و دستاوردهای درخشان ساختارشکنانی که همهٔ فرایندهای دیگرساز را به پرسش کشیده‌اند همسو و همگرا می‌کند. دگرگون شدن رابطهٔ ناقد روانکاو و متن از انگارهٔ سنّتی روانکاو و بیمار به الگوی امروزین دو روانکاو و دو روانکاوی شونده یعنی دگرگون شدن رابطهٔ میان ادبیّات و روانکاوی، به گفتهٔ شوشانا فلمن:

> جای تأسف است اگر ادبیات را زبانی بدانیم که باید تفسیر شود و روانکاوی را دانشی توانا به این تفسیر... این حرف معصومِ بیرنگِ بی‌معنا، این «و» کوچکی که میان روانکاوی و ادبیات قرار می‌گیرد، بر رابطه‌ای که در دو سویهٔ آن ارباب و بنده‌ای ایستاده‌اند پرده می‌کشد... رابطهٔ روانکاوی و ادبیات برخورد دو نیروی برابر و هم‌توان است. برخوردِ دو نظام زبانی و دو دانش.[1]

رابطهٔ روانکاوی و ادبیات، امروز، به جای رابطهٔ پزشک و بیمار، رابطهٔ دو نظام اندیشه است که با زبانی شدن ساختار ناخودآگاهی و با متن شدن روان به یکدیگر نزدیک می‌شوند. یکی ناخودآگاه آن دیگر است و این یک از راه آن دیگری سخن می‌گوید و کار ناقد روانکاو، از این چشم‌انداز، یعنی توجّه به این معنا که:

---

1) Shoshana Felman, ed., *Literature and Psychoanalysis, the Question of Reading Otherwise* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982), p. 5.

> ساختارِ ادبیات همان ساختارِ ذهن است؛ نه یک ذهن خاص، بلکه آنچه به گفتهٔ فروید دستگاه ذهنی و فرایندهای ساختار ساز آن است... چنین می‌نماید که میان فرایندهای ساختارساز روان و ساختارهای استتیک پیوند و همانندی هست.[۱]

اگر بخواهیم نام هدایت و بوف کور را بر پایان این نوشته نیز نقش کنیم، باید به پرسش‌های ادبی-روانشناختی اشاره کنیم که می‌توان از بوف کور برکشید، پرسش‌هایی که هدف آنها یافتن، روشن کردن و به گفتگو گذاشتن همانندی‌هایی است که ساختارهای زیبایی شناختی بوف کور را به فرایندهای ساختارسازِ روان راوی نزدیک می‌کند. باید پرسید که چرا راوی از همه جا بریده، به گوشهٔ انزوا خزیده و دیگرگریز بوف کور، با جهانی که دور از آن و با مردمی که جدا از آنان می‌زید آنچنان نزدیک و یگانه است که ساختار روان خود را بر ساختار جهانی که می‌آفریند (و یا داستانی که می‌نویسد) می‌گستراند؟ چرا همهٔ کسانی را که از آنان می‌گریزد، لکّاته‌ها، رجّاله‌ها و خنزرپنزری‌ها را، چون عکس‌برگردانی از خویش و چون پاره‌هایی از هستی خویش تصویر می‌کند؟ چرا شخصیّت‌هایی می‌آفریند که همه به هم می‌مانند و همه با خود او یکی هستند؟ میان آن دیگرگریزی و این به‌هم‌آمیزی چه پیوندی هست؟ و کدام فرایند فعّال‌شدهٔ روانی برگذشتن از همهٔ ناسازی‌ها

---

1) Peter Brooks, "The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism", in *Discourse in Psychoanalysis and Leterature*, ed. Shlomith Rimmon (New York: Methuen), p.4.

و ناسازگاری‌ها را ممکن کرده و به چنین یگانگی و پیوندی راه گشوده است؟ و پرسش‌های بی‌شمارِ دیگری از این دست که ادبیات و روانکاوی را به هم نزدیک می‌کند و از راهِ یافتنِ همانندی‌هایی که می‌توان میان ساختارهای روایی و ساختارهای روانی، میان متن و روان و میان انسان و جهان سراغ کرد راهی به شناخت شبکه‌های دلالتی فرهنگ و اجتماع می‌گشاید؛ از راه متن به شناخت جهانی می‌رسد که چنین آفرینشی را ممکن کرده است و سرانجام خطوط پیکر و سیمای انسانی را که در آن جهان زیسته است ــ در شبکهٔ آزادی‌ها و ممنوعیت‌هایی که زبان و فرهنگ و تاریخ بر او تحمیل کرده‌اند ــ باز می‌شناسد و باز می‌شناساند.

دو متن، دو انسان، دو جهان
درآمد

کتاب، همان گونه که پیش از این اشاره شد و از نام آن نیز برمی‌آید، حاصل نگاهی است بر دو شاهکار ادب فارسی، یعنی هفت پیکرِ نظامی و بوف کورِ هدایت، برای بازشناسیِ پیوند میانِ ساختارهای روایی و زیبایی‌شناختیِ این دو متن با ساختار روان بهرام گور و راوی بوفِ کور.

گزینش هفت پیکر و بوف کور برای این بررسی به سبب برخورداری آنها از چند ویژگیِ بنیانی است:

۱. تعلّق هردو متن به دو دورهٔ آشوب‌زدهٔ تاریخ ما، قرن ششم و قرن چهاردهم هجری؛

۲. بازتافتن نمادها و استعاره‌هایی که به دو سویهٔ هستیِ تاریخی ما ــ پیش و پس از اسلام ــ اشاره می‌کنند، در هر دو متن؛

۳. بازتافتن صور ناخودآگاهی جمعی، به ویژه انگارهٔ کلّی انسان ــ یا کهن‌الگوی خود ــ در هر دو متن، یکی در پیکرهٔ بهرام گور و دیگری در قامتِ راوی بوف کور؛

٤. همخوانی شگفتی‌آورِ زبان و ساختار روایی هر دو متن از ساختار روان شخصیّت‌های اصلی آنها، یعنی بهرام گور در هفت پیکر و راوی در بوف کور؛

۵. آیینگی ساختارِ روایی هر دو متن که از نظر نقد روانشناختی

می‌تواند استعاره‌ای باشد از انگارهٔ روان و دو بخش خودآگاه و ناخودآگاه آن.

هدف اصلی این بررسی تأمّلی در این پرسش بنیانی در نقد روانشناختیِ فرهنگی است که آیا می‌توان از راه سنجِشِ همسانی‌ها و ناهمسانی‌هایِ این دو سیمای انسانی (بهرام گور و راوی بوف کور) دگرگونی هایی راکه در فاصلهٔ زمانی میان این دو متن (حدود هفتصد و پنجاه سال) در لایه‌های ژرفِ ناخودآگاهِ جمعیِ ما روی داده است بازشناسی کرد؟ آیا می‌توان پرسید که چرا با اینکه نظامی و هدایت، هردو، در دو دورهٔ پرآشوب تاریخ ما زندگی می‌کنند اثری چنین ناهمسان می‌آفرینند؟ میان جهانی که نظامی در آن می‌زید ــ و جولانگاه چپاولگران و کوردلان و کژاندیشان است ــ و جهانی که نظامی در هفت پیکر می‌آفریند ــ که گوشه و کنار آن از عشق و هماهنگی و همدلی سرشار است ــ چه پیوندی هست؟ چرا آفرینش جهانی به موزونی جهانی که نظامی در هفت پیکر می‌آفریند در زمانهٔ هدایت ممکن نیست؟ بر ما و لایه‌های عمقیِ روانِ جمعیِ ما در فاصلهٔ تاریخی میان این دو متن (تقریباً ۷۵۰ سال) و فاصلهٔ زمانی دو سیمای انسانی بازتافته در این دو متن (چیزی در حدود ۱۶ قرن) چه گذشته است که راوی بوف کور چون در آن می‌نگرد جز ویرانی نمی‌بیند؟ و جز ویرانی نمی‌آفریند؟ و سرانجام چرا بوف کور بیش از هر داستان معاصر دیگر، چه داستان‌های خودِ هدایت و چه نوشته‌های نویسندگانی که پس از او

زیسته‌اند، با ما و در ما زندگی می‌کند؟

آشکار است که از این پرسش‌ها، پرسش‌های بنیانی‌تری مانند رابطهٔ **ناخودآگاهی و تاریخ** و **ناخودآگاهی و دگرگونی‌های اجتماعی** و این که آیا دگرگونی‌های اجتماعی و تاریخی می‌توانند ساحت ناخودآگاه روان و فرایندهای ساختارساز آن را دگرگون کنند سر بر می‌کشد؛ پرسش‌هایی که گفتگو دربارهٔ چگونگی و چرایی آنها از نخستین روزهای پیدایشِ روانشناسی نو آغاز شده و هنوز هم در بسیاری از مکتب‌های روانشناسی با اهمیّت تمام مورد توجّه است.

لانسلوت ال. وایت (Lancelot L. Whyte) (۱۸۹۶-۱۹۷۲) در کتاب ناخودآگاهی پیش از فروید[1] به پاره‌ای از این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد. وایت دانش روانکاوی را در بستر تاریخی و فرهنگی آن قرار می‌دهد و تأثیر اروپای دهه‌های پایانیِ قرن نوزدهم را در شکل‌گیری و گسترشِ دانشِ روانکاوی و بنیانی‌ترین مفهوم آن، یعنی ناخودآگاهی، بررسی می‌کند و نتیجه‌گیری می‌کند که فروید، اگرچه ناخودآگاه، در کشیدن نقشهٔ تازهٔ ذهن و روان از ویژگی‌های تاریخی و جغرافیایی زمانهٔ خویش تأثیر گرفته و تعریفی از **ناخودآگاهی** به دست داده که کاملاً **اروپایی** است؛ آن هم نه اروپایی به معنایِ سراسر قارّهٔ اروپا، بلکه امپراتوری اتریش در سال‌های فروپاشی؛ و باز هم نه سراسر قلمرو امپراتوری، بلکه تنها وین، یعنی

---

1) Lancelot Law Whyte, *The Unconscious Before Freud* (London: Tavistock, 1967).

شهری غرق در شراب و مستی و افسردگی و اندوه و خودکشی که، در سال‌های پایانیِ قرن نوزدهم، فرو ریختن نظمی کهن را نظاره می‌کند. ذهن و روان فرزندان برگزیدهٔ امپراتوری هابسبورگ، همچون فروید و کلیمت (Gustav Klimt) (۱۸۶۲-۱۹۱۸) و موزیل (Robert Musil) (۱۸۸۰-۱۹۴۲) و ویتگنشتاین (Ludwig Witt-genstein) (۱۸۸۹-۱۹۵۱)، آیینه‌دار این پریشیدگی و آوردگاه ستیزهای پایان‌ناپذیر، اگرچه پنهانِ، سرزمین‌هایی است که همه نام امپراتوری اتریش را بر خود دارند، اما هیچیک از آنها همسایهٔ خود را تاب نمی‌آورد و همهٔ آنها، اگرچه در نهان، از پای درآمدن دیگری را آرزو می‌کند.

فروید، به اعتبار کلام وایت، همین انگاره را بر نقشهٔ تازه‌ای که از قلمروِ روان می‌کشد می‌گستراند و در تعریف ویژگی‌های آن واژه‌ها و مفاهیمی چون **سرزمین**، **ناحیه**، و **کارگزار** را به کار می‌بندد؛ **روان** را به دو سویهٔ خودآگاه و ناخودآگاه بخش می‌کند؛ **نهاد** (Id) و **فرامن** (Super ego) را، درست مثل سرزمین‌های تابع امپراتوری اتریش، در جنگی نهانی و پایان‌ناپذیر رو در روی هم قرار می‌دهد و **من** (Ego) را که کارگزار **اصلِ واقعیت** است به میانجیگری آن دو می‌گمارد.[۱]

شاید نیازی به گفتن نباشد که در روانکاوی فروید، که تاریخ

---

۱) برای آشنایی بیشتر با این مفاهیم نگاه کنید به پانویسِ ص۲٤.

روانکاوی و نقد ادبیِ روانکاوانه با او آغاز می‌شود، مفهوم ناخودآگاهی دامنه‌ای گسترده و کاربردی پیچیده دارد. فروید این مفهوم را نیز مانند بسیاری از مفاهیم دیگرِ روانکاوی بارها و هر بار به شیوه‌ای تازه تعریف کرده و تاریخچهٔ تازه‌ای از آن به دست داده است. در فاصلهٔ کتاب **تعبیر رؤیا**[1]، ۱۹۰۰ میلادی، و سال ۱۹۳۰ که فروید تمدّن و نارضایی‌های آن[2] را می‌نویسد، به طیفی گسترده از تعاریفی برمی‌خوریم که فروید از قلمرو ناخودآگاه روان، کارکردهای آن، و غرایز و نیروهایی که در گسترش و دگرگونیِ آن نقشی دارند، و از همه مهم‌تر، مفهوم فرامن (Super ego)، که در کارهای اولیّهٔ فروید **من آرمانی** (Ideal ego) خوانده می‌شود، به دست داده است. فروید در مقاله‌های «پیشگفتاری بر نارسیسیسم»[3] (۱۹۱٤)، «سوگواری و مالیخولیا»[4] (۱۹۱۷)، و «روانشناسی گروه و تحلیل من»[5] (۱۹۲۱)، از **منِ آرمانی** و نقش آن در رشد و گسترش شخصیت سخن می‌گوید و این **من آرمانی** را جانشین نارسیسیسم گمشدهٔ سال‌های کودکی می‌داند، یعنی سال‌هایی که همهٔ ما صورتِ

---

1) Sigmund Freud, "The Interpretation of Dreams", in *Standard Edition of the Complete Psycholigical Works of Sigmund Freud* (London: The Hogarth Press and Institute of Psychoanalysis, 1953), pp. 4-5.

2) Sigmund Freud, "Civilization and its Discontents", in *SE, op. cit.*, XXI.

3) Sigmund Freud, "Narcissism: An Introduction", in *SE, op. cit.*, XIV.

4) Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia", in *SE, op. cit.*, XIV.

5) Sigmund Freud, "Group Psycholigy and the Analysis of Ego", *SE, op. cit.*, XVIII.

آرمانیِ خویشتن‌ایم. در کتاب **من و نهاد**[1]، که در سال ۱۹۲۳ منتشر می‌شود، من بخشی از **نهاد** است که در تأثیرِ انگیزه‌های بیرونی و در یک سیر تدریجی از **نهاد** جدا می‌شود، اما بسیاری از کارکردهای آن و در آن میان ضابطه‌ها و معیارهای ارزش‌گذارنده و داوری کنندهٔ آن هم‌چنان در سویهٔ ناخودآگاه روان باقی می‌ماند و هستهٔ اولیّهٔ حس ناخودآگاه گناه می‌شود. همین هستهٔ اولیّه است که در نوشته‌های بعدیِ فروید مفهوم **فرامن**را شکل می‌دهد. **فرامن**، هم از **نهاد** سر بر می‌کشد و هم رو در روی خواست‌ها و نیازهای زورآور آن می‌ایستد. تشکّلِ **فرامن** که با گذر کودک از مرحلهٔ اودیپی همزمان است سرآغاز آشنایی انسان با نظام‌های ارزش‌گذارندهٔ خانوادگی و اجتماعی و تحوّل انسان به موجودی اخلاقی و اجتماعی است.

از همین سال‌هاست که نقش عوامل فرهنگی و اجتماعی در نوشته‌های فروید با اهمیّت بیشتری مورد توجه قرار می‌گیرد و فروید در بیشتر رساله‌هایی که پس از سال ۱۹۲۳ می‌نویسد به وجود لایه‌های همگانی در ساختار روان اشاره می‌کند و از **فرامن** به عنوان حامل سنّت‌ها و ارزش‌هایی سخن می‌گوید که از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند و لایه‌های عمقی آن را، که در برابر تحوّلات و دگرگونی‌ها سخت‌جانی نشان می‌دهند، خاستگاه

---

1) Sigmund Freud, "The Ego and the Id", in *SE, op. cit.*, XIX.

مذهب و اخلاق می‌داند. کتاب **تمدّن و نارضایی‌های آن** نقطهٔ اوج توجّه فروید بر لایه‌های جمعی ناخودآگاهی است. در همین کتاب است که فروید از **فرامن** اجتماعی، که هم تحوّلات فرهنگی بر محور آن شکل می‌گیرد و هم خود آن در یک سیر تدریجی و آهسته در برابر دگرگونی‌های بنیانی اجتماعی و تاریخی متحوّل می‌شود سخن می‌گوید و نشانه‌ها و آثار این روانِ همگانی را دست‌یافتنی‌تر و شناختنی‌تر از روان‌های فردی تعریف می‌کند. همین نوشته‌های فروید است که در دهه‌های بعد مبنای بازخوانی‌های نقد روانشناختیِ فرهنگی از مفهوم ناخودآگاهی، دامنه، و کارکردهای آن قرار می‌گیرد و به تعریفِ تازه‌ای از این مفهوم در روانکاویِ ژاک لاکان راه می‌گشاید. در روانکاویِ لاکان ناخودآگاهی دارای ساختاری زبانی است و تشکّل آن بهایی است که ما به خاطر قرار گرفتن در شبکهٔ دلالت‌های فرهنگی و اجتماعی از پرداخت آن ناگزیریم.[۱]

تاریخمندی ناخودآگاهی و واکنش‌های ساختارهای عمقی و همگانی آن در برابر دگرگونی‌های ژرف و بنیادین فرهنگی و تاریخی از زمینه‌های مهم گفتگو و بررسی در بسیاری از مکتب‌های روانکاوی است و در روانشناسی تحلیلیِ یونگ نیز، که ناخودآگاهیِ جمعی از مفاهیم بنیادی آن است، اهمیّتی ویژه دارد.

---

۱) ن.ک. به ص۲۲ و ۶۱-۶۴.

چهارچوب نظری بررسی‌های این کتاب نیز بر مفهوم ناخودآگاهی جمعی و مفاهیم وابسته به آن مانند تفرّد (Individuation) و کهن‌الگو (Archetype) استوار است و از همین دیدگاه است که سیر زندگی بهرام گور و راوی بوف کور بررسی و دنبال خواهد شد.

در روانشناسی تحلیلی یونگ، که در ادامهٔ سنّت فکری اندیشمندانی چون افلاطون و کانت قرار دارد، روان در هنگام تولّد لوحی سپید و نانبشته نیست، بلکه حامل الگوها و انگاره‌هایی است که یونگ با توجّه به دیرینگیِ آنها و این که همهٔ آدمیان در آن شریک‌اند به آنها نام کهن‌الگو می‌دهد. این الگوهای کهن که ساختار ناخودآگاهی جمعی را شکل می‌دهند، چیزی نیستند جز توان و استعدادی بالقوّه که در پاسخ به انگیزه‌های بیرونی فعّال می‌شوند و به صورت‌های گوناگون در رؤیا و آفرینش‌های هنری باز می‌تابند. خطی که یونگ میان کهن‌الگوها و صور کهن‌الگویی (Archetypal images) می‌کشد حاکی از توجّه عمیقِ او بر تأثیر عوامل فرهنگی و اجتماعی بر لایه‌های ژرفناییِ روان است. صور کهن‌الگویی، بر خلاف کهن‌الگوها، از تجربه‌های ساحتِ خودآگاه روان انباشته‌اند و میان آنها و شرایط محیطی و فرهنگی جریان پیوسته‌ای از تأثیر و تأثر برقرار است. یکی از هدف‌های نقد روانشناختی یونگی کنار هم نهادن و سنجیدن صور کهن‌الگویی در آثاری است که خاستگاه آنها لایه‌هایِ عمقی ناخودآگاهی جمعی

است. یونگ که رخ‌نمایی مکرّر و همانند صور کهن‌الگویی را در سرزمین‌ها و فرهنگ‌های گوناگون از بنیانی‌ترین ویژگی‌های آنها می‌داند معتقد است که دگرگون شدن این صورت‌ها نشان از دگرگونی‌های بنیانی‌تری می‌دهد که همانا به‌هم‌خوردنِ نظم ساختاریِ لایه‌های عمقی روانِ جمعی در برخورد با توفان‌ها و آشوب‌های دگرگونساز فرهنگی و تاریخی است. دگرگونی این لایه‌های ته‌نشسته در اعماق روان جمعی، درست مثل حرکت کوه‌ها و دریاها آهسته است. درگذر از قرن‌های متمادی به شکل و معنا می‌رسد و از همه بنیانی‌تر اینکه شکل امروزین آنها معنای بسیار دورشان را باز می‌گوید. به سخن دیگر، کهن‌الگوها و به‌خصوص کهن‌الگوی **خود** ــ یا انگارهٔ کلّیِ انسان ــ در دوره‌های پرآشوب تاریخی و در پاسخ به جریان‌های دگرگون‌ساز فرهنگی و تاریخی، و نه نیازها و خواست‌های فردی، فعّال می‌شوند و در خواب و آن گروه از آفرینش‌های هنری و ادبی، که نسبت به ناهمواری‌ها و نژندی‌های زمانه نقش بازسازنده و جبرانی دارند، بازمی‌تابند. یونگ آثار هنری و ادبی را از نظر پیوندشان با جریان‌های بزرگ فرهنگی و تاریخی، از یک سو، و بازتاباندن ساختارهای همگانی روان، از سویی دیگر، در سه گروه قرار می‌دهد. در گروه نخست به آثاری بر می‌خوریم که محصول زیستن هنرمند در درون گروه‌های خاص اجتماعی‌اند، کنش‌ها و واکنش‌های درون‌گروهی و برون‌گروهی را بازمی‌تابند و زبان گروه‌اند.

دومین گروه از اثار هنری و ادبی، اگرچه هم‌چنان پذیرای گزینش‌ها و ارزش‌های گروه‌اند، اما نیازها و خواست‌های گروه را در انگاره‌ها و تصویرهای کلّی‌تری منعکس می‌کنند. تنها در گروه سوم است که کار هنری نسبت به سرزمین و فرهنگی که از آن برمی‌خیزد جنبهٔ جبرانی (Compensational) پیدا می‌کند، از عمیق‌ترین، نهانی‌ترین، و فراگیرترین ترس‌ها، نگرانی‌ها، و آرزوهای آدمیان سخن می‌گوید و صورت‌های آرمانی و آرزویی زیستن در آن سرزمین و فرهنگ را در ساختار و زبان خود باز می‌تاباند. خاستگاه آثاری از این دست، به گمان یونگ، لایه‌های عمقیِ ناخودآگاهی جمعی است که «نه‌تنها فرد را به جامعه و افراد هم‌روزگار او می‌پیوندد بلکه او را با آنان که بسیار پیش از او می‌زیسته‌اند یگانه می‌کند.»[1] آفرینندهٔ اثر هنری، برای برگذشتن از نیازهای فردی و گروهی و رسیدن به تمامیّت و کلیتی که در آن هنرمند هم جهان درون خود را به کمال می‌شناسد و هم با تمامیت جهان و همهٔ آنان که در گذشته‌های دور زیسته‌اند و در آینده خواهند زیست پیوسته و یگانه می‌شود، راهی دراز پشت سر می‌گذارد. در درون هنرمندی که درگیر چنین آفرینشی است دو روند همزمان در جهتِ مخالف یکدیگر سیر می‌کنند. چنین هنرمندی از یک سو، رفته‌رفته از روزگار و هم‌روزگاران خویش

---

1) Richard P. Sugg, ed., *Jungian Literary Criticism* (Evanaston, IL: Northwestern University Press, 1992), pp. 54-9.

دورتر و دورتر می‌شود، و از سویی دیگر با همهٔ آدمیانی که در ظاهر از آنان می‌گریزد قرین و یگانه می‌شود. به ریشهٔ دردها و گرفتاری‌هایشان می‌رسد، هستی و جهان را در کلیت و تمامیت آن لمس می‌کند، آن را از ریشه و بنیان از نو می‌اندیشد، و سرانجام، این هستی از نو اندیشیده را در اثری که می‌آفریند، همان گونه که در بررسی هفت پیکر و بوف کور خواهیم دید، به تماشا می‌گذارد.[۱] برگذشتن هنرمند از نیازها و آرزوهای فردی، پیوستن او به همهٔ جهان و یگانه شدنش با نیروهای کیهانی، که با مراحل سه‌گانه و

---

۱) اگرچه در بررسی‌هایی از این دست که از دیدگاه نظری خاصی دنبال می‌شود اطلاعات مربوط به زندگی نویسندگان و شاعران مورد نظر نیست، اما به نظر می‌رسد که زندگی نظامی نیز مانند هدایت در کناره‌گیری از های و هوی زندگی و غوغای اجتماع گذشته است. عبدالحسین زرّین‌کوب در کتاب **پیر گنجه، در جستجوی ناکجاآباد** چنین می‌نویسد:

... در این خانه شاعر بزرگ اما جوان گنجه تقریباً به حالت عزلت و انزوا می‌زیست... (ص۱۳)... این عزلت‌گزینی زاهدانه و عاری از تظاهر که او را از هماهنگی با ناروایی‌های عصر مستقل می‌داشت... به حیثیت اجتماعی او در نظر اهل عصر هیبت و حرمت قابل ملاحظه‌ای می‌داد. با این حال آنکه دایم در اشعارش از حاسدان و مدعیان بی‌نام و گمنام شکایت داشت در واقع جریمه‌ای بود که او برای همین فاصله‌گیریش از جریان‌های مبتذل و منحط محیط می‌پرداخت. **با این حاسدان و مدعیان چنان می‌زیست که گویا از دنیای دیگری آمده بود یا به دنیای دیگری تعلّق داشت.** نه از آنها نام می‌برد، نه طعن و قدح آنها را در خور جوابگویی می‌یافت. با این عزلت‌گرایی نه‌فقط از اینکه خود را تا حد این مشتی تملق‌گوی حریص سفله و غالباً فاقد حیثیت انسانی برابر فرود آورَد حفظ می‌کرد بلکه از ابتذال دنیایی که رجاله‌های شهر و رؤسای عوام آنها را هدایت می‌کردند نیز رهایی می‌یافت. (ص۲۰)

سیر خودشناسی و تفرّد در روانشناسی یونگ همخوان است، هنرمند را به انگارهٔ انسان کلی نزدیک و کار هنری را زمینهٔ بازتاب این انگاره می‌کند. انگارهٔ انسان کلی یا کهن‌الگوی **خود** (Self)، که در روانشناسی تحلیلی یونگ از بنیانی‌ترین کهن‌الگوها است، هم در تصویری که از بهرام گور در **هفت پیکر** می‌بینیم به روشنی بازتافته است و هم در انگارهٔ شخصیّت راوی **بوف کور**، که به معنای دقیق کلمه بازتابندهٔ کلیّت جهانی است که راوی در آن زندگی می‌کند. سیر زندگی بهرام گور در هفت پیکر با مراحل سه‌گانهٔ خودشناسی و تفرّد در روانشناسی یونگ، یعنی سازگاری با خود، پیوستگی با جهان و یگانگی با کیهان، منطبق است. هفت پیکر، همان گونه که خواهیم دید، داستان سیر و سلوک بهرام است برای به فرمان در آوردن دو جهان درون و بیرون و دستیابی او به همان آگاهی رهاننده‌ای که، در زبان کنایی کیمیاگری، مس وجود را زر می‌کند. بهرام در این سیر تحوّلی نخست دنیای درون خود و در پی آن جهان بیرون را می‌شناسد و در سال‌های انجامین زندگی خویش به تمامیت و کلیتی می‌رسد که آخرین مرحلهٔ خودشناسی و کسب هویت است و به نیروهای کیهانی می‌پیوندد و آن‌چنان با خود و با دیگران و با کیهان سازگار و یگانه می‌شود که زبان گورخری را که بر سر راهش قرار گرفته تا «راه مینو» را بر او آشکار کند به یک اشاره می‌فهمد، آرام و آگاه به دنبال گورخر به درون غار می‌رود و آن‌چنان که می‌دانیم دیگر نشانی از او، به‌جز دودی که از غار بر

می‌خیزد، به جای نمی‌ماند.

در بوف کور نیز، که سیمای به‌کلی متفاوتی از انسان به دست می‌دهد، این سیر تحولی، یعنی برگذشتن از خواست‌ها و نیازهای فردی، پیوستن به جامعه و جهان، و سرانجام، همدل شدن با نیروهای کیهانی، بازتابی روشن دارد. راوی بوف کور، همان گونه که در بخش بوف کور خواهیم دید، «صدای رویش گیاهان را می‌شنود»، با «پرندگان رهگذر خواب می‌بیند» (ص ۲٤)، «گذشته و آیندهٔ دور و نزدیک با زندگی احساساتی او توأم و شریک می‌شود»، «میان او و دنیا و حرکت موجودات و طبیعت... به وسیلهٔ رشته‌های نامرئی جریان اضطرابی برقرار می‌شود» (ص ۲۱)، و «در گردش زمین و افلاک، در نشو و نمای رستنی‌ها و جنبش جانوران شرکت می‌کند» (ص ۲۲).

* * *

گزینش هفت پیکر و بوف کور برای این بررسی، هم‌چنان که اشاره شد، گذشته از همسانی‌های ساختاری و زبانی آنها، که در بخش‌های آینده خواهد آمد، برخورداری آنان از چند ویژگی مشترک است. نخست اینکه کهن‌الگوی خود یا انگارهٔ کلی انسان در هر دو متن به روشنی بازتافته است و سنجش همسانی‌ها و ناهمسانی‌های آنها می‌تواند راهی بگشاید به بازشناسی دگرگونی‌هایی که در گذر از این پانزده قرنی که بهرام گور را از راوی بوف کور جدا می‌کند در لایه‌های ژرفِ روان جمعی ما روی

داده است. دیگر این که در هر دو متن، که به دو دورهٔ آشوب‌زدهٔ تاریخ ما متعلق‌اند، نمادها و استعاره‌هایی که به دو سویهٔ هستی تاریخی ما، پیش و پس از اسلام، اشاره می‌کنند، بازتابی آشکار دارد. اما با این تفاوت بنیانی که روزگار نظامی (قرن ششم هجری) تازه سرآغاز ویرانی‌های عمیق در روانِ جمعیِ ماست. با آن که در زمانهٔ نظامی از رویارویی ایرانیان و اعراب، زیر و رو شدن همهٔ نهادهای اجتماعی و فرهنگی و دینی، و از همه مهم‌تر، فرو شدن خدایی و برآمدن خدایی دیگر، بیش از پنج قرن می‌گذرد، اما هنوز استوار و بر جای خودیم، هنوز میان زمین و آسمانمان پیوندی هست و با آن که جهانمان از بیرون دستخوش تاخت و تاز و غارت و چپاول است، هنوز انگارهٔ جهانی بسامان و بر جایِ خود ــ همان باغ بهشتی که نظامی در هفت پیکر می‌آفریند ــ بر اعماق روانمان نقش است. اما ۷۵۰ سال که می‌گذرد، به هدایت که می‌رسیم، دیگر از درون و بیرون، هردو، ویرانیم؛ تباهی و شکست در ژرف‌ترین لایه‌های وجودمان رسوب کرده و از دیروز و امروزمان، که راویِ بوف کور در کنار هم می‌گذارد و می‌سنجد، جز ویرانه‌ای که بوفی کور بر آن می‌گرید چیزی به جای نمانده است. هفت پیکر و بوف کور هر دو، هم آیینه‌دار نگرانی‌ها و اضطراب‌های زمانهٔ خویشند و هم چون آیینه‌ای شفّاف لایه‌های ژرف روان جمعی انسان همزمان خود را در زبان و ساختار روایی خود باز می‌تابند. در هر دوی آنها شناخت دنیای درون سرآغاز راهی است که شناخت جهان بیرون

را در پی دارد. به سخن دیگر، بوف کور و هفت پیکر، هر دو، سفرنامه‌اند و گزارش رودررویِ بهرام گور و راوی با لایه‌های جمعی ناخودآگاهی ما. اما داستانی که این دو مسافر از اعماق روان جمعی ما برایمان باز می‌گویند و بازتاب آن را در ساختار و زبان هر دو متن می‌بینیم به هم نمی‌ماند و ناهمسانی‌های آنها به شکاف‌ها و گسست‌های ژرف و پرناشدنی در لایه‌های عمیق روان جمعی ما اشاره می‌کند و قصّه پرآبِ چشم گذرمان را از تنگناهای سهمناک تاریخمان باز می‌گوید.

نظامی و هدایت، همان طور که اشاره شد، هر دو از زمانه‌ای پُرآشوب و توفانی برمی‌خیزند. در هرج و مرجِ اجتماعی و سیاسی قرن ششم هجری، و قرن‌های پیش از آن، حس ناکامی در برابر روزگار و فرمانروایان خودی و بیگانه و دل‌زدگی از دنیای بیرون فزونی می‌گرفت؛ بیدادِ قرن‌ها آهسته‌آهسته کار خود را می‌کرد و لایه‌های عمقیِ روانِ جمعی ما را می‌لرزاند و از هم می‌گسست.[۱]

---

۱) ذبیح‌الله صفا دربارهٔ وضع سیاسی ایران در دوره‌ای که نظامی در آن می‌زید چنین می‌نویسد:

دوره‌ای که اکنون شروع به مطالعهٔ آن می‌کنیم دورهٔ پراضطرابی است که از برافتادن حکومت غزنوی در خراسان و حکومت‌های ایرانی در عراق و فارس و کرمان و گرگان و طبرستان آغاز می‌شود و با تسلط‌های پیاپی قبایل و غلامان ترک بر ایران و تشکیل سلسله‌هایی از رؤسای قبایل بزرگ و کوچک زردپوست و غلامان و سرداران آنها... همراه است. **حکومت همین سلسله‌های ترک است که ایرانیان را از اندیشه‌های بلند پیشین که دربارهٔ استقلال و ملیّت خود داشتند دور و برای اطاعت**

←

زمانهٔ هدایت را همهٔ ما کم و بیش زیسته‌ایم، زمانه‌ای که دشواری‌ها و پیامدهای اجتماعی و فرهنگی برخاسته از برخورد ذهن خواب‌زدهٔ ایرانی را با مدرنیته تجربه می‌کند و میان سنّتی که از فرط پوسیدگی نخ‌نما شده و تجدّدی که بر این بافت فرسوده وصله‌ای ناجور بیش نیست دست و پا می‌زند. در روزگار هدایت نیز، همچنان که در دوران نظامی، چشم‌انداز جهان تیره و تار است، مرزهای انسان و جهان به هم ریخته است و آدمیان از ادراک و دریافت جایگاه خویش در جهان درمانده و ناتوان اند. در چنین شرایطی است که، به گفتهٔ یونگ، ناخودآگاهی جمعی که از بخش‌های دیگر روان پیرتر و روزگاردیده‌تر است زنگ‌های خطر

← از هر قوم، چه وحشی و چه متمدن، و هر کس چه غلام فرومایه و چه شاهزادهٔ بلندپایه آماده کرد و به حالتی از حالات روحی انداخت که حملهٔ مغول را بر ایران امری بدیع و غریب ندانستند. (تأکید از مؤلف این کتاب است.)

ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، (تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳)، جلد دوم چاپ ششم، ص۳.

و یا بد نیست به این تکّه از کتاب پیر گنجه، در جستجوی ناکجاآباد نظری بیندازیم:

این هرج و مرج که زاهدان و فقیهان هم آن را عمداً دامن می‌زدند چنان بی‌رسمی و بی‌دادی در شهر به وجود آورد که مردم برای رهایی از تجاوز و جور غازیان بسا که هجوم دشمن را به دعا می‌خواستند. گرفتاری اتابکان آذربایجان با مخالفان داخلی و خارجی خویش هم گنجه و تمام اران را بیشتر عرصهٔ توطئه‌ها و تعدی‌های این ماجراجویان شهری می‌ساخت و قدرت فرمانروایی را بین گروههای نژادی و مذهبی عوام تقسیم می‌کرد. آنچه اذهان روشن و خیراندیش را در این ایّام بیشتر به خود مشغول می‌داشت جستجوی الگویی تازه برای حکومت و جامعه‌یی بود که اینگونه ماجراجویی‌های عناصر غیرمسئول در آنجا مجال خودنمایی نتواند یافت.

زرین‌کوب، پیر گنجه، در جستجوی ناکجاآباد، ص۱۳.

را به صدا درمی‌آورد، پیام‌های خود را به گوش‌های شنوا و چشمان بینا می‌رساند و در رؤیاهای ژرف و آفرینش‌های والای هنری باز می‌تابد. اگر هنوز یادی از جهانی موزون و بر جای خود، و از انسانی سازگار و همدل با این جهان بر لایه‌های عمقی روان جمعی نقش باشد، بازتاب صور کهن‌الگویی در آثار هنری و ادبی، همان گونه که در هفت پیکر می‌بینیم، به آفرینش جهانی آرزویی و برکنار از تندبادهای زمانه راه می‌گشاید، حتی اگر جهان بیرون، هم‌چنان که در دوران نظامی، سر ناسازگاری داشته باشد. اما اگر زندگی و روزگار در گذر از قرون پی‌درپی هم‌چنان بر مردمان سخت بگیرد و یادها و نشانه‌های کهن هم جز به تلخی‌ها و نامرادی‌ها اشاره نکنند، بازتاب ساختارهای عمقی روان جز از گسستگی و پریشانی نشان نخواهد داد و اثر هنری، هم‌چنان که در بوف کور خواهیم دید، جز سوگی بر جهان آرمانی از دست‌رفته نخواهد بود و نقش جبران کنندهٔ آن به نسبت ناهمواری‌های زمانه نیز در همین سوگواری به معنا خواهد رسید.

به سخن دیگر، می‌توان گفت که اگرچه خاستگاه هفت پیکر و بوف کور، هر دو، لایه‌های ژرف ناخودآگاهی جمعی است، اما دو تصویر یکسره ناهمگون از آن به دست می‌دهند و سنجش همسانی‌ها و ناهمسانی‌های این دو تصویر می‌تواند گویای دگرگونی‌های ژرفی باشد که در لایه‌های عمقیِ روانِ جمعیِ ما روی داده است. دل‌آزردگیِ نظامی از زمانه و دورانی که در آن

می‌زیَد و کاوش او در ژرفنای روان ما، برای دستیابی به ریشه‌های این نابسامانی، به پی‌افکنی جهانی آرزویی در هفت پیکر راه می‌گشاید که هیچ چیز آن به زمانهٔ آشفته و پریشان نظامی نمی‌ماند و نسبت به کاستی‌ها و نژندی‌های آن نقش جبران کننده دارد. انسانی که در این جهانِ آرزویی می‌زید، بهرام گور، پادشاه ساسانی، انسان توانمند و به آگاهی رسیده‌ای است که نه تنها جهان درون و دنیای بیرون را در فرمان دارد، بلکه آسمان را نیز، که تقدیر در آن رقم می‌خورَد در انگارهٔ هفت گنبد رنگین بر زمین می‌نشاند و در روزهای انجامین زندگی خویش، هم‌چنان که خواهیم دید، آن‌چنان با خود و جهان و کیهان یگانه می‌شود که مرگش نه پایان زندگی که گام نهادنی خودخواسته به ساحتی دیگر است. اما روایتی که راوی بوف کور از ساختار روان جمعی ما به دست می‌دهد، و ساختار آن را بر ساختار جهانی که می‌آفریند نیز می‌گستراند، سراسر گسست و ویرانی است و انسانی که در این جهان می‌زید، پیرمردی خنزرپنزری است که در آوار این ویرانی‌ها از پای درآمده است و بر این ویرانه‌ها، هم‌چنان که خود هدایت می‌گرید.

نکتهٔ بنیانی در گزینش هفت پیکر و بوف کور، گذشته از بازتاب درونمایه‌های ناخودآگاهی جمعی در هر دو متن، همخوانی شگفتی‌آور زبان و ساختار روایی آنها با ساختار روان شخصیّت‌های داستان (بهرام و راوی) است که در یکی به

یک‌پارچگی و یگانگی اشاره می‌کند و در دیگری از شکست و ویرانی می‌گوید. بازشناسی همانندی‌هایی که می‌توان میان ساختارهای روایی این دو متن با ساختارِ روانِ قهرمان‌های دو داستان سراغ کرد، می‌تواند، از یک سو، راهی بگشاید به شناختِ سیمای انسانیِ بازتافته در این دو متن و، از سویی دیگر، اشاره‌ای باشد به ساختار ذهن و روانِ آفرینندگانِ آنها و این که پیش‌شرطِ آفرینشِ آثاری از این دست برگذشتنِ شاعر و نویسنده از فضای بستهٔ نیازها و آرزوهای فردی و گام نهادن او به قلمرویی است که در آن میانِ انسان و جهان و کیهان فاصله‌ها همه از میان می‌رود و انسان صدای جهان می‌شود. اثری که چنین هنرمندی می‌آفریند همان اثری است که پابه‌پای آدمیان در قرون حرکت می‌کند، در صمیمی‌ترین لحظه‌های زندگیِ آنان حضور می‌یابد، آوای شادی و سرمستی آنان را پژواک می‌دهد، و بار اندوه و نومیدی آنها را به دوش می‌کشد، با هر بار خوانده شدن تازه می‌شود، از نو می‌روید، از معنایی تازه بار می‌گیرد، معنایی تازه می‌آفریند، و در بازساخت پندار و کردار آدمیان نقشی به عهده می‌گیرد.

★ ★ ★

بازشناسیِ پیوندی این‌چنین میان نظامی و هدایت، عصر و روزگاری که در آن زیسته‌اند و شعر و داستانی که آفریده‌اند محور بررسی‌های این کتاب است که در آن دگرگونی‌های ساختاری روانِ بهرام گور و راوی بوف کور، به عنوان بازتابی از آن‌چه در لایه‌های

عمقی روانِ نظامی و هدایت و همهٔ هم‌روزگاران آنها می‌گذشته است، در چهارچوب روانشناسیِ تحلیلی یونگ، در دو فصل جداگانه، دنبال شده است.

آشنایی با هفت پیکر

هفت پیکر، که نظامی آن را به علاءالدین کُرپ‌ارسلان، حاکم مراغه هدیه کرده، در سال ۵۹۳ هجری قمری سروده شده، و در شمارِ دل‌انگیزترین منظومه‌های عاشقانه در زبان فارسی است.[۱] هفت پیکر داستان زندگی و مرگ بهرام گور (بهرام پنجم) پادشاه ساسانی است.[۲] نام بهرام چه در اسنادِ به جای مانده از ایرانِ پیش از

---

۱) حکیم جمال‌الدین ابومحمد الیاس بن یوسف بن زکی بن مؤید نظامی گنجه‌ای در حدود سال ۵۳۶ هجری قمری در گنجه، سرزمین اران، به دنیا آمده و در حدود سال ۶۰۵ هجری قمری (با اختلاف نظری در حدود ۱۱ سال در میان محقّقان) از جهان رفته است. هفت پیکر چهارمین منظومه از منظومه‌های پنج‌گانهٔ نظامی است که به پنج گنج شناخته شده است (مخزن الاسرار، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت پیکر، و اسکندرنامه). برای آشنایی با زندگی و آثار نظامی، به‌طور نمونه، می‌توان به منابع زیر مراجعه کرد:

۱. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیّات در ایران (تهران: انتشارات فردوسی، ۱۳۶۳)، چاپ ششم، جلد دوم، صص۷۹۸-۸۲۴.

۲. عبدالحسین زرّین‌کوب، پیرِ گنجه، در جستجوی ناکجاآباد (تهران: انتشارات سخن، ۱۳۷۲).

۳. ادوارد براون، تاریخ ادبیّاتِ ایران، از فردوسی تا سعدی، ترجمهٔ غلامحسین صدری افشار، (تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۶۸)، چاپ چهارم، صص۹۲-۱۰۲.

۲) برای آشنایی با زندگی و پادشاهی بهرام نگاه کنید به:

Encyclopaedia Iranica, ed. Ehsan Yarshater, Vol. III, pp. 518-19.

در دانشنامهٔ ایرانیکا دو مقاله دربارهٔ بهرام گور آمده است. مقالهٔ نخستین که به قلم او. کلیما (O. Klima) است به شخصیت تاریخی بهرام گور، پسر یزدگرد اول، اختصاص دارد که از

←

اسلام و چه در متون ادبی و تاریخی اسلامی به افسانه‌ها و رویدادهای شگفتی‌انگیز پیوند خورده است که از نمونه‌های این منابع می‌توان از تاریخ طبری، مجمل التواریخ، و شاهنامهٔ فردوسی نام برد. نظامی نیز خود در مقدّمهٔ داستان به منابعی که در سرودن هفت پیکر از آنها بهره بر گرفته به روشنی اشاره می‌کند.[۱] هفت پیکر با ستایش خدا و پیغمبر و پادشاه، و سپس با ستایش از سخن و پند و

← سال ۴۲۰ تا ۴۳۸ میلادی بر ایران فرمان رانده و دوران پادشاهی او دوران رفاه و شادی ایرانیان بوده است. دومین مقاله را که به توصیف بهرامِ افسانه‌ها و منظومه‌ها اختصاص دارد ویلیام هانوی (W. Hanaway , Jr.) نوشته است و طبعاً روایت نظامی از زندگی و فرمانروایی و مرگ بهرام در آن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

۱) جستم از نامه‌های نغز نورد — آنچه دل راگشاده داند کرد
هرچه تاریخ شهریاران بود — در یکی نامه اختیار آن بود
چابک‌اندیشه‌ای رسیده نخست — همه را نظم داده بود درست
من از آن خرده چون گهرسنجی — بر تراشیدم این‌چنین گنجی
... بازجستم ز نامه‌های نهان (مهان) — که پراکنده بود گردِ جهان
زان سخن‌ها که تازی است و دری — در سواد بخاری و طبری
وز دگر نسخه‌ها پراکنده — هر دری در دفینی آکنده
هر ورق کاوفتاد در دستم — همه را در خریطه‌ای بستم...

حکیم نظامی گنجوی، هفت پیکر، به کوشش وحید دستگردی، (تهران: مطبعهٔ ارمغان، ۱۳۱۵)، صص۱۶-۱۷.

برای آشنایی با منابعی که در تنظیم هفت پیکر مورد استفادهٔ نظامی قرار گرفته است، به‌طور نمونه، ن.ک. به:

۱. عبدالحسین زرّین‌کوب، پیر گنجه، در جستجوی ناکجاآباد؛

۲. کامل احمدنژاد، تحلیل آثار نظامی گنجوی، نگاهی به آثار نظامی با ملاحظات تطبیقی دربارهٔ مآخذ اسلامی و باستانی اسکندرنامه، (تهران: انتشارات علمی، ۱۳۶۹).

3. François de Blois, "Haft Paykar", *Encyclopaedia Iranica*, vol. XI, pp. 522-524.

اندرز نظامی به فرزندش محمّد آغاز می‌شود و با مرگ بهرام و پی‌آمدی که نظامیِ بر داستان می‌سراید به پایان می‌رسد. یزدگرد اول پادشاه ساسانی، که ستم‌پیشه‌ای پرآوازه است، پسرش بهرام را به رأی ستاره‌شناسان به نعمان، امیرِ عرب، می‌سپارد. بهرام در یمن در کاخ خورنق[۱] بزرگ می‌شود، فارسی و عربیِ و یونانی می‌آموزد و در سواری و شکار و کمان‌آوری یگانهٔ روزگار می‌شود. یک بار در شکارگاه شیری را با یک تیر بر گاوی می‌دوزد و بار دیگر، سر در پی گورخری، از یاران جدا می‌ماند. گور او را به غاریِ می‌کشاند که در دهانهٔ آن اژدهایی خفته است. بهرام اژدها را می‌کشد، بچه‌گور را از کام اژدها می‌رهاند و به شکرانهٔ این دلاوری به گنج بیکرانی که در دلِ غار پنهان است دست می‌یابد.

روزی بهرام در کاخ خورنق به حجرهٔ دربسته‌ای می‌رسد که تا آن روز از چشم همه پنهان مانده است. بهرام به درونِ این حجرهٔ دربسته گام می‌نهد و در آن تصویرِ هفت شاهزاده بانو از هفت اقلیمِ عالم را می‌بیند که نقش صورت او را چون نگینی در میان گرفته‌اند. بهرام در این خزانهٔ گنج حکم هفت اختر و راز سرنوشتِ خویش را می‌خواند و دل به آن شاهزادگان می‌سپارد.

چون یزدگرد در می‌گذرد بزرگان ایران تاج شاهی را از پسرش بهرام، به این بهانه که «بیابانی عرب پرورده‌ای» بیش نیست دریغ

---

۱) برای آشنایی بیشتر با کاخ خورنق، چگونگی ساخته شدن و موقعیت جغرافیایی آن نگاه کنید به زرّین‌کوب، پیر گنجه، در جستجوی ناکجاآباد، صص۱۳۷-۱۳۸.

می‌کنند و پیری کسری نام را، که از تبار شاهان است، به پادشاهی بر می‌گزینند. بهرام به یاری نعمان منذر، که دوست کودکی اوست، با سپاهی انبوه به ایران می‌رود و تاج شاهی را از میان دو شیر می‌رباید و بر سر می‌نهد.

بهرام از همان آغاز پادشاهی از راه و رسم پدر دوری می‌جوید و داد و دهش پیشه می‌کند. در خشکسالیِ دراز دامن و تیزدندانی که سرزمین‌های قلمروِ فرمانروواییش را درمی‌نوردد، درهای خزانه را بر مردمان می‌گشاید و مرگ و گرسنگی را از آنان می‌راند. در همین سال‌هاست که روزی با خاصگان و ندیمان ــ و در آن میان کنیزکی فتنه‌نام ــ به شکار می‌رود و سر و سُمِ گوری را به یک تیر به هم می‌دوزد. فتنه که دلاوری و ناز و عیاری را با هم دارد زبان به ستایش شاه نمی‌گشاید و چیره‌دستی او را در شکار و کمان‌آوری نمی‌ستاید. بهرام این گستاخی را بر فتنه نمی‌بخشاید و به هلاک او فرمان می‌دهد. فتنه به زاری و لابه از این کیفر می‌رهد و چندین سال بعد به زیرکی و تدبیرْ خود را به شاه باز می‌شناسد و سالیانی را با او به شادمانی و سرخوشی سپری می‌کند.

در همین سال‌هاست که خاقان چین به ایران می‌تازد. اما بهرام، که در میدان نبرد و کارزار هم چابک و قوی‌پنجه و بی‌همال است، سپاه خاقان را به آن سویِ جیحون می‌راند، پیروز و سرودخوان به تختگاه باز می‌گردد و چون از کار جنگ و خشکسالی فارغ می‌شود آن حجرهٔ دربستهٔ خورنق و آن هفت شهزاده بانوی هفت اقلیم را به

یاد می‌آورد و آرزومند دیدارشان می‌شود: دخترِ پادشاهِ پارِس را از کسری خواستگاری می‌کند. دخترِ خاقانِ چین را به خراج جنگ باز می‌ستاند. دختر قیصر روم را با لشکرکشی به سرزمین‌های همسایهٔ روم به دست می‌آورد، دختر پادشاه مغرب را با نثار هدیه و پیشکشی از آنِ خود می‌کند. دخترِ رایِ هند را خود از هند به ایران می‌آورد. قاصد و نامه در پی دختر شاه خوارزم و دختر پادشاه سقلاب می‌فرستد و در کنارشان می‌گیرد.

روزی از روزهای آغاز زمستان بهرام به بزم و شادمانی می‌نشیند. مهندسی شیده نام که سال‌ها شاگردی سمنار، آفرینندهٔ کاخ خورنق، کرده است زمین ادب می‌بوسد و از شاه دستور می‌خواهد که کاخی با هفت گنبدِ چون حصار برای شاهزاده خانم‌های اقلیم‌های هفت‌گانه بسازد. بهرام سخن شیده را می‌پذیرد. هفت گنبد به رنگِ هفت اختر و برابر با هفت فلز ساخته می‌شود. دخترانِ هفت اقلیم جهان در هفت روز هفته با لباسی به رنگ هر گنبد در درون این گنبدهای رنگین می‌نشینند و برای بهرام قصّه می‌گویند.

دختر رای هند «فورک» نام — پیکری خوبتر ز ماه تمام
دخت خاقان چین «یغماناز» — فتنهٔ لعبتان چین و طراز
دخت خوارزم شاه «نازپری» — کش خرامی بسان کبک دری
دخت سقلاب شاه «نسرین‌نوش» — ترک چینی طراز رومی‌پوش
دختر شاه مغرب «آذریون» — آفتابی چو ماه روزافزون

دخت کسری ز نسل کیکاوس «درستی» نام و خوب چون طاوس

روزی پیکی از راه‌های دور می‌رسد و از حملهٔ دوبارهٔ خاقان چین به ایران می‌گوید. شاه دل‌نگران و آسیمه‌سر به تنهایی روی به صحرا می‌کند. در غروبگاهی شبانی را می‌بیند که سگ پاسبان گلّه را به گناه دوستی با گرگی که بسیاری از گوسپندان را به یغما برده به دار زده است. بهرام از همین اشاره به راز خیانت راست‌روشن، وزیری که خود به پاسبانی ملک و ملّت گماشته پی می‌برد و در پی چاره بر می‌آید. جارچیان در سراسر کشور ندای دادگستری بهرام را به گوش‌ها می‌رسانند. فریاد دادخواهان به آسمان‌ها می‌رسد. نظامی از میان خیل ستمدیدگان هفت مظلوم را بر می‌گزیند تا برای بهرام هفت قصّهٔ دیگر بگویند ــ داستانِ بیدادی را که به نیرنگِ راست‌روشن وزیر بر آنان رفته است. بهرام مظلومان را می‌نوازد و راست‌روشن را کیفر می‌دهد.[۱] خاقان چین که هشیاری و کاردانی بهرام را می‌بیند به پوزش‌خواهی می‌نشیند و به چین باز می‌گردد.

هفت پیکر با مرگ بهرام و پی‌آمدی که نظامی بر داستان می‌سراید به پایان می‌رسد. مرگ بهرام هم، درست مانند زندگیش، شگفتی‌برانگیز و یگانه است. روزی بهرام مؤبدان را فرا می‌خواند،

---

۱) داستان بهرام، راست‌روشنِ وزیر، و قصه‌های هفت مظلوم در سیاست‌نامهٔ خواجه نظام‌الملک نیز بر همین روال آمده است. خواجه نظام‌الملک ابوعلی حسن طوسی، سیر الملوک (سیاست‌نامه)، به کوشش هیوبرت دارک (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳٤۰)، صص ۳۰-٤۰.

هفت گنبد را به آنان می‌سپارد تا آتشگاه کنند و آنگاه با یاران و خاصگان روی به صحرا می‌نهد. ناگهان گوری بر کنارهٔ دشت پدیدار می‌شود. بهرام سر در پیِ گور می‌نهد. این بار هم گور او را به غاری می‌کشاند. بهرام در غار ناپدید می‌شود و دیگر در داستان نظامی جز دودی که از غار به آسمان بر می‌خیزد نشانی از بهرام به جای نمی‌ماند.

فهرست هفت پیکر

(برگرفته از کتاب هفت پیکر، طبع وحید دستگردی)

ص ۱. توحید و ستایش یزدان
ص ۲. در نعت پیغمبر اکرم
ص ۲۱. دعای پادشاه علاءالدین کُرپ‌ارسلان
ص ۲۹. خطاب زمین بوس
ص ۳۶. ستایش حکمت و خرد
ص ۵۰. نصیحت فرزند خویش
ص ۵۱. آغاز داستان بهرام
ص ۵۸. صفت سمنار و ساختن قصر خورنق
ص ۶۳. صفت خورنق و ناپدید شدن نعمان
ص ۶۷. شکار کردن بهرام و داغ کردن گوران
ص ۷۰. کشتن بهرام به یک تیر شیر و گور را
ص ۷۱. کشتن بهرام اژدها را و گنج یافتن

ص۷۷. دیدن بهرام صورت هفت پیکر را در خورنق
ص۸۰. آگاهی بهرام از وفات پدر
ص۸۳. لشکر کشیدن بهرام به ایران
ص۸٦. نامهٔ پادشاه ایران به بهرام گور
ص۸۹. پاسخ دادن بهرام ایرانیان را
ص۹۷. برگرفتن بهرام تاج را از میان دو شیر
ص۹۸. بر تخت نشستن بهرام به جای پدر
ص۹۹. خطبهٔ عدل بهرام گور
ص۱۰۱. چگونگی پادشاهی بهرام گور
ص۱۰٤. صفت خشکسالی و شفقت بهرام
ص۱۰۷. داستان بهرام با کنیزک خویش
ص۱۱۳. مشورت کردن کنیزک با سرهنگ در مهمانی شاه
ص۱۱٤. بردن سرهنگ بهرام گور را به میهمانی
ص۱۲۰. لشکر کشیدن خاقان چین به جنگ بهرام گور
ص۱۲۷. عتاب کردنِ بهرام با سران لشکر
ص۱۳٤. خواستن بهرام دختر شاه هفت اقلیم را
ص۱٤٥. در چگونگی هفت گنبد
ص۱٦٦. نشستن بهرام روز شنبه در گنبد سیاه
ص۱۸٦. نشستن بهرام روز یک‌شنبه در گنبد زرد
ص۱۹۷. نشستن بهرام روز دوشنبه در گنبد سبز
ص۲۱٤. نشستن بهرام روز سه‌شنبه در گنبد سرخ

ص ۲۳۵. نشستن بهرام روز چهارشنبه در گنبد پیروزه
ص ۲٦۷. نشستن بهرام روز پنج‌شنبه در گنبد صندلی
ص ۲۹۲. نشستن بهرام روز آدینه در گنبد سپید
ص ۳۱۵. آگاهی بهرام از لشکرکشی خاقان چین بار دوم
ص ۳۲٤. اندرز گرفتن بهرام از شبان
ص ۳۳۰. بازخواست بهرام از وزیر ستمکار
ص ۳۳۲. شکایت کردن مظلوم اول
ص ۳۳۳. شکایت کردن مظلوم دوم
ص ۳۳۵. شکایت کردن مظلوم سوم
ص ۳۳٦. شکایت کردن مظلوم چهارم
ص ۳۳۸. شکایت کردن مظلوم پنجم
ص ۳٤۰. شکایت کردن مظلوم ششم
ص ۳٤۲. شکایت کردن مظلوم هفتم
ص ۳٤۵. کشتن بهرام وزیر ظالم را
ص ۳٤۷. پوزش خواستن خاقان چین از بهرام
ص ۳٤۸. فرجام کار بهرام و ناپدید شدن او در غار
ص ۳٦۱. ختم کتاب و دعای علاءالدین کرپ‌ارسلان

آسمان بر زمین: بازتابِ نمادینِ ماندالا
کهن‌الگوی تمامیّت و کمال
در زیرساخت و روساخت هفت پیکر

بدو نیک از ستاره چون زاید
که خود از نیک و بد زبون آید
گر ستاره سعادتی دادی
کیقباد از منجّمی زادی
هفت پیکر

در روانشناسی تحلیلی کارل گوستاو یونگ، که بـه روانشـناسی پیش‌تاریخِ روان شناخته شده، جایگاه تقدیر از کیهان و آسمان به لایه‌های عمقیِ روان فرود می‌آید و توانایی آدمیان در بـه فـرمان گرفتن نیروهای سرنوشت در گروِ میزان و چگونگیِ شناختِ آنان از قلمروِ ناخودآگاهِ روان قرار می‌گیرد. با این جابه‌جایی تـعریف تازه‌ای نیز از انسانِ بهنجار به فرهنگِ روانشناسی راه می‌یابد. در ایــن تــعریف تــازه، «بــهنجاری» از **نــبودنِ** نشـانه‌هایی کـه در آسیب‌شناسیِ روانیْ بیماری، پـریشیدگی و نـژندی را بـا آنْ بـاز می‌شناسند فراتر می‌رود و بُعدِ تازه‌ای می‌یابد که از تأکید یونگ بر یکی از بنیانی‌ترین ویژگی‌های ساختاریِ روان، یعنی گـرایش بـه سوی یک‌پارچگی و تمامیّت، پا می‌گیرد. یونگ برای نخستین بار در سال ۱۹۰۶ در مقاله‌ای به نام «روانکاوی و تجربهٔ فراخـوانـی آزاد»[1] از این ویژگی ساختاری به عنوانِ یک انگارهٔ روانیِ پیش‌اندر (a priori) سخن گفت و چندپارچگی و تـنش را نـقطهٔ آغـازین خــطّی دانست کــه در یک **زنـدگیِ بـهنجار** راه رشـد و گسـترش

---

1) C.G. Jung, "Psychoanalysis and Association Experiments" (1906), in *The Collected Works*, Bollingen Series XX, ed. Sir H. Read, et. al., tr. R.F.C. Hull (Princeton: Princeton Univ. Press, 1953-79).

شخصیّت را به نقطهٔ انجامین آن، یعنی یک‌پارچگی و آرامش، پیوند می‌دهد. با انتشار این مقاله، جداییِ راهِ یونگ از فروید، که نشانه‌های آن در سال ۱۹۰۰ با تفسیرِ یونگ بر کتابِ پرآوازهٔ فرویُد، تعبیر رؤیا، آشکار شده بود روشن‌تر شد و با تعریفی که یونگ، در سال‌های بعد، از مفهوم **ناخودآگاهی** به دست داد به اوج رسید.

ناخودآگاهی، در روانشناسی یونگ، از تجربه‌های زیسته و تمناهای سرکوب شدهٔ یک انسان خاص، فراتر می‌رود و به لایه‌های عمقی‌تری از روان می‌رسد که همان پیش‌تاریخِ روان است، همهٔ آدمیان در آن شریک‌اند و تا به امروز به همان صورتِ آغازین باقی مانده است. در همین معناست که روانشناسی تحلیلیِ یونگ ــ و یا به کلامی دیگر نمادشناسیِ روانی او ــ از نمودشناسی و آگاهی تاریخی که در سیر اندیشهٔ اروپایی، از هگل بدین سو، رونق داشته فاصله می‌گیرد و در جستجوی زبانِ ازیادرفته‌ای بر می‌آید که روزی همهٔ آدمیان بدان سخن می‌گفته‌اند و امروز هم زبان رؤیاهای عمیق و آفرینش‌های والای هنری است. به سخن دیگر، آنچه امروز در خواب می‌بینیم همان است که روزگارانی بس بسیار دور زندگی کرده‌ایم.

یونگ زبانِ این روانِ آغازین را در ساختار روانِ امروزینِ ما باز می‌شناسد و از این راه به قالب‌ها و انگاره‌هایی می‌رسد که اندام‌های روان پیش‌تاریخ ما هستند. این قالب‌ها و انگاره‌ها، و یا به

زبانِ یونگ کهن‌الگوها (Archetypes)[۱]، مضمون ندارند و ناپایدارند. اما در شرایط خاصی به جنب و جوش در می‌آیند و پیام‌های ناخودآگاهیِ جمعی (Collective Unconscious)[۲]، را به قلمرو خودآگاه روان می‌رسانند. مفهوم ناخودآگاهیِ جمعی و دو مفهومِ وابسته بدان، کهن‌الگو و تفرّد (Individuation)[۳] در

---

۱) کهن‌الگوها به گفتهٔ یونگ «چیزی نیستند جز امکانی برای بازنمودهای روان بر بنیادی پیش‌اندر (a priori) و از همین نظرگاه به یک میدان مغناطیسی می‌مانند که بروز و تعیّن آنها نه بر حسب محتوا بلکه به موجب فرم خواهد بود و به دلیل موروثی بودن به حوزهٔ غرایز متعلقند. در روانشناسی یونگ نمادها وجه آشکارِ کهن‌الگوهای ناآشکار به شمار می‌آیند.

۲) به نظر یونگ، روان دارای سه سطح و سه لایه است. لایهٔ نخستین آگاهی است و استعدادی است برای مشاهدهٔ جهان روزمرهٔ پیرامونی. آگاهی چهره‌ای را شکل می‌دهد که یونگ **پرسونا** می‌خواند. پرسونا در اصل به معنی ماسکی است که بازیگران قدیم، به کنایه از نقشی که آدمی در زندگی می‌پذیرد، به چهره می‌زده‌اند. پرسونا از کارکردهای خودآگاه روان است، مسئولیت واکنش‌های فرد را به عهده دارد و زیستن در میان مردم را آسان می‌کند. لایهٔ دوم که در تنش و رویارویی مستقیم با آگاهی است ناخودآگاهی فردی و معادل یونگ برای مفهوم ناخودآگاهی در مکتب فروید است و لایهٔ سوم ناخودآگاهی جمعی است که در آن تجربیات تمامی بشریّت انباشته شده است و نوعی میراث مشترک روانی است.

۳) مراحل رشد و تکامل در روانشناسی که مفهومی معادل استقلال از واحدهای دیگر را می‌رساند دست کم دارای دو مقطع است که در افراد بهنجار مرحلهٔ نخست آن در سه یا چهار سالگی و مرحلهٔ دوم آن در پایان دوران بلوغ کامل می‌شود. یونگ رشد و گسترش شخصیّت را گذشته از تأثیر کارساز مراحل فوق در کارکردهای گسترده‌ای می‌بیند که جهت آنها همسازکردن دو نیمهٔ خودآگاه و ناخودآگاه روان، چه فردی و چه جمعی، است که به دست یافتن به تشخص کامل و خویشتن‌یابی می‌انجامد و نوعی نوزایی را ممکن می‌کند. یونگ در تعریف انواع نوزایی به مشارکت فرد در فرایند دگرگونی تکیهٔ بسیار می‌کند که

←

روانشناسی یونگ از دو نظر اهمیّت دارد، یکی از نظر نقش آن در رشد و تکاملِ شخصیّت و دیگری از نظر بازتافتن درون‌مایه‌های آن در آفرینش‌های هنری و رؤیاهای ژرف. یونگ گرایش به سوی نظم، هماهنگی، تعادل و پذیرش اضداد را از ویژگی‌های ساختاریِ ناخودآگاهیِ جمعی می‌داند و بر آن است که ناخودآگاهی جمعی که به اعتبار وجودِ عناصر و عواملِ موروثی از بخش‌های دیگرِ روانْ پیرتر، آبدیده‌تر و سرد و گرم چشیده‌تر است، زودتر از بخش‌های دیگر به هم خوردن نظم و سامان و هنجار را حس می‌کند و با پیام‌هایی که به ساحتِ خودآگاهِ روان می‌فرستد ــ چه در رؤیا و چه در آفرینش‌های هنری ــ زنگ‌های خطر را به صدا در می‌آورد و نظم و سامان و هنجار را آرزو می‌کند. پیری که در

← گونه‌ای دیدار با خود، سخن گفتن و مراقبه به مفهوم کیمیاگرانهٔ قدیم آن است و در آن کس دیگری که خود ماست و در درون ما می‌زید به کمال و شکفتگی می‌رسد. به گفتهٔ یونگ، فروید در تفسیر آمیزش با محارم که در مصر قدیم آئینی مذهبی بود و به روند خویشتن‌یابی و کسب فردیت پیوند می‌خورد به خطا رفته است. در مصر باستان پادشاه انسان کامل و فرد بود و مردم توده‌ای بی‌شکل. پادشاه برای پاسداری از فردیت راهی جز آمیختن با خواهر یا مادر نداشت.

در ایران باستان نیز xvēdōdāh یعنی «خویشاوند پیوندی» از دیدگاه دینی سفارش می‌شده و در جزو کارهای نیک و دارای پاداش بزرگ به شمار می‌آمده است. در متن پهلویِ مینوی خرد (بخش ۳۵/ بند۷ و بخش۳٦/ بند۱۲) و نیز در سنگنوشتهٔ موبد «کرتیر» در «کعبهٔ زرتشت» (نقش رستم)، در سطر ١٤ به زناشویی با خویشاوندان نزدیک و ثواب آن اشاره شده است. در شاهنامه هم، نمونه‌هایی از این گونه زناشویی را در میان شهریاران و شهریارزادگان با خواهران یا دخترانشان می‌بینیم.

خواب، یا در حالت‌های وحی و الهام و اشراق ظاهر می‌شود و راه را در ظلمات بر جویَندگان چشمهٔ جاودانگیِ تن و روان آشکار می‌کند و یا خضری که در سپیده‌دمانْ در رهگذرهای «رُفته و آب‌زده» گره از کارهای فروبسته می‌گشاید بازتابی از همین کارکردِ جهانِ ناخودآگاهی است. این پدیده هم در بیماری‌های روانی یعنی حالت‌های پریشیده و ازهم‌گسستهٔ روان، و هم در دوره‌هایی از تاریخ که غبار ناهماهنگی و نابهنجاری چشم‌اندازِ جهان را تیره و تار می‌کند دیده می‌شَود. به سخن دیگر، چه بیمارْ در سوگِ تعادلِ روانیِ از دست‌رفته نشسته باشد و چه نویسنده و شاعری در حسرتِ درافکندنِ طرح و نظم نوینی در جهان آه بکشد، جهانِ دیگری آرزو می‌شود که در آن همه چیز بسامان، بهنجار و بر جایِ خود است. بررسی‌های یونگ در خواب‌ها و نقاشی‌های بیماران روانی، از یک سو، و اسطوره‌ها، افسانه‌ها، قصه‌ها و کنده‌کاری‌ها، از سوی دیگر، نشان می‌دهد که فرافکنیِ این جهانِ آرزویی در همهٔ فرهنگ‌ها کم و بیش یکسان بوده و ار الگوهای دایره‌ای و دایره‌های هم‌مرکز پیروی کرده است؛ مانند ماری که به دور خود چنبره زده است، گل‌های دایره‌وار و یا سه‌گوشه‌ها و چهارگوش‌های مهار شده در درون دایره. از این دایره‌های هم‌مرکز و ترکیب‌های آنها، که از گرایش روان به ایجاد یک مرکزِ تازه در ساختار شخصیّت خبر می‌دهد، نظمی برخاسته از آشفتگی پا می‌گیرد که نیروهای روان را، به سوی درون متمرکز می‌کند و

دگرگونی و نوزایی را ممکن می‌گرداند. در بسیاری از کشورهای جهان، من جمله ایران، معمول است که به دورِ بیمارانِ روانی دایره‌ای می‌کشند و بیمار را در حصارِ این دایره از شبیخون نیروهای پلیدی ایمن می‌کنند. یونگ در نامگذاریِ نمادهای این گرایش ساختاریِ روان، یعنی کهن‌الگوی تمامیّت (Archetype of Wholeness)، اصطلاح ماندالا (Mandala) را به کار می‌گیرد که در شرق و به‌ویژه در آیینِ بوداییِ تانتری[۱]، به عنوان تمثیلی از عالم و کالبد انسان، پیشینه و کاربرد دیرینه دارد. در سانسکریت نیز ماندالا[۲] به معنای دایره به کار رفته است. طرح‌های ماندالایی به‌ویژه در کشورهایی که از فرهنگِ هند متأثر بوده‌اند، به مفاهیم باستانیِ ستاره‌شناسی اشارت دارد. در آیین ودا مراسم قربانی در محرابی به شکل ماندالا صورت می‌گرفته که نمادی از کیهان و زمان کیهانی

---

۱) تانترا از فرقه‌های عمدهٔ در آیین بوداست که بر پایهٔ دوگانگی برخاسته از یگانگی و از میان رفتن وحدتِ ازلی استوار است. پیروان بودای تانتری این جدایی و گسستگی را ریشهٔ همهٔ سرگشتگی‌های بشری می‌دانند و در تمام آیین‌گزاری‌های آنان، از میان برخاستنِ دویی وَ تضاد و دستیابی به پیوستگی و یگانگی به عنوان هدف اصلی دنبال می‌شود.

۲) در روانشناسی یونگ طرح‌های دایره‌ای ماندالا ساختارِ روان را باز می‌تابند. پدیدار شدن طرح‌های ماندالایی در خواب و آفرینش‌های هنری از گرایش روان به نظم و هماهنگی خبر می‌دهد و همزمان با آن بر نیروی تخیّل و اشراق افزوده می‌شود، ساحتِ آگاهی گسترش می‌یابد، گرایش‌ها و گزینش‌های فرد دگرگون می‌شود و جهانی **فراحسّی** پدیدار می‌شود. بدین ترتیب، طرح‌های ماندالایی، که بروز آن از انسانی به انسان دیگر متفاوت است، از امکان دستیابی انسان به شیوهٔ دیگری از آگاهی خبر می‌دهد.

بوده است. چند نمونه از طرح‌های ماندالایی در صفحات آینده نشان داده شده است.

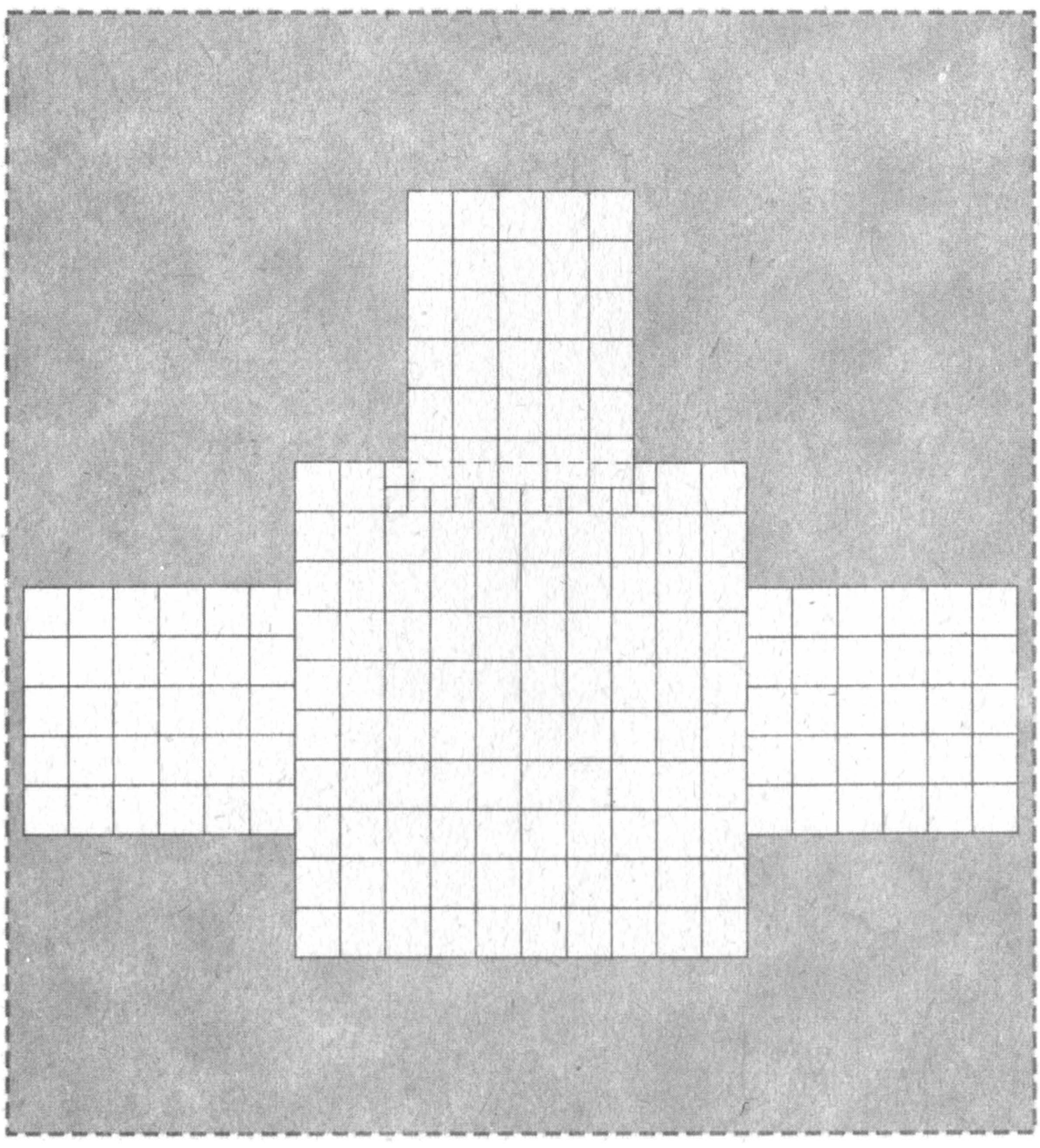
یونگ برای نخستین بار در سال ۱۹۳۶ در مقالهٔ «نمادهای خواب در فرایند خویشتن‌یابی»[1] که بر پایهٔ بررسیِ چهارصدرؤیای یکی از بیمارانش نوشته شده بود، از ماندالا به عنوان **خودِ به تمامیّت رسیده** سخن گفت و بروز آن را در خواب و آفرینش‌های هنری بازتابی از فعّال شدن کهن‌الگوی تمامیت و سرآغازِ یک فرایندِ دگرگونساز روانی دانست. ماندالاها که در حالت‌های پریشانی و سرگشتگیِ روانی ظاهر می‌شوند، به پراکندگیِ برخاسته از آشفتگیِ روانی در درون دایره‌های خود سر و سامان می‌دهند و روان که در آغاز این فرایند لرزان و چندپارچه است در پایان آن به تمامیّت و یک‌پارچگی می‌رسد.

بدین ترتیب، ماندالا، در روانشناسی یونگ، یعنی مرکز یک تمامیت روانی، یعنی خودِ به فردیّت رسیده و بخش‌ناپذیر و سرانجام رسیدن به همان آگاهیِ رهاننده‌ای که کیمیاگران نیز در حجره‌های تاریک و رازآمیز جستجو کرده‌اند. یونگ از پیوند کیمیاگری با دانشِ شناختِ دنیای درون این‌چنین سخن می‌گوید:

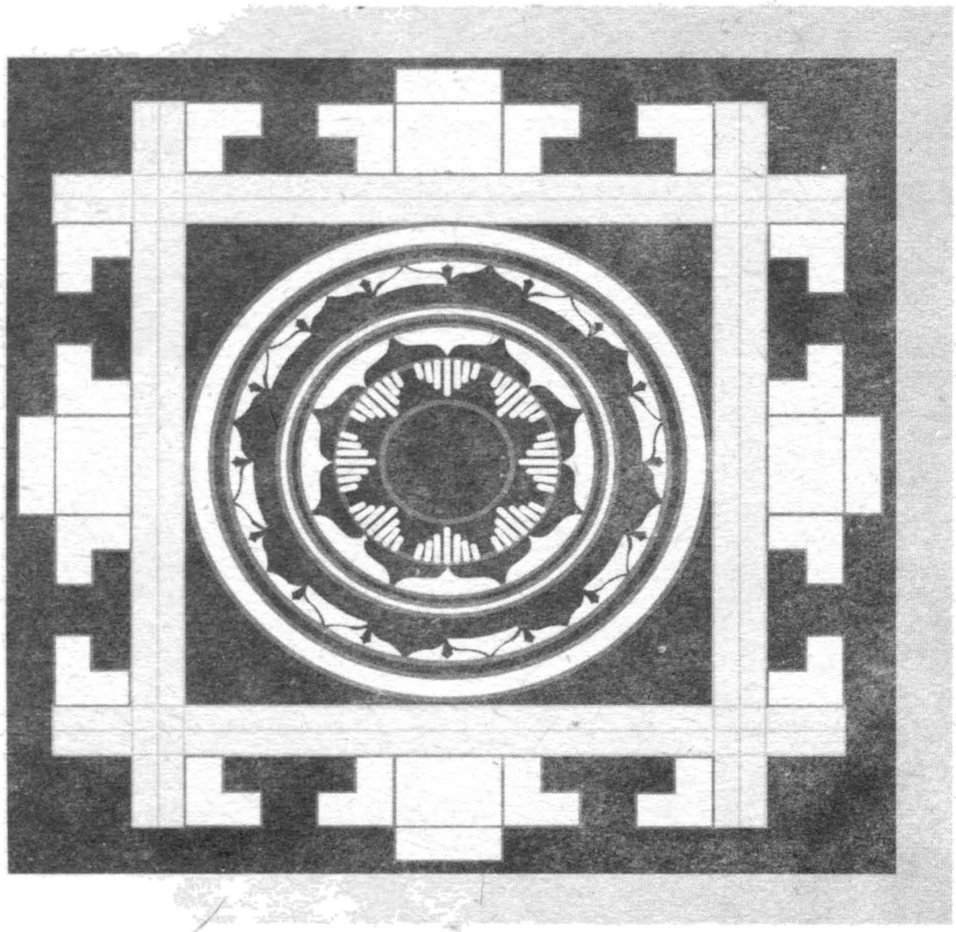
خیلی زود دانستم که روانشناسیِ تحلیلی به گونه‌ای شگفت با

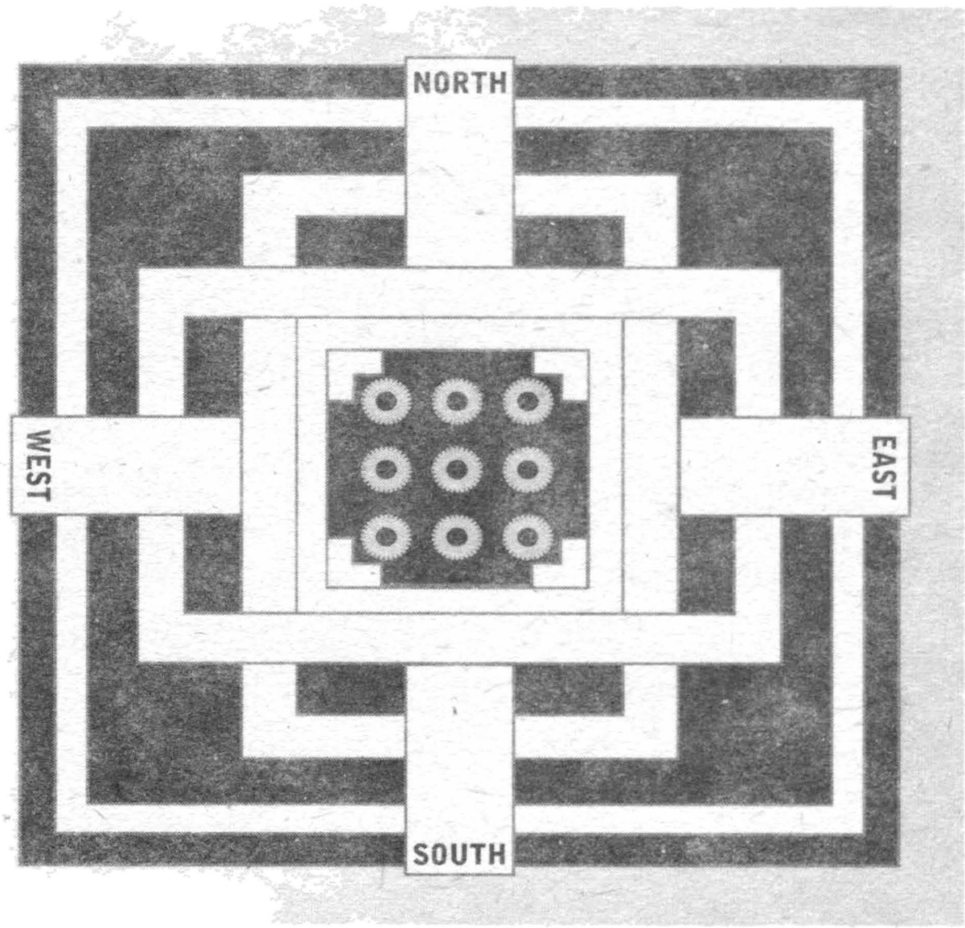
---

1) C.G. Jung, "Dream Symbolism of the Process of Individuation" (1936), in *Integration of the Personality* (New York: Farrar & Rinehart, 1939), pp. 96-204.



نمودار ۱. یک طرح ماندالایی





نمودار ۲ و ۳. طرح‌های ماندالایی

کیمیا و کیمیاگری همخوانی دارد. تجربهٔ کیمیاگران تجربهٔ من بود و جهان آنان جهان من. این کشفی بزرگ بود. من همتایِ تاریخیِ روانشناسیِ ناخودآگاهی را یافته بودم.[۱]

---

1) C.G. Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, ed. Aniela Jaffe (New York: Vintage Books, 1965, p. 91.

آشناییِ یونگ با فلسفهٔ شرق و دانش کیمیا افق‌های تازه‌ای در برابر او گشود و به‌ویژه در سالهای آخر زندگی بیشتر به این نتیجه رسید که زر برای کیمیاگران بهانه‌ای بیش نبوده است و آنچه آنان در جستجویش بوده‌اند همان تمامیّت و کمالی است که بزرگ‌ترین دستاورد زندگی هر انسان است. مراحل سه‌گانهٔ فرایند خویشتن‌یابی در روانشناسی یونگ را می‌توان بر مراحل کیمیاگری منطبق کرد.

۱. Nigredo

در این مرحله کیمیاگر بر روی مادّهٔ اولیّه عمل می‌کند تا عناصرِ متضادِ آن از هم جدا شوند و روح مادّه آزاد گردد. این مرحله از کیمیاگری با مرحلهٔ چندپارگی روانی (Psychic Fragmentation) قابل مقایسه است که در آن فرد با لایه‌های گوناگون سایه روبرو می‌شود و نقاب‌های شخصیّتی فرو می‌ریزد. فرد در این مرحله به طور کلّی سرگشته و پریشان خاطر است.

۲. Albedo

در این مرحله روح مادّه دوباره با مادّهٔ بی‌جان یکی می‌شود و به آن حیاتی دوباره می‌دهد. این مرحله از کیمیاگری را می‌توان با مرحلهٔ دستیابی به تمامیّت فردی (Individual Wholeness) یکی دانست. در این مرحله از خویشتن‌یابی، آنیما در حکم میانجی خودآگاهی و ناخودآگاهی عمل می‌کند، کهن‌الگوی تمامیت و کمال فعّال می‌شود و به سطح خودآگاه ذهن می‌رسد و سرانجام از سازگاری و یکپارچگی دوسویهٔ شخصیّت «خود» شکل می‌گیرد. توجه به این نکته ضروری است که اگرچه در این مرحله فاصلهٔ میان دو قطب شخصیّت در درون فرد از میان می‌رود، اما فرد و جهان هم‌چنان از هم جدا می‌مانند.

۳. Rubedo

در این مرحله مادّه که حیاتی دوباره یافته است به مرحلهٔ وحدت اولیّه باز می‌گردد و

←

★ ★ ★

هفت پیکرِ حکیم نظامی از این دیدگاهِ خاص، یعنی فعّال شدنِ کهن‌الگوی تمامیت و کمال و بازتافتنِ آن به صورتِ طرح‌های ماندالایی در زیرساخت و روساخت منظومه، بر پایهٔ شمارهٔ هفت و شکلِ دایره و آمیزه‌های سر برکشیده از آن و با تکّیه بر پیوند این نمادها با ساختار روان نمونه‌ای درخشان به دست می‌دهد. بهتر است بدانیم که در این بررسی تنها هفت پیکر نظامی ــ و نه اطّلاعاتِ تاریخی و ادبی دیگری که دربارهٔ بهرام، پادشاه ساسانی، در دست است ــ در چهار مرحله بازبینی شده است.

۱) روساختِ منظومه: یعنی همهٔ آنچه می‌توان از نظر بازتابِ طرح‌های ماندالایی از شکل گنبدها، رابطهٔ سه و چهار و هفت، به هم آمیختن رنگ‌ها و عنصرها و تأثیر این عوامل بر ساختارِ روایِ منظومه و سیرِ رویدادهای زندگیِ بهرام از نوباوگی به برنایی و پیری برکشید.

۲) زیرساختِ منظومه: یعنی دگرگونی‌های بازتافته در منش و

← کیمیا می‌شود. این مرحله را می‌توان با آخرین مرحلهٔ خویشتن‌یابی که در آن «خود» در مسیر یگانه شدن با جهان و سرانجام با نیروهای کیهانی گام بر می‌دارد، منطبق دانست. در این مرحله است که هر فرد خود مرکز همهٔ عالم می‌شود.

نیازی به گفتن نیست که به این مفهوم از کیمیا در کتاب‌های جفر و کیمیاگری فارسی و عربی نیز به فراوانی برمی‌خوریم، و هم‌چنین باید به شعرهای فراوانی در ادبیات فارسی اشاره کرد که گذر انسان به سوی یکپارچگی و آرامش درونی را به صورت‌های مختلف به کارکردهای کیمیا تشبیه کرده‌اند.

نگرشِ بهرام و سیرِ او از خامی به پختگی و همخوانیِ این سیرِ تحوّلی با فرایندِ خویشتن‌یابی در روانشناسیِ تحلیلیِ یونگ و مراحل سه‌گانهٔ این فرایند یعنی سیر

الف) از چندپارگی روانی (Psychic fragmentation) به تمامیّتِ فردی (Individual wholeness)،

ب) از تمامیّت فردی به پیوستگی با جهان (Unification with the world)،

ج) و از پیوستگی با جهان به یگانگی با نیروهای کیهانی (Cosmic unification).

۳) هماهنگی زیرساخت و روساخت، زمین و آسمان، مادّه و معنا، نرینگی و مادینگی، خودآگاهی و ناخودآگاهی، درون و بیرون به عنوان بازتابی از فعّال شدن کهن‌الگوی تمامیت و کمال و بروز آن به صورت طرح‌های ماندالایی در منظومه.

٤) بازنگریِ نمادها و استعاره‌هایی که در منظومه برای بیان مفهوم تمامیّت و کمال به کار آمده و همخوانیِ آن با یکی از بنیانی‌ترین ویژگی‌های ساختاریِ روان در روانشناسیِ تحلیلیِ یونگ یعنی جسمانی کردنِ معنا و روحانی کردنِ مادّه.[۱]

---

۱) مکتب روانکاوی تحلیلی یونگ اگرچه بسیاری از مفاهیم روانشناسی فروید را به کار می‌گیرد، در زمینه‌هایی نیز از آن جدا می‌شود، که از بنیانی‌ترین آنها باید به مفهوم روان و مشخّصاتِ عمدهٔ آن در روانشناسی یونگ، یعنی:

←

یونگ که الگویِ ساختاریِ نخستین شهرها و واحدهایِ زیستی را نیز بازتابی از ساختارِ روان می‌داند، بر آن است که در ساختمانِ هر شهر، هر نیایشگاه و یا هر کاخی که از الگوهای ماندالایی پیروی کرده باشد، کهن‌الگوی تمامیت و کمال، زمینه‌ای برای فرافکنی و بازتاب یافته و صدایی از زمان‌های دور، از لایه‌های عمقیِ ناخودآگاهی، بر دستانِ سازندهٔ این واحدهای زیستی فرمان رانده است.[۱] شهری که از نظمِ ساختاریِ روان و انگارهٔ پیش‌اندرِ

← الف) حرکت‌های خودجوش و خودساخته،

ب) توانایی تولید ایماژهای مستقل از دستگاه ادراک حسی،

ج) دستکاری این ایماژها به طور خودکار و مستقل،

د) و امکان یک‌پارچه شدن بخشِ ناخودآگاهِ آن با ساحتِ خودآگاه روان اشاره کرد.

نکتهٔ مهم در شکل‌گیری مفهوم روح در ذهن بشر، شناخت حضور نامرئی آن به عنوان یک پدیدهٔ روانی است. یعنی روح هم چیزی فراسوی زندگی است هم محصول آن و از همین نظرگاه دارای دو بُعد می‌شود: بُعدِ ترانساندانتالِ آن در نهایت به مفهوم خدا می‌انجامد و بُعدِ دیگر با پذیرفتن نام مادّه با آنیما یکی می‌شود. خدایی در درون و بازتابی از آن در آسمان. مادّه و معنا. به همین دلیل است که یونگ جسمانی کردن معانی و روحانی کردن مادیات را از کارکردهای روان می‌داند.

۱) افلاطون که گویا نخستین استاد فلسفهٔ کیمیاگری است در رسالهٔ «نیمائوس» دایره را که کامل‌ترین شکل تلقّی می‌شد، به کامل‌ترین مادّه یعنی طلا نسبت داد. کیمیاگران چنین می‌پنداشتند که کره می‌تواند مس را به چهار عنصر تجزیه کند. به روایت پلوتارک، رمولوس در هنگام ساختن شهر رم که، در اسناد قدیمی‌تر، از آن به عنوان شهر چهارگوش Roma Quadrata یاد شده است، با گاوآهنی که یک جفت گاو نر و ماده آن را می‌کشیدند دایره‌ای به دور شهر ترسیم کرد. تضادّ بین این دو مفهوم می‌تواند از سویی بیان کنندهٔ تقسیم‌بندی داخلی دایره بر مبنای چهار جهت اصلی باشد و از سویی نمادی از معمّای دیرینهٔ «مربع کردن دایره» که قرن‌ها اندیشمندان یونانی را به خود مشغول داشته است. طاق‌های ضربی مستقرّ بر قاعده‌های مربّع سنتزی از زمان ــ سپهر و مکان ــ زمین است.

(a priori) تمامیّت و هماهنگی گرته بر گرفته و بر دایره‌های هم‌مرکز استوار باشد، حصاری است که ساکنانِ خود را از آسیب و گزند و گسستگی در امان می‌دارد و آن که در درونِ این واحدِ زیستی می‌زید، به تجربه‌ای تن می‌سپارد که در آن تن و روان به آشتی و سازگاری می‌رسند، نابهنجاری و گسستگی رفته‌رفته از میان می‌رود، هماهنگی و یکپارچگی جانشین آن می‌شود؛ نیروهای تن و روان به نیروهای کیهانی پیوند می‌خورد، و انسان و کیهان با هم یکی و یگانه می‌شوند. در هفت پیکر این معنا، یعنی بر پا ساختن کاخی با اندیشهٔ دور ساختنِ گزند از جان بهرام به روشنی بازتافته است:

روز اول زمستان بود. مجلسی شاهانه آراسته شد. در آن میان بر زبانِ سخنوری بگذشت که همهٔ نعمت‌ها و نیکی‌ها و خوشی‌ها شاه را فراهم است، فقط یک چیز باقی است.

کاشکی چاره‌ای در آن بودی که ز ما چشم بد نهان بودی
گردش اختر و پیام سپهر هم بدین خرّمی نمودی چهر
طالع خوشدلی ز ره نشدی عیش بر خوشدلان تبه نشدی

این سخن دلپسند همه شد و در آن جمعْ بزرگ‌زاده‌ای به نام شیده که در رسّامی، مهندسی، نجوم و علوم طبیعی دست داشت و شاگردی سمنار (سنمار) کرده و استاد را در ساختنِ خورنق یاری داده بود، زمین بوسید و:

گفت: اگر باشدم ز شه دستور چشم بد دارم از دیارش دور

نسبتی گیرم از سپهر بلند که نیارد به روی شاه گزند.
جای در حرزگاهِ جان دارد بر زمین حکم آسمان دارد
وآن‌چنان است کز گزارش کار هفت‌گنبدکنم چوهفت حصار[1]

نظامی با گزینش نظم کیهانی و استوار کردن ساختار هفت پیکر بر پایهٔ این نظم ــ یعنی با آفریدن هفت گنبد و نامیدن هر گنبد به نام یک ستاره ــ آسمان را به زمین می‌آورد و حصاری می‌آفریند که چشم بد را در آن راهی نیست.

هفت گنبد درون آن باره کرده بر طبع هفت سیاره
رنگ هر گنبدی ستاره‌شناس بر مزاج ستاره کرده قیاس
گنبدی کو ز قسم کیوان بود در سیاهی چو مشک پنهان بود
وانکه بودش ز مشتری مایه صندلی داشت رنگ و پیرایه
وانکه مریخ بست پرگارش گوهر سرخ بود در کارش
وانکه از آفتاب داشت خبر زرد بود، از چه؟ از حمایل زر
وانکه از زیب زهره یافت امید بود رویش چو روی زهره سپید
وانکه بود از عطاردش روزی بود پیروزه‌گون ز پیروزی
وانکه مه کرده سوی برجش راه داشت سرسبزیی ز طلعت شاه
برکشیده بر این صفت پیکر هفت گنبد به طبع هفت اختر
هفت کشور تمام در عهدش دختر هفت شاه در مهدش

روساخت هفت پیکر، همان گونه که خواهیم دید، بر پایهٔ شمارهٔ هفت و شکل دایره استوار است و زیرساختِ آن بر پایهٔ پیوندِ این

---

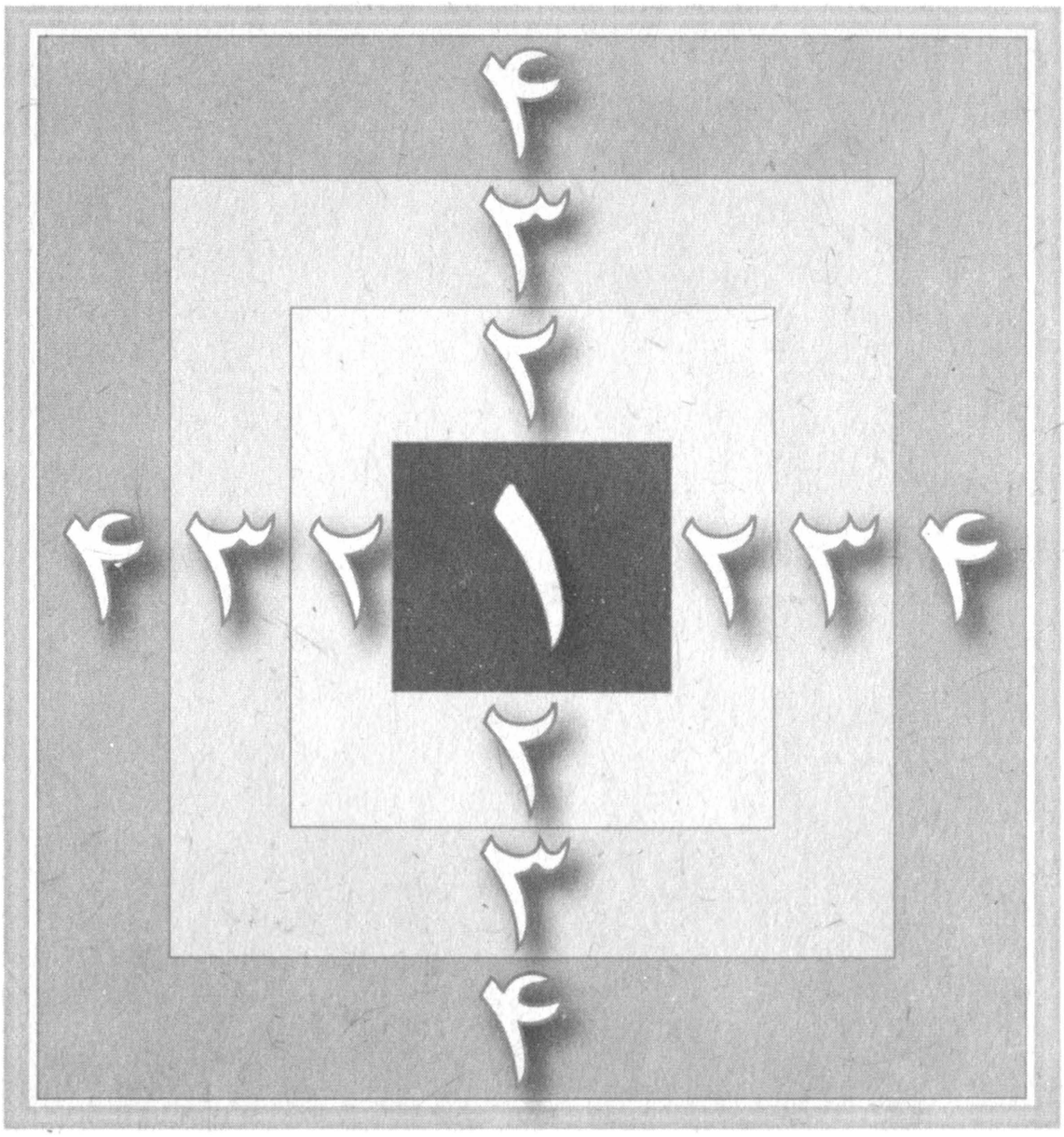
۱) محمّد معین، تحلیل هفت پیکر نظامی، انتشارات دانشگاه تهران، شمارهٔ ۵۹۶، سال ۱۳۳۸، جلد دوم، ص ۱۴۱.

نمادها با ساختار روان و فراز و نشیب‌های روان و تن در سیر به سوی **خود** شدن و تمامیّت. و نظامی این همه را به زبانِ نمادین قصّه که در آن ویژگی‌های تن و روان در صورت‌های مثالین، آغازین، و غریزی آن جلوه می‌کنند باز می‌گوید.

پیِ داستان عددِ هفت است که در سرزمین‌های گوناگون با نمادهای شناخته شدهٔ تمامیّت و کمال پیوندی همه‌سویه دارد. هفت خود آمیزه‌ای است از سه و چهار، سه‌گوشه و چهارگوشَه. ساختار بیرونی هفت **پیکر**، گذشته از کمان گنبدها، که آسمان را بر زمین می‌نشانند، آمیزه‌های گوناگون سه و چهار را به روشنی باز می‌تابد. در کتاب **تحلیل هفت پیکر**، نگارش محمّد معین، به پاره‌ای از این رابطه‌ها اشاره شده است. **نمودارِ ۴** روساختِ آیینه‌ای هفت پیکر و لایه‌های ساختاری آن را نشان می‌دهد و در **نمودار ۵**، که چهار لایه دارد لایه‌های چهارگانه، به ترتیب، هفت گنبد، هفت شهزاده بانو، هفت روز هفته و هفت قصّه را نشان می‌دهند.

نمودار ٤

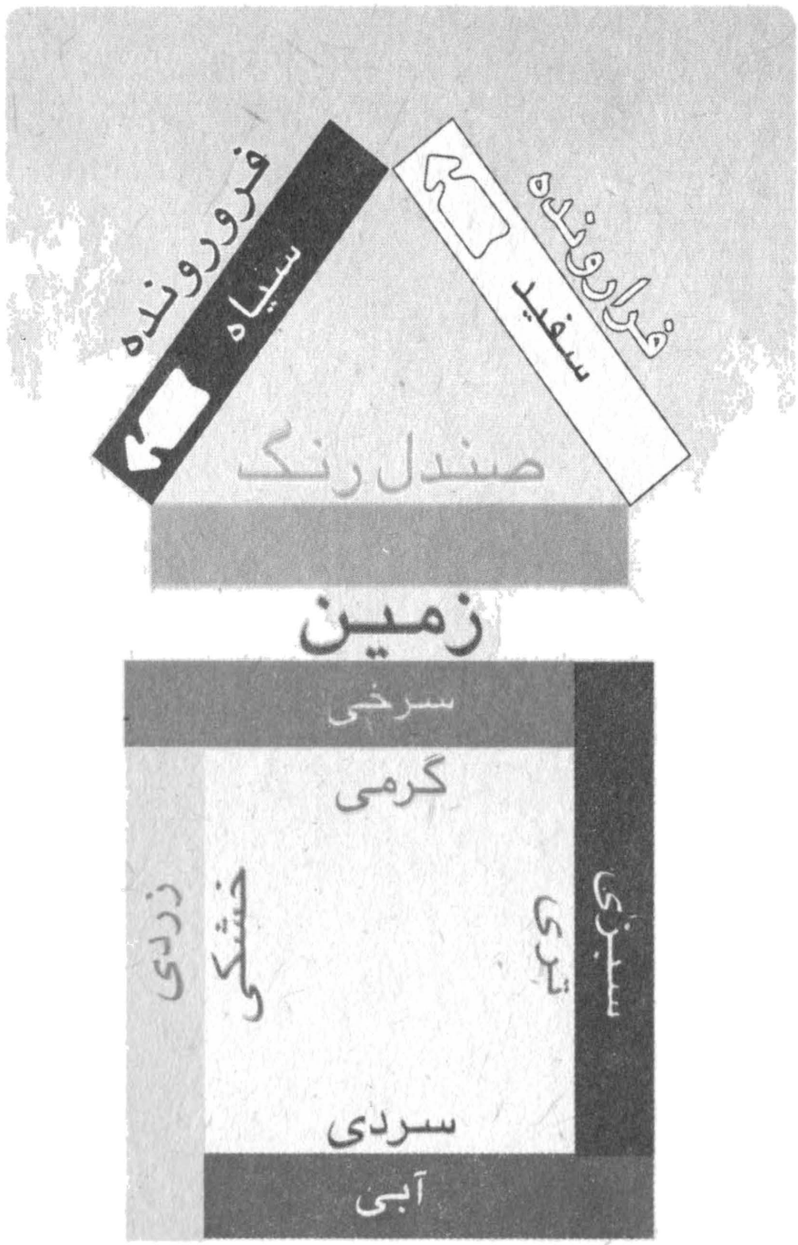
ساختار آیینه‌ای هفت‌پیکر



نمودار ۵

هفت شاهزاده خانم در هفت روز هفته در هفت گنبد
برای بهرام هفت قصه می‌گویند.

این رابطهٔ سه و چهار بر پایهٔ پیوند هفت رنگ، هفت سیّاره، هفت اقلیم و هفت فلز با چهار عنصر و چهار جهت اصلی در کتاب آیینهٔ جهان نادیدنی، ویرایش پیتر چلکوفسکی نموداری این‌چنین به دست می‌دهد.[1]



نمودار ۶

---

1) Peter J. Chelkowski, *Mirror of the Invisible World* (Yew York: The Metropolitan Museum of Art, 1975).

از گنجانیدن این سه‌گوشه‌ها و چهارگوشه‌ها در درونِ کمانِ گنبدها یکی از کامل‌ترین الگوهای ماندالایی به دست می‌آید و ساختار بیرونی هفت پیکر را با این نماد تمامیّت هماهنگ می‌کند و پرسش دوم را که پرسش بنیانی‌تری است به پیش می‌کشد و آن اینکه آیا این نمادِ تمامیّت در ساختار درونی هفت پیکر نیز باز تافته است یا نه؟ و آیا می‌توان سیر رویدادهای منظومه و سفر بهرام را به درونِ دنیای مثالین گنبدها با تجربهٔ تفرّد در روانکاوی یونگ منطبق دانست؟ و دست آخر اینکه آیا سازگاری و هماهنگیِ ساختارِ درونی و بیرونی در هفت پیکر از جهانِ آرزویی سرایندهٔ آن نشانی نمی‌دهد؟ و آیا فرافکنی کهن‌الگوی تمامیت و کمال در زیرساخت و روساختِ این اثر بدین معنا نیست که سرایندهٔ آن تن و روان را در ریشه و بنیان می‌شناخته، با کهن‌الگوها و صورت‌های مثالین دیدار و گفتگو داشته و دل‌آزرده از نابسامانی‌ها و نابهنجاری‌های زمانه جهانی بسامان، بهنجار، متوازن و بر جای خود را آرزو کرده است.

* * *

نمادشناسی (سمبولیزم) رنگ و شماره در روانشناسی یونگ، با تکیّه بر پیوندِ این نمادها با ساختار روان اهمیت فراوان دارد. سه، در روانشناسیِ یونگ، عددی است ناکامل، نرینه و نمایندهٔ قلمروِ خودآگاه روان و در کنار آن عدد چهار، مادینه و کامل است و

نمایندهٔ ساحتِ تاریک و ناخودآگاه روان.[۱] همان گونه که از یک‌کاسه کردنِ سه و چهار، به هفت، به عدد تمامیّت و کمال می‌رسیم، به‌هم‌آمیختن و یک‌پارچه شدنِ ساحتِ نرینهٔ خودآگاهی و قلمروِ مادینهٔ ناخودآگاهی نیز به تمامیّت و کمالی که دستاوردِ تن سپردن به فرایندِ دگرگونسازِ خودیابی است راه می‌گشاید.

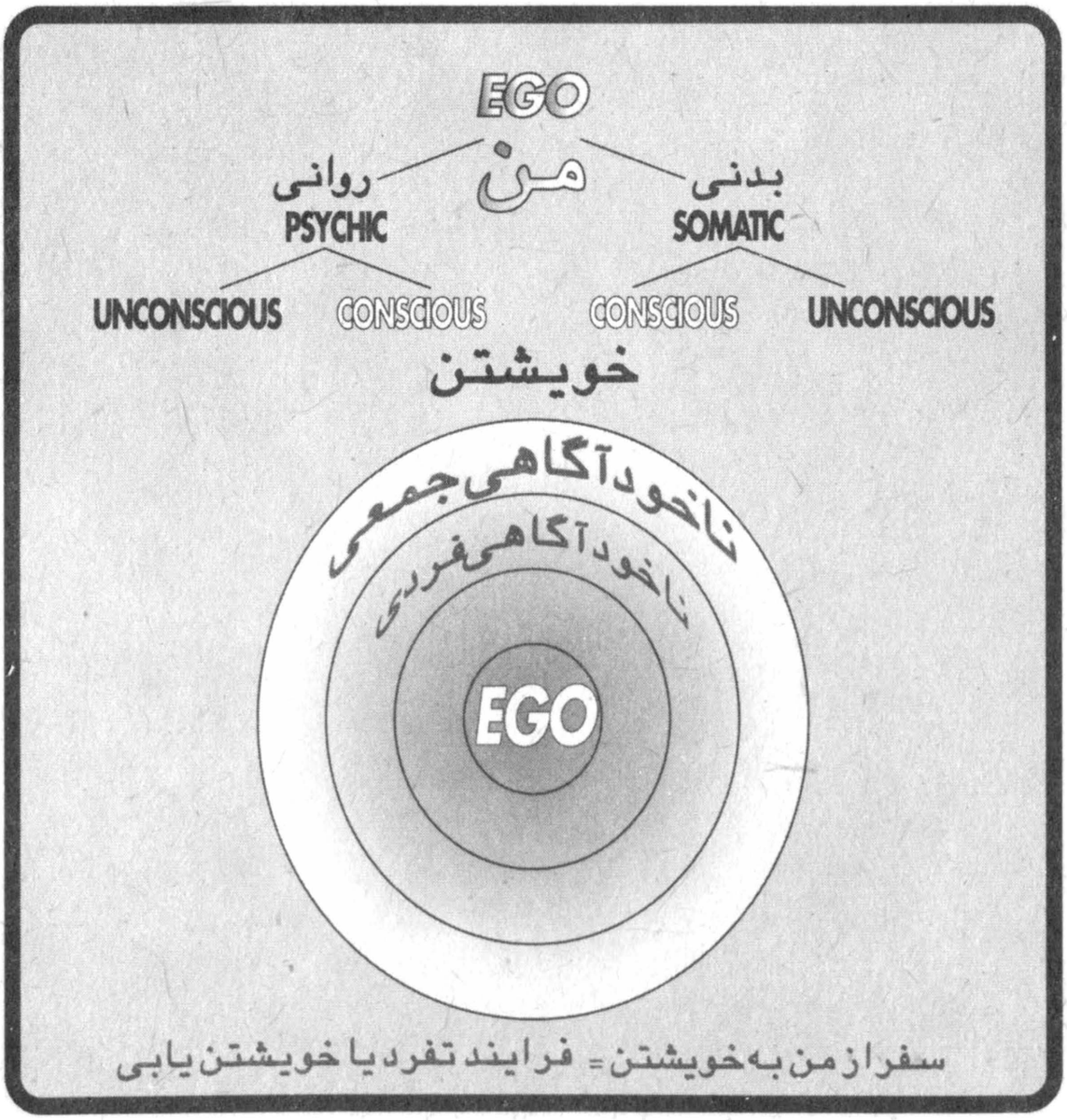
یونگ در مبحث دگرگونی‌های ساختاری روان، که زیر عنوان کلّیِ «نوزایی» (Rebirth) قرار می‌گیرد، به فرایند **تفرّد**، که در آن مرکز شخصیّت از **من** (Ego) به **خود** (Self) منتقل می‌شود، اهمیت بسیار می‌دهد. نسبت **من** به **خود** نسبت جزء است به کلّ و حرکتِ از من به سوی خود، یا از جزئیت به کلیّت، تجربهٔ دگرگون کننده‌ای است که در آن سویه‌های گوناگونِ شخصیّت به شناخت و سازگاری می‌رسند، خودآگاهی و ناخودآگاهی هماهنگ و یگانه می‌شوند و کلیّتی روانی پدید می‌آید که چون یک دایرهٔ بزرگ همهٔ لایه‌های روان ــ خودآگاهی، ناخودآگاهی فردی و ناخودآگاهی جمعی ــ را می‌پوشاند.

خود، همان گونه که نمودار ۷ نشان می‌دهد، مرکز این کلیت روانی است، در حالی که **من** تنها بخش کوچکی از این کلیّت را، که همانِ قلمروِ خودآگاه روان است، در بر می‌گیرد و از بخش‌های

---

۱) نگاه کنید به:

C.G. Jung, "Psychology and Religion" in his *Collected Works, op. cit.*, vol. 11; as well as "Mysterium Conjunctionis" in *Ibid.*, vol. 14.


EGO
من
روانی
PSYCHIC
بدنی
SOMATIC
UNCONSCIOUS
CONSCIOUS
CONSCIOUS
UNCONSCIOUS
خویشتن
ناخودآگاهی جمعی
ناخودآگاهی فردی
EGO
سفر از من به خویشتن = فرایند تفرد یا خویشتن یابی

نمودار ۷

دیگر روان، به ویژه ناخودآگاهی جمعی بی‌خبر است و بی‌آنکه بداند از آن فرمان می‌برد و به خواسته‌هایش گردن می‌نهد. در تجربهٔ تفرّد قلمروِ خودآگاهی با به فرمان گرفتن نیروهای ناخودآگاهی جمعی گسترش می‌یابد و بر نیروی زیستیِ آن از راه جذب درون‌مایه‌های نیروبخش ضمیر ناخودآگاه افزوده می‌شود.

همان گونه که پیش از این اشاره شد، رابطهٔ خودآگاهی و ناخودآگاهی در روانشناسی یونگ، رابطهٔ نرینگی و مادینگی است. یعنی در درونِ هر انسانِ نرینه، روانی مادینه و در درون هر انسان مادینه، روانی نرینه نهان است که یونگ در نامگذاریِ آنها واژه‌های آنیما (Anima) و آنیموس (Animus) را به کار می‌گیرد. **خود** از به هم پیوستن و یگانه شدنِ این دو نیمهٔ ازهم‌گسسته سر بر می‌کشد. به سخن دیگر، شناختِ آنیما و یگانه شدن با این همزادِ درونیْ پیش‌شرطِ **تفرّد** و **خود شدن** در انسانِ نرینه است، که گذشته از کارکردهای چهارگانهٔ ساحتِ خودآگاه روان، یعنی عاطفه، حس، فکر و شهود بر پایهٔ شناختِ چهار کارکرد قلمروِ ناخودآگاه روان، یا آنیما، شکل می‌گیرد. آنیما عمیق‌ترین واقعیّت درونِ هر مرد است و شناخت سویه‌های گوناگونِ آن گام آغازین و انجامین را در راه خودشناسی به هم می‌پیوندد. آنیما، که در کارکردهای اولیهٔ خود زمینه‌های غریزی و زیستی را در بر می‌گیرد، در چهارمین کارکرد خود با Sophia Sapienta که حکمت ملکوتی و رهیده از سنگینی زمین و ماده است یکی می‌شود و چون یک راه‌یابِ روانی رسیدن

به خود و دستیابی به اوج شناخت و خودآگاهی را ممکن می‌کند.[۱] اگر دوباره به رابطهٔ سه و چهار در روانشناسیِ یونگ و پیوند این دو شماره با ساختار روان باز گردیم، می‌توانیم بگوییم که دیدار با چهره‌های گوناگون آنیما کهن‌الگوی پیر دانا را فعّال می‌کند. و فعالیتِ این کهن‌الگو به مثلثِ خودآگاهیِ انسانِ نرینه برِ چهارمی

---

۱) کارکردهای چهارگانهٔ آنیما که خود بر پایهٔ آن شکل می‌گیرد به این قرار است:

۱. Anima as Eve، یا سویه‌های غریزی و زیستی آنیما؛

۲. Anima as Helen in Faust، یا آمیزه‌ای از سویه‌های جنسی و سطوح جمالین و شاعرانهٔ آنیما؛

۳. Anima as Virgin Mary، زنی که عشق را تا مرحلهٔ اعتلای روح بالا می‌برد؛

٤. Anima as Sophia Sapienta، یا خردی ملکوتی که در نهایت پیراستگی تجلّی می‌کند.

به همین دلیل است که عدد چهار و مضارب آن که نماد تمامیت است در روانشناسی یونگ اهمیت فراوان دارد. از این کارکردهای چهارگانه، سه کارکرد می‌تواند با قلمرو خودآگاه روان یکپارچه شود و آن کارکردِ چهارم همچنان به بند ناف ناخودآگاهی وابسته می‌ماند و این همان پاشنهٔ پای آشیل است و چشمِ اسفندیار. یعنی تواناترین مردان را نقطهٔ ضعفی هست و داناترین آنها را امکانِ حماقتی. ریشه‌های سه کارکردِ روانیِ جداشده از ناخودآگاهی هم‌چنان در آن ساحت از روان باقی می‌ماند که اگر در شرایطی خاص با کارکرد چهارمِ ناخودآگاهی دست به یکی کنند کلّ شخصیت را در فرمان می‌گیرند. در همین موارد است که آرکی‌تایپِ پیرِ دانا در سویهٔ شیطانی و گمراه کنندهٔ خود تجلی می‌کند. گنبد پنجم در هفت پیکر آوردگاه سویهٔ شیطانی این آرکی‌تایپ است. تنها در پایان داستان است که ماهان به دیدار سویهٔ راهدان این آرکی‌تایپ می‌نشیند. فعّال شدن آرکی‌تایپِ پیرِ دانا به گونهٔ دیگری از گرایشِ ساختاریِ روان به سوی کمال و تمامیت نشان می‌دهد، برِ چهارم را به سه گوشهٔ آگاهی می‌افزاید و در ترکیب با آن، چهاربَری می‌سازد که نیمی از آن Immanent (اندرباشنده) است و نیم دیگر Transcendent (درگذرنده). شناخت آنیما، پیش‌شرط فعّال شدن آرکی‌تایپِ پیرِ داناست. همین معناست که در هفت پیکر نظامی به روشنی بازتافته است.

می‌افزاید و این سه گوشه را چهارگوش و، یا به زبانِ روان‌شناسی یونگ، کامل می‌کند. آزمونِ **خود** یا تجربهٔ تفرّد بدون دیدار با آنیما یا فرشتهٔ دگرگونسازِ درونی ممکن نیست. به سخنِ دیگر، اگر این کهن‌الگوی دگرگون کننده فعّال نشود و ندایِ خود را، که فراخوانِ پیوستگی و یگانگی است، به قلمروِ خودآگاه روان نفرستد، دو سویهٔ روان همچنان از هم جدا و بی‌خبر خواهند ماند، تنشِ میانِ نرینگی و مادینگی از میان نخواهد رفت و **خودِ** تمام و کامل شکل نخواهد گرفت.

در **هفت پیکر**، که گوشه و کنار آن از آرامش و آشتی و سازگاریْ سرشار است، این معنا به روشنی تمام بازتافته است. آنچه در درون گنبدهای جادوییِ **هفت پیکر** می‌گذرد، با آنچه در روانشناسیِ یونگ به چهارینهٔ زناشویی (Marriage Quaterino) به معنای یگانگی و یک‌پارچگیِ آنیما و آنیموس و افزوده شدنِ برِ چهارم به سه گوشهٔ خودآگاهی مشهور است، قابل انطباق است. کشاکش دستیابی به فردیت و وحدت روانی در روانشناسی یونگ بدون جوهر عشق ممکن نیست، که فاصله‌ها و زاویه‌های تند را از میان برمی‌دارد؛ عناصر را به مهربانی و الفت می‌رساند؛ به آمیزش و یگانه شدنِ عواملِ متضادِ روانِ دو عاشق راه می‌گشاید و از شکاف و گسستگی، یکپارچگی و پیوستگی می‌آفریند. در کیمیاگریِ فلسفی نیز **خواهرِ اسرار** (Soror Mystica) در همهٔ روزها و شبهای درازی که کیمیاگر مواد را در قرع و انبیق به هم می‌آمیزد در کنار

اوست. در آیین بودای تانتری، که پیش از این در توضیح نمادِ تمامیت و کمال، یعنی ماندالا، بدان اشاره شد، مرد و زنی که در طلب وحدتِ روحی هستند با هم از معبد به سوی جنگل می‌روند، مثل خواهر و برادر با هم زندگی می‌کنند، مثل خواهرِ اسرار و کیمیاگر، سخنان، اندیشه‌ها، و خیالهای خود را با هم در میان می‌گذارند و بی‌آنکه آمیزشی صورت بگیرد در یک بستر می‌خوابند. عشقی این‌چنین، اگرچه راه را بر عشق جسمانی نمی‌بندد اما به آن رنگی آیینی می‌دهد و چون پایانه‌ای بر راه دراز تفرّد به آمیزش مرد با آنیمای درونِ خود و زن با آنیموسِ درون خود راه می‌گشاید. پیروان بودای تانتری معتقدند که این آمیزش جادویی آتش رمزی را در انتهایی‌ترین مهرهٔ ستون فقرات برمی‌افروزد، جسم را نورانی می‌کند و یا به همان گونه که آرزوی کیمیاگران است، از مسِ وجودْ زر می‌آفریند.

در عشق و آمیزش جادویی نقش زن بیدار کردن قهرمان آیینی است تا به سطوح تازه‌ای از آگاهی دست بیابد. دستاورد این عشق کودک نیست، بلکه انسان کامل و تمامی است که تمام مراکز آگاهی او بیدار شده و با درونِ خویش به پیوند وسازگاری رسیده است. بر رویِ دیوارهای پرستشگاه‌های هند که این عشق به هزاران صورت کنده‌کاری شده از تمثال کودک هیچ نشانه‌ای نیست.[1]

---

1) Miguel Serrano, *Jung and Hesse, A Record of Two Friendships* (New York: Schoken Books, 1966).

هفت پیکر نیز بر پایهٔ همین عشق و آمیزش جادویی استوار است و بهرام در پایان هر شب، در پایان راهی دراز سرشار از همدلی و همزبانی، با شاهزاده خانم‌هایی که در درون هر گنبد برای او قصّه می‌گویند می‌آمیزد و یگانه می‌شود. اما در سراسر داستان، چه از آمیزش بهرام با فتنه (که به آن اشاره خواهد شد) و چه از یگانگیِ او با هفت شهزاده بانویِ نشسته در هفت گنبد، از **کودک** سخنی در میان نیست. حتی در پایانِ کتاب نیز ــ آنجا که بهرام به غار می‌رود و دیگر باز نمی‌گردد ــ دل نگرانان و پریشان خاطران، برای چاره‌جویی و غمگساری، به سراغ مادرِ بهرام می‌روند و هموست که فرجامِ کارِ فرزند را پی می‌گیرد و سراسر غار را موبه‌مو می‌کاود و همان طور که می‌دانیم، نشانی از گمشده‌ای که یار **غار** شده است نمی‌یابد.

هفت پیکر از این چشم‌انداز داستان سلوک بهرام است برای یافتن **خود**؛ سرگذشت دیدار اوست با لایه‌های ژرف روان؛ قصهٔ سفر اوست به دنیای درون، حضور او در ضیافت رنگین شبهای درخشان روح و دستیابی‌اش به آگاهی رهاننده‌ای که کیمیاگران آرزو می‌کرده‌اند. هر گنبد نمادی از درون بهرام است و هر شاهزاده خانم یک چهره از آنیما ــ یا حوّای درون او. بهرام خود از همان آغاز با دنیایی که به درون آن پا می‌گذارد و با دلداری که به دیدارش می‌رود همرنگ است و به نشانهٔ این همرنگی و همدلی لباسی به رنگ آن گنبد و شاهزاده خانمِ آن گنبد به تن می‌کند. شاهزاده

بانوهای هفت گنبد به آیینه‌ای سُخنگو می‌مانند. بهرام با این آیینه‌های سخنگو به گفتگو می‌نشیند و در قالب قهرمانان قصّه‌ها در آیینهٔ درون خویش می‌نگرد. خود را هم‌چنان که هست می‌بیند و می‌شناسد و نیروهای قلمروِ ناخودآگاه روانِ خود را به فرمان ساحتِ آگاه آن درمی‌آورد، و یا به زبانِ روانشناسیِ یونگ، سه گوشهٔ خودآگاهی او به یاری این قصّه‌گوهای شیرین و فرزانه، به برکت سویهٔ آسمانی و پیرایندهٔ آنیما چهارگوش می‌شود. در درونِ این گنبدها ــ یا به سخن بهتر میانِ بهرام و دنیای درون او ــ کلام و گفتگو دمی از جوشش نمی‌افتد. آشنایی بهرام با این شاهزاده بانوها همیشه از سخن و واژه آغاز می‌شود و از راه همین همزبانی است که بهرام با درون خود به آشتی و سازگاری می‌رسد و با آن یگانه می‌شود. شاهدِ همزبانیِ بهرام با دنیای درونش نسبت کلّ بیت‌های هر قصه است به یک یا دو بیت پایانیِ آن. بهرام از لایه‌های به هم پیچیدهٔ این قصه‌ها، که فراز و نشیب‌های درون او را باز می‌گویند گذر می‌کند، سویهٔ ناشناختهٔ هستی خود را باز می‌شناسد و درست مانند آنچه در آمیزش‌های آیینی و جادویی می‌گذرد در پایان راهی دراز با حوّای درون خود می‌آمیزد و با آن یگانه می‌شود و همین یگانگی است که همهٔ قصّه‌ها با آن پایان می‌یابد و به همان گونه که در زیر می‌بینیم، در یکی دو بیت پایانی هر قصّه باز می‌تابد:

شـــه بـر آن گـفته آفـرین‌ها گـفت در کنارش گـرفت و شـاد بـخفت
گنبد سیاه؛ کلّ ابیات ۵۲۲

شه چو ایـن داسـتان شـنید تـمام در کنارش گـرفت و خـفت بکـام
گنبد زرد؛ کلّ ابیات ۲۳۱

قـصّه چـون گـفت مـاهِ بـزم‌آرای شه در آغوش خویش کردش جای
گنبد سبز؛ کلّ ابیات ۲۴۴

چون به پایان شد این حکایت نغز گشت پـر سـرخ گـل هـوا را مـغز
روی بـــهرام از آن گـــل‌افشـــانی سرخ شـد چـون رخـیق ریـحانی
دست بـــر سـرخ گـل کشـید دراز در کنارش گرفت و خفت بـه نـاز
گنبد سرخ؛ کلّ ابیات ۳۰۹

قـصّه چـون گـفت مـاه زیـباچهر در کـنارش گـرفت شـاه بـه مـهر
گنبد پیروزه؛ کلّ ابیات ۴۳۹

تُرکِ چینی چو این حکایت چُست بـه زبـان شکسـته کـرد درست
شاه جـای در مـیان جـان کـردش یـعنی از چشـم بـد نـهان کـردش
گنبد صندلی؛ کلّ ابیات ۴۳۹

چون سمن‌سینه زین‌سخن‌پرداخت شه درآغوش خویش جایش ساخت
وین‌چنین شب بسی به ناز و نشاط ســوی هـر گـنبدی کشـید بسـاط
بـــر وی ایـــن آســمان گـــنبدساز کـرده درهـای هـفت گـنبد بـاز
گنبد سپید؛ کلّ ابیات ۳۱۲

مجموع ابیات منظومه در بخش هفت گنبد ۲۵۰۶
مجموع پایانه‌های قصّه‌ها ۱۲

$$\frac{\text{نسبت مجموع بیت‌های پایانی هفت قصّه}}{\text{بر مجموع ابیات منظومه در بخش هف پیکر}} = \frac{۱}{۲۰۹}$$

کل ابیات قصه‌هایی که شاهزاده‌خانم‌ها برای بهرام روایت می‌کنند ۲۵۰۶ بیت است که تنها ۱۲ بیت آنها به آمیزش بهرام با شاهزاده‌خانم‌ها اختصاص دارد. و در نسبت میان این دو رقم است که نقش جادویی و دگرگونساز و نجات‌دهندهٔ واژه و کلام آشکار می‌شود: درست مثل داستان‌های هزار و یک شب، که در آنها واژه و مرگ با هم رو در رو می‌شوند و واژه مرگ را از پای درمی‌آورد.

* * *

در هفت پیکر همهٔ لایه‌های معنایی و ساختاری به هم جوش خورده‌اند و با هم یگانه شده‌اند و در این یک‌پارچگی و یگانگی آن‌چنان پیش رفته‌اند که دیگر از هم بازشان نمی‌توان شناخت. لایه‌های ساختاریِ داستانْ مراحل دگرگون‌سازِ زندگیِ بهرام را می‌نمایانند. جستجوی **خود** نخی است که لایه‌های معنایی و ساختاری را به هم پیوند می‌زند. نمادها، تصویرها و رویدادهای داستان، هریک جدا از هم و همه در پیوند با هم، به همین معنای یگانه اشاره می‌کنند و هریک در بازنمایی آن نقشی می‌پذیرند. هفت پیکر در زیرساخت و روساخت با دو نیمه و دو پارهٔ همزاد

آیینه‌ای است که روان بهرام در آن به روشنی و شفافیّت باز می‌تابد.[۱]

آنچه در روساختِ نیمهٔ نخست می‌گذرد، از دیدار بهرام با گورخر، تا حملهٔ خاقان چین به ایران و داستان هفت گنبد، تصویر آیینه‌ای رویدادهای نیمهٔ دوم است که با داستان هفت مظلوم و دومین حملهٔ خاقان چین آغاز می‌شود و با دومین دیدار بهرام با گورخر به انجام می‌رسد. اما در زیرساخت هفت پیکر که سیر دگوگونی‌های ساختاریِ روانِ بهرام را نشان می‌دهد داستان دیگری می‌گذرد، داستانی که آغاز آن تنش و چندپارگی است و انجام آن آرامش و یگانگی. هفت پیکر در زیرساخت نیز دارای دو نیمه است که به دو نیمهٔ زندگی بهرام اشارت می‌کنند؛ ناآگاهی او از خود (نیمهٔ نخست) و آگاهی او از خود (نیمهٔ دوم). نیمهٔ نخست که سیر بهرام را از تنشِ روانی به سوی خود شدن و تمامیّت فردی نشان می‌دهد از دیدار بهرام با گورخری که او را به غار می‌کشاند آغاز می‌شود و با آمیزش و یگانگی او با «نور»، در گنبد هفتم، یعنی گنبدِ تمامیّت و کمال، به پایان می‌رسد. زیرساختِ نیمهٔ دوم، دگرگونی‌های ژرف‌تر ساختار روانی بهرام و حرکت او را از

---

۱) هر ساخت، یک کلّ است متشکل از اجزای کوچک‌تر از خود، که هر یک از آنها یک واحدِ ساختاری هستند. نظم و ترتیب این واحدهای ساختاری روابط ساختاری متن را تشکیل می‌دهد. روساخت هر متن ادبی بخش آشکار ساختاری آن است و زیرساخت آن بخش نهفتهٔ آن.

نمودار ۸

سیر رویدادهای زندگی بهرام و همخوانی آن با مراحل تفرّد در روانشناسی یونگ

بخش اول

مرحلهٔ نخستین — از چندپارچگی روانی به تمامیت فردی

۱	تولد و کودکی بهرام
۲	دیدار بهرام با گورخر، کشتن اژدها و دستیابی به گنج
۳	دیدن تصویر هفت شاهزاده خانم در کاخِ خورنق
٤	مرگ یزدگرد و ربودنِ تاج شاهی به وسیلهٔ بهرام از میان دو شیر
٥	خشکسالی در ایران و چاره‌جویی و بخشندگی بهرام
٦	لشکرکشی خاقانِ چین به ایران و جنگ بهرام و شکست دادن خاقان
۷	آغاز سفر بهرام به درون گنبدها و سیر بهرام از سیاهی به سپیدی، از ناخودآگاهی به خودآگاهی و دیدار و آمیزش او با «نور» در گنبد هفتم

بخش دوم

مرحلهٔ دوم — از تمامیت فردی به پیوستگی با جهان

۱	آگاهی بهرام از دومین لشکرکشی خاقان چین به ایران
۲	دیدار بهرام با شبان و پی‌بردن او به خیانت و نیرنگِ راست‌روشنِ وزیر
۳	دادگستری بهرام
٤	داستان هفت مظلوم

مرحلهٔ سوم — از پیوستگی با جهان به یگانگی با کیهان

٥	آتشگاه کردنِ گنبدها
٦	دومین دیدار بهرام با گورخر
۷	پا نهادن بهرام به درون غار و ورود ارادی او به عالم دیگر

تمامیّت فردی، به سوی پیوستگی با جهان و سرانجام یگانه شدنِ با کیهان باز می‌تاباند. آغاز این سیر تکاملی دیدار و گفتگوی بهرام است با شبانی که سگ پاسبان گله را به دار کشیده و آگاهی او از نیرنگ و بیدادِ وزیری که خود به پاسبانی ملک و ملّت گماشته است، و انجام آن دیدار بهرام با گور دیگری که راه مینو را بر او آشکار می‌کند. این سیر تحوّلی، یعنی گذر از تنش و چندپارگی به سوی تمامیّت فردی، و از تمامیّت فردی به سوی برگذشتن از خود و پیوستن به جهان و کیهان، با مراحل فرایند تفرّد در روانشناسی یونگ همخوان است. به سخن دیگر، فرایند تمامیت روانی بهرام در مرز آشتی و سازگاریِ دو سویهٔ خودآگاه و ناخودآگاه روانِ او، یعنی همهٔ آنچه در نیمهٔ نخست داستان می‌گذرد، باز نمی‌ایستد، بلکه بهرام در نیمهٔ دوم زندگی خویش و نیمهٔ دوم هفت پیکر از مرزهای **خود** در می‌گذرد و در یک سیر تکاملی با **جهان** و **کیهان** به آشتی و سازگاری می‌رسد. همین یگانگی و یک‌پارچگی که در سراسر هفت پیکر به تلألوئی الماسین می‌درخشد، همهٔ لایه‌های معنایی و ساختاری آن را به هم جوش می‌دهد، و در توازنی شگفتی‌برانگیز با روساختِ آن به کهن‌الگوی تمامیت و کمال در یکی از یگانه‌ترینِ نمونه‌های آن امکان بروز و فرافکنی می‌دهد. زیرساختِ هفت پیکر، در نیمهٔ نخست، داستانِ نبرد بهرام است با نیروهای سرکش و ناشناخته‌ای که هر یک بر پاره‌ای از روان او فرمان می‌رانند و گوش فرادادنش به قصّه‌های فرشته‌های

دگرگونسازی که راهِ به در شدن از این آوردگاه را بر او آشکاره می‌کنند. آزمون خود شدن بهرام است و دستیابیش به کمال و تمامیّتی که از شناخت دنیای درون سر بر می‌کشد. اما در نیمهٔ دوم، بهرام که راه دراز آشتی و سازگاری با خود را پشت سر گذاشته از درون به بیرون پل می‌زند، از راه خلوت درونی به دیگران و به جهان می‌رسد و با گوش سپردن به فریاد دادخواهی مظلومان پایه‌های فرمانروایی خود را بر داد استوار می‌کند. یگانگی بهرام با جهان بیرون به پیوستن او به نیروهای کیهانی راه می‌گشاید و گورخری که راه مینو را بر بهرام می‌نمایاند دور زندگی او را نیز به انجام می‌رساند. در این زیرساختِ دایره‌ایِ آغاز و انجامِ زندگی بهرام به هم پیوند می‌خورد و بهرامِ خویشکار و به آرامش رسیدهٔ آخرین برگ‌هایِ داستانْ از درونِ شکارچیِ کمندافکن و گورگیرِ برگ‌های آغازینِ آن سر بر می‌کشد. در هفت پیکر سال‌های نوجوانی بهرام، که سال‌های دست و پنجه نرم کردن او با نیروهایی است که درون او را در فرمان دارند، این‌چنین توصیف شده است:

کارش الّا می و شکار نبود با دگر کارهاش کار نبود

از دیدگاه روانشناسی، این شکارچی که بنا بر سرشتِ ربایندهٔ خود در پیِ گرفتن و از پای در آوردنِ دنیای بیرون است همان درونِ خودِ بهرام است که در فرایندِ به خود رسیدنِ او، به همان گونه که در برگ‌های پایانیِ داستان و فرو رفتنِ بهرام در دلِ غار و برشدنِ

دودی از دهانهٔ غار می‌بینیم، دود می‌شود و از میان بر می‌خیزد. میان آن شکارچیِ آغازین و این خویشکارِ انجامین در شکارگاه درونِ بهرام وتلاش او برای برگذشتن از **من** و رسیدن بـه **خـود** نـبردی بی‌امان و ناگزیر درگیر است. نخستین آزمون بهرام در رویارویی با دنیای درون برخورد او با گورخری است کـه چـون یک راه‌یـاب روانی دلیل راه او می‌شود:

آخـر الامـر مـادیان گـوری　　آمد افکند در جهان شوری
پیکری چون خیال روحانی　　تازه‌رویی گشـاده پـیشانی...
گوری‌الحقّ دونده‌بودوجوان　　گورگیرازپسش چوشیردوان

غار، که هم دایره‌وار است و هم تاریک و رازآمـیز، نـمادی است شناخته شده از قلمروِ ناخودآگاهی و دنیای ناشناختهٔ درون. دهان گشودهٔ غار همان هیولای بلعنده‌ای است که، در آیین‌های پاگشایی، جوانِ نوباوه را در کام خود فرو می‌برد و توانمند و پاگشوده به قبیله و به زندگی باز می‌فرستد. در هفت پیکر بر دهانهٔ این غار اژدهایی نشستهٔ و بهرام برای رسیدن به غار، یـعنی بـرای شـناختِ دنـیای تاریکِ درون، راهی جز درگیری با اژدها ندارد. آگاهی، رهایی و آزادگیِ او در بندِ این اژدهاست. نبرد بـا اژدهـا، درگـیر شـدن بـا ارزش‌های درونی شدهٔ جامعه و در بازپسین تحلیلْ شکست دادنِ مادر، بریدن از بندِ نافِ کودکی و رهیدن از همهٔ بندها و زنجیرهایی است که کودکی بر پای آدمی مـی‌نهد و راه را بـر بـزرگ شـدن و

استقلال از دیگران می‌بندد. در روانشناسی یونگ، که گرایش به سوی تمامیت و کمال را یکی از بنیانی‌ترین ویژگیهای ساختاری روان می‌شناسد، رهیدن از سویه‌های کودکانهٔ شخصیّت، به عنوان پیش‌شرط تشکّل خود و مستقل شدن از دیگران، با اهمیّتی تمام مورد توجّه است. تنش میانِ نیروهای پیش‌روندهٔ لیبیدو (Libido) و واپس‌روی و بازگشت به سوی مادر در روایت نظامی از سال‌های نوجوانیِ بهرام به روشنی بازتافته است. بهرامِ نوباوه‌ای که اژدهای خفته بر دهانهٔ غار را می‌کشد، وابستگی به مادر و کودکیِ خود را قربانی می‌کند و گامِ نخستین را به سوی استقلال و آگاهی بر می‌دارد. بهرام در این راه ناشناخته بی‌راه‌شناسِ آگاه گام نمی‌گذارد. چراغی را که گورخر در تاریکی غار برافروخته می‌بیند، ندای او را می‌شنود، اژدها را می‌کشد، بچّه گور را، که نماد زندگی دوباره است، از دل اژدها بیرون می‌کشد و خود به جهانِ روشنایی باز می‌گردد. نشان آزادگی و رهایی بهرام گنجی است که در دل آن غار پنهان است و بهرام به یاری گورخر بدان دست می‌یابد.[۱]

---

۱) در شاهنامه بهرام تنها پهلوانی است که دو اژدها را می‌کشد. نبرد بهرام با اژدهای نخستین کوتاه‌ترین پیکار با اژدها در سراسر شاهنامه است. بهرام در شاهنامه یکباره با این اژدها روبرو می‌شود و برای کشتن او نقشه‌ای در سر ندارد. بهرام در شاهنامه یک بار دیگر نیز با اژدها نبرد می‌کند و بر آن پیروز می‌شود و با دختر شنگل، پادشاه هند، عروسی می‌کند. در شاهنامه کشتن اژدها آزمون دلیری و خرد پادشاهان و پهلوانان است. فریدون برای آزمودن پسران خود که هنوز نامی ندارند خود را، به افسون، اژدها می‌کند و بر آنان ←

دومین برخورد بهرام با لایه‌های فردیِ ناخودآگاهی، روبرو شدن او با یک اتاق دربسته در کاخ خورنق است که خاصگان و خزانه‌داران هم از بودن آن بی‌خبرند. در این اتاق تصویر هفت شهزاده بانو، نقش بهرام را چون نگینی در میان گرفته است.

خوش‌تر از صد نگارخانهٔ چین　　نقش آن کارگاه دست‌گزین
شه در آن حجره نانهاده قدم　　خاصگان و خزینه‌داران هم

بهرام با گشودنِ این «خزانهٔ گنج» راز سرنوشت خویش و «حکم

← نمایان می‌شود. واکنش این سه پسر در برابر اژدها معیاری برای سنجش شیردلی و خردمندی آنان به دست می‌دهد. سرافرازترین این سه در پیکار با اژدها ایرج است و فریدون هم به پاداش خردمندی و دلیری او ایران‌زمین را به او وا می‌گذارد.

در هفت پیکر گذشته از اژدهای خفته بر دهانهٔ غار و پیکار بهرام با آن، به اژدهای دیگری در گنبد پنجم بر می‌خوریم که با هفت سر و چهار پا بر سر راه ماهان پدیدار می‌شود. هفت سرِ این اژدها نمادی است از آسمان و هفت سیاره و چهار پای آن نمادی از زمین. رنگِ آسمانی این گنبد و زمینی که ماهان در آن سرگردان است، همین معنا را به گونه‌ای دیگر باز می‌تاباند و توجه نظامی را به پیوند زمین و آسمان، ماده و معنا، درون و بیرون نشان می‌دهد.

ذکر این نکته در اینجا بی‌مناسبت نیست که گورخری که بهرام را به غار می‌کشاند، نمادی است از سویهٔ آگاه کنندهٔ آنیما که او را از چنگال اژدهایی که وجه درونی شدهٔ ارزش‌های پدر و مادر است می‌رهاند و آگاهی و آزادی را به او ارمغان می‌دهد. در شاهنامه نیز رستم پس از کشتن دیو سفید از غار بیرون می‌آید و با برآمدن از غار نه‌تنها پادشاه و سپاه را از کوری که نماد تاریکی و ناآگاهی است می‌رهاند، بلکه خود نیز چون پهلوان جهان به جهان روشنایی باز می‌گردد. از نظر روانشناسی جدایی از کهن‌الگوی مادر فرایندی رنج‌خیز است و هرگز بدون آسیب زدن به دریافت پیش‌اندر (a priori) از کمال و تمامیت صورت نمی‌گیرد. در جستجوی مرهم این زخم دردناک است که پسر به کهن‌الگوی گروه‌پناه می‌برد.

هفت اختر» را که دستیابی به هفت اقلیم جهان است می‌خواند. سیر رویدادهای منظومه جابه‌جا از گسترش قلمرو آگاهی بهرام و توانمندی‌های سربرکشیده از این آگاهی نشان دارد. بهرام اگرچه پسر یزدگرد است و با مرگِ پدر تاج شاهی از آنِ اوست، اما این تاج را در آزمونی سخت از میان دو شیر می‌رباید و بر سر می‌نهد. گنج‌بخشی‌اش چاره‌ساز خشکسالی دراز دامن و تیزدندانی می‌شود که قلمرو فرمانروایی‌اش را درمی‌نوردد و دلیری و کمانداریش در شب تیره‌ای که از «سیه‌کاریْ چشمان سیاه ماری» را می‌مانَد، لشکر چین را به آن سوی مرزهای ایران می‌گریزاند.

تیر بر هرکجا زدی حالی　　تیر گشتی ز تیرخور خالی...
زخم دیدند و تیر پیدا نه　　تیر پیدا و زخمی آنجا نه
همه گفتند کاین چه تدبیر است　　تیرْ بی‌زخم و زخمْ بی‌تیر است

دیدار بهرام با فتنه یا دختری که در شاهنامه، به روایت فردوسی از سرگذشت بهرام، آزاده نام دارد از رویدادهای کارساز زندگی بهرام است. فتنه آیینه‌ای است که بهرام آشوبگاه درون خود را در او باز می‌شناسد. گردنکشی‌ها و فرمان‌ناپذیری‌های فتنه هم یادآور سرشتِ سرکش و رام‌نشدنیِ آنیماست و هم کنایه‌ای از راهی که بهرام برای رسیدن به خود در پیش رو دارد.

داشت با خود کنیزکی چون ماه　　چست و چابک به همرکابی شاه
فتنه نامی هزار فتنه در او　　فتنهٔ شاه و شاه فتنه بر او

فتنه که ناز و عیاری را با هم دارد، کمان‌داری و دلیری شاه را در شکار نمی‌ستاید و زبان به ستایش او نمی‌گشاید:

گفت: پر کرده شهریار این کار کارِ پُرکرده کی بود دشوار

هماوردی بهرام با فتنه از بخش‌های زیبای هفت پیکر است. اوج این هماوردی و پیوند پیچیده، آمیزش فتنه و بهرام ــ یگانه شدن خودآگاهی و ناخودآگاهی ــ است که آمیزش جادویی و چهارینهٔ زناشویی به معنای یونگی را به یاد می‌آورد.[1]

هفت پیکر در ادبیات فارسی از نظر به کارگیری نمادهایی که در بیان دگرگونی‌های ساختاری روان به کار می‌آیند نیز، جایگاهی یگانه دارد. این نمادها که بیشترِ مادینه و حیوانی هستند، هریک به گونه‌ای و همه با هم، به برجسته‌ترین ویژگیِ معنایی و ساختاری هفت پیکر که همانا سازگاری و آشتی و هماهنگی است اشاره می‌کنند. در هفت پیکر زمین و آسمان، روان و تن، مادّه و معنا به هم جوش می‌خورند و با هم یگانه می‌شوند. از مهم‌ترین نمادهایی که به این آشتی و سازگاری راه می‌دهند باید به همان گورخری اشاره کرد که آغاز و انجام زندگی بهرام را به هم پیوند می‌دهد. این

---

1) Julie Scott Meisami, *Medieval Persian Court Portry* (Princeton: Princeton University Press, 1987).

در این کتاب سیّر زندگی بهرام از پادشاهی که تاج را به نیروی اراده به دست می‌آورد تا شاهی که پایه‌های تخت او بر عدل و داد استوار است به دقت بررسی شده است.

گورخرِ راهدان با سرشت مادینهٔ خود، نمادی از زمین و تن است و به معنویّتی برخاسته از مادّه و عرفانی برخاسته از جسم اشارت می‌کند و در همین معناست که با هدهد هادی و صاحب سرّ منطق الطیر که به اعتبار پیوند با هوا و پرواز، آسمان و روح را به یاد می‌آورد متفاوت می‌شود. در منطق الطیر، که مرغان آن مانند پرندگان سهروردی تخته‌بند عالم تن‌اند و در زندان عالم خاکی به دام افتاده‌اند، کمال و تمامیّت از ثقل تن و سنگینی زمین می‌گریزد. حقیقتی که هدهدِ عطار در پی آن است آسمانی است دست‌نیافتنی و قافی دور از دست که برای رسیدن به آن باید از آن برگذشت. اما همین آسمان در هفت پیکر، در انگارهٔ هفت گنبدِ رنگین، بر زمین می‌نشیند، نشستن آسمان بر زمین یعنی یک‌پارچه شدن تن و روان و یگانه شدن ماده و معنا. هفت پیکر را می‌توان، به اعتبار همین نمادها، نمایشی از چیرگی عشق و هماهنگی بر ناسازی و ناهمسازی دانست. هفت پیکر داستانِ آشتی کردنِ آدمی با خود است و قصّهٔ از میان رفتنِ تنش میانِ دو قطبِ متضادِ روان. در هفت پیکر از راه همین نمادهای مادینه و از راه نشاندن آسمان بر زمین، فاصلهٔ میان عشق روحانی و عشق جسمانی، مجاز و حقیقت، نرینه و مادینه و مادّه و معنا از میان بر می‌خیزد و مفهوم کمال و تمامیت، هم‌چنان که در روانشناسی یونگ، بر یگانگی و یک‌پارچگی تن و روان استوار می‌شود نه بر چیرگی یکی بر دیگری.

پیش از این اشاره شد که داستان فتنه از گشتگاه‌های هفت پیکر

است. با داستان فتنه ستارهٔ بخت بهرام، که شایستگی‌اش برای در فرمان گرفتن نیروهای تقدیر و پای نهادن به دایره‌های جادویی سرنوشت در سه آزمون سخت محک خورده، رو به اوج می‌گذارد. بخت بهرام دیگر آن‌چنان بلند است که شاهانِ دست‌نشاندهٔ او نیز همه یک‌زبان، جاودانگیش را آرزو می‌کنند.

ما که مثل تو پادشا داریم　　همه داریم چون تو را داریم...
هست ما را ز فرّ تارک تو　　همه چیز از پی مبارک تو
ایمنی هست و تندرستی هست　　تنگی دشمن و فراخی دست

در همین جاست که شیده، همان مهندسی که شاگردیِ سنمار کرده، آسمان یا اوجی را که سرنوشت در آن رقم می‌خورد به زمین می‌آورد. هفت گنبد، برابر با هفت اختر، به هفت رنگ ساخته می‌شود و هفت شهزاده بانو از هفت سرزمین جهان لباسی به رنگ هفت گنبد می‌پوشند و در هفت روز هفته برای بهرام هفت قصّه می‌گویند.

نظامی از دانش جغرافیایی و نجومی زمان در آفرینش هفت پیکر یاری می‌گیرد. با این تفاوت بنیانی که ترتیب قرار گرفتن ستاره‌ها بر روی زمین از ترتیب قرار گرفتن آنها در آسمان، بر پایهٔ نجوم زمان، پیروی نمی‌کند. گنبدهای رنگین نظامی به ترتیب روزهای هفته در کنار هم قرار می‌گیرند. سفر بهرام به درون گنبدها از گنبد سیاه (روز شنبه) آغاز می‌شود و به گنبد سپید (روز جمعه)

پایان می‌یابد.

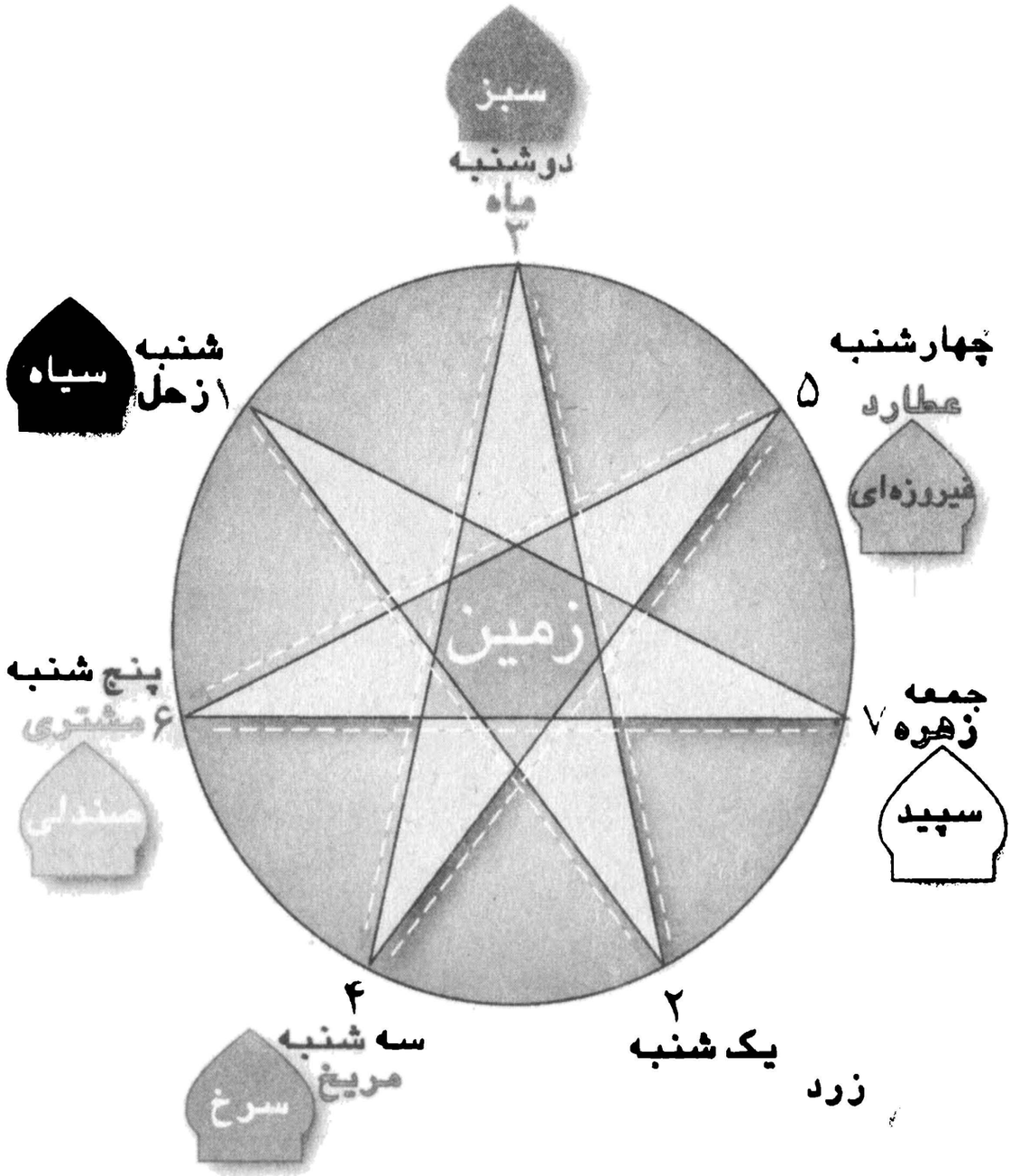
ترتیب ستاره‌ها بر پایهٔ نجوم زمان نظامی ــ از نظر دوری از زمین ــ از این قرار است:

روزهفته	اقلیم	شاهزاده	رنگ	ستاره	Planet
شنبه	هند	فورک	سیاه	زحل	Saturn
چهارشنبه	مغرب	آذریون	صندلی	مشتری	Jupiter
سه‌شنبه	روس	نسرین‌نوش	سرخ	مریخ	Mars
یک‌شنبه	روم	همای	زرد	خورشید	Sun
جمعه	ایران	درستی	سپید	زهره	Venus
پنج‌شنبه	چین	یغماناز	فیروزه‌ای	عطارد	Mercury
دوشنبه	خوارزم	نازیری	سبز	ماه	Moon

نمودار ۹

این به هم زدن نظم کیهانی ستاره‌ها و ردیف کردن آنها به ترتیب روزهای هفته یک معنای دیگر هم به هفت پیکر و زندگی بهرام می‌دهد. بهرام هم‌چنان که روزهای عمر خودش را پشت سر می‌گذارد، از سیاهی زحل، که تمثیلی است از ظلمت ناآگاهی، به سوی سپیدی زهره، یعنی سپیدی دانش و آگاهی حرکت می‌کند. و در همین حرکت از تاریکی به سوی نور و سپیدی آگاهی است که ارتباط میان فضای زیستی و انسان در هفت پیکر به پدیداری

ایام هفته و انتساب آن به ستاره ها بر اساس نجوم قدیم



نمودار ۱۰

اما در هفت‌پیکر ستاره‌ها به این ترتیب ردیف می‌شوند:

روزهفته	رنگ	اقلیم	شاهزاده‌خانم	ستاره	Planet
شنبه	سیاه	هند	فورک	زحل	Saturn
یک‌شنبه	زرد	روم	همای	خورشید	Sun
دوشنبه	سبز	خوارزم	نازپری	ماه	Moon
سه‌شنبه	سرخ	روس	نسرین‌نوش	مریخ	Mars
چهارشنبه	فیروزه‌ای	مغرب	آذریون	عطارد	Mercury
پنج‌شنبه	صندلی	چین	یغماناز	مشتری	Jupiter
جمعه	سپید	ایران	بخت	زهره	Venus

نمودار ۱۱

می‌رسد. هفت پیکر به جای پیروی از نظم آسمانی، از یک نظم انسانی، از گذر زمان بر انسان، از عبور انسان از روزهای هفته پیروی می‌کند. آدمها به جای ستاره‌ها سرنوشت و تقدیر خودشان را رقم می‌زنند. بد نیست این نکته را از زبان خود نظامی بشنویم:

بد و نیک از ستاره چون زاید　　که خود از نیک و بد زبون آید
گر ستاره سعادتی دادی　　کبیقباد از منجمی زادی

یونگ هم سفر انسان را به دنیای درون سفر از سیاهی به سپیدی

می‌داند، سفری که از دیدار با لایه‌های فردی سایه (Shadow)[۱] آغاز می‌شود و رفته‌رفته به لایه‌های عمقی‌ترِ روان می‌رسد و به گفتهٔ یونگ فرد را به همروزگارانش و کسانی که بسیار پیش از او زیسته‌اند پیوند می‌دهد.

پیش از شناختنِ سایه، روبرو شدن با آنیما، که نزدیک‌ترین چهرهٔ پنهان در پسِ سایه و برخوردار از نیروهای جادوییِ افسون و تسخیر است، ممکن نیست.

در هفت پیکر نیز سفر بهرام به دنیای درون با گنبد سیاه آغاز می‌شود. در این گنبد، دختر اقلیم هند، برای بهرام قصّهٔ کدبانویی از قصر بهشت را روایت می‌کند که:

آمدی در سرای ما هر ماه سر به سر کسوتش حریرِ سیاه

این ماهِ سیاه‌پوش راز سیاه‌پوشیِ خود را پوشیده می‌دارد و شاه

---

۱) "Ego" یا من، در روانشناسی یونگ، همان گونه که اشاره شد، دارای دو سویه است: یکی "Persona" یا نقاب و صورتکی که بر چهره می‌گذاریم و زیستن در میان دیگران را آسان‌تر می‌کند و دیگری «سایه» که با دو لایهٔ فردی و جمعی همهٔ آنچه را که نمی‌خواهیم دربارهٔ خودمان بدانیم در بر می‌گیرد. تفاوت میان این دو مفهوم از سایه در واقع تفاوت سطوح سبک‌تری از بدی و شرّ با نفس شرّ و روح شیطان است. سایه دارای سرشتی عاطفی است و انسان اگر نتواند از فرافکنی عواطف خود بر دنیای بیرون رها شود سایه‌ای سنگین و دراز در قفا خواهد داشت، مکانیزمِ ناخودآگاهِ فرافکنیْ دنیای بیرون را برگردانی از جهانِ درون خواهد کرد و فرد، هم‌چنان ناتوان از سازگار ساختنِ این دو جهان، از تقدیر و سرنوشت خواهد نالید و این درست همان پیله‌ای است که هستی، در لایه‌های به هم تنیده‌اش، از جنبش و جوشش، و از سازگاری و سازمندی تهی خواهد شد.

رازجو راهی ندارد جز این که خود در جستجوی راز برآید و آن را تجربه کند. در همین معناست که بهرام در قالبِ مَلکِ قهرمانِ این داستان در سبدی می‌نشیند و سبد او را به نقطه‌ای در اوج آسمان می‌رساند. پرنده‌ای ملک را در آن اوج به چنگال می‌گیرد و به باغی بهشت‌وار می‌رساند. شاه، که در جستجوی رازِ سیاه‌پوشیِ سیاه‌پوشان خاموش است، در آن اوج به تجربه‌ای تن می‌سپارد که آزمون خودشناسیِ اوست. گشوده شدنِ راز بر شاه، با سیاه‌پوش شدنِ او همزمان است. شاه گنبد سیاه نیز به خبرشدگانی می‌پیوندد که هرگز خبری را باز نگفته‌اند:

من که شاهِ سیاه‌پوشانم　　چون سیهْ‌ابر از آن خروشانم
با سکندر ز بهرِ آب حیات　　رفتم اندر سیاهیِ ظلمات

از دیدگاهِ روانشناسی، رازی که نباید به کسی گفت، دیواری است که دنیای درون را از جهان بیرون جدا می‌کند، بریدنِ از دنیای بیرون به تمرکزِ نیروهای روانی بر درون راه می‌گشاید که دست‌آوردِ آن رسیدن به سطوحِ بیشتری از آگاهی است. شاهِ گنبد سیاه را پرنده‌ای به اوج آسمان می‌رساند و دروازه‌های باغی را به رویش می‌گشاید که در آن صورتِ نمادینِ آنیما (Anima Mundi) با همهٔ ویژگی‌های غریزی و زیستی خود فرمان می‌رانَد و این جویندهٔ نرینهٔ آگاهیْ در آن باغ به دیدار همزاد مادینهٔ خود می‌نشیند که در همان اوج آسمان هم او را با بازی‌های زمینی می‌فریبد. جالب این‌جاست که این

ناخودآگاهیِ مادینه نه تنها نسبت به ساحت خودآگاهی فروتر نیست، بلکه بر فراز آن می‌زید و شاه باید برای فراچنگ کشیدنش به آسمان و به بلندترین باغ جهان برسد و از عروجِ انسان از ناآگاهی به آگاهی استعاره‌ای زیبا بیافریند.

در گنبد زرد، که گنبدِ آفتاب و سرزمینِ روم است، هنوز تنش میان درون و بیرون راهِ سازگاری و آشتی را بر بهرام می‌بندد و شاهِ سیاه‌پوش و رانده شده از بهشت، که هنوز با آنیما و سرشت سرکشِ آن دست و پنجه نرم می‌کند، سویهٔ ستیزندهٔ این حوّای درون را بر همهٔ زنان شبستانِ خویش باز می‌تاباند.

خوانده بود از حساب طالع خویش　　کز زنانش خصومت آید پیش
زن نمی‌خواست از چنان خطری　　تا نبیند بلا و درد سری

آنیمای گنبد زرد هنوز ستیزه‌گر است و در نقشِ میانجیِ ساحتِ ناخودآگاهی و قلمروِ خودآگاهی عمل نمی‌کند. اوجِ این مکانیزمِ ناخودآگاهِ فرافکنی، بازتافتنِ آن در چهرهٔ پیرزنِ کین‌توز و یرانگری است که زنان شاه را می‌فریبد و بر او می‌شوراند. شاه گنبد زرد در چنگالِ این پیرزن، که با مفهوم مادر دهر و جادوگر در روانشناسی یونگ یکی می‌شود و سویهٔ مکّار و سرشت مادرسالارانهٔ آنیما را باز می‌تاباند، اسیر است. اگر آنیما از ستیزه‌گری دست بشوید، راه آشتی بر خودآگاهی و ناخودآگاهی گشوده می‌شود، قلمروِ آگاهی گسترش می‌یابد و دگرگونی و نوزایی ممکن می‌گردد. همین معنا به

روشنی در خطوط پایانی قصّه‌ای که شاهزاده بانوی این گنبد برای شاه می‌گوید بازتافته است. بهرام در قالب داستانِ «سلیمان و بلقیس» با این آنیمای کژتاب و یا به گفتهٔ زیبای نظامی «آشکارا ستیز و پنهانْ دوست» آشتی می‌کند، با آن می‌آمیزد و آن را در فرمان می‌گیرد.

شه چو این داستان شنید تمام در کنارش گرفت و خفت به‌کام

گنبدِ سبزْ گنبدِ ماه است. نازپری، شاهزاده بانوی سرزمینِ خوارزم، در این گنبد برای بهرام داستانی از «ماهِ تمام در ابرِ سیاه پیچیده»ای می‌گوید که چون ماهِ عرفانیِ «عقلِ سرخ» از دسترسِ «عقل بوالفضول» به دور است و «ملیخای آسمان فرهنگ»، یکی از قهرمانانِ قصه، که جز به بیرون نمی‌نگرد و از سفر به دنیای درون و پرده برگرفتن از تاریکی‌های آن ناتوان است، هرگز این «گویِ گردِ روشن» را نخواهد دید، ظلماتِ درونش چراغان نخواهد شد و به چشمهٔ جادوییِ جاودانگی و آگاهی دست نخواهد یافت. بهرام در پیکرِ «بشر»، قهرمانِ دیگرِ این قصه، به این گوهر شب‌چراغ دست می‌یابد و در تاریکی‌های درونِ خود، به پرتوِ آن، به روشنی می‌نگرد.

در گنبد سرخ‌رنگِ چهارم، نسرین‌نوش، دختر پادشاه چهارمین اقلیم جهان، برای بهرام داستان شاهزاده خانمی از «ولایت روس»

را باز می‌گوید که نه‌تنها ماه تمام و افسونگر و سرکش است بلکه بنا بر سویهٔ بخردِ سرشت خویش دقایق و معانی را به درستی می‌شناسد.

... گفت: کز جملهٔ ولایت روس — بود شهری به نیکویی چو عروس
پادشاهی در او عمارت‌ساز — دختری داشت پرورِیده به ناز
تنگ شکر ز تنگی شکرش — تنگدل‌تر ز حلقهٔ کمرش...
قدی افراخته چو سرو به باغ — رویی افروخته چو شمع و چراغ...
خوانده نیرنگ‌نامه‌های جهان — جادوییها و چیزهای نهان...
هرچه فرهنگ را بیاراید — و آدمیزاد را به کار آید
همه آورده بود زیر نورد — آن به صورت زن و به معنی مرد

خطوطِ سیمای این «تازه‌رویِ تازه‌تر ز بهار»، با چهره‌ای که یونگ از به هم آمیختن سویه‌های جمالین آنیما با خرد ملکوتی به دست می‌دهد، سازگار است. این آنیمای بخرد که ناگزیر دور از دسترس هم هست، در حصاری که بر قلّهٔ کوهی بنا شده است، از گزند زمینیان به دور است.

... جست کوهی در آن دیار بلند — دور چون دور آسمان ز گزند...
چون بدان محکمی حصاری بست — رفت و چون گنج در حصار نشست
گنج او چون در استواری شد — نامِ او بانوی حصاری شد

قهرمان داستان این گنبد این بار هم، به تمنّای «بانوی حصاریِ» آگاهی، از این کوهِ بلند بالا می‌رود. اما راه یافتن به این دژ آسان نمی‌نماید.

درِ آن باره کاسمانی بود چون درِ آسمان نهانی بود

شاهزاده این «درِ نهانی» را به جادوی موسیقی می‌یابد و می‌گشاید. هماوردی شاهزاده با این سویهٔ بخردِ آنیما، که او را گذشته از شیردلی و دلاوری به خرد و آگاهی نیز می‌آزماید، از دلکش‌ترین بخش‌های هفت پیکر است. شاهزاده این آنیمای سرکش را از آن حصارِ دور از دست به زمین می‌آورد، رازهای این جهانِ در رمز و راز فرو رفته را می‌گشاید و نیروهای آن را در فرمان می‌گیرد.

گنبد پیروزه رنگ پنجم، گنبد جیوه و عطارد، یا نزدیک‌ترین سیّاره به خورشید است. در اسطوره‌های یونان چهرهٔ کیمیاگرانهٔ مرکوریوس، خدای سوداگری و سخنوری، با سرشتی نیم‌خدا و نیم‌حیوان، آمیزه‌ای غریب از همهٔ اضداد است و آشتی اضداد همان معنایی است که گنبد پنجم هم بر آن استوار است. ماهان، قهرمان این گنبد، چندین بار در چندین شب با ابلیس‌هایی به پیکر نور و راهدانانی گمراه کننده روبرو می‌شود؛ اضدادی که جای به یکدیگر می‌سپارند و در هم می‌آمیزند. اشباح و سایه‌های این گنبدْ ساکنانِ شب و یارانِ سیاهی‌اند (جهانِ ناخودآگاهی)، روشنایی را تاب نمی‌آورند و با دمیدن روز (نورِ آگاهی) ناپدید می‌شوند. کهن‌الگوی پیر دانا، که به تعبیرِ یونگ بازتابی است از آبدیدگی و سرد و گرم چشیدگیِ ناخودآگاهیِ جمعی، در این گنبدْ چندین

شب و به چندین چهره بر سر راه ماهان قرار می‌گیرد. پیرِ دانا که هم راهدان است و هم گمراه کننده، هم زندگی‌آفرین و هم مرگ‌آفرین، به پزشکی می‌ماند که در دستی دارو دارد و انگشتان دست دیگرش به زهر آغشته است. در اساطیر ایرانی، سیمرغ، که درختِ ویسپوبیشِ همه‌درمان را می‌شناسد و با مرگ‌زاییِ درختِ گز نیز آشناست، نمادی است از همین کارکردِ ناخودآگاهیِ جمعی. در آغازْ داستانی که شاهزاده خانمِ این گنبد برای بهرام می‌گوید، کهن‌الگوی پیر دانا در سویهٔ شیطانیِ خود جامهٔ خضر به تن می‌کند و آگاهی‌های وارونه می‌دهد و ماهان که غرقِ در تاریکیِ شبِ ناخودآگاهی است، به شتاب از پس او می‌دود و گمراه و سرگردان به جا می‌ماند.

دیده بگشاد بر نظارهٔ راه گرد بر گرد خویش کرد نگاه...
غار بر غار دید منزل خویش مار هر غار اژدهایی بیش
همه صحرا به جای سبزه و گل غول در غول بود و غل در غل
کوه و صحرا ز دیو گشته ستوه کوه صحرا شده است و صحرا کوه

اما روشنایی روز که بر می‌آید، ابلیسان و اشباح نیز ناپدید می‌شوند. بهرام در این گنبد نیز، مانند دو گنبد سیاه و سرخ، برای رسیدن به آگاهی راه آسمان را در پیش می‌گیرد و از درخت زندگی بالا می‌رود. درخت از آن رو که از زمین می‌روید و سر بر آسمان می‌ساید نماد سیر انسان به آگاهی است. پری‌زاده‌ای که بهرام در آن

اوج می‌بیند عفریتی چفته‌پشت و گرازدندان است که او را با بازی‌های زمینی می‌فریبد.

چون بر آن نور چشم و چشمهٔ قند　　کرد نیکو نظر به چشم سپند
دید عفریتی از دهن تا پای　　آفریده ز خشم‌های خدای
گاومیشی گرازدندانی　　اژدها کس ندید چندانی
چفته‌پشتی نعوذ باللّه کوز　　چون کمانی که برکشند به توز

گنبدِ پیروزه‌رنگِ پنجم از نقطه‌های اوج همخوانی روانشناسی تحلیلی یونگ با هفت پیکر است. ماهان، پس از گذر از این بیابان‌های پرهراس و پس از چشم گشودن به آنچه از چشم پنهان می‌ماند، نه تنها جهان را به گونه‌ای دیگر می‌بیند بلکه خود نیز دگرگون می‌شود و در لایه‌های انجامینِ داستان، یک بار دیگر با پیرِ دانا دیدار می‌کند. امّا پیرِ دانا در این تجلّیِ انجامین، دیگر نه دشمن است و نه ناشناس. ماهان او را، که خضر سرسبز درونِ خودِ او و بازتابی از آگاهی و داناییِ اوست، درست «به شکلِ و پیکرِ خویش» در برابر می‌بیند و این **خودِ** به آگاهی رسیده را به یک نگاه باز می‌شناسد.

چونکه سر برگرفت از برِ خویش　　دید شخصی به شکل و پیکرِ خویش
گفت کای خواجه کیستی به‌درست　　قیمتی گوهرا که گوهر تست
گفت: من خضرم ای خدای‌پرست　　آمدم تا تو را بگیرم دست...
چون که ماهان سلام خضر شنید　　تشنه به آب زندگانی دید

بهرام، با درآغوش گرفتن شاهزاده خانم گنبد پیروزه رنگ پنجم، زندگی را با همهٔ زیبایی و زشتی‌اش، با همهٔ سرخوشی و سرگرانیش در آغوش می‌گیرد، چشمانش را بر سویهٔ پنهان پدیده‌ها می‌گشاید و راهش برای رسیدن به تمامیّت و کمال و سازگار شدن با هرآنچه در ظاهر ناهمساز و ناهماهنگ می‌نماید هموارتر می‌شود.

گنبدِ ششم، گنبدِ مشتری و اقلیمِ چین است و آوردگاهِ نبردی کارساز میانِ خیر و شرّ، که در سرشت نسبیِ خود تضادهایی را که بخشی از ساختارِ فعّالِ دنیای تن و روان است باز می‌تابند. شرّ یا شیطان و مفیستوفلِس در روانشناسیِ یونگ وجهِ اهریمنیِ هر کارکردِ روانی است که از فرمان قلمروِ خودآگاهِ روان سر می‌پیچد. اگرچه تفرّد و **خود شدن** بر بنیادِ رسیدن به استقلال از همهٔ واحدهای زیستیِ دیگر استوار است، اما در درونِ این واحدِ استقلال یافته از دیگران، استقلال به گونه‌ای دیگر عمل می‌کند و هر کنش و کارکردِ قلمروِ ناخودآگاهی که فرمانِ بخشِ خودآگاهِ روان را گردن ننهد سرانجام با مفهومِ شرّ و شیطان یکی می‌شود. دنیای درونِ بهرام در گنبدِ ششم آوردگاهِ نبردی سهمگین و سرنوشت‌ساز میان نیروهایِ خیر و شرّ است. شرّ، یا همان کنشِ روان که از فرمانِ قلمروِ خودآگاهی سر پیچیده است، برای براندازیِ بنیادِ خیر از هیچ نیرنگی فرو نمی‌گذارد و چشمانِ خیر

را، که از تشنگی به جان آمده، در برابرِ پیمانه‌ای آب کور می‌کند. یعنی نیروی دیدنِ این جهان را از او می‌گیرد و چشم‌اندازِ دنیای درون را در برابرش می‌گشاید. بهرامِ رازمندِ گنبدِ پنجم، در پیکرهٔ خیر، نیروهای شرّ را که در درون خودِ او جا دارند در فرمان می‌گیرد؛ بینادل و روشن‌ضمیر، دوباره به جهانِ بیرون چشم می‌گشاید و در روزِ خرّمِ آدینه، روز گنبد سپید، روز ناهید، درخشان‌ترین ستارهٔ آسمان، روز هفتم، چشمان او به دیدار «بخت» و «نور» روشن می‌شود.

گفت: نام تو چیست؟ گفتا: بخت گفت: جایت کجاست؟ گفتا: تخت
گفت: اصل تو چیست؟ گفتا: نور گفت: چشم بد از تو، گفتا: دور

و با گذر از این گنبد، که هفتمین دایرهٔ سرنوشتِ بهرام است، سفرِ بهرام به دنیای درون که با دیدار سایه و سیاهی آغاز شده بود با آمیزش او با نور و سپیدی به پایان می‌رسد. بهرام درون خود را می‌شناسد، نیروهای قلمروِ ناخودآگاه روان خود را به سود سویهٔ خودآگاه آن در فرمان می‌گیرد و به کمال و تمامیّتی دست می‌یابد که مرحلهٔ نخستین فرایند خودشناسی بر پایهٔ آن شکل می‌گیرد. رسیدن بهرام به تمامیّت فردی، هم چرخشگاه زندگی خود اوست و هم خطّی است که هفت پیکر را در زیرساخت و روساخت به دو نیمه می‌کند.

در نیمهٔ دوم، دیگر از بهرامِ نیمهٔ نخست، که «کاری جز می و

شکار» ندارد، نشانی نمی‌بینیم. اگر نیمهٔ نخستِ هفت پیکر داستان سفرِ بهرام به تاریکی‌های درون و جستجوی او برای نوشیدن آب زندگانی در سیاهیِ ظلمات باشد، نیمهٔ دوم آن داستان تلاش بهرام برای شناخت و بسامان رساندن نابسامانی‌ها و نابهنجاری‌های دنیای بیرون است. به سخن دیگر، بهرام در نیمهٔ نخست به آگاهی می‌رسد و در نیمهٔ دوم روشنایی آگاهی را بر سرزمین‌های قلمروِ فرمانروواییش باز می‌تاباند و همهٔ آنچه را که تا آن روز ندیده به روشنی می‌بیند. در غروبگاهی به شبانی می‌رسد که سگِ پاسبان گلّه را به دار کشیده است. همین یک برگه و نشانه بهرام را به راز نیرنگ و فریب وزیری راهبر می‌شود که خود به پاسبانیِ ملک و ملت گماشته است. بهرام به جارچیان فرمان می‌دهد که آوای دادِ او را به گوش‌ها برسانند و هر آن کس را که بیدادی بر او رفته به بارگاه فرا خوانند. ستم‌دیدگان و مظلومان داستان نامردمی‌های راست‌روشن وزیر را به گوش بهرام می‌رسانند. اما میان هفت داستانی که این دادخواهان در روشناییِ روز برای بهرام روایت می‌کنند و آنچه طوطیانِ سخنگوی هفت گنبد در طول شبان دراز در گوشش زمزمه کرده‌اند، تفاوتی هست که هفت پیکر را در زیرساخت نیز به دو نیمهٔ متمایز ــ که گذشته از ویژگی‌های ساختاری از نظر کاربرد زبان و صور خیال نیز با هم متفاوت‌اند ــ بخش می‌کند. زبان هفت پیکر در نیمهٔ نخست زبانی نمادین است. سخنگویانِ این نیمه از داستان همه زن‌اند؛ به زبانِ نمادین قصّه با

ساحت ناهشیارِ روانِ بهرام سخن می‌گویند و دو سویهٔ ازهم‌گسستهٔ روان او را با هم سازگار و هماهنگ می‌کنند. اما در نیمهٔ دوم دیگر از شب و زمستان نشانی نیست. هوا گرم است و روز روشن، گویندگان همه مردند و مخاطب آنان ساحت آگاهی و ذهن هشیار بهرام این دادخواهان همه به زبان عقل مفهومی، و نه به زبانِ عاطفیِ قصّه، وسیلهٔ بیانِ مفاهیمِ جهانِ **بیرونی** می‌شوند. در این نیمه از هفت پیکر، بر خلاف نیمهٔ نخست که در آن واژه‌ها و تصویرها در مفاهیم رمزی و استعاری به کار آمده‌اند، دیگر از زبان استعاری و کنایی نشانی نیست و واژه‌ها برابر دقیق و آشکار معنایی می‌شوند که بدان اشاره می‌کنند. بهرام داستان مظلومان را می‌شنود؛ باغ‌های خرّم و گوهرهای آبداری را که راست‌روشن به زور و نیرنگ از آنان ستانده به آنان باز می‌گرداند و وزیر را به گناه نیرنگی که در کار ملک و ملت کرده، کیفر می‌دهد. جهان بیرون نیز، هم‌چنان که دنیای درون بهرام، به نظم و سامان و هنجار می‌رسد و جهانی آرزویی، همان جهانی که سرایندهٔ هفت پیکر آرزو کرده، پا به هستی می‌گذارد.

گذر بهرام از تمامیّت فردی به پیوستگی با جهان، که دومین مرحله در فرایند خویشتن‌یابی است، به یگانه شدن او با نیروهای کیهانی، که سوّمین و آخرین مرحلهٔ خود شدن است، راه می‌گشاید. در این بخش از هفت پیکر نه تنها زمین و آسمان به هم می‌رسند، بلکه انسان و کیهان نیز یگانه و همزبان می‌شوند. برگ‌های انجامین

هفت پیکر و روزهای آخرینِ زندگی بهرام همه از این آشتی و همدلی نشان می‌دهند. بهرام موبدان را فرا می‌خواند و گنبدهایی را که نور و رنگ و گرمای آنها از جهان آرزوییِ نظامی نشان می‌دهند آتشگاه می‌کند.

هفت موبد بخواست موبدزاد　　هفت گنبد به هفت موبد داد
در زد آتش به هر یکی ناگاه　　معنی آن شد که کردش آتشگاه

یگانه شدن بهرام و کیهان روانِ به آرامش رسیدهٔ او را از همهٔ نیازهای زمینی می‌رهاند. همه چیز در درونش روزنه‌ای به سرانجام می‌جوید و در حال و هوایی سرشار از یگانگی و همدلی دور زندگی بهرام و داستان هفت پیکر به پایان می‌رسد. گورخری که در روزگار جوانی و خامی بهرام، یعنی در نیمهٔ نخستِ هفت پیکر، بهرام را به غاری کشانده بود، بارِ دیگر بر سرِ راهِ او پدیدار می‌شود.

تفاوت میان این دو گور ــ اگرچه هردو یکی هستند، نشان دهندهٔ آگاهی نظامی از زندگی و روان است. آنچه قرن‌ها بعد از نظامی از زبان فروید با عنوان غریزهٔ زندگی و غریزهٔ مرگ به صورت یکی از مهم‌ترین فرضیه‌های روانکاوی در می‌آید، در شعر نظامی به زیبایی تمام جلوه می‌کند. گور زمان نوجوانی بهرام، مادینه است و با همهٔ واژه‌ها و تشبیهات زنانه تصویر می‌شود.

آخر الامر مادیان گوری　　آمد افکند در جهان شوری

پیکری چون خیال روحانی تازه‌رویی گشاده‌پیشانی
پشت مالیده‌ای چو شوشهٔ زر شکم اندوده‌ای به شیر و شکر
خط مشکین کشیده سر تا دم خال بر خالش از سرین تا سم
درکشیده به جای زناری برقعی از پرند گلناری
گوی برده ز هم تکان طلش برده گوی از همه تنش کفلش
آتشی کرده با گیا خویشی گلرخی در پلاس درویشی
ساق چون تیر عادیان به قیاس گوش خنجر کشیده چون الماس
سینه‌ای فارغ از گریوهٔ گوش گردنی ایمن از کنارهٔ گوش
پهلو از پیه و گردن از خون پر این به رنج از عقیق و آن از در
کفلی با دمش به دمسازی گردنی با سمش به سربازی
گوری الحق دونده بود و جوان گورگیر از پیش چو شیر دوان
ز اول وقت تا به وقت زوال گور می‌رفت و شیر در دنبال
گور در پیش و گورخان از پس گور و بهرام گور و دیگر کس

برخوردِ بهرام با این «مادیان گور» همه جنگ است و گریز، همه دیدار است و پرهیز. بیش از پنجاه بیت از نیمهٔ نخستِ هفت پیکر داستان کشاکش گورخر است با بهرام و کشاندن او به غاری که اژدهایی در دهان و گنجی در دل نهان دارد. اما در پایان داستان دیگر میان «گور» و «گورگیر» هیچ کشمکشی نیست و نظامی کوچک‌ترین اشاره‌ای به جنسیت گور و زیبایی‌های جسمانی او نمی‌کند.

روزی از تخت و تاج کرد کنار رفت با ویژگان خود به شکار...

میلِ هر یک به گورِ صحرایی　　او طلبکارِ گورِ تنهایی
گور جست از برای مسکنِ خویش　　آهو افکند لیک از تنِ خویش
عاقبت گوری از کنارهٔ دشت　　آمد و سوی گورخان بگذشت
شاه دانست کان فرشته پناه　　سوی مینوش می‌نماید راه

در انجامین روز زندگی بهرام و برگ‌های انجامینِ هفت پیکر، میان بهرام و گورخر فاصله‌ها همه از میان برخاسته است. بهرام آن‌چنان با خود و جهان و کیهان یگانه است که آنچه را که گورخر آمده تا بگوید، همه از پیش می‌داند و میان بیتی که گذر گور را از «کنارهٔ دشت» باز می‌گوید و بیتی که به آشکارگی «راه مینو» بر بهرام اشاره می‌کند هیچ فاصله‌ای نیست. بهرامی که دلیر به درون این غار می‌راند دیگر شکارچی گنج نهان در دل غار نیست، بلکه خود گنجی سرشار و شایگان است و هستیِ گنج‌وار خود را به غار باز می‌گرداند.

اسب در غارِ ژرف راند سوار　　گنج کیخسروی رساند به غار

دایرهٔ اصلی ماندالای زیرساختِ هفت پیکر نیز که نمادی است از **خود** شدن و به تمامیّت رسیدنِ بهرام، با پای نهادن او به درون این غار کامل می‌شود. در این زیرساختِ دوری، آغاز راه خویشتن‌یابی بهرام به انجامِ آن پیوند می‌خورد و هفت پیکر در زیرساخت و روساخت به پیوستگی و هماهنگی می‌رسد. مرگ بهرام، به روایت نظامی، نه مرگ، که گزینشی آگاهانه و گام نهادنی خودخواسته به

ساحتی دیگر است. بهرام خود زمانِ خود می‌شود. دَمِ مرگ را بر می‌گزیند و با این گزینش زمان را از کارآیی تهی می‌کند[۱]:

> مردن مانند افتادن در ناخودآگاهیِ جمعی است. آن جا به صورت بر می‌گردید، به صورتِ محض. خودآگاهیِ فردی در آب‌های ظلمات خاموش می‌شود و پایان ذهنی جهان فرا می‌رسد. یعنی همان دمی که خودآگاهی در تاریکی‌ای که از آن برخاسته است فرو می‌رود. دمِ مرگ. جزیرهٔ خضر.[۲]

هفت پیکر شبکهٔ درهم‌پیچیده‌ای از سفرهاست: سفر بهرام گور از تولد به مرگ. از تبعید به سرزمین مادری: از ناآگاهی به آگاهی و معرفت؛ از ربودن تاج شاهی به زور به پادشاهی دادگر و بخشنده: و

---

۱) محمدجعفر محجوب، بر پایهٔ سنجش روایت‌هایی که دربارهٔ انجام کار بهرام و گور او در منابع عربی و فارسی در دست است، روایت فردوسی را دربارهٔ درگذشت بهرام به مرگ طبیعی و بر روی دیبای زربفت در خوابگاه خویش، یگانه می‌داند و معتقد است که همهٔ روایت‌های دیگر در یک نکته، یعنی ناپدید شدن بهرام و به دست نیامدن لاشهٔ او، به چاه افتادن، غرق شدن، در باتلاق فرو رفتن، مشترکند. دکتر محجوب روایت نظامی را که مورد نظر این نوشته است چنین تفسیر می‌کند:

> به روایت نظامی بهرام در آب یا در باتلاق فرو نرفته و در حقیقت بلایی به سر او نیامده و گرفتار حادثه‌ای نشده است. حتی وقتی خاصانِ شاه از راه می‌رسند و خدمتکارانِ اندک‌سالْ او را رنجه می‌دارند تا حقیقتِ مطلب را باز گویند، آوازی از غار بر می‌آید و دودی بر می‌خیزد و آن آواز به خاصان بهرام ندا می‌کند که شاه را در غار کار است و شما به جای خود باز گردید. بدین ترتیب ناپدید شدن بهرام را به عاملی ماوراء طبیعی نسبت می‌دهد و مرگ او را نه مرگ که ورود ارادی به عالمی دیگر قلمداد می‌کند.

محمدجعفر محجوب، «گور بهرام گور»، ایران‌نامه، سال اول، شمارهٔ۲، زمستان ۱۳۶۲.

2) C.G. Jung, *Four Archetypes* (London: Routledge & Kegan Paul, 1972), p. 132.

همهٔ اینها استعاره‌ای برای سفری بزرگ‌تر و پرمعناتر: سفر انسان و روان انسانی به ساحت دیگری از بودن، سفری از آغاز به انجام.

همراهان بهرام، که به درون غار راه ندارند، به دور غار حلقه می‌زنند و بازگشت او را انتظار می‌کشند؛ اما

... آگهی نه که پیل آن بستان　　دید خوابی و شد به هندستان...
ز آهِ آن طفلکانِ دردآلود　　گردی از غار بردمید چو دود
بانگی آمد که: شاه در غار است　　باز گردید، شاه را کار است

در اینجاست که «شاه‌جویان» به سراغ مادر بهرام می‌روند. اما او نیز هرچه می‌جوید کمتر می‌یابد و زرهایی نیز که «پشته پشته چو کوه» بر زمین می‌ریزد، راه به جایی نمی‌گشاید.

آنکه او را بر آسمان رختست　　در زمین بازجستنش سختست[1]

★ ★ ★

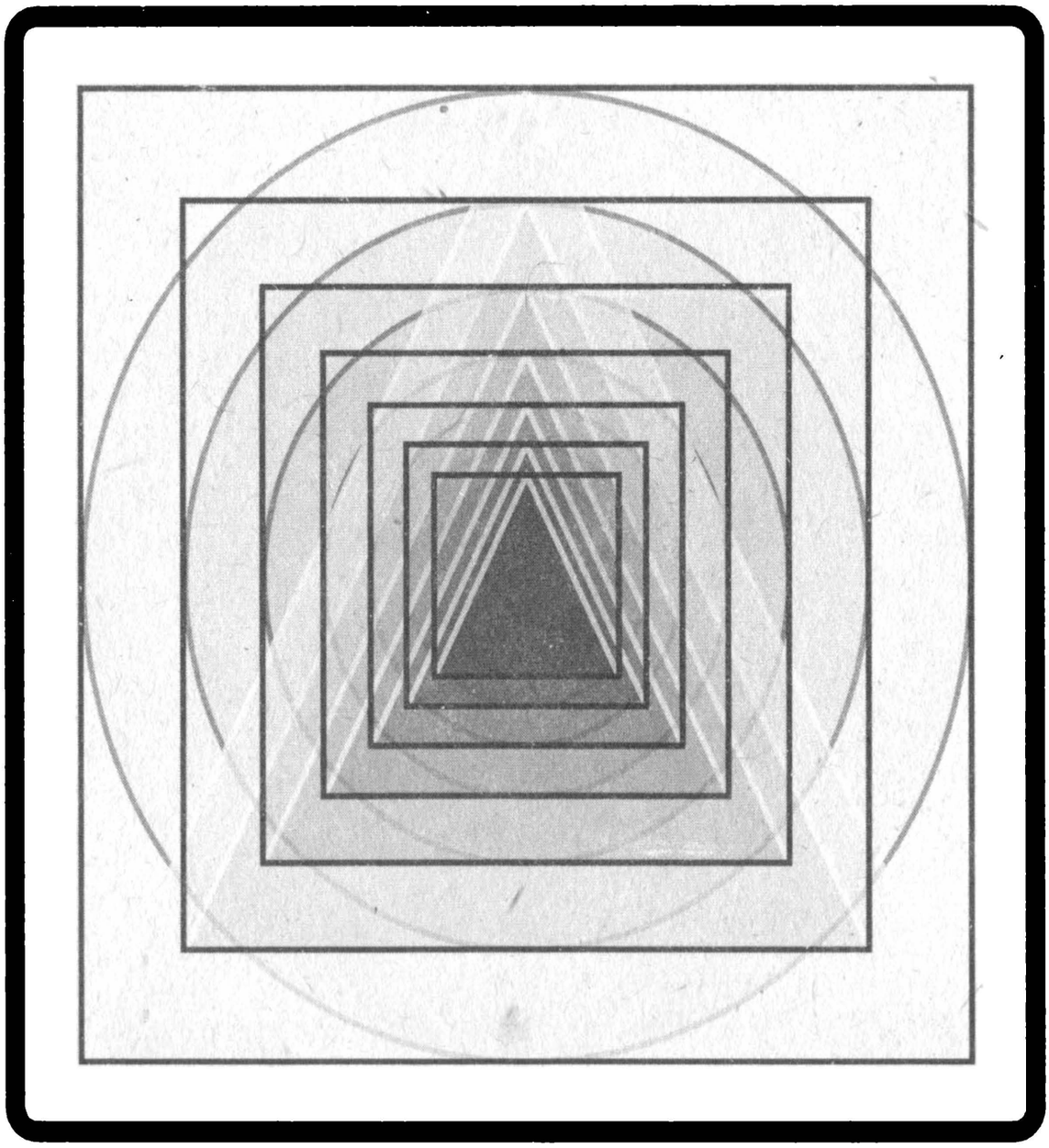
امّا، اگر از بهرام دیگر نشانی نیست، نظامی با این منظومهٔ شگفت،

---

۱) میگوئل سرانو در کتابِ با یونگ و هسه، که به مشخصات آن پیش از این اشاره شد، ضمن شرح آخرین دیدار خود از محل اقامت یونگ به نکته‌ای اشاره می‌کند که ذکر آن در ارتباط با این نوشته بی‌مناسبت نیست. پسر یونگ، سرانو را به باغ می‌برد و درختی را که زخم بزرگ تازه‌ای بر تنه‌اش بوده به او نشان می‌دهد و برایش توضیح می‌دهد که در موقع مرگ یونگ، توفان بزرگی، که در آن هنگام از سال بی‌سابقه بوده است، روی می‌دهد و درخت را زخمی می‌کند. «می‌دانید که او همیشه زیر سایهٔ این درخت می‌نشست.»

باید گفت که پس از مرگ یونگ زندگی او از نظر انطباق مراحل آن با فرایند خویشتن‌یابی مورد بررسی‌های دقیق قرار گرفته و بازتاب آن در فعالیّت‌های فکری یونگ به دقت دنبال شده است. نوشته‌های نخستینِ یونگ بیشتر دربارهٔ آشفتگی‌ها و بیماری‌های روانی است و تنها در دوران میانسالی است که یکسره به سیر انسان به سوی تمامیّت و کمال می‌پردازد و با کیمیاگریِ فلسفی آشنا می‌شود.

استوار بر پیوستگی زمین و آسمان، سازگاری تن و روان و یگانگیِ دو جهان درون و بیرون، دیرینه‌ترین کار شاعر را به انجام می‌رساند. زندگی را از راه برابر نهادنِ آن با مرگ معنی می‌کند و خود به جاودانگی می‌رسد. در شعر نظامی آن‌چه یونگ جسمانی کردنِ معنا و روحانی کردن مادّه می‌نامد به زیبایی و شفّافیتی یگانه جلوه می‌کند؛ آسمان به زمین پیوند می‌خورد، مادّه و معنا یکی می‌شود و به جادوی این توانِ نابِ زبانِ فارسی در کاربردهای اشارت‌آمیز و نمادین، از درون رنگ و شکل و شماره و واژه، جهانی ناپدیدار به پدیداری می‌رسد، جهانی که برخلاف بسیاری از جهان‌های آرمانی به جای این که دور و دست‌نیافتنی باشد زمینی و نزدیک است، و به جایِ زمرّد و الماس و زبرجد از کلام و واژه ساخته شده؛ جهانی که ابریشم ترکیبش سخن است و نگارگرِ نقش‌هایش زبان؛ جهانی که انگارهٔ کهن آن بر ژرف‌ترین لایه‌های روان نظامی نقش است و به باغی پرگل و بارور، خرّم از جویبارهای صاف و زلال، به باغ بهشت، می‌ماند و دمی برآسودن در آن آرزوی ناخودآگاه همهٔ خستگان و افسرده‌خاطران است. این چنین است که دل‌آزردگی نظامی از نابسامانی‌ها و نابهنجاری‌های زمانه، آرزوی ناخودآگاه او برای دم‌زدن در هوایی صاف و زیستن در جهانی بسامان و بهنجار و سرانجام فعّال شدن کهن‌الگوی تمامیت و کمال به آفرینش جهانی آرزویی در قالب یکی از یگانه‌ترین و زیباترین الگوهای ماندالایی راه می‌گشاید.



نمودار ۱۲

الگوی ماندالایی زیرساخت هفت پیکر و سفر بهرام
از سیاهی (گنبد اول) به سپیدی (گنبد هفتم)

آشنایی با بوف کور

بوف کور پرآوازه‌ترین رمان فارسی و زیباترین کار صادق هدایت است. هدایت در ۲۸ بهمن ماه ۱۲۸۱ شمسی در تهران به دنیا آمد و در ۱۹ فروردین ۱۳۳۰ در پاریس به زندگی خود پایان داد.[۱]

خلاصه کردن داستان بوف کور، که با ساختار و زبان سمبلیکِ خود به تفسیرهای گوناگون راه می‌دهد، آسان نیست. در بوف کور صحنه‌ها و رویدادها تکرار می‌شوند، آدم‌ها به هم می‌مانند، زمان در خط مستقیم پیش نمی‌رود و مرزِ میان خیال و واقعیّت روشن

---

۱) برای آشنایی با زندگی و آثار صادق هدایت، برای نمونه، ن.ک. به:

۱. محمد گلبن، کتابشناسی صادق هدایت (تهران: انتشارات توس، ۱۳۵٤).

۲. مصطفی فرزانه، آشنایی با صادق هدایت (پاریس: Librairie Orientale H. Samuelian، ۱۹۸۸).

۳. محمّدعلی همایون کاتوزیان، صادق هدایت: از افسانه تا واقعیت، ترجمهٔ فیروزه مهاجر (تهران: طرح نو، ۱۳۷۲).

Idem, "Hedayat, Sadeq i. Life and Work", *Encyclopaedia Iranica*, vol. XII, pp. 121-27.

٤. Michael C. Hillmann, ed., *Hedayat's "The Blind Owl", forty Years After* (Austin: Center for Middle Eastern Studies, University of Texas at Austin, 1978).

Idem, "Buf-e Kur" *Encyclopaedia Iranica*, vol. IV, pp. 507-9.

Idem, Hedayat, Sadeq ii. Themes, Plots, and Technique in Hedayat's Fiction", *Encyclopaedia Iranica*, vol. XII, pp. 127-30.

نیست. داستانی پیچیده و درهم‌تنیده چون بوف کور را نمی‌توان به رشتهٔ درهم‌فشرده‌ای از رویدادهای پراکنده و بی‌پیوند فرو کاست.

بوف کور دارای دو بخش است و از زبانِ یک راوی روایت می‌شود. راویِ داستان، در بخش اول، نقاشی است که در جایی دورافتاده از دیگران زندگی می‌کند و صحنهٔ نقاشی‌هایش همیشه یکی است: دخترِ جوانی، با لباسِ سیاه چین‌خورده، گلِ نیلوفرِ کبودی به پیرمردی که کنارِ یک جوی آب، زیرِ درختِ سروی نشسته است تعارف می‌کند.

روزی پیرمردی، شاید عموی دور ناشناسی، از راه می‌رسد. راوی به پستوی خانه‌اش می‌رود تا برای او چیزی بیاورد. یادش می‌آید که در بالای رف یک شیشه شراب کهنه هست. چهارپایه‌ای زیر پایش می‌گذارد تا شیشهٔ شراب را پایین بیاورد. ناگهان از سوراخ بالای رف چشمش به منظره‌ای می‌افتد که با تماشای آن زندگیش زیر و رو می‌شود: دختری با لباس سیاه چین‌خورده گُل نیلوفر کبودی به پیرمردی که کنار یک جوی آب زیر درختِ سروی نشسته است تعارف می‌کند.

راوی شبها و روزها همهٔ بیابان‌های اطراف خانه‌اش را در جستجوی این دختر زیر پا می‌گذارد و بعد مطمئن می‌شود که موجودی این‌چنین اثیری نمی‌تواند به این دنیای پست خاکی تعلق داشته باشد. اما یک شب که خسته و ناامید و از پای‌درآمده به خانه برمی‌گردد، دختر را می‌بیند که روی سکوی خانه نشسته است.

دختر، آرام و بهت‌زده، بی‌آنکه کلامی بر زبان براند، وارد خانهٔ راوی می‌شود، در تخت‌خواب او دراز می‌کشد و می‌میرد. راوی جسد او را قطعه‌قطعه می‌کند، در چمدانی می‌گذارد و به کمک کالسکه‌رانِ پیر و قوزکرده‌ای، که گورکنی هم می‌داند، در خرابه‌های شهرری به خاک می‌سپارد. پیرمرد، موقعی که گور را می‌کند، یک گلدانِ قدیمی هم از زیرِ خاک بیرون می‌کشد و به راوی می‌دهد. بر روی کوزه تصویر دختری با لباس سیاه چین‌خورده کشیده شده که گلِ نیلوفرِ کبودی به پیرمردی که زیر درختِ سروی نشسته است تعارف می‌کند. در پایانِ بخش اول کتاب راوی این نقاشی‌ها را کنار هم می‌گذارد، هرچه شراب و تریاک در خانه دارد مصرف می‌کند و به حالتی میان خواب و اغما فرو می‌رود و صحنه‌ها و رویدادهای گذشته و محو شده از نو در برابر چشمانش جان می‌گیرند.

میانِ بخش اول و بخش دوم بوف کور فاصله‌ای هست که از نظر آشنایی با ساختارِ روایی و محتوای داستان اهمیت فراوان دارد. در این میان‌بخش، که پیوند میانِ بخش اول و دوم است، راوی در دنیای جدیدی بیدار می‌شود که همه چیز آن برایش آشناست. «یک دنیای قدیمی، اما در عین حال نزدیک‌تر و طبیعی‌تر».

وقتی راوی در این دنیای جدید بیدار می‌شود هوا هنوز گرگ و میش است، تنش از تب می‌سوزد، لکه‌های خون به عبا و شال گردنش پیچیده، دستهایش خونین است و منتظر است که داروغه بیاید و دستگیرش کند. در چنین حالتی است که راوی، که نیازی

چاره‌ناپذیر به نوشتن حس می‌کند، به شرح زندگی و خاطراتش می‌پردازد.

در این بخش است که راوی از پدر و مادرش حرف می‌زند. مادرش، بوگام‌داسی، زنی است با پوست زیتونی و گیسوی سیاهِ صاف، که در هند، در معبد لینگام، می‌رقصد. پدر و عموی راوی دلباخته و بیقرار اویند و برای به دست آوردنِ او به آزمایش مارِ ناگ تن در می‌دهند. یکی از آن دو به نیش زهرآگین مار از پای درمی‌آید و آن که می‌ماند ــ معلوم نیست کدام یک ــ پیرمردی است با موی سپید، قامت شکسته، لب شکری و چشمان واسوخته، درست مثل همان پیرمرد زیر درختِ سرو، مثل مرد کالسکه‌ران، مثل مرد گورکن، که با داغی ابدی از این جدایی بر دل، آوارهٔ سرزمین‌ها است.

راوی، در این بخش از کتاب، زن دارد. زنش، که دختر عمه‌اش هم هست، مثل سیبی است که با بوگام‌داسی، مادر راوی، از میان به دو نیم کرده باشند. راوی به این زن که با همهٔ کسانی که راوی از آنان می‌گریزد به بستر می‌رود لکّاته می‌گوید و او را هم، درست مثلِ دخترِ اثیریِ بخش نخست کتاب، از پای در می‌آورد و در پایانِ بخش دوم خودش را می‌بیند که به پیرمردِ خنزرپنزری استحاله یافته است.

در صحنهٔ پایانیِ بوف کور، راوی از خوابی عمیق بیدار می‌شود، چشم‌هایش را می‌مالد، اتاق سابق خودش را به جا می‌آورد و

پیرمرد قوزی را می‌بیند که با گلدان قدیمی در مه گم می‌شود و صدای خندهٔ خشک و چندش‌آورش در همه جا می‌پیچد... راوی به خودش نگاه می‌کند، می‌بیند که «لباسش پاره، سر تا پایش آلوده به خونِ دلمه شده است، دو مگس‌زنبورِ طلایی دورش پرواز می‌کنند، کرم‌های سفید کوچک روی تنش در هم می‌لولند و... وزن مرده‌ای روی سینه‌اش فشار می‌دهد...».

تأمّلی در سفرِ خودشناسیِ راویِ بوف کور

یک لحظه دیدار با جهان ناخودآگاهی
از همهٔ رازهای هستی پرده بر می‌گیرد.
کارل گوستاو یونگ

فقط یک نگاه او کافی بود که همهٔ
مشکلات فلسفی و معماهای الهی را
برایم حل بکنند. به یک نگاه او
دیگر رمز و اسراری برایم وجود نداشت.
صادق هدایت، بوف کور

هرگاه نگاه من و عرفی به هم افتاد،
در هم نگرستیم و گرستیم و گذشتیم.
عرفی

از بسیاری از شاهکارهای ادبی جهان بر پایهٔ سنجه‌های متفاوتی که دو شیوهٔ نگریستن فروید و یونگ به دست داده‌اند به برداشت‌های متفاوتی می‌توان رسید و **بوف کورِ** هدایت از این نظرگاه نمونه‌ای یگانه است. **بوف کور** در گفتگوی راوی با سایه‌اش می‌گذرد و تلاشی است که راوی برای شناساندن **خودش** به **سایه‌اش** می‌کند که هم از او «بهتر می‌فهمد» و هم تنها کسی است که راوی می‌تواند با او به راحتی حرف بزند. شناساندن **خود** به **سایه** و یا خود را ــ به همان گونه که در نگرش و ساختار **بوف کور** نیز به روشنی بازتافته است ــ بازتابِ همهٔ هستی‌های پیرامونِ خود دیدن و این **هستیِ همگانی** را با چشمانی تیز و شکافنده دوباره نگریستن و از نو اندیشیدن همان چیزی است که یونگ شناختِ قلمروِ ناخودآگاه روان، کنار آمدن و سازگار شدن با خود، خودشناسی و تفرّد می‌نامد. در روانشناسی فروید که در آن لایه‌های فردی ناخودآگاهی با اهمیّت بیشتری مورد توجّه است آرزوها و کشش‌های سرکوب شده در خواب، لغزش‌های گفتاری و شوخی از سانسور روان می‌گریزند و خود را به چهره و جامه‌ای دیگر نشان می‌دهند. اما مشاهداتِ بالینی یونگ در بیمارستان Burghölzli در سویس او را با قلمروِ دیگری از ناخودآگاهی آشنا می‌کند که از تجربه‌های زیستهٔ

یک فرد خاص فراتر می‌رود. شناختِ این لایه از ناخودآگاهی، که پیدایش آن با پیدایش انسان همزمان است در فرآیند خودشناسی، که از مفاهیم بنیانی در روانشناسی یونگ است، اهمیتی تمام دارد. به سخن دیگر، هرچهِ انسان بیشتر و روشن‌تر به **درون** خویش بنگرد، از لایه‌های سطحی ناخودآگاهی آن‌سوتر می‌رود و به لایه‌های عمیق‌تر روان، یعنی به ناخودآگاهی جمعی، نزدیک‌تر می‌شود. در این تجربه، خودآگاهی و ناخودآگاهی به شناخت و سازگاری می‌رسند. و انسانی که پیش از تجربهٔ خودشناسی زندانی گرهِ تودرتوی آرزوها و هراس‌های کوچک **من** است به قلمروِ رهایی از **من** می‌رسد. از این چشم‌انداز زندگی راوی بوف کور، که «صدای رویش گیاهان» را می‌شنود و با پرندگان رهگذر خواب می‌بیند، از مرز زندگی یک انسان خاص در می‌گذرد و میدان معنایی واژه‌ها و استعاره‌هایی که بیانگر این زندگی و «دردهای ناگفتنی» آن می‌شود فضای بستهٔ تجربه‌های زیستهٔ یک انسان را پشت سر می‌گذارد و به ریشهٔ دردها و گرفتاریِ‌هایی می‌رسد که آدمیان همه در آن شریک‌اند.

بوف کور، جابه‌جا، از پیوند راوی با لایه‌های عمقی ناخودآگاهی جمعی نشان دارد و از دیدار او با قلمرویی خبر می‌دهد که در آن، به گفتهٔ یونگ، زندگی فرد نه تنها به آنها که با او و در پیرامون او می‌زیند، بلکه به همهٔ کسانی که پیش از او زندگی کرده‌اند و یا، به زبان بوف کور، به دنیا و حرکت موجودات و طبیعت پیوند می‌خورد.

در این لحظه افکارم منجمد شده بود... و وابستگی عمیق و جدایی‌ناپذیر با دنیا و حرکت موجودات و طبیعت داشتم و به وسیلهٔ رشته‌های نامرئی جریان اضطرابی بین من و همهٔ عناصر طبیعت برقرار شده بود. (ص ۲۱)

یونگ، همان گونه که در بررسی هفت پیکر به آن اشاره شد، در رسالهٔ «نمادهای خواب در فرایند خویشتن‌یابی»، رؤیاهای اصلی و عمیق را از رؤیاهای دیگر جدا می‌کند و معتقد است که نشانه‌شناسیِ آرزوهای سرکوفتهٔ جنسی و تنش‌های ناخودآگاه در تفسیر رؤیاهایی که پیام‌های لایه‌های عمقی ناخودآگاهیِ جمعی را به ساحت خودآگاه روان می‌رساند کافی نیست و به همین جهت از اسطوره‌شناسی و دانش شناخت ویژگی‌های فرهنگیِ اقوام گوناگون در تحلیل خواب یاری می‌گیرد. در بوف کور که در سیر مداوم و مکرر از خواب به بیداری و از بیداری به خواب می‌گذرد جمله‌هایی هست که این معنا را به روشنی نشان می‌دهد.[۱]

آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراء طبیعی، این انعکاس سایهٔ روح که در حالت اغما و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند کسی پی خواهد برد؟ (ص ۹)

این حالت برایم حکم یک خواب ژرف بی‌پایان را داشت. چون باید به خواب خیلی عمیق رفت تا بشود چنین خوابی را دید. (ص ۳۰)

---

۱) صادق هدایت، بوف کور (تهران: چاپخانهٔ محمّدحسن علمی، ۲۵۳۶). در ارجاعات بعدی از همین چاپ بوف کور استفاده شده است.

بوف کور که با زبان و ساختار سمبلیک خود به تعریف‌ها و تفسیرهای بسیار راه می‌دهد، از این چشم‌انداز خاص، داستان خودشناسی راوی است و قصّهٔ سفرش به دنیای درون؛ گفتگوی او با سایه‌اش و دیدارش با لایه‌های عمقی ناخودآگاهی جمعی، راوی در این سفرِ خودشناسی به ریشه‌های هستی **خود** و مردمی که از میانشان برخاسته می‌رسد و لحظه‌های ناب و شگفتی از یگانه شدن با تمامیّتِ هستی را تجربه می‌کند.

> در این لحظه من در گردش زمین و افلاک، در نشو و نمای رستنی‌ها و جنبش جانوران شرکت داشتم. گذشته و آیندهٔ دور و نزدیک با زندگی احساساتی من توأم و شریک شده بود. (ص۲۲)

سفر به دنیای درون، همان گونه که در تحلیل هفت پیکر اشاره شد، از دیدار با لایه‌های فردی سایه، که مجموعه‌ای از آرزوها و غرایز سرکوب‌شده و به همین دلیل دارای بافتی عاطفی است آغاز می‌شود و به کلام یونگ با **یگانه شدن انسان و کیهان** و، یا همان گونه که در بوف کور می‌بینیم با «حضو در گردش زمین و افلاک، به اوج می‌رسد. سایه در روانشناسی یونگ از مهم‌ترین کهن‌الگوها است[۱] و رو در رو شدن با آن، که به سخن کوتاه **همهٔ آن چیزهایی است که نمی‌خواهیم دربارهٔ خودمان بدانیم**، رنج‌خیز است. در روانشناسی

---

۱) ن.ک. به: پانویس ص۱٤٥، بخش هفت پیکر.

یونگ Ego یا **من**، همزمان بر میدانی از خودآگاهی و ناخودآگاهی استوار است و به دو سویهٔ **سایه**[۱] (ناخودآگاه) و **پرسونا**[۲] (خودآگاه) تقسیم می‌شود. سایه نزدیک‌ترین چهرهٔ پنهان در پس خودآگاهی است، نخستین بخش شخصیّت است که در سفر به قلمروِ ناخودآگاه روان **پدیدار** می‌شود و با سیمایی ترسناک و سرزنش‌آمیز درست در آغاز راهِ پُر پیچ و خم خویشتن‌یابی و تفرّد می‌ایستد:

> این سایه حتماً بهتر از من می‌فهمد. فقط با سایهٔ خودم خوب می‌توانم حرف بزنم. اوست که مرا وادار به حرف زدن می‌کند، فقط او می‌تواند مرا بشناسد... (ص ۳۶)

تلاش راوی برای باز شناساندنِ **خودش** به **سایه‌اش** سفر هاری هالر (Harry Haller)، قهرمان گرگ بیابان *(Steppen Wolf)* نوشتهٔ هرمان هسه، نویسندهٔ فیلسوف آلمانی، را به **تماشاخانهٔ جادویی** به یاد می‌آورد که تمثیلی است از جهانِ ناخودآگاهی. در اساطیر هند نیز بودا از میان برگهای گل نیلوفر آبی که نماد دوباره‌زایی است به دنیا می‌آید و یوگی هم‌چنان که بر نیلوفر آبی نشسته جاویدان شدن خود را نظاره می‌کند.[۳] هاری هالر باید با گوشه و کنار این نهان‌خانه که نماد دنیای درون اوست دیدار کند، به تاریکی آن به روشنی بنگرد و آن را آن‌چنان که هست، بپذیرد و بیاموزد که او نیز مانند هر

---

۱) ن.ک. به: پانویس ص ۱۴۵.
۲) ن.ک. به پانویس ص ۱۴۵.
۳) گل نیلوفر در عین حال نماد پاکیزگی و دست‌نخوردگی و تمثیلی از زن اثیری و آسمانی است.

انسان دیگر نه از یک یا دو پاره، بل که از پاره‌های بی‌شمار ساخته شده است و تنها از همسازی این پاره‌های ناساز است که می‌تواند به زبان هسه به جاودانگان بپیوندد. هرمان هسه، که روزگار کوتاهی بیمار یونگ بود، دوست سالیان دراز او شد و به بوی خوش این آشنایی «از کوچک‌تر بزرگ‌تر پدید آمد» و پیامبری شاعر و نویسنده‌ای فیلسوف جای انسانی رمیده و آزرده خاطر را گرفت.

معنای **جاودانه** در اندیشهٔ هسه، آشتی با اضداد و توانایی در پذیرش **همه چیز** و انکارِ **هیچ چیز** است. همین نگرش در ساختار و زبان بوف کور هم منعکس است و فضایی درخورِ بازی زندگی در تماشاخانهٔ جادویی می‌آفریند. در بوف کور، برای آفرینش فضایی درخور **آشتی اضداد** واژه‌ها نیز همزمان همساز و ناسازند. راوی بوف کور هر **چهره‌ای** را که از آن می‌گریزد و یا ریشهٔ هر چیزی را که در دیگری نمی‌پذیرد، در درونِ خویش پی می‌گیرد و مرز میان نیک و بد، پذیرش و پرهیز، لکّاته و اثیری و همهٔ واژه‌های دوقطبی و تضادهایی را که تا بی‌نهایت تکرار می‌شوند در هم می‌ریزد. راوی بوف کور در این **به‌هم‌ریزی** و از **نوآمیزی** در مرز پذیرش **عقلانی** متوقّف نمی‌شود، بلکه **حس** و **عاطفه** را هم از نو می‌اندیشد، و از بیماری، خستگی، تنهایی، ترس و زمین‌لرزه «کیف‌های ناگفتنی» می‌کند:

> زمین زیر پایم می‌لرزید و اگر زمین خورده بودم یک کیف ناگفتنی کرده بودم: (ص۱۹)

نمی‌دانم چرا می‌لرزیدم. یک نوع لرزهٔ پر از وحشت و کیف بود. مثل این که از خواب گوارا و ترسناکی پریده باشم. (ص۱۴)

من خودم را تا این اندازه بدبخت و نفرین‌زده گمان نمی‌کردم ولی به واسطهٔ حس جنایتی که در من پنهان بود، در عین حال، خوشی بی‌دلیلی... خوشی غریبی به من دست داد. (ص۳۲)

روان راوی در این سیر دگرگون کننده از محدودیت‌های یک روان فردی درمی‌گذرد و ابعادی همگانی می‌یابد. از همه مهم‌تر این که راوی ساختار داستان زندگیش را هم بر این ساختار روانی استوار می‌کند.

یک زندگی منحصر به فرد عجیب در من تولید شد. چون زندگیم مربوط به همهٔ هستی‌هایی می‌شد که دور من بودند، به همهٔ سایه‌هایی که در اطرافم می‌لرزیدند... (ص۲۱

به موجودات بیجان پناه بردم. رابطه‌ای میان من و جریان طبیعت، بین من و تاریکی عمیقی که در روح من پایین آمده بود تولید شده بود. (ص۲۹)

ساختار آیینه‌ای بوف کور و این که دو مفهوم **بیداری** و **خواب** در کاربرد روانشناسی خود، کتاب را به دو نیمه که قرینه و بازتاب یکدیگر هستند تقسیم می‌کند، پیروی ساختار روایی بوف کور را از ساختار روان راوی به گونه‌ای دیگر باز می‌تاباند. بر پایهٔ این اصل روانشناسی، که ما در خواب بسیار بیشتر از بیداری از **خود** آگاهیم،

بوف کور را می‌توان به دو نیمهٔ «**بیداری / ناآگاهی از خود**» و «**خواب / آگاهی از خود**» بخش کرد. راوی در بخش نخست کتاب که در بیداری او می‌گذرد «خودش را نمی‌شناسد» و یا «می‌ترسد فردا بمیرد و هنوز خودش را نشناخته باشد» و «همه چیز به نظرش غیرحقیقی می‌آید». در این بخش همه چیز در فضای سیّال، گرفته، و مه‌آلود رؤیا شناور است و شخصیّت‌ها همه اثیری، دور، وغیرزمینی هستند. اما در بخش دوم که راوی پس از «مصرف هرچه تریاک و شراب که در خانه دارد» به **خواب** خیلی عمیقی فرو می‌رود، «پرده‌های محو و پاک‌شده پی‌درپی در جلوِ چشمش نقش می‌بندد» و در «دنیای جدیدی بیدار می‌شود که به نظرش حقیقی‌تر می‌آید.» تصویرها و شخصیّت‌های این دو نیمه به هم می‌مانند و آیینهٔ یکدیگرند، با این تفاوت بنیانی که در بخش نخست که راوی خودش را نمی‌شناسد، دور و اثیری‌اند و در بخش خواب، که راوی گذشته‌های دورش را در برابر چشمانش می‌بیند و با ریشه و بنیان هستیِ امروزینش روبرو می‌شود، ملموس و عینی. در همین بخش است که راوی از پدر و مادرش حرف می‌زند، به ریشهٔ خاطره‌ها و خواب‌هایش می‌رسد و چهرهٔ همهٔ پیرامونیان را در درونِ خودش به جا می‌آورد و باز می‌شناسد. پدر و عموی راوی، لکّاته و برادرش، پیرمرد خنزر پنزری، مرد قصّاب و دختر اثیری همه در بوف کور با ویژگی‌های یکسان تصویر می‌شوند و همه، چون سویه‌های گوناگونِ **شخصیّتِ** راوی، به هم می‌مانند و به هم پیوند

ساختار آیینه ای بوف کور
بیداری
خواب
شخصیت ها همه اثیری، دور و غیرزمینی هستند
شخصیت ها همه ملموس و واقعی هستند
راوی: پیر، قوزکرده ، شالمه بسته
راوی: جوان، ناخوش
دختر اثیری
زن لکاته
عمو
پدر و پدرزن
گورکن، نعش کش
پیرمرد خنزرپنزری، قصاب

نمودار ۱

می‌خورند. به سخن دیگر، راوی بوف کور همهٔ جهان را در **هستیِ** خود می‌گنجاند و این **تمامیّت** را بر همهٔ جهان باز می‌تاباند.[۱]

> صورت من استعداد برای قیافه‌های مضحک و ترسناک را داشت. گویا همهٔ شکلها، همهٔ ریختهای مضحک، ترسناک و باورنکردنی که در نهاد من پنهان بود... (۷۷-۷۸)

> همهٔ این قیافه‌ها در من و مال من بودند. صورتکهایی ترسناک، جنایتکار و خنده‌اور که به یک اشارهٔ سرانگشت عوض می‌شدند. شکل پیرمرد قاری، شکل قصّاب، شکل زنم، همهٔ اینها را در خودم دیدم. گویی انعکاس آنها در من بود. همهٔ این قیافه‌ها در من بود ولی هیچ کدام از آنها مال من نبود...

انسانِ بهنجار، برابر نظریهٔ فروید، بر پایهٔ حس روشن، ثابت و استواری که از هستی خود دارد، با دیگری برخورد می‌کند، با آن می‌آمیزد و به آن می‌پیوندد. اگر از نظر روانشناسی فروید به بوف کور نگاه کنیم، می‌توانیم بگوییم که راوی بوف کور با این یک‌پارچگی و استواری بیگانه است. بسیاری از نشانه‌هایی که فروید در تعریف بخش بزرگی از بیماری‌های عصبی (نوروزها و پسیکوزها) به کار می‌گیرد (ناتوانی Id از سازگاری با جهان بیرون

---

۱) برای دریافت وجوه همسانی شخصیت‌های بوف کور نگاه کنید به:

Leonardo Alishan, "The Menage a Trois of *"The Blind Owl"*, in *Hedayat's "The Blind Owl", Forty Years After, op. cit.*

و مقالهٔ سیروس شمیسا در کیهان فرهنگی، شمارهٔ هفتم، سال ششم.

و ناگزیر شوریدن بر آن) بازتافته است.[۱]

> میان چهاردیواری که اتاق مرا تشکیل می‌دهد و حصاری که دور زندگی و افکار من کشیده، زندگی من مثل شمع خرده‌خرده آب می‌شود. (ص۳۸)

> من همیشه گمان می‌کردم که خاموشی بهترین چیزهاست. گمان می‌کردم که بهتر است آدم مثل بوتیمار کنارِ دریا بال و پر خود را بگستراند و تنها بنشیند. (ص۳۶)

جهانِ بسامان و بهنجار در پیوند و رابطه شکل می‌گیرد. **مادر** در زنجیرهٔ این پیوندها حلقهٔ سرآغاز است در به‌هم‌آمیختگی کودک با مادر، **پدرْ** رقیبی آزاردهنده است و همراه با آرزوی مرگِ او نخستین دانه‌های گناه نیز در ذهنِ کودک جوانه می‌زند. هر گونه گسستی در زنجیرهٔ این پیوندها کارکردهای **من** را نابهنجار می‌کند، ظرفیّت عشق و همدلی را از گسترش باز می‌دارد، هستهٔ **من** و استواریِ پایه‌ایِ آن را به هم می‌ریزد. جهان بیرون و درون بر هم می‌تازند و **من** قربانیِ این ناسازگاری می‌شود و از هم می‌پاشد. این شکاف و گسستْ گاه چنان کارساز و عمیق است که **ذهنْ جسم** را رها می‌کند، از آن می‌گریزد و چون بیگانه‌ای بر آن می‌نگرد[۲]:

---

1) Sigmund Freud, *The Ego and id*, ed. James Strachey (New York: Norton, 1962).

۲) این «از خودگریزی» و «برخودنگری» در افراد بهنجار نیز در بزنگاه‌های سرنوشت دیده می‌شود و شناخته‌ترین نمونهٔ تاریخی آن عیسای مصلوب است که بر جسمِ به ←

رفتم جلوِ آینه به صورت خودم دقیق شدم. تصویری که نقش بست به نظرم بیگانه آمد. (ص۶۴)

ناگهان ملتفت شدم که روی پاهایم ایستاده بودم. این مسأله برایم غریب بود، معجزه بود. چطور من می‌توانستم روی پاهایم ایستاده باشم؟ (ص۶۵)

این احساس از دیر زمانی در من پیدا شده بود که زنده‌زنده تجزیه می‌شدم. نه‌تنها جسمم بلکه روحم همیشه با قلبم متناقض بود... (ص۵۱)

آنچه فروید فاصلهٔ میان **من** و **منِ آرمانی**[1] و خاستگاه بسیاری از تنشهای روانی می‌داند، در **بوف کور** چون گودالی سیاه و ترسناک دهان گشوده است. دنیای بیرون (وجه درونی شده و آرمانی ارزشهای پدر و مادر) به راوی با نگاهی سرزنش‌بار می‌نگرد و روانِ پریشیدهٔ او را به کانونی از ناتوانی فرو می‌کاهد:

تو احمقی، چرا زودتر شرّ خودت را نمی‌کنی، منتظر چه

← صلیب کشیدهٔ خود چون بیگانه‌ای می‌نگرد. در این چاره‌یابی اگرچه جسم هم‌چنان بر دار مکافات می‌ماند اما ذهن از مهلکه می‌گریزد.

۱) Ideal Ego در روانشناسی فروید نمایندهٔ جامعه در روان و وجه درونی شدهٔ ارزش‌های پدر و مادر و جامعه است که شکل‌گیری و گسترش آن با گذر کودک از **مرحلهٔ اودیپی** همزمان است. فروید معتقد است که پس از حل شدن عقدهٔ اودیپ **منِ آرمانی** رودرروی Id و خواسته‌ها و کشش‌های زورآور آن می‌ایستد. در بسیاری از اختلالاتِ شخصیّتی، تعادل و سازگاری این دو نیرو به هم می‌ریزد. روان به آوردگاه این دو نیرو بخش می‌شود، و از هم می‌پاشد.

هستی؟... یک جرعه بخور و دِ برو که رفتی... احمق... تو احمقی. من با هوا حرف می‌زنم! (ص۷۳)

مثل مگسهایی شده بودم که اول پائیز به اتاق هجوم می‌آورند، مگسهایی خشکیده و بیجان که از صدای وزوِز بال خودشان می‌ترسند. (ص۶۹)

از مثلث عقدهٔ اودیپ در روانشناسی فروید (مادر/ پسر/ پدر) نابهنجاری‌های فراوان سر بر می‌کشد و رنگ بیمارگونهٔ آن بر همهٔ پیوندهایی که گرفتارانِ این کلاف سردرگم با جهان برقرار می‌کنند، می‌گسترد. از یک سو، در میدان **دید** و **آگاهی** دیگران گنجیدن به هراسی بیمارگونه راه می‌دهد. اگر چشم دیگری **من** را آن‌چنان که هست ببیند، پرده از آرزوی نهفته و ناخودآگاه پدرکشی برمی‌افتد و یا همان گونه که در **بوف کور** می‌بینیم چشم دختر اثیری «سلاتونی» می‌شود که راوی را شکنجه می‌کند و با چنگالی آهنین درونش را می‌فشارد:

برای اولین بار در زندگیم احساس آرامش ناگهان تولید شد. چون دیدم این چشمها بسته شده، مثل این که سلاتونی که مرا شکنجه می‌کرد و کابوسی که با چنگال آهنینش درون مرا می‌فشرد کمی آرام گرفت. (ص۲۰)

اما، از سوی دیگر، **زندگی** یعنی **دیده شدن** به وسیلهٔ دیگری و **هستی** یعنی **در چشمِ دیگری به هستی درآمدن**. این معنا نیز در **بوف کور** به روشنی بازتافته است.

بعد از آن که آن چشمهای درشت را میان خون دلمه شده دیده بودم، در شب تاریکی، در شب عمیقی که سرتاسر زندگی مرا فرا گرفته بود، راه می‌رفتم، چون دو چشمی که به منزلهٔ چراغ آن بود برای همیشه خاموش شده بود... (ص۲۹)

زندگی راوی در نوسان این مهر و کین، در دندانه‌های این تنشِ بنیانی، در پیوند و بی‌پیوندی نقش بر آب است. بازتاب این تنش را در بوف کور در قرین بودن نماد چشم با دو واژه یا مفهوم **مرگ** و **زندگی** و این که همیشه راوی در حالت شرم و گناهِ به «شب جاودانی دستهایش» پناه می‌برد، می‌بینیم. راوی در ژرفنای چشمانِ دختر اثیری ــ که هم‌زمان، هم می‌نوازند و هم می‌آزارند ــ هم هولناکیِ «گرداب مهیب» زندگی را می‌بیند و هم از همهٔ رازهای الهی و مشکلات فلسفی پرده بر می‌گیرد. هم آن چشم‌ها را برای همیشه به روی زندگی ــ زندگی خودش ــ می‌بندد و هم به برکت نگریستن در آنها «مثل یک هنرمند حقیقی» شاهکاری می‌آفریند، پادزهر میرندگی آنها می‌شود، و آن «گویهای برّاق پرمعنی» را بر قلمدانْ نقش می‌کند:

... پرتوِ زندگی من روی این گوی‌های براق پرمعنی ممزوج و در ته آن جذب شد. این آینهٔ جذاب همهٔ هستی مرا تا آن جایی که فکرِ بشر عاجز است به خودش کشید. (ص۱۳)

از نظرگاه فرویدیان، شخصی که گرفتار این روان‌پریشی است، در نوسان بین دو نهایت **دیگرگریزی** و **دیگرآمیزی** صورتک‌هایی از

بیم دیگران بر چهره می‌گذارد. فرمان یک یا چند **منِ** دروغین را گردن می‌نهد. با دل خونین و لب خندان از همساز کردن بیرون و درون در می‌ماند و همهٔ **من**‌های دروغین او، همهٔ **نقاب**‌هایی که بر چهره می‌نهد از کارکرد جبرانی تهی می‌شود.

نمادِ **چشم**، در روانشناسیِ یونگ تمثیلی از جهانِ ناخودآگاهی است و نگریستن در **ظلماتِ** آن سرآغازِ راهِ درازِ خویشتن‌یابی و فردیّت. راوی باید به سیاهیِ غلیظ و متراکمِ این چشم‌ها، به این «شبِ ازلی و ابدی»، بنگرد و در وابستگیِ «عمیق و جدایی‌ناپذیر با دنیا و حرکتِ موجودات و طبیعت، با همهٔ «هستی‌های سرگردانِ در میانِ این سایه‌های لرزان» کنار بیاید. هدایت در توصیفِ این ناشناختهٔ وصف‌ناپذیر زیباترین و گنگ‌ترین واژه‌ها را به کار می‌گیرد «چشم‌های ترِ برّاق»، «گوی الماس سیاهی که در اشک افتاده باشد»، «چشم‌های خسته‌ای که مرگ را دیده است.»

> در این لحظه تمام سرگذشت دردناک زندگی خودم را پشت چشم‌های درشت، چشم‌های بی‌اندازه درشت او دیدم، چشم‌های تر و براق، مثل گوی الماس سیاهی که در اشک انداخته باشند. من در چشمهایش ــ در چشمهای سیاهش ــ شب ابدی و تاریکی متراکمی را که جستجو می‌کردم پیدا کردم و در سیاهی مهیب افسونگر آن غوطه‌ور شدم... (ص ۱۹)

جهانِ ناخودآگاهی در موجودِ نرینه دارای سرشتی مادینه است که ــ همان گونه که اشاره شد ــ در روانشناسی یونگ آنیما (Anima)

نامیده می‌شود. یونگ در مبحث کهن‌الگوها که بنا بر تعریف به ساحت فعالیت‌های غریزی متعلق‌اند و شکل‌های موروثی رفتارهای روانی را باز می‌تابند، آنیما را اصلِ ازلی چهرهٔ مثالینی می‌داند که از همهٔ تجربه‌های نسل‌های پیشین از زن، از همهٔ یادهای دور و دیر خفته در جنگل ذهنیِ هر مرد، نشان دارد و از مهم‌ترین کهن‌الگوها است. در بوف کور همهٔ چهره‌های زنانه، آنیما یا حوّای درونِ راوی و همهٔ چهره‌های مردانهٔ آنیموس (Animus) یا وجه نرینهٔ هستیِ او را باز می‌تابند. راویْ همهٔ آنهاست و هریک از آنها پاره‌ای از هستی راوی. یونگ معتقد است که انسانِ کلّیِ ازلی در جوامع آغازین نیز تمامیتی آکنده از همهٔ تضادها و موجودی دوجنسی تصویر شده است. ساختار آیینه‌ای بوف کور و این که تصویرها و صحنه‌ها همدیگر را باز می‌تابند و تکرار می‌کنند بیانی شعرگونه از همین یکی و دویی، یگانگی و چندگانگی است. زبان هدایت در بیان این پیوندهای ناپدیدار و کشش‌های ناگزیر که شعر و هنر و فلسفه از جلوه‌های گوناگون آن رنگین است به شفافیّتی شگفتی‌برانگیز می‌رسد:

> مثل این که من اسم او را قبلاً می‌دانسته‌ام... مثل این که روان من در زندگی پیشین در عالم مثال با روان او همجوار بوده، از یک اصل و یک ماده بوده و بایستی که به هم ملحق شده باشیم. (ص۱۴)

شاید دختر اثیری با حضور نابش در بوف کور از دلکش‌ترین

جلوه‌های آنیما در ادبیّات جهان باشد.

> آبی که او گیسوانش را با آن شستو می‌داد، بایستی از یک چشمهٔ منحصر به فرد ناشناس و یا غار سحرآمیزی بوده باشد... فهمیدم که آن گلهای نیلوفر گل معمولی نبوده. مطمئن شدم اگر آب معمولی به رویش می‌زد صورتش می‌پلاسید و اگر با انگشتان بلند و ظریفش گل نیلوفر معمولی را می‌چید انگشتش مثل ورق گل پژمرده می‌شد. (ص ۱۶)

در تب و تاب دیدار و یکی شدن با این جلوهٔ دلکش آنیما (یگانه شدن آنیما و آنیموس) است که راوی «شبها جلوِ مهتاب زانو می‌زند»، «از درخت‌ها، از سنگ‌ها، از ماه که شاید به او نگاه کرده باشد»، او را به التماس و زاری باز می‌خواهد و آرزوی زیستن با او در «یک جزیرهٔ منزوی که در آن حتی مار هم نباشد» (تمثیلی از باغ عدن) همهٔ وجودش را در فرمان می‌گیرد. راویِ بوف کور یگانگیِ تن و روان، آمیزش با روح و رسیدن به دوران فرخندهٔ پیوستگی را آرزو می‌کند:

> مثل نر و مادهٔ مهرگیاه به هم چسبیده بودیم، اصلاً تن او مثل تن مادهٔ مهرگیاه بود که از نر خودش جدا کرده باشند و همان عشق سوزانِ مهرگیاه را داشت. (صص ۲۰-۲۱)

و به برکت این دیدار و تنها برای «یک لحظه» نگریستن در چشمان دختر اثیری بین راوی و «همهٔ عناصر طبیعت به وسیلهٔ رشته‌های نامرئی جریان اضطرابی برقرار می‌شود» و راوی «قادر می‌شود به

آسانی به رموز نقاشیهای قدیمی، به اسرار کتاب‌های مشکل فلسفه پی ببرد» و «در گردش زمین و افلاک، در نشو و نمای رستنی‌ها و جنبش جانوران» شرکت کند. و مثل یک «هنرمند حقیقی شاهکاری از خودش به وجود بیاورد» و همان چشم‌هایی را نقش کند که یک نقاش دیگر، صدها و شاید هزاران سال پیش، بر روی یک گلدان «در حاشیهٔ لوزی صورت زنی... با چشم‌های درشت سیاه، با چشم‌هایی مهیب و افسونگر» کشیده است.

آنیما به گفتهٔ یونگ نمی‌تواند از قلمروِ خودش که مرز خودآگاهی فردی و ناخودآگاهی جمعی است فراتر برود و در ساحت آگاهی ماندگار شود. جوی آبی که پیرمرد شالمه‌بسته در یک سوی آن زیر درخت سروی قوز کرده است و از سوی دیگر آن دختر اثیری گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کند (ولی نمی‌تواند از آن بگذرد) بیانی شعرگونه از **دست‌نیافتنی** بودن آنیماست:

> دیدم در صحرای پشت اتاقم پیرمردی قوزکرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه، یک فرشتهٔ آسمانی جلوِ او ایستاده، خم شده بود... گویا می‌خواست از روی جویی که بین او و پیرمرد فاصله داشت بپرد ولی نتوانست... (صص۱۳-۱۴)

> یک ستارهٔ پرنده بود که به صورت یک زن یا فرشته به من تجلی کرد و در روشنایی آن یک لحظه، فقط یک ثانیه، همهٔ

بدبختیهای زندگی خودم را دیدم... و بعد این پرتو در گرداب تاریکی که باید ناپدید شود دوباره ناپدید شد. نه، نتوانستم این پرتو گذرنده را برای خودم نگه دارم. (ص ۱۰)

راویِ بوف کور نور را می‌بیند، به همهٔ «رموز و اسرارِ» هستی پی می‌برد، اما از آمیزش با آنیما تلخ‌کام می‌ماند. «روح شکننده و موقتِ» دختر اثیری که «هیچ رابطه‌ای با دنیای زمینیان ندارد» از میان لَباس سیاه چین‌خورده‌اش بیرون می‌آید و دوباره به دنیای سرگردان سایه‌ها باز می‌گردد و آن «دو چشم افسونگر» را که چراغ راه راوی در سفر به دنیای تاریک درون بود و ظلمات زندگیش را چراغان می‌کرد بر او و زندگی او فرو می‌بندد.

یکی دیگر از گره‌گاه‌هَای راه خویشتن‌یابی در روانشناسی یونگ آشتی با مفهوم **هِرْمافْرودیتیسم**[1] یا **نر-مادگی** است که ریشهٔ آن همان گونه که پیش از این اشاره شد به جوامع اولیه، به دوران اساطیری و به مفهوم انسانِ کلی می‌رسد و در گرگ بیابان هم به عنوان نماد **تمامیّت** و آشتی اضداد بازتافته است. در بوف کور می‌بینیم که دختر اثیری، زنِ لکّاتهٔ راویِ و برادرش هرسَه چشم‌های مورّب ترکمنی، گونه‌های برجسته و پیشانی بلند دارند و «لب‌های نیمه‌بازی که تازه از یک بوسهٔ گرم طولانی جدا شده باشد».

---

۱) Hermaphroditism (ترکیبی از دو کلمهٔ هرمس و آفرودیت که در بیانِ دوجنسی بودن به کار می‌آید.)

تنش گرم و ساق پاهایش شبیه ساق پاهای زنم بود. (ص۵۵)

راوی «دهان نیمه‌بازِ» برادرزنش را می‌بوسد:

... شبیه لب‌های زنم بود... لابد لب‌های آن لکاته هم همین طعم را داشت. (ص۵۶)

در همین وقت دیدم پدرش ـ آن پیرمردِ قوزی که شال گردن بسته بود، از درِ خانه بیرون آمد... بریده بریده می‌خندید. خندهٔ ترسناکی بود که مو را به تن آدم راست می‌کرد و شانه‌هایش از شدت آن می‌لرزید: (ص۵۶)

راوی خمیده در زیر بار این گناه «از طبیعت و دنیای ظاهری کنده می‌شود»، «چشم‌هایش به هم می‌رود» و خود را در میدانی می‌بیند که در آن پیرمرد خنزرپنزری را (که هم پدر راوی‌ست، هم پدرزنش، و هم خودش) به دار کشیده‌اند. مادرزنش «با صورتی شبیه به صورتِ کنونی زنش» (که با مادر خودِ راوی یکی است) او را می‌کشد، از میان مردم رد می‌کند و به میرغضب که لباس سرخ پوشیده است نشان می‌دهد و می‌گوید «اینم دار بزنین.» (ص۵۷)

در نمودار ۲، **دو نیمه شدن‌های** چندلایهٔ Ego در روانشناسی یونگ، ارزش و اهمیّت آنها در فرایند خویشتن‌یابی و بازتاب این گسست و پیوست در شبکهٔ در هم تنیده‌ای که شخصیّت‌های بوف کور را از هم می‌گسلاند و به هم پیوند می‌دهد، در چهار مرحله نشان داده شده است:

۱) تقسیم Ego به آنیما و آنیموس؛

۲) تقسیم آنیما و آنیموس به دو سویهٔ آسمانی و زمینی، اثیری و لکّاته؛

۳) تقسیم Ego به سایه و صورتک؛

٤) یکی بودن همهٔ شخصیت‌ها.

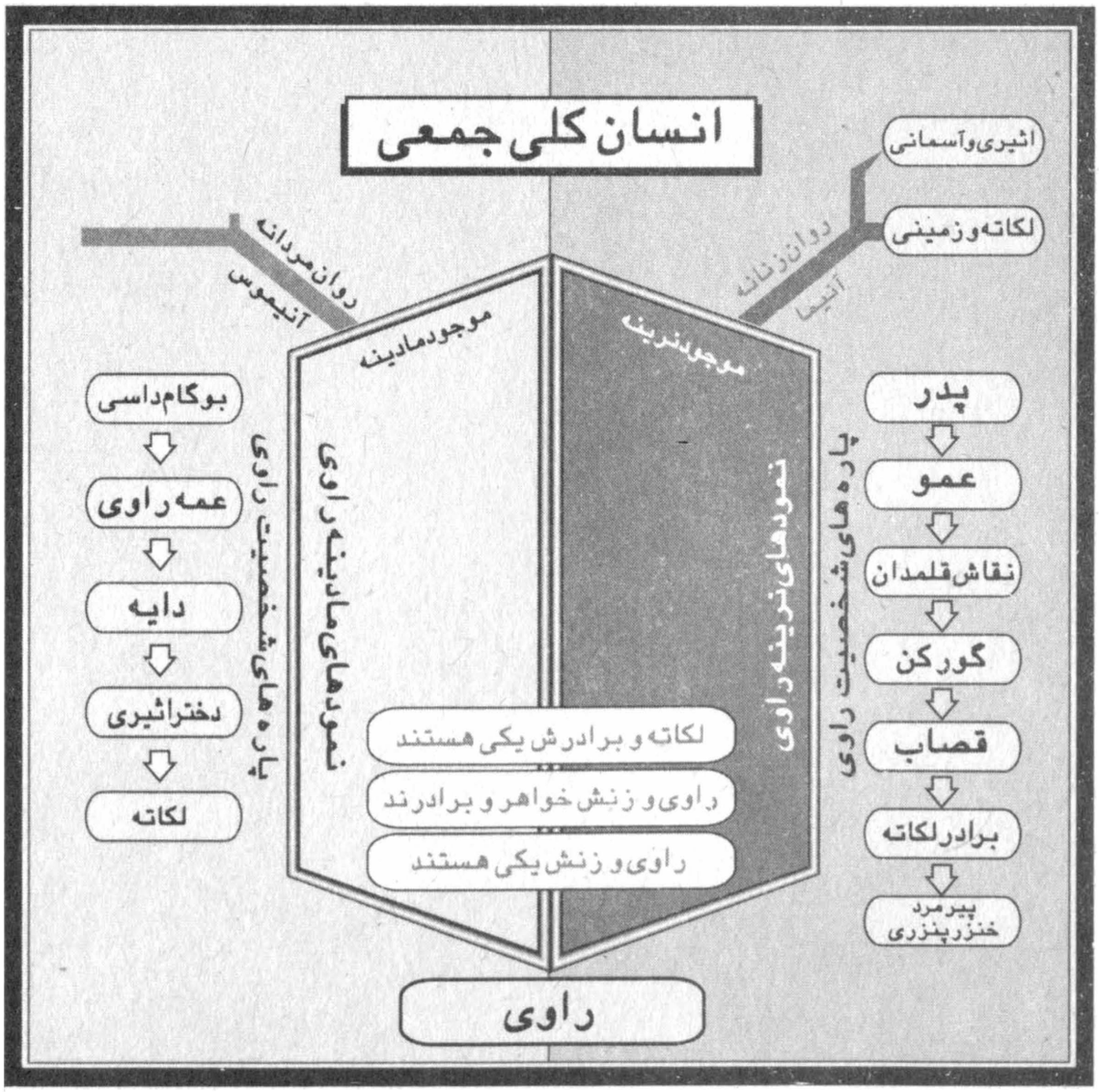
همان گونه که در نمودار۲ می‌بینیم و در بوف کور هم به زیباترین وجهی بازتافته، آنیما یا روان زنانه در موجود نرینه و آنچه یونگ «بزرگ بانوی روح» می‌خواند هم اثیریْ و آسمانی است، هم آلوده و گناهکار:

> آیا ممکن بود که این زن، این دختر، یا این فرشتهٔ عذاب (چون نمی‌دانستم چه اسمی رویش بگذارم) آیا ممکن بود که این زندگیِ دوگانه را داشته باشد؟ (ص ۲۰)

آشناترین نمونهٔ تاریخی این دوگانگیِ سرشتِ مادرانه مریمِ مقدّس است که هم مادر خداست و هم بنا بر روایات قرونِ وسطایی صلیب عیسی. در اساطیر هند کالی مادر مهربان و بیدادگر آمیزه‌ای از همهٔ اضداد است. «آشنایی با تن و جان یگانه، و بیگانه‌ای چون طبیعت رام‌نشدنی، مهربانی عاشق و سرنوشتی ناگزیر، پناهگاهی که همه چیز از آن آغاز می‌شود و همه چیز به آن پایان می‌یابد.»[1]

---

1) C.G. Jung, *Four Archetypes* (London: Routledge & Kegan Paul, 1972).


انسان کلی جمعی
اثیری‌وآسمانی
لکاته‌وزمینی
روان‌زنانه
آنیما
روان‌مردانه
آنیموس
موجودمادینه
موجودنرینه
بوگام‌داسی
عمه‌راوی
دایه
دختراثیری
لکاته
پاره‌های‌شخصیت راوی
نمودهای‌مادینه‌راوی
نمودهای‌نرینه‌راوی
پاره‌های‌شخصیت راوی
پدر
عمو
نقاش‌قلمدان
گورکن
قصاب
برادرلکاته
پیرمرد
خنزرپنزری
لکاته و برادرش یکی هستند
راوی و زنش خواهر و برادرند
راوی و زنش یکی هستند
راوی

نمودار ۲

ریشه‌های این چهرهٔ دوگانه از مادر و یا به کلامی دیگر نوسانِ **مادر** بین دو نهایت عشق و نفرت از نظرگاه فروید از **عقدهٔ اودیپ** سر بر می‌کشد و شکافی که در بیماری‌های عصبی یک‌پارچگیِ هویّت را از میان می‌برد.[۱] در نخستین بخشِ بوف کور، مثلث عشقی عقدهٔ اودیپ در رابطهٔ راوی با دختر اثیری (که موزونی حرکاتش «رقاصان بتکده‌های هند» و یا بوگام‌داسی مادر راوی را به یاد می‌آورد) و پیرمردِ قوزکرده شالمه بسته (که با همان ویژگی‌های پدر راوی توصیف شده) بازتافته است.

> در این دنیای پست یا عشق او را (دختر اثیری) می‌خواستم و یا عشق هیچ کس را. آیا ممکن بود کس دیگری در من تأثیر بکند؟ ولی خندهٔ خشک و زنندهٔ پیرمرد ــ این خندهٔ مشئوم رابطهٔ میان ما را از هم پاره کرد. (ص۱۵)

در بخش دومِ کتاب، زن لکّاتهٔ راوی، اگرچه گاه با مهری مادرانه و دستی نوازشگر به سراغِ راوی می‌رود و طعمِ آرامشِ بهشت‌گونهٔ زهدانِ مادر (آرزوی ناخودآگاهِ مبتلایان به عقدهٔ اودیپ) را به او می‌چشاند، اما به روی همهٔ جلوه‌های مردانه‌ای که راوی در کین‌ورزی با پدر به تاریک‌ترین گوشه‌های ناخودآگاهی پرتاب کرده آغوش می‌گشاید و با مرد قصاب (که از نظرگاه فروید تمثیلی از ترس راوی از اخته شدن است) و پیرمردِ خنزرپنزری (که همان

---

۱) ن.ک. به بهرام مقدادی، «بوف کور و عقدهٔ اودیپی، نقد روانی»، جهان نو، سال ۲۵ (۱۳۴۹)، شمارهٔ ۱-۲، صص۱-۱۰.

پدرِ راوی است) در برابرِ چشمانِ او به بستر می‌رود.

یونگ **عقدهٔ مادر** را، که مفهومی وام‌گرفته از آسیب‌شناسی روانی است، از این قلمروِ بسته خارج می‌کند و به ظرفیت‌های گسترده‌ای از اروس (Eros) پیوند می‌دهد. یونگ، که چهرهٔ **مادر** را در سرزمین‌ها و فرهنگ‌های گوناگون یکسان می‌داند برای **مادرِ واقعی** در آسیب‌شناسیِ روانی اهمیتی محدود و مشروط قائل است. از دیدگاه یونگ تأثیر مادر بر فرزند، بیشتر، از جنبه‌های اساطیری و قدسیی سر بر می‌کشد که زیور و پیرایهٔ چهرهٔ مثالین است و بر همین پایه میان آن‌چه مادر **هست** و آن‌چه مادر **باید باشد** خطی می‌کشد و این دو گروه از اثرات آسیب‌زا و ضربه‌زننده را از هم جدا می‌کند. **عقدهٔ مادر** که زیربنای آن همان چهرهٔ مثالین مادر است هرگز در فرزندِ پسر مستقیماً بروز نمی‌کند. بسیاری از جهان‌هایی که با طرحی نو درافکنده شده، هدیهٔ این پسرانِ عاشق به پیشگاهِ مادرِ مثالین است. پیچیده‌ترین و پایدارترین پیوندها جهانِ این مادر و پسر را در فرمان دارد و پسر را از این آفرینندهٔ ویرانگر، که اصل فنا و بقا هردو است، گزیری نیست. دوسویگیِ سیما و سرشتِ این بانوی آغازین در **بوگام‌داسی**، مادرِ راوی، رقاصهٔ معبد لینگام، که بدن نازکش به سبُکیِ باد و موجْ پیچ و تاب می‌خورَد، به روشنی بازتافته است. پدر و عموی راوی دل سپرده و بیقرارِ اویند، و او هر دو را در آزمایشی مرگبار به نبردِ مارِ ناگ می‌فرستد. یکی به نیش زهرآگین مار از پای در می‌آید و آن که می‌ماند پیرمرد

لب‌شکریِ قوزکرده‌ای است که با داغی ابدی از این جدایی بر دل، آوارهٔ سرزمین‌ها است. بوگام‌داسی بر لبانِ فرزندِ نرینه بوسهٔ مرگ می‌نهد و یک بغلی شراب، که زهرِ مارِ ناگ در آن حل شده، توشهٔ راهش می‌کند. بوگام‌داسی در سویهٔ آسمانی خود همان «پرتو گذرنده‌ای» است که روانِ راوی در عالمِ مثال با روان او همجوار بوده و راویْ او را، در یک درخشش کوتاه، در چشم‌اندازِ ناگهان پدیدار شدهٔ خانهٔ خود (تمثیلی از جهانِ ناخودآگاهی) می‌بیند که در جامهٔ سیاه و چین‌خوردهٔ دختری با گیسوانِ سیاه و چشمانی مورّب گل نیلوفرِ کبودی به پیرمردی قوزکرده و شالمه‌بسته هدیه می‌کند، که زیرِ درختِ سروی نشسته است (وجهِ دیگری از خود راوی)[۱]. سویهٔ تاریک و زمینی این مادرِ مثالین که جدایی و آزادی فرزند پسر را بر نمی‌تابد در شخصیّت زن لکّاتهٔ راوی چهره می‌کند. از نظرگاه لوگوس (Logos) یا وجهِ نرینهٔ آگاهی، این ظلمات، این **گناهِ نخستین**، نفس شرّ است و بریدن از آن، یعنی **مادرکشی**، گام آغازین در رهایی از ناآگاهی و رسیدن به استقلالی است که به **بخش‌ناپذیر** شدن و **تفرّد** می‌انجامد. همان گونه که در اسطوره‌های بابلی مردوخ مادرِ خود تیامات را که هیولای آب‌های آغازین و تاریکی و آشفتگی است می‌کشد؛ از پیکرِ او جهان را

---

۱) درختِ سرو یا درختِ همیشه سبز مطابق روایات ایرانی درختی است که زرتشت از بهشت آورده است. سرو نمادِ جاودانگی است و با وجودِ جاویدانِ خود مرز میان مرگ و زندگی را از میان بر می‌دارد و آشتی اضداد را ممکن می‌کند.

می‌آفرینند و به نیروی آگاهی در انجمن خدایان به سروری می‌نشینند:[۱]

> یک خدا شده بودم. از خدا هم بزرگ‌تر بودم. چون یک جریانِ جاودانی و لایتناهی در خودم حس می‌کردم. (ص۷۷)

راویْ چشمانِ این مادرِ نمادین را در هر دو سویهٔ زمینی و آسمانیِ آن به روی زندگی می‌بندد و خود از درآغوش کشیدنِ زندگی، از رسیدنِ به بهشت آغازین، به روزهای دوری که با جهان (مادر) یگانه و آمیخته بود، وامی‌زند. نمودهایِ گوناگونِ آنیموس در کتاب، که همان گونه که دیدیم همه به هم می‌مانند، همه خانهٔ راوی را می‌شناسند و از آنچه در درونش می‌گذرد باخبرند چون سایه‌ای شوم و ترسناک در همهٔ لحظه‌های رویارویِ او با ژرفناهای هولناکِ درونش سر می‌رسند و خنده‌ای خشک و چندش‌آور ــ «که مو را به تن راست» می‌کند ــ سر می‌دهند. گزلیک به دستش می‌دهند که دختر اثیری و زنِ لکّاته را از میان بردارد، تابوتی، که مو نمی‌زند، به انگارهٔ قامتِ آنها می‌سازند و یادش می‌دهند که چگونه

---

۱) مردوخ در روایات کهن بابلی به جنگ تیامات می‌رود، او را می‌کشد و از پیکر او جهان را می‌آفریند. مردوخ را برخی با مریخ، خدای جنگ و برخی با مشتری مطابقت داده‌اند. چنان که از لوحِ پنجمِ الواحِ بابلی بر می‌آید، مردوخ حرکت سیّارات، ثوابت، کسوف و خسوف و مدارات را مقرر می‌دارد. برگرفته از: محمدجعفر یاحقی، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی (تهران: انتشارات مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی و انتشارات سروش، ۱۳۶۹).

این مردگان را به گور بسپارد... دیدار راوی با خودش دیداری شوم است. راوی پاره‌ها و سویه‌های همستیز هستی خودش و دیگرانی را که همه به او می‌مانند بر نمی‌تابد. راهِ پر پیچ و خم خویشتن‌یابی به بست می‌رسد. آشتیِ پاره‌های هستی ممکن نیست و بوف کور تمثیلی از همین بن‌بست است. راوی در پرتوِ یک لحظه دیدار با آنیما، «راز هستی» را خوانده، «همهٔ بدبختی‌های زندگیِ خودش را دیده» و **خود**ش را شناخته است. به آیینه می‌نگرد، آیینه او را، و مردمی را که از میانِ آنان برخاسته، هم‌چنان که هستند، ازپادرآمده و پیر و وازده، در جامه و چهرهٔ پیرمردِ خنزرپنزری، شوم‌ترین و تباه‌ترین چهرهٔ راهِ پر پیچ و خمِ خویشتن‌یابی باز می‌تاباند... دیدار با **خود** تلخ است... به تلخیِ زهری که از بنِ دندانِ یک مارِ ناگ گرفته باشند و «نشانِ شومِ آن... تا ابد... زندگی را زهرآلود خواهد کرد.»

> رفتم جلوِ آینه... دیدم شبیه، نه، اصلاً پیرمردِ خنزرپنزری شده بودم. موهای سر و ریشم مثل موهای سر و صورت کسی بود که زنده از اتاقی بیرون بیاید که یک مارِ ناگ در آن جا بوده... بی‌اختیار زدم زیر خنده... خندهٔ عمیقی که معلوم نبود از کدام چالهٔ گمشدهٔ بدنم بیرون می‌آید... من پیرمردِ خنزرپنزری شده بودم. (ص ۸۶)

پایانِ بوف کور پایانِ راه خودشناسی راوی و سفر هولناک او به دنیای درون و لایه‌های سنگین خفتهٔ ناخودآگاهی جمعی است.

راوی خسته و وحشت‌زده، قوزکرده و سپیدموی و شالمه‌بسته، از دیدار با **خودِ همگانی**، از جستجوی ریشه‌های گذشتهٔ قومی، و از کاوش ژرف‌ترین لایه‌های زمین باز می‌گردد و در برگ‌های پایانی بوف کور در جستجوی ره‌آورد این سفر به دست‌هایش نگاه می‌کند. اما، افسوس، که در این دستانِ خالیِ خونین جز «یک دستغاله، دو نعل، چند مهرهٔ رنگی، یک گزلیک دسته‌استخوانی... و یک کوزهٔ قدیمی راغه چیزی نیست.»[1] پیرمرد خنزرپنزری، که جز به جغد نمی‌ماند، هستی او را در فرمان دارد و صدای خندهٔ خشکِ چندش‌آورش «از تمام چاله‌های گمشدهٔ بدنِ» راوی به گوش می‌رسد. راویِ بوف کور به سوگِ خویشتن می‌نشیند. راوی سوگوار خود است. در **خود** می‌نگرد و بر **خود** می‌گرید.

از جغدِ فرخنده‌فالِ روزگارانِ درازِ پیش[2] جز سایه‌ای شوم و خمیده زیر بارِ سنگینِ قرون به جای نمانده است. راوی، سایه، جهانِ درون، دنیای بیرون، همهٔ هستی، همهٔ جهان در پیکر شوم

---

۱) بساط پیرمردِ خنزرپنزری در بوف کور همیشه این‌چنین توصیف شده است.

۲) در اسطوره‌های کهن ایرانی، پرنده‌ای به نام اَشوزوشت، به معنی «دوستدار راستی»، هست که آن را «مرغ زوربرَک» و «مرغ بهمن» نیز خوانده و ایزدی و فرخنده‌فال و ستودنی به شمار آورده و با «جغد» یکی دانسته‌اند. (شاید «مرغ حق» که امروز در نامگذاری یا توصیف گونه‌ای از جغد به کار می‌رود، برگردانی از نام اصلی اوستاییِ این پرنده باشد.) در وندیداد (فرگرد۱۷/ بند۹) و در بندهش (بخش۹) از این مرغ یاد شده است. (برای آگاهی بیشتر، ن.ک. اوستا| کهن‌ترین سرودها و متنهای ایرانی، گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، ج۲، ص۸٤۸ و ۹۱۹ و بندهش، گزارش مهرداد بهار، ص۱۰۲ و ۱۸۹.)

این جغد بدآوا گنجیده است. بوفی که روشنایی را بر نمی‌تابد، از همراهی با دیگر مرغانِ در جستجوی حقیقت سر باز زده، کور است و در دلِ تاریکی زندگی می‌کند، از جسم ویران خود گریخته و بر این ویرانه می‌گرید و ناله‌هایی را که در گلویش گیر کرده ــ «دردهایی را که نمی‌توان به کسی گفت» ــ به شکل لکّه‌های خون به بیرون تف می‌کند. «دمیری در حیات الحیوان می‌گوید که در افسانه‌های عربی زمانی که فردی می‌میرد، یا به قتل می‌رسد، خود را مشاهده می‌کند که به جغدی استحاله یافته و بر مزار خود زاری می‌کند.»[۱]

---

۱) آذر نفیسی، «دریافتی از بوف کور»، کلک، شمارهٔ ۱، ۱۳۶۹. آذر نفیسی در ارتباط با عنوان کتاب به نکتهٔ جالبی اشاره می‌کند: «این جغدْ کور است یعنی چشمانش بر واقعیات خارج کور است. اما چشم درونی‌اش باز است و در دنیای تاریک درون خود به جستجو می‌پردازد.»

دو متن، دو انسان، دو جهان
پی آمد

بر این جان پریشان رحمت آرید
کـــه روزی کـاردانِ کـاملـی بـود

حافظ

ساختارِ هفت پیکر و بوف کور، همان گونه که دیدیم، از دو نیمهٔ همانند و قرینه ساخته شده و آیینه‌وار است. ساختار آیینه‌ای را می‌توان از منظر نقد روانشناختی، کنایه‌ای از انگارهٔ روان و دوسویهٔ خودآگاه و ناخودآگاهِ آن در نظر گرفت. نیمهٔ نخستینِ هفت پیکرْ داستانِ نوجوانیِ بهرام و سیر او از خامی به برنایی و دانایی است که تصویر آیینه‌ایِ بخش دوم یا داستان سال‌های پختگی و بیداردلیِ بهرام است. اگرچه ساختارِ روایی در این دو نیمه همسان است و رویدادها به هم می‌مانند و تکرار می‌شوند، اما بهرام با رویدادهای همسانِ دو نیمهٔ داستان، که دو نیمه از زندگی او را نشان می‌دهند، برخوردی ناهمانند دارد و همین ناهمانندی‌ها است که به دگرگونی‌های ساختاری روان او اشاره می‌کند و گذرِ او را از دورانی که با دو جهان بیرون و درون در کشاکش و زد و خورد است به روزگاری که با خود و جهان و کیهان به آشتی و سازگاری و همدلی می‌رسد نشان می‌دهد.

اما در بوف کور که راویِ آن دیروز و امروز خود را بی‌فردا و درون و بیرون خود را ویران می‌بیند، این ساختار آیینه‌ای به‌گونه‌ای دیگر عمل می‌کند. نیمهٔ اول بوف کور داستانِ پیریِ راوی است و امروزِ ما و نیمهٔ دوم آن جوانی او و دیروزِ ما. راوی در آیینهٔ دیروز و

لایه‌های عمقیِ روانِ ما می‌نگرد تا ریشهٔ دردها و گرفتاری‌های امروزمان را بشناسد. به سخنِ دیگر، راوی که نگران امروز و نابهنجاری‌های آن است، در جستجوی ریشه‌های این نابسامانی به دیروز باز پس می‌گردد و همهٔ گذشتهٔ **خود** و **سرزمین** و **مردمِ** خود را با چشمانی تیز و شکافنده از نو می‌نگرد و می‌کوشد که نیروهای هم‌گریز و هم‌ستیز یک **دیروز** دور و یک امروز ازهم‌گسسته و پریشیده را در درونِ خویش به آشتی و سازگاری برساند و به بن‌بست می‌رسد. هم‌چنان که دیدیم، در هر دو متن شناختِ خود از دیدار با سایه (Shadow)، که از مهم‌ترین کهن‌الگوها در روانشناسیِ یونگ و مجموعهٔ همهٔ چیزهایی است که نمی‌خواهیم دربارهٔ خودمان بدانیم، آغاز می‌شود و رفته‌رفته به لایه‌های ژرف‌ترِ روان می‌رسد. بهرام سفر به درون گنبدها را که در زبان استعاری نیمهٔ نخست هفت پیکر نماد دنیای درون او هستند در فصل زمستان و از گنبد سیاه آغاز می‌کند و در روز اول بهار و در گنبد سپید که گنبد هفتم یا گنبد تمامیّت و کمال است به انجام می‌رساند. در بوف کور هم راوی می‌خواهد خودش را به سایه‌اش بشناساند اما سفر خودشناسیِ راوی، درست بر خلاف سفرِ هفت پیکر که از سال‌های نوجوانی بهرام و ایامی که «جز می و شکار کاری ندارد» آغاز می‌شود، نقطهٔ پایان زندگی او هم هست و راوی می‌خواهد داستان زندگی به پایان رسیدهٔ خود را و یا قصهٔ «دردهایی را که نمی‌تواند به کسی بگوید» برای سایه‌اش بنویسد. پای نهادنِ بهرام به گنبدِ

هفتم، و آمیختنِ او با «بخت»، هم چرخشگاه زندگی خود اوست و هم خطّی است که هفت پیکر را گذشته از روساخت در زیرساخت نیز به دو نیمه می‌کند: در نیمهٔ دومِ هفت پیکر دیگراز بهرامِ نیمهٔ نخست، یا همان شاهی که کاری جز می و شکار ندارد، نشانی نمی‌بینیم. اگر نیمهٔ نخست هفت پیکر داستان سفرِ بهرام به دنیای تاریک درون باشد، نیمهٔ دوم آن داستان تلاش اوست برای شناختن و به سامان رساندن نابسامانی‌ها و ناهنجاری‌های دنیای بیرون. به سخن دیگر، بهرام در نیمهٔ نخست به آگاهی می‌رسد و در نیمهٔ دوم روشناییِ آگاهی را بر سرزمین‌های قلمروِ فرمانروائیش باز می‌تاباند و نابسامانی‌ها را به روشندلی و کاردانی چاره می‌کند. در این بخش از هفت پیکر که هفت مظلوم برای بهرام داستان زندگی خود و بیدادی را که بر آنان رفته است باز می‌گویند؛ شب و زمستان جای خود را به هوای گرم و روزِ روشن سپرده‌اند؛ دیگر از شاهزاده خانم‌های قصّه‌گو خبری نیست؛ گویندگانِ قصّه‌ها همه مَردند و روی سخنشان با ساحتِ خودآگاهی و ذهنِ هشیار بهرام است. این دادخواهان همه به زبانِ عقل مفهومی، و نه به زبانِ عاطفیِ قصّه، جهانِ بیرون را به بهرام می‌شناسانند. در این نیمه از هفت پیکر دیگر از زبان استعاری و مفاهیم رمزیِ نیمهٔ نخست نشانی نیست و تنشِ میان واژه‌ها و معنایی که به آنها اشاره می‌کنند، از میان می‌رود. در این نیمه است که بهرام داستان مظلومان را می‌شنود و نامردمان را کیفر می‌دهد. جهان بیرون نیز ــ همچنان که

دنیای درونِ بهرام ــ به نظم و سامان و هنجار می‌رسد و جهانی آرمانی، یعنی همان جهانی که انگارهٔ کهن آن بر لایه‌های ژرف روان نظامی نقش است، پا به هستی می‌گذارد.

اما در زمانی که هدایت به دیدار لایه‌های عمقی روان جمعی ما می‌رود از این انگارهٔ کهن جز خطوطی در هم و نقوشی شکسته چیزی به جای نمانده است. راوی پیش از آنکه نوشتن را، یعنی شناساندنِ خودش را به سایه‌اش، آغاز کند «گرداب مهیب» بیرون و درون خویش را دیده، «راز هستی» را خوانده، «همهٔ بدبختی‌های زندگی خودش را شناخته» و می‌داند که «وزن مرده‌ای بر سینه‌اش سنگینی می‌کند.» شناخت راوی از خودش نوشداروی پس از مرگ است.

در هر دو متن، هم‌چنان که دیدیم، گذشته از شناخت سایه، دیدار با آنیما یا فرشتهٔ دگرگون‌ساز درونی که آزمون خودشناسی یا تجربهٔ فردیّت‌پذیری در روانشناسی یونگ بدون شناخت آن ممکن نیست، اهمیتی بنیانی دارد. در هفت پیکر که همهٔ اجزای آن در شبکهٔ پیچیده‌ای از رابطه‌ها به هم پیوند خورده و عشق و آشتی و سازگاری در فضای آن موج می‌زند در درون هر گنبد شاهزاده خانمی نشسته که مشتاق و چشم‌به‌راهِ بهرام است. بهرام همدل و همزبان با دلداری که به دیدارش می‌رود، با لباسی به رنگِ هر گنبد و شاهزاده خانم هر گنبد، به درون گنبدهایی که نمادی از دنیای درونِ او هستند پا می‌گذارد و با آن یگانه و یکی می‌شود. شاهزاده

بانوی هر گنبد، درست مثل شهرزادْ قصّه‌گوی هزار و یک شب، به جادوی سخن و واژه آیینه‌ای در برابر بهرام می‌گیرد. بهرام که زبان دنیای درون خود را می‌داند و با زیر و بم‌هایش آشناست، با این آیینه‌های سخنگو به گفتگو می‌نشیند و در قالب قهرمانان قصّه‌ها از لایه‌های به هم پیچیدهٔ داستان‌هایی که هریک به سویه‌ای از روان او اشاره می‌کنند گذر می‌کند، از خود دور می‌شود و بر خود از نو می‌نگرد.

دستاورد این برخودنگری و خوداندیشی، انسانِ کامل و تمامی است که از راه همزبانی با دنیای درون خویش به سازگاری با جهان و یگانگی با کیهان می‌رسد. همزبانی و همدلی بهرام با دنیای درونش، هم‌چنان که دیدیم، در نسبت تعداد کل ابیات هر قصّه بر یکی دو بیتی که در پایان آن می‌آید و به آمیزش و یگانگی بهرام با شاهزاده خانم قصّه‌گو اشاره می‌کند به گونه‌ای دیگر بازتافته است.[۱] به سخن دیگر، گفتگوی بهرام با همزادان مادینه‌اش، که گاه صدها بیت از هفت پیکر را در بر می‌گیرد سرآغاز راه درازی است که پایان آن، درست مانند آن‌چه در عشق و آمیزشِ آیینی و جادویی می‌گذرد، یگانگی و یکپارچگی درون و بیرون است. اما آنیمای بوف کور، درست بر خلاف آنیمای هفت پیکر که در درون گنبدی سرشار از عشق و گرما و مستی و رنگ به دیدار بهرام می‌رود، هرگز

---

۱) ن.ک. به صص۱۲۹ و ۱۳۰، همین کتاب.

جز سیاه بر تن ندارد، در بیابان پشت خانهٔ راوی بر او ظاهر می‌شود، جز در دَمِ مرگ به او نمی‌نگرد و جز تن مرده‌اش را به او نمی‌سپارد. میان او و پیرمردی که زیر درخت سرو نشسته است (چهره‌ای از خودِ راوی) جویباری است که بر گذشتن از آن ممکن نیست.

راوی در سفری که از امروز به دیروز می‌کند سیمای واقعیِ این دخترِ اثیری را، یعنی همان پرتوِ گذرنده‌ای را که روزی گمان می‌کرد روانش در عالم مثال با روان او هم‌جوار بوده، در چهرهٔ زن لکّاته‌اش به جا می‌آورد و جای «دندان‌های کرم‌خورده و زرد» پیرمرد خنزرپنزری را بر صورتش، یعنی همان صورتی که روزی گمان می‌کرد اگر آب معمولی به آن بخورد می‌پلاسد، باز می‌شناسد.

در بوف کور، برخلاف هفت پیکر که در آن کلام و گفتگو در درون گنبدها دمی از جوشش نمی‌افتد، میان راوی و حوّای درونش «یک دیوار سنگین، یک سدِ نمناکِ بدون روزنه به سنگینی سرب کشیده شده است» و لحظه‌های کوتاهِ دیدارِ آنها از جادوی نگاه و افسون سخن و واژه تهی است. راوی نه در بخش نخست با دختر اثیری و نه در بخش دوم با زن لکّاته، که هر دو به مرگی بی‌واژه می‌میرند، هیچ کلامی رد و بدل نمی‌کند و هرگز اسم آنها را به زبان نمی‌آورد.[۱]

---

۱) در بوف کور همیشه یکی از طرفین گفتگو غایب است و تنها سخنان یکی از دو ←

نه اسم او را نخواهم برد... نه، اسم او نباید به این چیزهای زمینی آلوده شود. (ص ۱۰)

اسمش را لکّاته گذاشتم. چون اسمی به این خوبی رویش نمی‌افتاد. (ص ۵۱)

راوی، اگرچه این همزاد مادینه را در سویهٔ اثیریش به «التماس و زاری از سنگ و ماه و درخت» باز می‌خواهد و در سویهٔ لکّاته‌اش «تمام ذرّاتِ تنش ذرّاتِ تن او را آرزو» می‌کند، اما همهٔ کشش و اشتیاقش برای یگانه شدن با این حوّای درون ــ چه در خواب چه در بیداری چه در ناخودآگاهی چه در خودآگاهی ــ به مرگ و تکه‌تکه شدن می‌رسد. به سخن دیگر، راوی بوف کور، اگرچه برای یک لحظهٔ کوتاه بخت و نور را می‌بیند، یعنی همان شاهزاده خانمی که بهرام در گنبد هفتم برای همیشه در آغوش می‌گیرد، اما از آمیزش با آن تلخکام می‌ماند، به جای زندگی به مرگ می‌رسد، به جای یگانه شدن هزار پاره می‌شود و از هم می‌پاشد و بعد روبروی سایه‌اش، که مثل جغد روی دیوار افتاده، می‌نشیند و داستان آن کسی را که در درون او هیچ کسی نیست برایش روایت می‌کند. در

← طرف مکالمه در متن می‌آید. پدر راوی و دختر اثیری بدون حرف به خانهٔ او می‌آیند و کالسکه‌چی و گورکن پیش از آنکه راوی به زبان بیاید و حرفی بزند حرف‌های خودشان را می‌گویند. تنها یک بار زن لکّاته با طعنه از او می‌پرسد که «حالت چطوره؟» و راوی هم جواب می‌دهد «آیا تو آزاد نیستی، آیا هرچی دلت می‌خواد نمی‌کنی ــ به سلامتیِ من چکار داری؟» صادق هدایت، بوف کور، ص۷۶.

روایت راوی که ساختار آن از ساختارِ روان ازهم‌گسسته‌اش پیروی می‌کند آدم‌ها از خود نامی ندارند. راوی همه را چون برگردانی از خویش می‌آفریند و نام و هویّت را از آنان دریغ می‌کند. پدر و عموی راوی، لکّاته و برادرش، کالسکه‌ران و گورکن، پیرمرد خنزرپنزری، مرد قصّاب و دختر اثیری همه با ویژگی‌های یکسان تصویر می‌شوند، هریک پاره‌ای از **خودِ** هزارپارهٔ راوی را نشان می‌دهند و با شغلی و صفتی که راوی به جای نام برایشان برمی‌گزیند به سویه‌های گوناگون شخصیّت او اشاره می‌کنند. به سخنِ دیگر، راوی خود را چه در بخش بیداری، که خودش را نمی‌شناسد، و چه در بخش خواب، که بنیانِ دردها و گرفتاری‌هایش را به چشم دیده است، نخست چون یک تمامیّت و کلیّت درنظر می‌گیرد و سپس به همهٔ عناصر و عوامل سازندهٔ این کلیّت تقسیم و تجزیه می‌کند. یعنی روان راوی، همچنان که یونگ اشاره می‌کند، از محدودیّت‌های یک روان فردی در می‌گذرد، ابعادی همگانی می‌یابد، با ساختار جهانی که راوی در آن می‌زید یکی می‌شود و چون آیینه‌ای دیروز و امروز یک نسل، یک قوم را در تمامیّت و کلیّت آن باز می‌تاباند. بوف کور، به دلیل پیروی دقیقِ ساختارِ روایی و شیوه‌های داستان‌پردازی آن از روانِ راوی، که به جامعه و جهان پیوسته و با آن یگانه است، در حکم یک سند دقیق تاریخی و اجتماعی است و در آن **خودشناسی**، به مفهوم دقیق کلمه، با شناخت جهانی که این هستی همگانی از آن سر برکشیده یکی می‌شود.

بوف کور از منظر نقد روانشناختی فرهنگی و با توجه به اشاره‌ها و نشانه‌های گوناگونی که گواهِ رو در رو شدنِ آفرینندهٔ آن با لایه‌های عمقیِ ناخودآگاهیِ جمعی است داستانِ انسانِ ایرانیِ همزمانِ راوی است ــ انسانی که در پهنهٔ زمین پناهی نمی‌بیند، پیوندی با آسمان ندارد، زندگی تباه و تنهای امروزش، در نگاه موشکاف و شامهٔ تیز هدایت، فساد و پوسیدگی تاریخی‌اش را گواهی می‌کند و جستجویش برای رسیدن به خویشتن تاریخی به آگاهی‌اش بر بی‌خویشتنی رسیده است. راوی که امروزِ پریشان و نابسامان و چشم‌انداز تاریک و مه‌گرفتهٔ آن (بخش اول کتاب) را بر نمی‌تابد، در جستجوی ریشه‌های این نابسامانی به دیروز بازپس می‌گردد، لایه‌های ژرف روان جمعی ما را می‌کاود، همهٔ گذشتهٔ خود، سرزمینِ خود و مردمی را که از میانشان برخاسته با چشمانی تیز و شکافنده از نو می‌نگرد و از آن‌چه می‌بیند به لرزه می‌افتد:

> هرکس دیروز مرا دیده جوان شکستهٔ ناخوشی دیده است، ولی امروز پیرمرد قوزیی می‌بیند که موهای سفید، چشم‌هایِ واسوخته و لب شکری دارد. (ص۳۷)

راویِ آن دیروز و این امروز را در برابر هم می‌نشاند، آن جوان شکستهٔ ناخوش را در چهرهٔ مفلوک و قامت شکستهٔ پیرمرد قوزی امروز باز می‌شناسد، و در جستجوی خودش به سراغ آیینه می‌رود و از این شاهد راستگوی تاریخ نشان می‌پرسد. آیینه نیز او را و همهٔ مردمی را که به او می‌مانند، هم‌چنان که هستند، در قامت شکسته،

چشمان سوخته، لبِ شکری و موهای سپید سر و سینهٔ پیرمردِ خنزرپنزری، که در هفت آسمان هم یک ستاره ندارد، نشانش می‌دهد.

میان آن کسی که راوی دیدارش را در آیینه آرزو می‌کند و آن چهره‌ای که در آیینه باز می‌تابد، گودالی است که در آن همهٔ آرزوهای راوی و قومی که راوی از میانشان بر می‌خیزد برای پی‌افکنیِ جهانی آرزویی و برای زیستنی هموار و همدلانه با این جهان برای همیشه خاک شده است. در جهانِ پریشانی که از روان راویِ بوف کور گرته بر می‌گیرد، درست بر خلاف هفت پیکر که انگارهٔ آن روان بهرام است و یکپارچه و استوار می‌نماید، آدم‌ها بی نام و نشان در مه و میغ سرگردانند. جهانشان از درون و بیرون ویران است و یادها و نشانه‌هایی که بر ژرف‌ترین لایه‌های روانشان نقش است جز از ویرانی‌های عمیق و شکاف‌های پرناشدنی نمی‌گویند. هستی راوی در تداوم تاریخی‌اش پیرمردی خنزرپنزری است که هم به نشانه‌ها و اشاره‌های بسیاری، که در بوف کور به روشنی بازتافته، به پارهٔ آریاییِ هویّت ما پیوند می‌خورد و هم از لای دندان‌های زرد و پوسیده‌اش کلمه‌های عربی بیرون می‌آید. در این سو و آن سوی نهر سورن، که به اعتباری پیش از اسلام و پس از اسلام ما را در بوف کور از هم جدا می‌کند[۱]، بیابانی است که در آن

---

۱) التون دانیل (Elton Daniel) در مقاله‌ای به نام *Blind* «History as a Theme of the

←

جز ویرانی و پوسیدگی و فرتوتی به چشم نمی‌آید. هولناکی این برهوت است که راوی را از پای در می‌آورد و پیر و قوزی‌اش می‌کند. پایان بوف کور نیز مانند هفت پیکر، که پایان راه خودشناسی

← «*Owl*» به نقل از آرتور کریستین‌سن در ایران در زمان ساسانیان

(*L'Iran sous les Sassanides* (Copenhagen: Ejnar Munksgaard, 1994), p. 105)

و حسین کریمان در ری باستان (تهران: انجمن آثار ملی، ۱۳٤٦)، ج ۱، ص ٤۹۵؛ و هم‌چنین Guy LeStrange, *Lands of the Eastern Caliphate* (Cambridge: Cambridge University Press, 1905, p. 214ff)

یادآور می‌شود که در روزگار اشکانیان خانواده‌ای از نجیب‌زادگان ایرانی در ری زندگی می‌کرده‌اند که نام خود (یعنی سورن) را هم به محله‌ای از مناطق مسکونی شهر و هم به رودخانهٔ اصلی شهر داده‌اند. گویا چشمه‌علی که هم‌اکنون نیز در شهرری جاری است در دوران باستان به این نام خوانده می‌شده است.

Elton Daniel, "History as a Theme of the *Blind Owl*" in *Hedayat's Blind Owl: Forty Years After*, ed. Michael Hillmann (Austin: Center for Middle Eastern Studies, University of Texas at Austin, 1978), pp. 76-86.

هدایت در بوف کور، به اشاره‌ها و نشانه‌های بسیار و از راه ایجاد تقابل‌هایی چون شاه عبدالعظیم/ شهرری، مادر هندی/ پدر ایرانی، نیشابور/ بنارس، به دو سویهٔ هستی تاریخی ما، پیش و پس از اسلام، اشاره می‌کند. برای آشنایی با این ویژگیِ بوف کور، برای نمونه، نگاه کنید به مقاله‌های:

David C. Champagne, "Hindu Imagery in the *Blind Owl*" and Richard A. Williams, "Buddhism and the Structure of the *Blind Owl*", in Hillmann, *Hedayat's Blind Owl: Forty Years After, op. cit.*, pp. 108-118.

و هم‌چنین نگاه کنید به: آجودانی، ماشاءالله، «هدایت و ناسیونالیسم»، ایران‌نامه، سال دهم، شمارهٔ۳، ۱۹۹۳، صص٤۷۳-۵۰٤؛ ـــــ، «ملیت‌گرایی در بوف کور»، دفتر کانون نویسندگان ایران در تبعید، شمارهٔ۱٦، ویژه‌نامهٔ صادق هدایت، ۲۰۰۳، صص ۸۱-۱۰۵. نیز:

Yavari, Houra, "Present in the Past: Or the Story of a Dream", *Sadeq Hedayat: His Work and His Wonderous World*, Oxford, 2007.

بهرام و سرانجام زندگی تمام و کامل اوست، نقطهٔ پایانی است که راوی بر روایتی که می‌نویسد، یا بر تصویری که از هستی ما به دست می‌دهد، می‌گذارد. در دستان خالی و خونین راویِ بوف کور که وحشت‌زده و ازپادرآمده، پیر و خسته و وازده از کاوش عمیق‌ترین لایه‌های هستی تاریخی ما باز می‌گردد، جز یک دستغاله، یک نعل... یک گزلیک و گلدان لعابی شکسته‌ای که گرد و غبار رسوب کرده بر آن از چهرهٔ در غبارِ زمان فرو رفتهٔ ما نشان می‌دهد، چیزی نیست. راوی سیمای خود و همهٔ همروزگاران خود را در چهرهٔ مفلوک و قامت شکسته و دستانِ خالیِ پیرمرد خنزرپنزری به جا می‌آورد و به تماشا می‌گذارد:

> کمی دورتر، زیر یک طاق، پیرمرد عجیبی نشسته که جلویش بساطی پنه است. توی سفرهٔ او یک دستغاله، دو تا نعل، چند جور مهرهٔ رنگین، یک گزلیک... یک بیلچه و یک کوزهٔ لعابی هست که رویش یک دستمال چرک انداخته... همیشه با شال گردن چرک، عبای ششتری... به یک حالت نشسته است. فقط شبهای جمعه با دندان‌های زرد و افتاده‌اش قرآن می‌خواند. (ص ۴۰)

* * *

آیا امروز، همهٔ ما خود را در سیمایی که هدایت پنجاه سال پیش از ما به دست داد به جا نمی‌آوریم و هدایت را به این خاطر دوست نداریم که در بوف کور همهٔ فرهنگ و تاریخ و هویّت ما را از صافی

نقدی ژرف و همه‌سویه گذراند و با باریک‌بینی بی‌مانندی ریشه‌های تباهی و پوسیدگی ما را در داستانی که نوشت نشان داد؟ و آیا به این دلیل ستایشش نمی‌کنیم که، بر خلاف بسیاری از همروزگارانش، به خود چون تافته‌ای جدابافته نگاه نکرد، قصّاب و گورکن و قاری و رجّاله و لکّاته و خنزرپنزری را در درون خویش بازشناخت و دانست که همه سر و ته یک کرباسیم و کابوس دیرپای تاریخمان، نه از ظاهر و سطح رفتار و هنجارمان، که از فسادی فراگیر و بنیانی ریشه می‌گیرد؟ و در کژفهمیِ دیرپای آنانی که گمان می‌بردند می‌توان در هویّت ایرانی دست به گزینش زد، پاره‌ای از آن را گرفت و پاره‌ای دیگر را فرو گذاشت، فرو نماند، این سو و آن سوی نهر سورن را از هم جدا نکرد و پاسخ گسست‌ها و ویرانی‌های لایه‌های ژرف ناخودآگاهی ما را نه در خودآگاهیِ دروغین ناسیونالیست‌های ساده‌اندیش جستجو کرد و نه در تلاش‌های پاکیزگی جویانهٔ آنانی که ما را به سویهٔ دیگری از تاریخمان حوالت می‌دادند؟ آیا بوف کور خیلی بیشتر از مقدّمه‌ای که هدایت بر ترانه‌های خیّام می‌نویسد رگه‌های همانندی و نزدیکی او را به خیام و اندیشه‌هایش نشان نمی‌دهد؟ و به ویرانی‌های آبادی‌ناپذیر روان و فرهنگ ما اشاره نمی‌کند؟ و سرانجام، آیا گزارش هدایت از اعماق ذهن و روان ما در بوف کور آسان‌تر و دقیق‌تر و ژرف‌تر از نوشته‌های دیگرش ما را با اعماق ذهن و روان او آشنا نمی‌کند؟ ریشهٔ دردهایش را، همان دردهایی را که

نمی‌توانست به کسی بگوید، در برابرِ چشمانمان نمی‌گذارد، او را به ما و ما را به خودمان نمی‌شناساند؟ و ما را نیز چون خود او سوگوار این جان پریشان نمی‌کند؟

سفرِ ما از بهرام به راویِ بوف کور، از نظرِ بازتابِ ساختارهای عمقیِ ناخودآگاهیِ جمعی در هفت پیکر و بوف کور، سفر اندوه‌باری است. داستان گذر ماست از رنگ و موسیقی و طنین واژه‌ها به سیاهی و مرگ‌های بی‌واژه، از آسمانی یگانه با زمین و آشتی با زمینیان به آسمانی عبوس و دور از دست، از ضیافت رنگین شب‌های درخشان روح بهرام به کابوس‌های پایان‌ناپذیر و شب‌های ابدی متراکمی که راوی بوف کور در آن دست و پا می‌زند. داستان زندگی بهرام، که نخست وحدت خود را با خود، سپس با جهان و کیهان باز یافت، استعارهٔ پیکارِ انسان با فرمانروایان ناشناخته و گمنامی است که بیرون و درون او را در فرمان دارند. انسانِ خویشکاری که تقدیرش آگاهی است، به برکتِ آگاهی، با تقدیر همساز و یگانه است؛ به نیروی آن آسمان یا جایی را که تقدیر در آن رقم می‌خورد و به زمین می‌آورد و در جهانی نفس می‌کشد که مرگ در آن مبشّر جاودانگی است. اما انسانِ از دیروزْ بُریده و بی‌فردای بوف کور، بی‌خویشتن، آشفته و بی‌آرام است؛ زندگیش به مرگ می‌ماند، بی‌آنکه چون مرگ سرانجام مهربانی کند؛ دردهایشَ را به کسی نمی‌تواند بگوید؛ ناله‌هایش در گلویش گیر کرده است؛ از همهٔ جهان جدا افتاده است و در ویرانه‌ای فرو رفته

در مه و غبار و تاریکی زندگی می‌کند. هفت پیکر حماسهٔ پیروزی انسان بر جهان است و راویِ بوف کور داستان شکست این انسان را در برابر جهان روایت می‌کند... و ما در گذر از یکی به دیگری، در این سفرِ درازِ بدفرجام، زیر بار سنگین قرن‌ها آشوب و پریشانی و بیداد از پای در آمده‌ایم و خسته و تباه و تنهاییم.

چند نقد بر ویرایشِ نخستینِ کتاب

جلیل دوستخواه

«ساختار روانی و ساختار روایی در هفت پیکر و بوف کور»

سنگ، شمارهٔ۲، سوئد، ۱۹۹۷، صص ٤-١٤.

پیشینهٔ نقد ادبی به مفهوم امروزین و همخوان با سنجه‌های جهانی این رشته از کنش ادبیات‌شناختی، در ایران و دیگر حوزه‌های ادب فارسی، از چند دههٔ پیش، بدان سو نمی‌رود. در این دهه‌ها کوششهای پراکنده و نه چندان سامانمند و همسویی در این راستا شده که بخش عمدهٔ آن رویکرد به دستاورهای ادب معاصر داشته است. در زمینهٔ شناخت ادب کهن فارسی ــ از چند استثنا که بگذریم ــ بیشتر کارها در چهارچوب «تحقیق در متون» دانشگاهی جای می‌گیرد که، گرچه در نوع خود بایسته و سودمند است، به هیچ روی نمی‌تواند جایگزین نقد و تحلیل ادبی شود.

بیشترین بخش شاهکارهای حماسی، غنایی وعرفانی ما از دیدگاه نقد ادبی معاصر، هنوز دست‌نخورده و ناشناخته مانده است و در روزگار پرتنش و حساسی که سخت نیازمند برپایی پل پیوند میان نسلهای امروز و فرهنگ دیرینه‌سال این سرزمینیم، تا کنون، کوششهای بسنده و سزاواری در این حوزه نکرده‌ایم. در زمانه‌ای که در پی زمین‌لرزه‌های سیاسی و اقتصادی و اجتماعی، بخشی از مردمانش از جای خود کنده شده و به سرگشتگی و ازخودبیگانگی دچار آمده‌اند و «آنچه را خود [پیش و بیش از دیگران] داشته‌اند» باز نمی‌شناسند و از بیگانه تمنا می‌کنند»، جای

بسی دریغ است که دست روی دست بگذاریم و تماشایی نمایش فروریزی و زوال باشیم و به «خویشتن‌یابی» و بازشناسیِ ارزشهای ناشناخته‌مان همت نگماریم.

در چنین حال و هوایی است که پژوهندهٔ جویا و پویا و فرهیخته، بانو «حورا یاوری» گام به پیش گذاشته است تا گوشه‌ای از پردهٔ غفلت و ناآگاهی را از برابر دیدگان ما به کنار زند و با ژرفکاوی در دو اثر ممتاز از گنجینهٔ ادب کهن و امروزمان، ارزشهای آنها را با سنجه‌های دانش و پژوهش جهانیِ امروز به خواننده بشناساند.

پژوهنده برای کنش‌ورزی در حوزهٔ پیوند روانکاوی و ادبیات، که یکی از شاخه‌های بلندآوازه در نقد ادبیِ جهان در سدهٔ کنونی است، تحلیل هفت پیکر یا بهرامنامهٔ حکیم نظامی گنجه‌ای، شاعر و سخن‌سالار و روایت‌پرداز سدهٔ ششم هجری (سدهٔ دوازدهم میلادی) و بوف کور، شاهکار جهانشمول ادب معاصر ایران از صادق هدایت را دستمایهٔ کار خویش قرار داده است. وی می‌کوشد تا با تجزیه و تحلیل جداگانهٔ روساختها و زیرساخت‌های این دو اثر داستانیِ کهن و معاصر و نشانه‌شناسیِ جزء به جزءِ درونمایهٔ آنها بر پایهٔ داده‌های دانش روانکاوی امروز، ساختارهای روانی و روایيِ هرکدام را باز شکافد و در سنجش برآیند این دو کاوش، سیر دگردیسیِ ناخودآگاه همگانیِ ایرانیان را در درازنای هشت سدهٔ میان نظامی و هدایت دریابد.

پیشگفتار نویسندهٔ کتاب با این پرسشهای بنیادین آغاز می‌شود:

> آیا میان متن و روان همانندی و پیوندی هست؟ آیا ساختارهای روانی و ساختارهای روایی به هم شبیه‌اند؟ آیا می‌توان از چیزی به نام روان جمعی سخن گفت؟ آیا آثار و نشانه‌های این روان جمعی را می‌توان در آفرینشهای هنری و ادبی بازشناخت؟ آیا می‌توان تاریخ روان را نوشت؟ آیا دگرگونیهای

عمیق اجتماعی، قلمروِ ناخودآگاهِ روان و فرایندهای ساختارساز آن را دگرگون می‌کنند؟ آیا اثر هنری یا متن ادبی می‌تواند سیمای انسان همروزگار خود را منعکس کند؟ (ص۱۳)

وی، بی آن‌که با لاف و گزاف ادعای کشف و شهود و پاسخگوییِ بی چون و چرا بدین پرسشها را بکند، فروتنانه و با دیدی پژوهشگرانه یادآور می‌شود که:

کتاب حاضر، که بخشهایی از آن پیش از این نیز به چاپ رسیده است حاصل تأملی است در برخی از این پرسشها؛ پرسشهایی که پیچیده و چندسویه‌اند و پاسخ به آنها نه ساده است و نه آسان. (ص۱۳)

پس از پیشگفتار نویسنده، «تأملی در نقد روانشناختی و رابطهٔ روانکاوی و ادبیات در ایران» را می‌خوانیم که در حکم درآمدی است بایسته بر زمینهٔ کارویژهٔ پژوهنده؛ اما جدا از آن، خود از دیدگاه شناخت پیشینهٔ این رشته از نقد و تحلیل ادبی در ایران، ارزنده و خواندنی است. نویسنده، بنا بر ضرورت، به شناساندن دیدگاههای روانشناسان و روانکاوان بزرگ سدهٔ کنونی و بویژه دبستانهای بلندآوازهٔ فروید و یونگ می‌پردازد و پاره‌ای از انگاره‌های آنها را شرح می‌دهد تا زمینه‌ساز موضوع اصلیِ بحث کتاب باشد. بخش سوم «دو متن، دو انسان، دو جهان: درآمد» نام دارد و پژوهنده در آن انگیزه‌های گزینش هفت پیکر و بوف کور را برای پیش نهادن بحث «پیوند روانکاوی و ادبیات» بدین گونه برمی‌شمارد:

۱. تعلق هر دو متن به دو دورهٔ آشوب‌زدهٔ تاریخ ما: قرن ششم و قرن چهاردهم هجری.

۲. بازتافتن نمادها و استعاره‌هایی که به دو سویهٔ هستی تاریخی ما، پیش و پس از اسلام، اشاره می‌کنند، در هر دو متن.

۳. بازتافتن صوَرِ ناخودآگاهیِ جمعی، بویژه انگارهٔ کلی انسان، یا کهن‌الگوی خود، در هر دو متن، یکی در پیکرهٔ بهرام گور و دیگری در قامتِ راوی بوف کور.

٤. همخوانیِ شگفتی‌آورِ زبان و ساختار روایی هر دو متن با ساختار روان شخصیتهای اصلی آنها، یعنی بهرام گور و راوی بوف کور.

۵. آیینگی ساختار روایی هر دو متن، که از نظر نقد روان‌شناختی می‌تواند استعاره‌ای باشد از انگارهٔ روان و دوسویهٔ خودآگاه و ناخودآگاه آن.»

پژوهنده با طرح دوبارهٔ انگاره‌های روانشناختی و روانکاوی و برتری دادن دستاورد علمیِ دبستان یونگ بر حاصل کار فروید، به خواننده نوید می‌دهد که دگرگونیهای ساختاری روان بهرام گور و راوی بوف کور، به عنوان بازتابی از آنچه در لایه‌های عمقی روان نظامی و هدایت و همروزگاران آنها می‌گذشته است، در چهارچوب روانشناسیِ ژرفنانگر یونگ در دو فصل جداگانه، موضوع بحث او خواهد بود.

در بخش بعد، پس از درآمدی به نام «آشنایی با هفت پیکر گفتار تحلیلی بلند پژوهنده را زیر عنوان «آسمان بر زمین: بازتاب نمادین ماندالا، کهن‌الگوی تمامیت و کمال در زیرساخت و روساخت هفت پیکر» می‌خوانیم.

نویسنده با رهنمود دیدگاههای روانشناختی یونگ به سراغ هفت پیکر می‌رود و آن را، به گفتهٔ خود، «از این دیدگاهِ خاص، یعنی فعّال شدن کهن‌الگویِ ماندالایی در زیرساخت و روساخت منظومه، بر پایهٔ کاربُرد شمارهٔ هفت و شکل دایره و آمیزه‌های سربرکشیده از آن و با تکیه بر پیوند این نمادها با ساختار روان برمی‌رسد و برآیند کار را «نمونه‌ای درخشان» برای نشان دادن درستیِ انگاره‌های دبستان یونگ می‌شمارد.

پژوهنده تحلیل خود را در چهار مرحله پیش می‌برد:

۱) بررسیِ روساخت منظومه، یعنی شکل گنبدهای هفت‌گانه، رابطهٔ شماره‌های سه و چهار و هفت، هم‌آمیزی رنگها و عنصرها، اثریخشی این عوامل بر ساختار روایی منظومه و سیر رویدادهای زندگیِ بهرام از نوباوگی به بُرنایی و سپس به پیری در بازتاب طرحهای ماندالایی.

۲) جُستار در زیرساخت منظومه یعنی دگرگونیهای بازتافته در منش و نگرش بهرام و سیر او از خامی به پختگی و همخوانی این سیر با فرایندِ خویشتن‌یابی[۱] در کلیدواژه‌های یونگی و مرحله‌های سه‌گانهٔ آن:

الف) از چندپارگی روانی به تمامیت فردی

ب) از تمامیت فردی به پیوستگی با جهان

پ) از پیوستگی با جهان به یگانگی با نیروهای کیهانی

۳) هماهنگیِ زیرساخت و روساخت، زمین و آسمان، ماده و معنا، نرینگی و مادینگی، خودآگاهی و ناخودآگاهی و درون و بیرون، به عنوان بازتاب فعال شدن کهن‌الگوی تمامیت و کمال و بروز آن به صورت طرحهای ماندالایی در منظومه.

---

۱) پژوهنده در پی‌نوشت ص۱۰۱ (۱۰٤ ویرایش جدید) سخن یونگ را می‌آورد که در تفسیر «آمیزش جنسی با محارم» در مصر قدیم به منزلهٔ آیینی مذهبی، آن را پیوندخورده با روند خویشتن‌یابی می‌داند. گفتنی و افزودنی است که در ایران باستان نیز xvēdōdāh یعنی «خویشاوند پیوندی» از دیدگاه دینی سفارش می‌شده و در جزو کارهای نیک و دارای پاداش بزرگ به شمار می‌آمده است. در متن پهلویِ مینوی خرد (بخش ۳۵/ بند ۷ و بخش ۳٦/ بند ۱۲) و نیز در سنگنوشتهٔ موبد کرتیر در «کعبهٔ زرتشت» (نقش رستم)، در سطر ۱٤ به زناشویی با خویشاوندان نزدیک و ثواب آن اشاره شده است. در شاهنامه هم، نمونه‌هایی از این گونه زناشویی را در میان شهریاران و شهریارزادگان با خواهران یا دخترانشان می‌بینیم.

٤) بازنگری نمادها و استعاره‌هایی که در منظومه برای بیان تمامیت و کمال به کار آمده است و همخوانیِ آن با یکی از بنیانی‌ترین ویژگیهای ساختاریِ روان در روانشناسیِ تحلیلیِ یونگ، یعنی جسمانی کردن معنی و روحانی کردن ماده.

نویسنده در این مرحله‌های چهارگانه، پا به پای روندِ منظومهٔ زیبای نظامی و قهرمان پویا و کمال‌جوی آن بهرام به پیش می‌رود و جزء به جزء نمودگارهای آن را بررسی می‌کند و در نمودارها و طرحهای ماندالایی که همراه بحث خود می‌آورد، به پژوهش خویش جنبهٔ تصویری و عینی می‌دهد.

پژوهنده، پس از ژرف‌نگریِ روانکاوانه در منش و کنش بهرام و پویهٔ او از خامی و گمشدگی تا پختگی و رهایی، به جمع‌بندیِ دریافت خویش می‌پردازد:

> هفت پیکر از این چشم‌انداز، داستان سلوک بهرام است برای یافتن خود، سرگذشت دیدار اوست با لایه‌های ژرف روان: قصهٔ سفر اوست به دنیای درون، به درون گنبدهای مثالین معلق در آسمان، حضور او در ضیافت رنگین شبهای درخشان روح و دستیابی‌اش به آگاهی رهاننده‌ای که کیمیاگران آرزو می‌کرده‌اند ...

وی پس از شرح ناپدید شدن بهرام در غاری در واپسین صحنهٔ داستان می‌نویسد:

> اما اگر از بهرام دیگر نشانی نیست، نظامی با این منظومهٔ شگفت، استوار بر پیوستگی زمین و آسمان، سازگاری تن و روان و یگانگی دو جهان درون و بیرون، دیرینه‌ترین کار شاعر را به انجام می‌رساند و با جهان و کیهان به همدلی و همسازی می‌رسد. زندگی را از راه برابر نهادن آن با مرگ، معنی می‌کند و خود به جاودانگی می‌رسد. در شعر نظامی، آنچه یونگ جسمانی

کردن معنا و روحانی کردن ماده می‌نامد، به زیبایی و شفافیتی یگانه، چهره می‌نماید؛ آسمان به زمین پیوند می‌خورد؛ ماده و معنا یکی می‌شود و به جادوی این، توان ناب زبان فارسی در کاربُردهای اشارت‌آمیز و نمادین، از درون رنگ و شکل و شماره و واژه، جهانی ناپدیدار به پدیداری می‌رسد؛ جهانی که انگارهٔ کهن آن بر ژرف‌ترین لایه‌های روان نظامی نقش است و به باغی پرگل و بارور، خرم از جویبارهای صاف و زلال، به باغ بهشت می‌ماند و دمی برآسودن در آن، آرزوی ناخودآگاه همهٔ خستگان و افسرده‌خاطران است...

در نیمهٔ دوم کتاب، پژوهنده نخست «آشنایی با بوف کور» را می‌آورد و در پی آن، «تأملی در سفر خودشناسی راوی بوف کور را عرضه می‌دارد. در این تأمل و تحلیل، وی می‌کوشد تا بوف کور را، که در نیم قرن گذشته در ایران و جهان موضوع بحث‌ها و تحلیل‌ها و تفسیرهای زیادی از دیدگاههای گوناگون بوده است، یک بار دیگر (و این بار بر بنیاد سنجه‌های روانشناختیِ یونگ) موضوع شناخت قرار دهد و آن را در گستره‌ای فراتر از زندگیِ شخصیِ نویسنده و زمان و مکان او، در فراخنای همهٔ تاریخ و پیشینهٔ فرهنگی و قومیِ سرزمین زادگاه آن بنگرد:

بوف کور، جابه‌جا از پیوند راوی با لایه‌های ژرف ناخودآگاهی جمعی نشان دارد و از دیدار او با قلمرو رازآمیزی خبر می‌دهد که در آن، به گفتهٔ یونگ، زندگی فرد نه‌تنها به آنها که با او و در پیرامون او می‌زیند، بلکه به همهٔ کسانی که پیش از او زندگی کرده‌اند و یا، به زبان بوف کور، به دنیا و حرکت موجودات و طبیعت، پیوند می‌خورد.

پژوهنده، پس از آوردن نمونه‌هایی از متن بوف کور و محک زدن آنها با انگاره‌های روانشناختی یونگی، بدین برآیند می‌رسد:

بوف کور که با زبان و ساختار سمبلیک خود به تعریفها و تفسیرهای بسیار

۱

راه می‌دهد، از این چشم‌انداز خاص، داستان خودشناسی راوی است و قصهٔ سفرش به دنیای درون؛ حدیث گفتگوی اوست با سایه‌اش و دیدارش با ژرف‌ترین لایه‌های ناخودآگاهیِ جمعی. راوی در این سفر خودشناسی، به ریشه‌های هستِ خود و مردمی که از میانشان برخاسته است می‌رسد و لحظه‌های ناب و شگفتی از یگانه شدن با تمامیّت هستی تجربه می‌کند.

نویسنده تلاش راویِ بوف کور برای «بازشناساندن خودش به سایه‌اش» را با سفر هاری هالر، قهرمان گرگ بیابان، نوشتهٔ هرمان هسه، نویسنده و فیلسوف آلمانی به «تماشاخانهٔ جادویی» که «تمثیلی است از جهان ناخودآگاهی و به مفهوم واقعی کلمه، قالب ولادت دوباره است» می‌سنجد و یادآور می‌شود که «در اساطیر هند نیز بودا از میان برگهای گل نیلوفر آبی که نماد دوباره‌زایی است، به دنیا می‌آید و یوگی همچنان که بر نیلوفر آبی نشسته است جاویدان شدن خود را نظاره می‌کند.»[۱]

پژوهنده پس از بحث در این «ویژگی شگفتی‌آور بوف کور» که ساختار روایی آن از ساختار روانیِ راوی پیروی می‌کند و هریک آن دیگری را باز می‌تاباند، نتیجه می‌گیرد که «ساختار روان راوی از محدودیتهای یک روان فردی درمی‌گذرد، ابعادی همگانی می‌یابد، با ساختار جهانی که راوی در آن می‌زید، یکی می‌شود و راوی ساختار این روان همگانی را بر ساختار

---

۱) گفتنی است که گونه‌ای از گل نیلوفر آبی (lotus) نه‌تنها در اسطوره‌های هندو، بلکه در اسطوره‌های مصری و ایرانی نیز نماد زایندگی و جاودانگی است. در سنگ‌نگاره‌های تخت جمشید، به شمار زیادی از نقشهای این گل برمی‌خوریم و در سنگ‌نگارهٔ طاق‌بستان در نزدیکیِ کرمانشاه، پیکره‌ای را می‌بینیم با هاله‌ای بر گرد سر و ایستاده بر روی یک گل نیلوفر آبی که پاره‌ای از پژوهشگران آن را از آن ایزد بهرام انگاشته‌اند. (دربارهٔ این پیکره و سنگ‌نگارهٔ طاق‌بستان نک ج.ک. کویاجی: آیینها و افسانه‌های ایران و چین باستان، ترجمهٔ جلیل دوستخواه، گفتار دهم: «سنگ‌نگارهٔ طاق‌بستان، چاپ دوم، صص۱۹۸-۲۱۸).

داستانی که روایت می‌کند و جهانی که می‌آفریند می‌گستراند.»

وی آنگاه از ساختار آیینه‌ای بوف کور سخن می‌گوید و این که «دو مفهوم بیداری و خواب در کاربُرد روانشناختیِ خود، کتاب را به دو نیمه که قرینه و بازتاب یکدیگر هستند، تقسیم می‌کند.»

سپس با شرحی در این باره و آوردن نمودار۱، این ساختار آیینه‌ای را توضیح می‌دهد و می‌گوید که در نیمهٔ بیداریِ داستان، شخصیتها همه اثیری، دور و غیر زمینی هستند و عبارتند از راوی (پیر قوزکرده و شالمه بسته)، دختر اثیری، عمو و مردگورکن و نعش‌کش و در مقابل آن، در نیمهٔ خواب داستان، شخصیتها همه ملموس و عینی هستند و عبارتند از راوی (جوان و ناخوش)، زن لکاته، پدر و مادر زن و پیرمرد خنزرپنزری و مرد قصاب.

نویسنده تحلیل بوف کور، روانکاویِ راویِ آن را بر پایهٔ رهنمودهای روانشناختیِ فروید و بویژه یونگ در تمام پدیدارها و نمادها و نقشها و اشاره‌ها و استعاره‌ها پی می‌گیرد و سیر خودشناسی و خویشتن‌یابیِ قهرمان داستان را به نمایش درمی‌آورد. در نمودار۲، دو نیمه شدن لایه‌های چندگانهٔ «من» (Ego)، که در روانشناسی یونگ مطرح شده است، بر شخصیتهای بوف کور انطباق می‌یابد و نویسنده «اهمیت آنها را در فرایند خویشتن‌یابی و بازتاب این گسست و پیوست در شبکهٔ درهم‌تنیده‌ای که آنان را از هم می‌گسلاند و به هم پیوند می‌دهد»، در چهار مرحله نشان می‌دهد:

۱. تقسیم Ego به آنیما و آنیموس.

۲. تقسیم آنیما و آنیموس به دو سویهٔ آسمانی و زمینی: اثیری و لکاته.

۳. تقسیم Ego به سایه و صورتک.

٤. میل به پیوستگی آغازین؛ یکی بودن همهٔ شخصیتها.

«در پرتوِ یک لحظه دیدار با آنیما» است که راوی بوف کور از ناآگاهی به آگاهی می‌رسد و «راز هستی» را می‌خواند و «همهٔ بدبختیهای زندگیِ خودش» را می‌بیند و «خود»ش را می‌شناسد:

به آیینه می‌نگرد. آیینه او را و مردمی را که از میان آنها برخاسته است، همچنان که هستند، از پادرآمده و پیر و وازده، در جامه و چهرهٔ پیرمرد خنزرپنزری، شوم‌ترین و تباه‌ترین چهرهٔ راه پر پیچ و خم خویشتن‌یابی باز می‌تاباند ...»

پژوهنده در واپسین صفحه‌های تحلیلِ خود، «پایان بوف کور» را «پایان راه خودشناسی راوی و سفر هولناک او به دنیای درون و لایه‌های ژرف و سنگین خفتهٔ ناخودآگاهی جمعی» توصیف می‌کند و چهره و حال و روز او را چنین نقش می‌زند:

راوی خسته و وحشت‌زده، قوزکرده و سپیدموی و شالمه‌بسته، از دیدار با **خود همگانی**، از جستجوی ریشه‌های گذشتهٔ قومی و از کاوش ژرف‌ترین لایه‌های زمین ــ پیکرهٔ مادرانه‌ای که خاستگاه هستی اوست ــ باز می‌گردد.

راوی که دیگر اکنون بیش از همهٔ شخصیتهای داستان با پیرمرد خنزرپنزری اینهمانی دارد، در جست و جوی ره‌آورد سفر، به دستهایش نگاه می‌کند. اما در دستان خالیِ خونینِ او، به تعبیر هدایت:

جز یک دستغاله، دو نعل، چند مهرهٔ رنگی، یک گزلیک دسته‌استخوانی ... و یک کوزهٔ قدیمیِ راغه، چیزی نیست.

پژوهنده در بازسازیِ فضای هولناکی که هدایت در واپسین سطرهای بوف کور از زبان راوی توصیف کرده است، چشم‌اندازی چنین سیاه و

سرسام‌انگیز می‌بیند:

پیرمرد خنزرپنزری که جز به جغد نمی‌ماند، هستی او را در فرمان دارد و صدای خندهٔ خشکِ چندش‌آورش از تمام **چاله‌های گمشدهٔ بدن**[1] راوی به گوش می‌رسد. راوی بوف کور به سوگِ خویشتن می‌نشیند. راوی سوگوار خود است: در خود می‌نگرد و بر خود می‌گرید.

نویسنده با نیم‌نگاهی به اسطوره‌های کهن ایرانی و فرخندگیِ جغد در آنها[2]، دگردیسیِ آن جغد خجسته، به جغد شوم و بدیُمن امروزین و پیوستگی به گسستگی و سامان به آشوب را در منظر روزگار آفرینش بوف کور (روزگار ما) می‌بیند:

از جغد فرخنده‌فال روزگاران دراز پیش، روزهای خوش پیوستگی، جز سایه‌ای شوم و خمیده زیر بار سنگین قرون به جای نمانده است. راوی، سایه، جهان درون، دنیای بیرون، همهٔ هستی، همهٔ جهان در پیکر شوم این جغد بدآوا گنجیده است. بوفی که روشنایی برنمی‌تابد، از همراهی با دیگر مرغان، در جستجوی حقیقت سر باز زده است[3]؛ کور است و در درون تاریکی، در دل آنچه نادیدنی است می‌زید. از جسم ویران خود گریخته

---

۱) تعبیر «چاله‌های گمشدهٔ بدن» از هدایت و از متن بوف کور است.

۲) در اسطوره‌های کهن ایرانی پرنده‌ای به نام اَشوزوشت (به معنی دوستدار راستی) هست که آن را مرغ زورِبَرَک و مرغ بهمن نیز خوانده و ایزدی و فرخنده‌فال و ستودنی به شمار آورده و با جغد یکی دانسته‌اند. (شاید مرغ حق که امروز در نامگذاری یا توصیف گونه‌ای از جغد به کار می‌رود، برگردانی از نام اصلیِ اوستایی این پرنده باشد.) در وندیداد (فرگرد۱۷، بند۹) و در بندهش (بخش۹) از این مرغ یاد شده است. (برای آگاهیِ بیشتر نک «اوستا/ کهن‌ترین سرودها و متنهای ایرانی» گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، ج۲، ص۸٤۸ و ۹۱۹ و بندهش، گزارش مهرداد بهار، ص۱۰۲ و ۱۸۹).

۳) اشارهٔ نویسنده به بوف (= جغد) در منطق الطیرِ عطار است که از پذیرش رهنمونیِ هُدهُد سر می‌پیچد و همراه دیگر مرغان به جُستارِ سیمرغ نمی‌رود.

است و بر این ویرانه می‌گرید و ناله‌هایی را که در گلوَیش گیر کرده است ــ دردهایی را که نمی‌توان به کسی گفت ــ به شکل لکه‌های خون به بیرون تف می‌کند.

واپسین بخش کتاب، «دو متن، دو انسان، دو جهان / پی آمد» قرینه‌ای است برای بخش سوم. پژوهنده در این بخش که پیشانه‌نوشت آن بیتی از حافظ: «بر این جان پریشان رحمت آرید / که روزی کاردانِ کاملی بود»، گویای دردمندانگی و سوگوارگیِ آن است، به جمع‌بندیِ نهاییِ تحلیلهای دوگانه و موازیِ خود در هفت پیکر و بوف کور و سنجش آنها با یکدیگر می‌پردازد.

برآیند این گفتار این است که در ساختار روایی هر دو اثر «دو نیمهٔ همانند و قرینه» دیده می‌شود که هر دو آیینه‌وارند و «ساختارِ آیینه‌ای را می‌توان از منظر نقد روانشناختی کنایه‌ای از انگارهٔ روان و دو سویهٔ خودآگاه و ناخودآگاه در نظر گرفت.» اما سیر رویدادها و پویهٔ قهرمانان دو داستان یکسان نیست و به پایانه‌های همانند نمی‌رسد:

بهرام با رویدادهای همسان دو نیمهٔ داستان، که دو نیمه از زندگی او را نشان می‌دهند، برخوردی ناهمانند دارد و همین ناهمانندی‌ها است که به دگرگونیهای ساختاری روان او اشاره می‌کند و گذر او را از دورانی که با دو جهان بیرون و درون درکشاکش و زد و خورد است، به روزگاری که با خود و جهان و کیهان به آشتی و سازگاری و همدلی می‌رسد، نشان می‌دهد.

در نقطهٔ مقابل آن راوی بوف کور را می‌بینیم:

در بوف کور که راوی آن دیروز و امروز خود را بی‌فردا و درون و بیرون خود را ویران‌می‌بیند، این ساختار آیینه‌ای به گونه‌ای دیگر عمل می‌کند. نیمهٔ اول بوف کور، داستان پیری راوی است و امروز ما و نیمهٔ دوم آن، جوانی او و دیروزِ ما. راوی در آیینهٔ دیروز و لایه‌های ژرفِ روان ما می‌نگرد تا ریشهٔ دردها و گرفتاریهای امروزمان را بشناسد. به سخن دیگر، راوی که نگران

امروز و نابهنجاریهای آن است، در جستجوی ریشه‌های این نابسامانی به **دیروز** بازپس می‌گردد و همهٔ گذشتهٔ **خود و سرزمین** و مردم خود را با چشمانی تیز و شکافنده از نو می‌نگرد و می‌کوشد که نیروهای هم‌گریز و هم‌ستیز یک دیروز دور و یک امروز ازهم‌گسسته و پریشیده را در درون خویش به آشتی و سازگاری برساند؛ اما به بن‌بست می‌رسد.

بر پایهٔ تحلیل نویسنده، سویهٔ جُستار و پویهٔ بهرام و راوی بوف کور برخلاف یکدیگر است و در نتیجه به برآیندها و پایانه‌هایی ناهمگون و ناهمخوان می‌رسد. به تعبیر پژوهندهٔ دو داستان:

بهرام سفر به درون گنبدها را، که در زبان استعاریِ نیمهٔ نخست هفت پیکر نماد دنیای درون او هستند، در فصل زمستان و از گنبد سیاه آغاز می‌کند و در روز اول بهار و در گنبد سپید، که گنبد هفتم یا گنبد تمامیّت و کمال است، به انجام می‌رساند. در بوف کور هم راوی می‌خواهد خودش را به سایه‌اش بشناساند، اما سفر خودشناسی راوی، درست برخلاف سفر قهرمان هفت پیکر که از سالهای نوجوانی بهرام و ایامی که «جز می و شکار کاری ندارد» آغاز می‌شود ــ نقطهٔ پایان زندگی او هم هست و راوی می‌خواهد داستان زندگی به‌پایان‌رسیدهٔ خود را و یا قصهٔ 'دردهایی را که نمی‌تواند به کسی بگوید' برای سایه‌اش بنویسد.

هفت پیکر رنگین‌کمان پویایی و شوْر و جستجو و رسیدن آدمی از خامی و نادانی به پختگی و آگاهی، در پی سفری دشوار و پر پیچ و تاب در راههای رازآمیز درون روان قهرمان داستان ودست‌یابی به یگانگی و هماهنگی و آرامشی آرمانی است؛ اما بوف کورَ سرتاسر، روایت تیرهٔ دردمندی و رنجوری و فروریزی و پریشانی است:

میان آن کسی که راوی دیدارش را در آیینه آرزو می‌کند و آن چهره‌ای که در آیینه باز می‌تابد، گودالی است که در آن همهٔ آرزوهای راوی و قومی که

راوی از میانشان برمی‌خیزد، برای پی‌افکنی جهانی آرزویی و برای زیستنی هموار و همدلانه با این جهان، برای همیشه خاک شده است.

نویسنده پس از این برداشتها و سنجشها، از چشم‌انداز دیگری به راویِ بوف کور می‌نگرد و می‌نویسد:

هستی راوی در تداوم تاریخی‌اش پیرمردی خنزرپنزری است که هم به نشانه‌ها و اشاره‌های بسیاری که در بوف کور به روشنی بازتافته است، به پارهٔ آریایی هویت ما پیوند می‌خورد و هم از لای دندانهای زرد و پوسیده‌اش کلمه‌های عربی بیرون می‌آید. در این سو و آن سوی نهر سورن، که به اعتباری پیش از اسلام و پس از اسلام ما را در بوف کور از هم جدا می‌کند، بیابانی است که در آن جز ویرانی و پوسیدگی و فرتوتی به چشم نمی‌آید. هولناکی این برهوت است که راوی را از پای در می‌آورد و پیر و قوزی‌اش می‌کند.

پژوهنده که در جبینِ کشتیِ شکستهٔ قوم خود هیچ گونه نور رستگاری نمی‌بیند، پیوسته با تعبیرهای گوناگون بر مطلق بودن تباهی و زوال تأکید می‌ورزد:

راوی سیمای خود و همهٔ همروزگاران خود را در چهرهٔ مفلوک و قامت شکسته و دستان خالی پیرمرد خنزرپنزری به جا می‌آورد و به تماشا می‌گذارد.

در واپسین صفحه‌های گفتار پایانیِ کتاب، نویسنده از چهارچوب نقد و تحلیل بوف کور پا فراتر می‌گذارد و بازتابِ برآیندِ تلاش ناکام راوی در خویشتن‌یابی را در سرتاسر زندگیِ قومی و در سیمای امروزمان می‌بیند:

آیا امروز همهٔ ما خود را در سیمایی که هدایت پنجاه سال پیش، از ما به دست داد به جا نمی‌آوریم و هدایت را به این خاطر دوست نداریم که در بوف کور همهٔ فرهنگ و تاریخ و هویت ما را از صافی نقدی ژرف و

همه‌سویه گذراند و با باریک‌بینی بی‌مانندی ریشه‌های تباهی و پوسیدگی ما را در داستانی که نوشت نشان داد؟ و آیا به این دلیل ستایشش نمی‌کنیم که برخلاف بسیاری از همروزگارانش، به خود چون تافته‌ای جدابافته نگاه نکرد؛ قصّاب و گورکن و قاری و رجّاله و لکّاته و خنزرپنزری را در درون خویش بازشناخت و دانست که همه سر و ته یک کرباسیم و کابوس دیرپای تاریخمان، نه از ظاهر و سطح رفتار و هنجارمان که از فسادی فراگیر و بنیانی ریشه می‌گیرد؟ و در کژفهمی دیرپای آنانی که گمان می‌بردند می‌توان در هویت ایرانی دست به گزینش زد، پاره‌ای از آن را گرفت و پاره‌ای دیگر را فرو گذاشت، به جای نماند؛ این سو و آن سوی نهر سورن رااز هم جدا نکرد و پاسخ گسستها و ویرانیهای لایه‌های ژرف ناخودآگاهی ما را نه در خودآگاهیِ دروغین ناسیونالیستهای ساده‌اندیش جستجو کرد و نه در تلاشهای پاکیزگی جویانهٔ آنانی که ما را به سویهٔ دیگر تاریخمان حوالت می‌دادند؟

نویسنده با رویکرد به یکی دیگر از عرصه‌های جُستار و شناخت در کارهای هدایت باز هم بر اهمیت و قطعیت و بی چون و چراییِ دریافت وی از هستیِ قومیِ ایرانیان در خلال سیر و سلوک راویِ بوف کور تکیه می‌کند:

آیا بوف کور خیلی بیشتر از مقدمه‌ای که هدایت بر ترانه‌های خیام می‌نویسد، رگه‌های همانندی و نزدیکی او را به خیام و اندیشه‌هایش نشان نمی‌دهد؟ و به ویرانیهای آبادی‌ناپذیر روان و فرهنگ ما اشاره نمی‌کند؟ و سرانجام آیا گزارش هدایت از اعماق ذهن و روان ما در بوف کور آسان‌تر و دقیق‌تر و ژرف‌تر از نوشته‌های دیگرش ما را به اعماق ذهن و روان او آشنا نمی‌کند. ریشه‌های دردهایش را، همان دردهایی را که نمی‌توانست به کسی بگوید، در برابر چشمانمان نمی‌گذارد، او را به ما و ما را به خودمان نمی‌شناساند و ما را چون خود او سوگوار این جان پریشان نمی‌کند؟

پژوهنده پس از این پرسشهای تأمل‌انگیز که، به تعبیر دستور زبانی، همه استفهام انکاری است و روی در اثباتِ برداشتِ وی دارد، در واپسین سطرهای تحلیل خویش حرف آخر و ارزشداوریِ خود را در سنجش درونمایهٔ دو داستان موضوع بحث کتاب و پایگاه آنها در ذهن و زندگی ما چنین رقم می‌زند:

> هفت پیکر حماسهٔ پیروزی انسان بر جهان است و راوی بوف کور داستان شکست این انسان را در برابر جهان روایت می‌کند ... و ما در گذر از یکی به دیگری، در این سفر دراز بدفرجام، زیر بار سنگین قرنها آشوب و پریشانی و بیداد از پای درآمده‌ایم و خسته و تباه و تنهاییم.

برداشت و دریافت بانو یاوری از سیر تکوین دو داستان موضوع بحث کتاب که بر بنیاد تحلیلی روانشناختی و روانکاوانه به خواننده عرضه شده، هوشمندانه، نکته‌سنجانه و ستودنی است. این کارگامیِ تازه و سزاوار در زمینهٔ نقد تحلیلیِ ادب ایران به شمار می‌آید و این ویژگی را دارد که با در کنار هم نهادن و تحلیل موازیِ دو اثر از دو دوران متفاوت تاریخمان، فرصتی برای پژوهش گسترده و سنجشی در ادبیات فارسی فراهم می‌آورد.

اما برای نگارندهٔ این گفتار، در ارزیابیِ دیدگاه تاریخی-فرهنگیِ نویسنده جای تأملها و پرسشهایی باقی است:

ـ آیا «چهرهٔ مفلوک و قامت شکسته و دستان خالی پیرمرد خنزرپنزری» بی هیچ استثنایی «سیمای همهٔ همروزگاران راوی بوف کور» را باز می‌تاباند؟

ـ آیا آنچه هدایت در بوف کور در نمایش سیر و سلوک راوی در راستای خویشتن‌یابی و خودشناسی بر قلم آورده، الزاماً نشان از «فسادی

فراگیر و بنیادی» دارد و حتی یک «ستارهٔ از فسادِ خاکْ وارسته»[۱] در آسمان سرنوشت ما نمی‌تابد و جولانگاهی برای هیچ گونه بازیافت و بازشناخت و بازساختی برای ما بر جا نمانده است؟

ـ آیا وصف تباهی و زوال راویِ بوف کور بدین معناست که منش و کنش ما به بن‌بستی تاریک رسیده است و در فراسوی دیوار ستبر واقعیت سیاه تاریخمان راهی به سوی هیچ آبادی و آزادی و فرَشگَردی[۲] به رویمان گشوده نیست؟

ـ آیا هفت پیکر که، به تعبیر درست نویسندهٔ کتاب، «حماسهٔ پیروزی انسان بر جهان است، دستاورد بزرگ فرهنگیِ قوم ما نیست و دیگر جایی در رهنمودها و گفتار و کردار و انگیزه‌های زندگیِ امروز ما ندارد؟

ـ آیا در روند روی در نشیب رویدادهای تاریخمان از نظامی تا هدایت (یا گستره را بزرگ‌تر به دیده بگیریم و بگوییم از فردوسی تا ایرانیِ امروز) به پاک‌باختگی و از خود بیگانگیِ کامل دچار شده‌ایم و در یک دگردیسیِ شوم و هول‌انگیز یکسره به پیرمردهای خنزرپنزری، رجّاله‌ها، لکّاته‌ها و گورکنها تبدیل یافته‌ایم و در زیر بار سنگین قرنها آشوب و بیداد و پریشانی از پای درآمده‌ایم و خسته و تباه و تنهاییم؟

ـ آیا میان اشارهٔ نویسنده به «جغد فرخنده‌فالِ روزگاران درازِ پیش، روزهای خوش پیوستگی» و این برداشت و باور او که «در این سو و آن سوی نهر سورن ... بیابانی است که در آن جز ویرانی و پوسیدگی و

---

۱) تعبیری است برای رهایی‌بخش و رهنمون آرمانی در یکی از شعرهای نیما یوشیج.

۲) فرَشگرد به معنی نو کردن، از نو بنیاد گذاشتن، دوباره ساختن و در اسطوره‌های ایران باستان نوسازی و آبادیِ جهان است که پس از همهٔ تلاشهای ویرانگی اهریمنی و پتیارگیهای دیوان و دروجان، به دست رهایی‌بخشان و اندیشه‌ورزان و خردمندان صورت خواهد پذیرفت.

فرتوتی به چشم نمی‌آید.» و نیز این داوری و حکم‌گونهٔ او که باورمندان به پایداریِ بخشی از سزاواریهای هویت ایرانی را دچار کژفهمی می‌شمارد، تناقض و ناهمخوانی دیده نمی‌شود؟

ـ هرگاه نویسنده می‌پذیرد که جغد (نماد ناخودآگاهیِ همگانیِ ما) روزگاری نه نوحه‌سرای شوم ویرانه‌های هستیِ پریشان قومیِ ما، بلکه سرودگوی و زندخوانِ گلزارهای آباد فرهنگ ما بوده است و بهرام‌های ما پروردگان همین فرهنگ بوده و «حماسهٔ پیروزی انسان بر جهان» را به نمایش می‌گذاشته‌اند، آنگاه چگونه می‌تواند همهٔ گنجایشها و توش و توانهای چنین فرهنگ کهن بنیادی را یکسره نادیده بگیرد و از «ویرانیهای آبادی‌ناپذیر روان و فرهنگ ما» سخن بگوید؟

ـ آیا نمی‌توان همان گونه که در ادب فارسیِ میانه از آمدن بهرام وَرجاوَند[1] و کوشش رهایی‌بخش او و همگامانش سخن به میان می‌آید، در لایه‌های ژرفِ هستیِ پریشان هر ایرانیِ امروز یک بهرام گور نماد پیروزی بر جهان و یک بهرام ورجاوند کوشا و پویا دیوستیز و آزادی‌خواه سراغ گرفت و «سر شوریده» را «به سامان باز آورد»؟

---

۱) در بندهشن ایرانی (چاپ انکساریا، ص۲۱۷) و در وَهمَن یَشت (بخش۳/ بندهای ۱٤ و ۳۹) نوید آمدن یک پهلوان رهایی‌بخش ایرانی به نام وَهرام وَرجاوَند داده شده است که پیش از رستاخیز پدیدار خواهد شد و کارهای بزرگی خواهد کرد و با تباهیها و ویرانیهای اهریمنی خواهد ستیزید. فریدریک روزنبرگ در کتاب زرتشت

F. Rosenberg, li livre de Zoroastre, St. Pèt. 1904, p. 76, not2.

و ژوزف مارکوارت در یادنامهٔ مودی

Josef Markwart, dans la Modi Mem. vol. p. 758-760 sqq

از بهرام ورجاوند سخن گفته‌اند. سرودی هم دربارهٔ او به زبان پهلوی در دست است که زنده‌یاد دکتر مهرداد بهار گزارش فارسیِ رسا و شیوای آن را در کتاب پژوهشی در اساطیر ایران آورده است.

چنین است پاره‌ای از پرسشها و تأملهایی که پس از خواندن کتاب روانکاوی و ادبیات برای نگارنده پیش آمده است و گمان می‌برد که بر ذهن هر یک از خوانندگان کتاب نیز سنگینی خواهد کرد.

می‌توان با پژوهنده همداستان بود که تاریخ جامعه و فرهنگ ما از روزگار نظامی تا زمانهٔ هدایت (عصر زندگی ما)، بجز استثناهایی چند، پیوسته نموداری از سیر نزولی و رهسپاری به سوی از هم گسیختگی و آشوب و نابسامانی را تجسّم بخشیده است. می‌توان با او همدل و همسخن بود که هدایت، به منزلهٔ وجدان دردمند و آگاه زمانهٔ ما، به دور از هرگونه بزرگ‌نمایی و خودستایی و فخرفروشی و مردم‌فریبی، لایه‌های پنهان چهرهٔ ما (همهٔ قوم ما) را کشف کرد و به ما نشان داد و ما را به ژرفکاوی و ژرف‌نگری در روان فردی و جمعی‌مان فراخواند. می‌توان پذیرفت که راه خویشتن‌یابیِ ما نه در کوبیدن ساده‌لوحانه و خودفریبانه بر طبل توخالی «ایران شد صد رَه بهتر از عهد باستان!» و مالیخولیاییِ خودبزرگ‌بینانه و بیدارانگاریِ خویش و فرمان «آسوده بخواب!» دادن به خفتگان تاریخ و نه در منزه طلبیهای جزم‌باوران برهوتِ این سوی نهر سورن و ادعای ساختن آرمانشهری بر شنزار رؤیا و وهم است. می‌توان هم‌اندیش با نویسنده، در دیداری صادقانه با درون خویش و مروری دردمندانه و چاره‌جویانه بر روند سرگذشت قوم خود پذیرفت که به راستی پس از پیمودن «بادیه‌های درشتناک» و سنگلاخهای هول‌انگیز و طاقت‌سوز پشت سر، اکنون دچار ژرف‌ترین تنش و آشوب درونیِ تاریخ و فرهنگ این قوم و سرزمینیم. این همه و بسیاری واقعیتهای تلخ در زندگیِ فردی و اجتماعیِ ما و شوربختیهایی که دچار آنها بوده‌ایم و هستیم، باورکردنی است، اما باورکردنی و پذیرفتنی نیست که به تباهی و زوال و

پوسیدگیِ مطلق رسیده باشیم و هیچ کورسوی امیدی برایمان باقی نمانده باشد. پذیرفتنی نیست که نتوانیم به دور از هرگونه لاف و گزاف و خودفریبی و تظاهر و تعصّبی دست به گزینشی خردپسند و هوشمندانه و انتقادی و سزاوار انسان امروز در همهٔ مرده‌ریگ اندیشگی و فرهنگیِ نیاکانمان در هر دو سوی نهر سورن بزنیم و به جای از پای نشستن و در سوگ «جان پریشان» خویش گریستن، با همهٔ دشواریها بر سر پا بایستیم و چارهٔ «دردِ به ظاهر درمان‌ناپذیر» خود را در کاربندیِ همهٔ توانهای نهفته‌مان بجوییم.

به راستی باور کردنی نیست که با داشتن چنان اندوختهٔ سرشار و گنج شایگانی در دسترس خویش نتوانیم گوهر را از خرمهره و الماس را از زغال بازشناسیم و جدا کنیم.

★ ★ ★

زبان و نثر کتاب، در یک نگرش و ارزیابیِ سرتاسری، رسا و روشن و فرهیخته و استوار بر تعبیرهای ادبی و فرهنگیِ خودی و کلیدواژه‌ها و انگاره‌های دانش روانشناسی و روانکاوی و نقد ادبیِ جهانیِ امروز است. اما یگانگی و یکدستی تعبیرها و کاربُردهای اصطلاحی، همواره رعایت نشده است و از این رو، پاره‌ای ناهمواریها در شیوهٔ بیان و روش نگارش نویسنده به چشم می‌خورد. برای نمونه، واژگان دوگانه‌ای چون سمبلیک و نمادی یا نمادین / کهن‌الگو و ارکی‌تایپ / جهانِ آرزویی و جهانِ آرمانی را به تناوب در سرتاسر کتاب می‌بینیم. یا در برابر کلیدواژهٔ individuation چند ترکیبِ خویشتن‌یابی، خودیابی، خود شدن، و فردگردی را در کاربُردهای گوناگون آورده‌اند. یا دو همکرد روانشناسی و روانشناختی گاه در ساختار عبارتها در جای درست خود به کار نرفته‌اند.

گاه گونه‌های درست و نادرست نگارش یک واژه یا همکرد را در جاهای مختلف کتاب می‌بینیم. برای نمونه در ص۱۳ س۵ آمده است «قلمروی» (با «ی» اضافه) که نادرست است و در ص۱۷۰/ س۱۵ و در جاهای دیگر «قلمروِ» آورده‌اند که درست است.

گاه پی‌نوشت دربارهٔ واژه یا همکردی انگلیسی را به جای آوردن در زیر نخستین کاربُرد آن، در زیر یکی از کاربُردهای پسین آن آورده‌اند. برای نمونه پی‌نوشتهای دربارهٔ individuation و Archetype، به جای ص۷۱ (نخستین کاربرد) در صص۱۰۰ و ۱۰۱ آمده است.

پاره‌ای سهوها و نادرستیها نیز در کاربرد واژگان یا روشنگری دربارهٔ نامها یا اشاره به تاریخها و نکته‌های دیگر، در کتاب چشمگیر است:

ـ در ص۱۷/ س۸ زلیخا را نامادری یوسف خوانده‌اند! اما زلیخا معشوق یا همسر پاتیفار (پاطیفار) عزیز مصر بود که عاشق یوسف شد. در هیچ مأخذی دیده نشده است که کسی میان زلیخا و یعقوب پدر یوسف پیوند همسری قایل شده باشد. گرچه کسانی نقش زلیخا در داستان یوسف را با نقش سوداوه (سودابه) در داستان سیاوش در شاهنامه سنجیده‌اند: اما این دو زن در داشتن نسبت مادَرَندی (نامادری بودن) با قهرمانِ مرد داستان اینهمانی ندارند.

ـ در ص۶۹/ س۸ عنوان کتاب *Mourning and Melancholia* از فروید را به سوگواری و ملانکولی برگردانده‌اند، اما واژهٔ اخیر، که نام یکی از بیماریهای روانی است، در عربی و فارسی به گونه‌های مالیخولیا و ماخولیا (دگردیسه‌های مالنخولیا و ملنخولیا) شهرت و کاربرد دارد.

ـ در ص۸۷/ س۲ تاریخ سرایش هفت‌پیکر را ۵۳۹هق نوشته‌اند که درست آن ۵۹۳ است (احتمال دارد نادرستی چاپی باشد.)

ـ در ص۸۸/ س ۵-٦ نوشته‌اند که «هفت پیکر با ستایش از سخن و پند و اندرز نظامی به فرزندش محمّد آغاز می‌شود.» اما در فهرست فصلهای مقدمه و متن آن که در صص۹۲-۹۵ همین کتاب آورده‌اند، می‌بینیم که «نظامی» پیش از اندرز به فرزندش ٤۹ صفحه در ستایش خدا و پیغمبر و پادشاه و خطاب زمین‌بوس آورده است.

ـ در ص۱۹٤/ پی‌نوشت۳ به گُفتاورد از محمدجعفر یاحقی در فرهنگ اساطیر و اشاره‌های داستانی در ادبیات فارسی نوشته‌اند: «مردوخ در روایات کهن بابلی از خدایان آریایی است...» (!) جا داشت که مطلب را از مأخذ معتبرتری می‌آوردند که نارسایی و آشفتگی در گزارش آن راه نمی‌یافت. مردوک (Marduk) در اسطوره‌های بابلی خدای اصلی و عمده است که در بنیاد خود پیوندی با اسطوره‌های آریایی ندارد و تنها در تأثیرگذاریها و داد و ستدهای پسین، میان او و اهوره‌مزدا گونه‌ای اینهمانی قایل شده‌اند؛ همچنان که میان میثرَه (مهر) و Šamaš خدای دیگر بابلی[۱]

در کار حروفچینی و صفحه‌آرایی و چاپ کتاب نیز غفلتها و کاستیهایی دیده می‌شود که بیشتر برآیند کوتاهی ناشر است:[۲]

۱) شماری نادرستیهای چاپی در متن و پی‌نوشتها هست.

۲) در جاهایی از متن و پی‌نوشتها سطرهایی تکراری و زاید است. (صص٤۸، ٦۱، ۱۰۷).

۳) در جاهایی سطر یا عبارتی از قلم افتاده یا به چاپ نرسیده و مطلب

---

۱) در این باره نگا. گفتاری از گ. نولی (G. Gnoli) زیر عنوان Babylonian Influences on Iran در دانشنامهٔ ایران (*Encyclopaedia Iranica*, vol. III. pp. 334-336)

۲) شاید دوریِ نویسنده از میهن و سرپرستی نداشتن خود او بر چاپ کتاب بر این نارساییها افزوده باشد.

را نارسا گذاشته است (ص ٦٠/ سطر آخر و ص ۹۲/ دو سطر آخر).

٤) در ص ٦۹/ س ۷-۱۱ فعل اصلیِ جمله نیامده است.

٥) در ص ۱۰۰/ س ۲-۳ پی‌نوشت، پاره‌عبارتِ «و از همین نظرگاه» در یک جمله دو بار آمده است.

٦) شمارهٔ پی‌نوشتهای به خط لاتین را با رقمهای فارسی و در سوی راست گذاشته‌اند که باید با رقمهای لاتین و در سوی چپ بیاید.

تانزویل (استرالیا)
هفتم مهر ۱۳۷٤

مسعود جعفری جزی
آنکه خود را چنان که بود شناخت

کیان، سال پنجم، فروردین ۱۳۷۵، صص ۵۰-۵۱.

ادبیات از دیرباز با روانشناسی پیوند داشته است و پیش از آنکه روانشناسی جدید به کاوش در دنیای درون انسان بپردازد، شاعران و نویسندگان این کار را انجام داده‌اند. اما از هنگامی که در طلیعهٔ قرن حاضر دانشِ نوین روانکاوی به دست فروید پی‌ریزی می‌شود، این ارتباط ابعاد و جنبه‌های تازه‌ای به خود می‌گیرد.

مکتب روانشناسی فروید همراه با تکامل علم روانشناسی در طول قرن تحول می‌یابد و به شاخه‌های گوناگونی منشعب می‌شود و در کنار آن روانشناسی اسطوره‌ای یونگ شکل می‌گیرد.

به کار بردن دانش روانشناسی در نقد ادبی، نقد روانشناختی را پدید آورده است.

با اندکی تسامح می‌توان نقد ادبی روانشناختی را به دو شاخهٔ عمدهٔ فرویدی و یونگی تقسیم کرد.

نقد فرویدی در ناخودآگاه فردی هنرمند به عنوان منبع خلاقیت و آفرینش هنری به جست و جو می‌پردازد و از طریق نظریات فروید در باب مراحل سه‌گانهٔ رشد شخصیت و فرایندهای سه‌گانهٔ ذهن آدمی و با تأکید بر سائق جنسی و...، می‌کوشد تا به فراسوی ظواهر متن ادبی نفوذ کند.

نقد یونگی توجه اصلی خود را به ناخودآگاه جمعی بشر معطوف می‌کند و از طریق صورتهای مثالی و مسائل روانی‌ای مانند فرایند تحقق فردیت و ... سطح و ظاهر متن ادبی را می‌شکافد و به نهفته‌های اسرارآمیز آن راه می‌برد.

کلیات این دو دیدگاه در اغلب کتابهای نقد ادبی و متون روانشناسی آمده است.

در نقد ادبی معاصر ایران نیز کوششهای متعددی در زمینهٔ نقد و تحلیل متون ادبی و پرداختن به نویسندگان و شاعران بر مبنای روانشناسی صورت گرفته است. آثاری که از این طریق فراهم آمده به لحاظ کیفی پست و بلند بسیار دارد. در برخی از این آثار به ادبیات کهن فارسی هم توجه شده است، ولی بیشتر این نوشته‌ها در باب ادبیات جدید و بویژه آثار صادق هدایت نگاشته شده است. در میان این نوشته‌ها آثار معدودی می‌توان یافت که نویسندهٔ آن با روشی صحیح و ذوقی خلاق توانسته باشد از برشمردن برخی نمادها و ... فراتر رود و دستاوردی نو و در پیوند با مسائل و موضوعات زندهٔ امروز ارائه دهد. غالب نقدهای فرویدی معاصران ما به جای توجه به متن، به نویسنده پرداخته‌اند و بسیاری از نقدهای یونگی نیز با عرفان‌ورزی‌های بی‌مورد و رمزگشایی‌های بی‌ربط به کشکولی از رمزها و صورتهای مثالی و ... تبدیل شده‌اند. اصولاً هر منتقدی که از کشف و بازنمایی جنبه‌های زیبایی‌شناختی یا اجتماعی اثر ادبی غافل بماند، ولو اینکه در پاره‌ای موارد به تفسیر صوری اثر کمک می‌کند یا موادی خواندنی دربارهٔ آن فراهم می‌آورد، از هدف اساسی نقد دور افتاده است. متأسفانه بیشتر نقدهای روانشناختی‌ای که در ایران نوشته شده دچار این عارضه است.

یاوری در زمینهٔ پژوهشیِ خود تخصص دارد. وی در کتابِ روانکاوی و ادبیات، هفت پیکرِ نظامی و بوف کورِ هدایت را از دیدگاه روانشناسی یونگی مورد تحلیل قرار داده است و در پاره‌ای موارد در تحلیل بوف کور از نقد فرویدی نیز سود برده است. کتاب حاضر، هم جنبهٔ تئوریک دارد و هم نقد عملی است.

مؤلف پس از تأملی بر تاریخچهٔ نقد روانشناختی در ایران، در فصل دوم کتاب به توضیح علل انتخاب این دو متن می‌پردازد. سپس هفت پیکر را به اختصار معرفی می‌کند و در فصل بعد به تحلیل آن می‌پردازد. بوف کور نیز در طی فصلی جداگانه معرفی می‌شود و سپس تحلیل می‌شود. فصل پایانی کتاب نتایج حاصل از این تحلیلها را با یکدیگر مقایسه می‌کند و تصویر کلی حاصل از آنها را ارائه می‌دهد. مهم‌ترین ویژگی کتاب حاضر، که آن را از اغلب آثاری که تا کنون در این زمینه به زبان فارسی منتشر شده متمایز می‌کند، در این نکته نهفته است که این کتاب علاوه بر اینکه به لحاظ علمی و روش‌شناسی کاملاً به سامان و سنجیده است، در محدودهٔ بستهٔ رمزها و نمادها و ... نمی‌ماند و جنبه‌های اجتماعی تازه‌ای را کشف می‌کند و آنها را به گونه‌ای خلاقانه با زندگی امروز ما پیوند می‌دهد.

از نظر مؤلف، هفت پیکر نظامی و بوف کور هدایت به دلایل گوناگون از اعماق ناخودآگاهی نشأت گرفته‌اند و هر دو متن نیز به دو دورهٔ آشوب‌زدهٔ تاریخ ما تعلق دارند. در واقع این دو متن، داستان و شرح سفر خودشناسی بهرام گور و راوی بوف کور است که نمایندگان انسان ایرانی در این دو دوره‌اند. نظامی و هدایت توانسته‌اند از دلبستگیها و نیازهای فردی فراتر روند و سعی کنند تا با سیر مراحل سه‌گانهٔ خودشناسی و فرایند تحقق

فردیت با جهان و کل هستی یگانه شوند، اما نتیجه‌ای که در پایان این دو سفر به دست می‌آید کاملاً متفاوت است.

نظامی با روی گرداندن از تباهیهای دوران، پس از کاوشی در اعماق درون و ناخودآگاهی، جهانی آرمانی را در هفت پیکر پی می‌افکند که در مقابل دنیای نابه‌سامان آن روزگار نقشی جبران کننده دارد. در هفت پیکر، آسمان به زمین آورده می‌شود و هفت گنبد به قیاس هفت آسمان ساخته می‌شود. و بهرام گور برای رسیدن به کمال و فردیت در مراحل هفت‌گانهٔ آن سیر می‌کند. ابتدا از گنبد سیاه آغاز می‌کند و سرانجام در گنبد هفتم به «نور» می‌رسد. در اینجا مرحلهٔ اول این سفر به پایان رسیده و بهرام گور به تمامیت فردی دست یافته است. در مرحلهٔ دوم که بهرام از داستان گرگ و سگ به خیانت وزیر خود پی می‌برد، با طبیعت یگانه شده است و سرانجام در مرحلهٔ سوم که با راهنمایی گورخر قدم در غار می‌نهد و با ارادهٔ خود از این جهان می‌رود، به یگانگی با کل هستی و کیهان دست یافته است.

راوی بوف کور نیز این سیر را آغاز می‌کند و موفق می‌شود با خویشتن خود رویاروی شود، ولی این دیدار بسیار شوم و تلخ است و این فرایند پر از عذاب و اندوه به بن‌بست می‌رسد. در هفت پیکر باغ بهشتی خرّم آفریده می‌شود که برای همهٔ دل‌آزردگان از تباهی‌های آن دوران مایهٔ نشاط است. اما راوی بوف کور وقتی در پایانِ سیر پرمشقت خویش به دستهای خونین خود می‌نگرد، در آن جز «یک دستغاله، دو نعل، چند مهرهٔ رنگی، یک گزلیک دسته‌استخوانی و یک کوزهٔ قدیمی راغه چیزی نیست» (ص۱۹۶). مؤلف کتاب روانکاوی و ادبیات نه نشاط و خرّمی هفت پیکر را به عرفان نظامی یا ... ربط می‌دهد، نه تلخی و شومی بوف کور را به یأس

فردی هدایت، بلکه در جای‌جای تحلیل خود هر دو را با مسائل اجتماعی پیوند می‌دهد: «... یک سند دقیق تاریخی و اجتماعی است و در آن خودشناسی، به مفهوم دقیق کلمه، با شناخت جهانی که این هستی همگانیِ از آن سر برکشیده یکی می‌شود» (ص ۲۱۰). در واقع انسان ایرانیِ روزگار نظامی علی رغم بحرانها و دشواریهای زمانه هنوز توان و امید آن را دارد که به رستگاری دست یابد، ولی همین انسان در روزگار هدایت فقط می‌تواند مثل بوف کور بر این تباهیها مویه کند.

کتاب روانکاوی و ادبیات کتابی است متفاوت، ولی نام کتاب به هیچ روی بیانگر مطالب آن نیست. طرح جلد و برخی ویژگیهای مربوط به چاپ و صفحه‌پردازی آن نیز امروزه کمی غیرمعمول و نامناسب به نظر می‌آید. پاره‌ای غلطهای چاپی هم در کتاب راه یافته است از جمله سال سروده شدن هفت پیکر که صحیح آن ۵۹۳ است (ص ۸۷).

مؤلف سخن خود را در این کتاب بدین گونه پایان می‌دهد: «هفت پیکر حماسهٔ پیروزی انسان بر جهان است و راوی بوف کور داستان شکست این انسان را در برابر جهان روایت می‌کند و ما در گذر از یکی به دیگری ــ در این سفر دراز بدفرجام ــ زیر بار سنگین قرنها آشوب و پریشانی و بیداد از پای درآمده‌ایم و خسته و تباه و تنهاییم.» اما شاید بتوان با اندکی خوش‌بینی و با در نظر آوردن تلاشهای دردآلود و پرپرزدنهای راویِ بوف کور از روزگار هدایت تا امروز، چنین تصور کرد که در افقهای دوردست آینده تصویر گنگ و مبهمی از هفت پیکر نظامی هم قابل مشاهده است. شاید.

احمد کاظمی موسوی
شناختی از روانکاوی و ادبیات

پیوند، سال سوم، شمارهٔ ۷۰، ۲۵ خرداد ۱۳۷٦، ص۱۹.

دانش نوپای روانکاوی به تحلیل و تفسیر صورت‌های کهن خیال در ادبیات برخاسته است. ادبیات خود زبان‌آور شگفتی‌های روح انسان در برخورد با این جهان است. روانکاوی در ردیابی این برخورد بشر را به جهان گمشده‌ای در درون خود می‌رساند. این جهان گمشده بسان قصه‌ها و رؤیاهای بازپرداختهٔ خود ادبیات نیست بلکه واقعیت علمی دارد با جایگاه و سرگذشت مشخص، جایگاه آن وجدان ناخودآگاهی جمعی collective unconcious و سرگذشت آن حدیث انباشت فرهنگ و توارث تجربه است، نه در ساحت تاریخ بلکه در فرایند زمان که دامنه‌اش به نفخهٔ آغازین (ازل) می‌رسد.

شگفتی‌های روح انسان سایه‌ای است از سرگذشت کیهانی وجود او. تکاپوی تمام‌نشدنی بشر آرزوی یگانه شدن با نیروهای کیهانی است. چنین به نظر می‌رسد که بازشناسی این جایگاه گمشدهٔ کیهانی حادثه‌ای بس شگفت‌آورتر از قصه‌های زبان‌آوردهٔ بشر باشد؛ هرچند بیان قصه و رؤیا رهنمون ما در چنین کشفی بوده باشد. کسی که این دنیای فراموش ده را در ژرفنای روان بشر در کاوید و بازشناخت کارل گوستاو یونگ

(۱۸۷۵-۱۹۶۱) است. اوست که نخستین بار ادبیات را بـه زیـر مـنشور روان‌شناختی آورد و خاستگاه حرف‌ها و صحنه‌های آشنا ولی ناگفته را در کهن‌الگوی ناخودآگاه جمعی بازجست.

خانم حورا یاوری با درک عمیق از روانکاوی یونگ دو متن از ادبیات کهن ونوین فارسی یعنی هفت پیکر نظامی و بوف کور هدایت را زیر منشور روانشناختی آورد و با قلم زیبای خود به تشریح دو دنیایی که در بطن این دو متن قرار دارند، پرداخت.

هفت پیکر داستان بهرام گور است، شاهی که به دنبال شکار گورخر به درون غار یا باتلاق رفت و دیگر بـرنگشت. نـظامی گـنجوی (م ۶۰۵ه) حکیم گوشه‌گیر گنجه قصهٔ گم شدن بهرام را به گونهٔ دیگری بیان می‌کند. بهرام نخست دختران پـادشاهان هـفت اقـلیم را هـمسری بـرمی‌گزیند و هریک را در گنبدی به رنگ اقلیم‌های هفت‌گانه جای می‌دهد. هریک از این همسران قصه‌ای در بیان رمز عشق دارند که بهرام طی این همزبانی‌ها به کمال می‌رسد، کمالی که از مرز دادگستری و دادرسـی بـه مـظلومان درمی‌گذرد و راه مینو را به بهرام می‌نمایاند. ناپدید شدن بـهرام در درونِ غار به دنبال یک گور دیگر فرو رفتن در باتلاق و مرگ، بـهنگام نـیست، بلکه بـه پـایان رسـیدن یک بـهرام خـویشکار و بـه آرامش رسـیده است (ص ۱۳۰) محو از یک ساحت و ظهور در ساحت دیگر.

آخـر الامـر مـادیان گـوری — آمد افکند در جهان شوری
پیکری چون خیال روحانی — تـازه‌رویی گشـاده پـیشانی
گور از پیش و گورخان از پس — گور و بهرام گور و دیگر بس
تا به غاری رسید دور از دشت — که بر او پای آدمی نگذشت

خانم حورا یاوری با کاربرد نمادشناسی روانی یونگ برای هریک از این «اتفاقات معمول» دنیا و فضای مضاعفی دارد که نظامی لازم نیست آن

را گفته یا از آن هشیار بوده باشد.اما ذهنیتی را که در ناخودآگاه خود از فرهنگ زمان داشته ناخواسته او را به نشان دادن ژرفنای زمان خود واداشته است. مسألهٔ اول موضوعِ هفت همسر و عشق است. در عشق نقش زن بیدار کردن قهرمان آیینیَ است تا به سطوح تازه‌ای ار آگاهی دست یابد. دستاورد این عشق کودک نیست. (در هفت پیکر نیز سخن از کودک و بچه نیست.) بلکه انسان کامل و تمامی است که تمام مراکز آگاهی او بیدار شده و با درون خویش به پیوند و سازگاری رسیده است (ص۱۲۲).

دربارهٔ کاخ هفت گنبد، هر گنبد نمادی از درون بهرام است و هر شهزاده بانو یک چهره از آنیَما ـ یا حوای درون او. بهرام خود از همان آغاز با دنیایی که به درون آن پا می‌گذارد وبا دلداری که به دیدارش می‌رود همرنگ است و به نشانهٔ این همرنگی و همدلی لباسی به رنگ آن گنبد و شاهزاده خانم آن گنبد به تن می‌کند. شاهزاده بانوهای هفت گنبد به آینه‌ای سخن‌گو می‌مانند. بهرام با این آینه‌های سخن‌گو به گفتگو می‌نشیند و در قالب قهرمانان قصه‌ها در آینهٔ درون خویش می‌نگرد. آشنایی بهرام با این شهزاده بانوها همیشه از سخن وواژه آغاز می‌شود و از همین راه بهرام با درون خود به آشتی و سازگاری می‌رسد و با آن یگانه می‌شود (ص۱۲۳).

همراهان بهرام که به درون غار راه ندارند به خودآگاهی جمعی نرسیده‌اند. به دور غار حلقه می‌زنند و بازگشت او را انتظار می‌کشند، اما،

ز آه آن طـــــفلکان دردآلود گردی از غار بر دمید چو دود
بانگی آمد که شاه در غار است بازگردید، شاه را کار است

یونگ می‌گوید: مردن مانند افتادن در ناخودآگاهی است. آن جا به صورت

برمی‌گردید، به صورت محض. خودآگاهی فردی در آبهای ظلمات خاموش می‌شود و پایان ذهنی جهان فرا می‌رسد. یعنی همان دمی که خودآگاهی در تاریکی‌ای که از آن برخاسته است فرو می‌رود. دم مرگ. جزیرهٔ خضر (ص ۱۵٤).

اینک می‌رسیم به این مطلب که گویندهٔ داستان، نظامی، خود در کجای این منظومه ایستاده است.

خانم یاوری می‌نویسد: «در شعر نظامی آنچه یونگ جسمانی کردن معنا و روحانی کردن ماده می‌نامد به زیبایی و شفافیتی یگانه چهره می‌نماید؛ آسمان به زمین پیوند می‌خورد. ماده و معنا یکی می‌شود و به جادوی زبان فارسی در کاربردهای اشارت‌آمیز و نمادین از درون رنگ و شکل و شماره و واژه، جهانی ناپدیدار به پدیداری می‌رسد، جهانی که انگارهٔ کهن آن بر ژرف‌ترین لایه‌های روان نظامی نقش است و به باغی پرگل و بارور، خرم از جویبارهای صاف و زلال، به باغ بهشت، می‌ماند و دمی برآسودن در آن آرزوی ناخودآگاه همهٔ خستگان و افسرده‌خاطران است. این‌چنین است که دل‌آزردگی نظامی از نابسامانی‌ها و نابهنجاریهای زمانه، آرزوی ناخودآگاه او برای دم زدن در هوایی صاف و زیستن در جهانی بسامان و بهنجار و سرانجام فعال شدن کهن‌الگوی تمامیت و کمال به آفرینش جهانی آرزویی در قالب یکی از یگانه‌ترین و زیباترین الگوهای ماندالایی راه می‌گشاید» (ص۱۵٦).

ماندالا در اصل دایره است که در روانشناسی یونگ به معنای مرکز یک تمامیت روانی به کار رفته، وقتی که روان به فردیت یعنی آگاهی رهاننده می‌رسد. در هفت پیکر ماندالا در دهانهٔ غار مصداق یافته است. در اینجا این سؤال پیش می‌آید که با فرستادن بهرام از کاخ هفت گنبد

رنگارنگ به درون غار تاریک، رمز آسایش در باغ بهشت را چرا نظامی به طور معکوس (لااقل از نظر رنگ و فضا) به دست داده است؟ هرچند از ته غار ندا می‌رسد که شاه را اینجا کار است. یعنی عبور از یک ساحت به ساحت دیگر انجام شده است. با این همه ظاهر امر استشمام رائحهٔ «باغ پرگل» را از درون غار دشوار می‌کند. مگر آنکه بگوییم نظامی قصد دستبرد در اصل اسطوره و رنگ‌آمیزی «فنا در نور» را نداشته است.

بوف کور

در بررسی بوف کور خانم یاوری برشهای روشن‌تری به فضای درونی این داستان طبق انگاره‌های یونگ می‌دهد. بوف کور مطرح‌ترین رمان عصر ماست. وصف عوالم درونی در بوف کور چنان زنده و زبان‌دار است که خواننده با هر میزان آگاهی و تجربه، صحنه‌های آشنا و دردهای ناگفته ولی حس‌شدهٔ خود را در آن می‌یابد. اما وقتی که این صحنه‌ها و لحظه‌ها را با یافته‌های یونگ از جهان ناخودآگاهی سنجیده شود اصالت احساس و ره‌آوردهای درونی صادق هدایت بیشتر آشکار می‌شود. «اتفاقات ماوراء طبیعی» و «انعکاس سایهٔ روح» که هدایت چنین دردمندانه به شرحش برخاسته چیزی جز گزارش‌گری لایه‌های ژرف ناخودآگاهی جمعی زمان او نیست. هدایت نبض زمان خود را بسیار خوب به دست آورد و هنرمندانه به زبان آوردن آن پرداخت.

دختر اثیری

داستان او از دیدار با سایه (مجموعه چیزهایی که نمی‌خواهیم دربارهٔ خودمان بدانیم) آغاز می‌شود، پس از یک برخورد جادویی با دختر اثیری

(یعنی دیده شدن به وسیلهٔ دیگری و از این راه به هستی درآمدن و زندگی کردن) و یکی شدن با این همزاد مادینه (که نمایندهٔ جهان ناخودآگاهی او نیز هست) و افتادن در «جریان اضطرابی» که طی آن در گردش زمین و افلاک و نشو و نمای رستنی‌ها و جنبش جانوران و کشف رموز نقاشی‌های کهن و اسرار فلسفی شرکت می‌کند؛ آنگاه به آینه‌داری دیروز یعنی ژرف‌ترین لایه‌های روان زمان خود می‌نشیند تا ریشهٔ دردهای امروز را بشناسد. از دید خانم یاوری در این روایت همهٔ اشخاص: قصاب و گورکن و قاری و رجّاله و لکّاته همه سر و ته یک کرباس‌اند. از هستی تاریخی ما در دست این اشخاص چیزی جز یک دستغاله، یک نعل، یک گزلیک یا گلدان لعابی شکسته باقی نمانده است. اینجاست که راوی بوف به سوگ خویش می‌نشیند. خنده‌های وحشتناکی که معلوم نیست از کدام چالهٔ گمشدهٔ بدنش بیرون آمده، نشان از سوگ‌مندی راوی در نگرش به خویش دارد.

هدایت سفر به دنیای درون را از گفتگو با سایه‌اش آغاز می‌کند.

> این سایه حتماً بهترِ از من می‌فهمد. فقط با سایهٔ خودم خوب می‌توانم حرف بزنم.
>
> اوست که مرا وادار به حرف زدن می‌کند، فقط او می‌تواند مرا بشناسد (بوف کور، ص۳۶).

خانم یاوری می‌نویسد: «در روانشناسی یونگ Ego یا من، همزمان بر میدانی از خودآگاهی و ناخودآگاهی استوار است و به دو سویهٔ سایه (ناخودآگاه) و پرسونا (خودآگاه) تقسیم می‌شود. سایه نزدیک‌ترین چهرهٔ پنهان در پس خودآگاهی است، نخستین پارهٔ شخصیت است که در سفر به قلمرو ناخودآگاه روان پدیدار می‌شود» (صص ۱۷۲-۱۷۳).

راوی بوف کور آنگاه به شرح آن پیشامدی که زندگی‌اش را دگرگون کرد ـ یعنی برخورد با چشم‌های جادویی زن اثیری می‌پردازد که هستی راوی را جذب می‌کرد. خانم حورا یاوری می‌نویسد: «... نماد چشم در روانشناسی یونگ تمثیلی از جهان ناخودآگاهی است و نگریستن در ظلمات آن سرآغاز خویشتن‌یابی و فردیت یافتن. راوی با سیر به سیاهی غلیظ و متراکم این چشم‌ها، به این «شب ازلی و ابدی» به ژرف‌ترین لایه‌های درون خود می‌نگرد» (ص۱۸۲).

آنیما

جهان ناخودآگاهی در موجودات نرینه سرشتی مادینه دارد که آنیما Anima نامیده می‌شود و متعلق به فعالیت‌های غریزی‌اند و شکل‌های موروثی رفتارهای روانی را بازمی‌تابند. به نظر یونگ آنیما اصل ازلی چهره‌های مثالین است. یونگ معتقد است که انسان کلی ازلی در جوامع آغازین نیز تمامیتی آکنده از همهٔ تضادها داشته و موجودی دوجنسی تصویر شده است. دو پاره‌ای که در کششی ناخودآگاه و بی‌گسست، پیوستگی آغازین[1] را آرزو می‌کند (ص۱۸٤). بوف کور به این یک دویی، یگانگی و چندگانگی بیانی شعرگونه می‌دهد:

---

۱) خانم حورا یاوری اصطلاحات «ازل» و «جامعه/ دوره/ فردوس/ پیوستگی آغازین» را در کتاب خود برای اشاره به primordial stage آورده‌اند. پیداست «ازل» در اینجا لزوماً همان مفهوم حکمت اسلامی خود را ندارد. منتها برای من روشن نیست که بتوان به این مرحله «جامعه» گفت. واژه‌های «مثال و مثالین» در کتاب خانم یاوری نیز نمی‌تواند ناظر به «عالم مثال» حکما باشد. فقط مفهوم پررنگ‌تری از خیال و چهره‌های خیالی را می‌رساند. هدایت در بوف کور از آوردن «عالم مثال» شاید بیشتر همان «خیال منفصل» را منظور کرده باشد.

مثل این که من اسم او را قبلاً می‌دانسته‌ام ــ مثل این که روان من در زندگی پیشین در عالم مثال با روان او هم‌جوار بوده، از یک اصل و یک ماده بوده و بایستی به هم ملحق شده باشیم.

برای موقتی و گذرا بودن این نگاه، خانم یاوری توضیح جالبی از یونگ می‌آورد: «آنیما به گفتهٔ یونگ نمی‌تواند از قلمرو خودش که مرز خودآگاهی فردی و خودآگاهی جمعی است فراتر برود و در ساحت آگاهی ماندگار شود. جوی آبی که پیرمرد شالمه‌بسته در یک سوی آن زیر درخت سروی قوز کرده است واز سوی دیگر آن دختر اثیری گُلِ نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کند (ولی نمی‌تواند از آن بگذرد) بیانی شعرگونه از دست‌نیافتنی بودن آنیماست (ص۱۸۷). پدیدار شدن ناگهانی روزنه در دیوار خانهٔ راوی بوف کور خود تمثیلی است از جهان ناخودآگاهی که به صورت یک بارقه از ذهن می‌گذرد. مسأله شعاع یا پرتو نور در ادبیات اشراقی ما پیشینهٔ دیرینه‌ای دارد. جلال‌الدین دوانی (م ۹۰۷ه) در تفسیر هیاکل النور سهروردی می‌نویسد:

این فروغ از قبیل آگاهی در صورت‌های عقلی نیست، بلکه یک شعاع قدسی است و چه بسا در حس مشترک به صورت نوری روشن‌تر از آفتاب ظاهر شود. همان گونه که گذشت این نور اکسیر دانش و قدرت است و از رهگذر آن آگاهی و علومی به دست می‌آید که بیانش غیرممکن است. از آن نیرویی حاصل می‌شود که از حیطهٔ آدم‌های معمولی بیرون است. عنصریات نسبت به آن فرودین اند. (ثلاث رسائل، آستان قدس، ۱٤۱۱، ص۱٤۳).

هنر دیگر هدایت در بوف کور به نمایش در آوردن شباهت‌ها و یک‌پارچگی اشخاص است. شخصیت‌های بوف کور اغلب سخن‌ناگفته

حرف همدیگر را می‌خوانند. با همهٔ تفاوت‌هایشان با هم همانندی‌هایی می‌یابندکه گویی در هم مستحیل شده‌اند. البته این ویژگی رؤیا و فضای رؤیایی است. ولی خانم یاوری برای آن توضیح بیشتر از آن دارد: «یکی دیگر از گره‌گاه‌های راه پر پیچ و خم خویشتن‌یابی در روانشناسی یونگ آشتی با مفهوم هرمافرودیتیسم یا نر-مادگی است که ریشهٔ آن همان گونه که پیش از این اشاره شد به جوامع آغازین، به دورانی اساطیری و به مفهوم انسان کلی می‌رسد» (ص۱۸۸). خواننده نمی‌تواند انتظار اطلاعات بیشتری از این دوران (یا جوامع) آغازین و تأثیر این‌چنین شگرف‌اش بر همهٔ دوران‌ها داشته باشد. باید آن را یا در درون خود حس کرد و یا ره‌آورد اساطیری زبان‌آورانی چون صادق هدایت را پذیرفت.

زیر بار آشوب

در پی این گفتار، خانم یاوری ساختار جهانی هفت پیکر و بوف کور را در ربط با زمان نگارش آن در می‌سنجد. روان‌گوینده در هفت پیکر و بوف کور از محدودیت‌های یک روان فردی در می‌گذرد و ابعادی همگانی می‌یابد: در هفت پیکر دنیای درون بهرام به نظم و سامان و هنجار می‌رسد و جهانی آرمانی که کهن‌انگارهٔ آن بر لایه‌های ژرف روان نظامی نقش است پا به هستی می‌گذارد (ص۲۰۵). در بوف کور روان راوی با ساختار دنیایی که راوی در آن می‌زید یکی می‌شود و چون آینه‌ای دیروز و امروز یک نسل، یک قوم و بشریت را در تمامیت و کلیت آن یاز می‌تاباند. اما برخلاف هفت پیکر، راوی بوف کور داستان شکست این انسان را در برابر جهان گزارش می‌کند. در پایان خانم یاوری ندای بوف کور را طنین بیشتری می‌دهد و با این جمله کتاب را به پایان می‌برد: «زیر بار سنگین قرنها آشوب و پریشانی

و بی‌داد از پای درآمده‌ایم و خسته و بی‌پناهیم» (صص ۲۱۴-۲۱۵).

به طوری که می‌بینیم بوف کور در اینجا روشنترین تفسیر خود را می‌یابد: نه فقط علت گم‌گشتگی راوی بوف کور که دنیای گمشده‌اش نیز طبق روانشناسی یونگ بازشناسی می‌شود. پس از خواندن روانکاوی و ادبیات حرف‌های گویندهٔ بوف کور با همهٔ تلخی و اندوهناکی‌اش نوید رهبرد به دنیای نوشناخته‌ای را می‌دهد که زیبایی خیره‌کننده‌ای در خود نهفته دارد. گام زدن بر کرانه‌های «عالم جان» خود زیباست، بویژه که با قلم دقیق و شفاف خانم یاوری همراه شده باشد. هفت پیکر زیر منشور روانکاوی یونگ روشنی بیشتری می‌یابد. بهرام نه فقط گم نشده است، بلکه با خود و جهان و کیهان به وحدت رسیده است. به برکت پیوندی که میان زمین و آسمان هنوز (اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم هجری) بود، نظامی توانست انگارهٔ جهانی بسامان ــ باغ بهشت ــ را در هفت پیکر بپرورد. ولی نویسندهٔ بوف کور، بدون طرح فردایی از دیروز بریده، بین زمین و آسمان معلق است. نسبت به این دید تاریخی خانم یاوری که در صفحات ۷۷ و ۷۸ و در صفحهٔ پایانی کتاب منعکس شده بیشتر می‌شود سخن گفت.

زمان

خانم یاوری در چند جای کتاب خود اشاره به «دورهٔ پرآشوب» عصر نظامی و صادق هدایت کرده است که با روال علمی کار ایشان سازگار به نظر نمی‌رسد. من نفهمیدم خانم یاوری چرا می‌خواهد عصر نظامی و هدایت را از بقیهٔ زمانها استثنا کند. چه آشوبی ویژهٔ نیمه‌های نخست قرن هفتم هجری و بیستم میلادی بود که در نیمه‌های دوم همان قرون نتوان آن

را سراغ کرد؟ نسبت به زمان ــ این جاری بی‌رحم ــ چه نیازی به سوا کردن و اختصاص دادن آن برای خلق آثار هنری از این دست داریم؟ هر زمان آشوب‌ها و آرامش‌ها، ویرانی‌ها و بسامانی‌های خودش را دارد؟ تا نویسنده یا ناظر کدام بخشش را بگیرد و از چه منظری به تماشایش بنشیند. همین نیمهٔ نخست قرن بیستم که عصر زندگی هدایت است، برای ایران دورهٔ رشد افکار مدرن‌گرایی و سوسیالیستی بود که از هر دوی آنها هدایت تأثیر پذیرفت. آیا تأثیرپذیری از این دو مقوله خود نوعی پیوستن به زمین ــ در برابر بریدن از آسمان ــ نیست؟

(بگذریم از این که هیچ یک از این دو مقوله عملاً گُلی به سر مردم خاورمیانه نزدند ولی به هر حال حرکتی در رویکرد به آب و خاک پدید آورده بودند). در بوف کور ــ جز در سبک نگارشش ــ هدایت تأثری از این دو مقوله نشان نمی‌دهد؛ ولی در سایه‌روشن، شب‌های ورامین، کاتیا، دون‌ژوان کرج، میهن‌پرست، و حاجی آقا و غیره نشان می‌دهد. باز در نتیجه که «یأس فلسفی» هدایت است فرقی نمی‌کند.

این ذوق و شم هدایت بود که در سفر به جهان درون نابسامانیهایی را که خود برای تماشا برگزیده بود، چنین هنرمندانه با زهر قلم روی کاغذ چکاند. با چنین هنر و توانی راوی بوف کور اگر هم در مصاف با جهان شکست خورده باشد، در حرف زدن با سایهٔ خود و شکافتن دنیای درون خویش، که وزنهٔ اصلی رمان است، پیروز شده است. زیبایی این پیروزی را خانم یاوری طبق یافته‌های روانشناسی یونگ به روشنی نشان داده است.

دکتر هوشنگ رهنما

روان متن یا متن روان

اسپند، سال ششم، شمارهٔ بیست و چهارم.

دانش روانشناسی، در مفهوم جدید آن، در اواخر قرن نوزدهم (۱۸۷۹) در آلمان و در نتیجهٔ پژوهش‌های علمی ویلهلم وونت (Wilhelm Wundt) پایه‌گذاری شد. البته دانشمندان دیگر نظیر ویلیام جیمز (William James) امریکایی و فرانسیس گالتون (Francis Galton) انگلیسی و ایوان پاولوف (Ivan Pavlov) روسی نیز همزمان با وونت در شکل‌گیری مبانی روش‌شناسی و شناخت‌شناسی این دانش نوپا سهیم بودند؛ با این حال، در تاریخ علوم او را «پدر روانشناسی» نامیده‌اند. و اما حوزهٔ مطالعات روانشناسی اعتبار و آوازهٔ علمی خود را مدیون زیگموند فروید (Sigmund Freud) است که با ارائهٔ پارادایم (paradigm) جدید خود نه تنها یک نوع انقلاب علمی (در مفهومی که تاماس کیوهن (Thomas Kuhn) در کتاب معروف خود، ساختار انقلاب‌های علمی، عنوان می‌کند)، در این محدوده از دانش انسانی را سبب گردید، بلکه در سیر تطوّر درک انسانی از خود و جهان نیز نقش چشمگیری داشت. پارادایم جدید فروید در نظریهٔ مراحل تحول جنسیت و لایه‌های شخصیّت در انسان، متبلور شد و شیوهٔ روانشناختی او روانکاوی (psychoanalysis) نام گرفت.

کارل گوستاو یونگ (Carl Gustav Jung) شاگرد و دوست فروید به

دنبال سالها آموزش و پژوهش در مکتب روانکاوی استاد خود، قدمی فراتر نهاد و با ارائهٔ نظریات تازه‌تر در باب نمادشناسی شخصیت فردی و جمعی (تاریخی) و جهات رفتاری انسان مکتب دیگری پایه گذاشت که به «روانشناسی تحلیلی» (Analytical Psychology) معروف شده است. مکتب‌های روانشناختی فروید و یونگ در حوزهٔ دانش روانشناسی محصور نماند بلکه به‌تدریج در دیگر محدوده‌های پژوهشی دانش انسانی راه یافت و موجد زمینه‌های تازه‌ای شد که از آن جملهٔ می‌توان روانشناسی اجتماعی (جامعه‌شناسی روانشناختی)، زبانشناسی روانشناختی، روانشناسی مدیریّت و نقد ادبی روانشناختی را نام بُرد.

کتابِ روانکاوی و ادبیات، نوشتهٔ بانوی دانشمند حورا یاوری در محدودهٔ اخیر، یعنی نقد ادبی روانشناختی جای دارد و همچنان که از عنوان آن پیداست حاصل ارتباط میان دو دانش روانشناسی و نقد ادبی است. این کتاب، که زیرْعنوان (عنوان فرعی) آن «دو متن، دو انسان، دو جهان ـ از بهرام گور تا بوف کور» است، شامل یک پیشگفتار و هفت فصل می‌باشد. در پیشگفتار کوتاه کتاب، نویسنده پرسشهای مورد نظر خود را مطرح می‌کند و در فصول هفتگانهٔ آن بدانها پاسخ می‌دهد:

> آیا میان متن و روان همانندی و پیوندی هست؟ ... آیا می‌توان از چیزی به نام روان جمعی سخن گفت؟ ... آیا می‌توان تاریخ روان را نوشت؟ ... آیا اثر هنری یا متن ادبی می‌تواند سیمای انسان هم‌روزگار خود را در خود منعکس کند؟

این پرسشها نمونه‌ای است از پرسش‌های بیشماری که نقد ادبی روانشناختی ـ بویژه نقد روانشناختی فرهنگی ـ با آن روبرو است. فصل اول کتاب «تأملی در نقد روانشناختی و رابطهٔ روانکاوی و ادبیات در ایران» می‌باشد که در آن به تاریخچهٔ کوتاهی از مکتبهای فروید و یونگ و

کاربرد آنها در نقد ادبی و نیز به تاریخچهٔ کوتاهی از دانش روانشناسی و نقد ادبی روانشناختی در ایران معاصر می‌پردازد و خاطرنشان می‌کند که در مرکز پژوهشهای مربوط به نقد روانشناختی ایرانی، شخصیت و آثار صادق هدایت جای دارد و بویژه داستان او، بوف کور، پیوسته از توجه ناقدانهٔ نوع یادشده برخوردار بوده است.

نویسنده سپس به عنوان «درآمد» به مباحث اصلی کتاب از دو اثر ادبی فارسی یعنی مثنویِ هفت پیکرِ نظامی و داستان بوف کورِ هدایت نام می‌برد و اشاره می‌کند که:

گزینش هفت‌پیکر و بوف کور برای این بررسی به سبب برخورداری آنها از چند ویژگی است:

۱. تعلق هر دو متن به دو دورهٔ آشوب تاریخ ما، قرن ششم و قرن چهاردهم هجری؛

۲. باز یافتن نمادها و استعاره‌هایی که به دو سویهٔ هستی تاریخی ما ــ پیش و پس از اسلام ــ اشاره می‌کنند، در هر دو متن؛

۳. باز یافتن صورِ ناخودآگاهی جمعی، بویژه انگارهٔ کلی انسان ــ یا کهن‌الگوی «خود» ــ در هر دو متن، یکی در پیکرهٔ بهرام گور و دیگری در قامت راوی بوف کور؛

٤. همخوانی شگفت‌آور زبان و ساختار روایی هر دو متن از ساختار روان شخصیت‌های اصلی آنها، یعنی بهرام گور در هفت پیکر و راوی در بوف کور؛

۵. آیینگیِ ساختارِ روایی هر دو متن که از نظر نقد روانشناختی می‌تواند استعاره‌ای باشد از انگارهٔ روان و دو سویهٔ خودآگاه و ناخودآگاه آن (٦٥-٦٦).

نویسنده، به دنبال این چند پیشنهاد بنیانی، بحث کلی نظری خود را در ارتباط ساختاری و کارکردی این دو اثر با مبانی نظر مکاتب فروید و یونگ خاطرنشان می‌سازد.

در فصل‌های سوم و چهارم، مثنوی هفت پیکر نظامی که شرح رویدادهای زندگی یا زندگینامهٔ بهرام گور است و سیر بهرام در گنبدهای هفتگانه به عنوان هستهٔ مرکزی روایت تلقی شده است، بازگویی می‌شود و جلوه‌های نمادین (سمبلیک) آن بر اساس یافته‌ها و اصول روانشناسی تحلیلی یونگ عرضه و تحلیل می‌گردد. در فصول پنجم و ششم، بوف کور هدایت مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد و در فصل پایانی یا «پی‌آمد»، چکیدهٔ یافته‌های نویسنده آورده می‌شود: «سفر ما از بهرام به راوی بوف کور ... از نظر بازتاب ساختارهای ژرف ناخودآگاهی جمعی در هفت پیکر و بوف کور ... سفر اندوهباری است. داستان گذر ماست از رنگ و موسیقی و طنین واژه‌ها به سیاهی و مرگ‌های بی‌واژه، از آسمانی یگانه با زمین و آشتی با زمینیان به آسمانی عبوس و دوردست، از ضیافت رنگین شب‌های درخشان روح بهرام به کابوس‌های پایان‌ناپذیر و شب‌های ابدی متراکمی که راوی بوف کور در آن دست و پا می‌زند...

هفت پیکر حماسهٔ پیروزی انسان بر جهان است و راوی بوف کور داستان شکست این انسان را در برابر جهان روایت می‌کند ... و ما در گذر از یکی به دیگری ــ در این سفر دراز بدفرجام ــ زیر بار سنگین قرن‌ها آشوب و پریشانی و بی‌داد از پای درآمده‌ایم و خسته و تباه و تنهاییم (۲۱۴-۲۱۵).

کتاب روانکاوی و ادبیات از برجستگی‌های بیشمار و کاستی‌های انگشت‌شمار ــ اما بنیادی ــ برخوردار است که برشماریِ آنهمه در حوصلهٔ این نوشتهٔ کوتاه نمی‌گنجد. از این رو تنها به اشاره به چند نکته از هر زمینه بسنده خواهد شد.

از مهم‌ترین کاستیهای کتاب گزینش عنوان آن است: روانکاوی و ادبیات

با وجود اشارهٔ صریح نویسنده که «بازشناسی پیوندی ... میان نظامی و هدایت ... در چهارچوب روانشناسی ژرفنانگر یونگ، در دو فصل جداگانه، دنبال شده است»، عنوان مکتب فروید یعنی «روانکاوی» بر کتاب برگزیده شده است، در صورتی که اصول آن در تحلیل‌های کتاب کمتر مورد استفاده قرار گرفته است.

در عبارتی که از شوشانا فلمن Shoshana Felman در سرلوحهٔ کتاب (و نیز در ص ٦٠) آمده است، «روانکاوی» و «ادبیات»، «دو دانش» دانسته شده اند. حق این است که ادبیات شاخه‌ای از دانش (= علم) نیست بلکه شاخه‌ای از هنر است (علم با کشف حقیقت سر و کار دارد و هنر با عشق به زیبایی)؛ و نیز برسنجی دو محدودهٔ دانش و هنر به عنوان «دو نیروی برابر و هم‌توان» از رابطهٔ منطقی لازم برخوردار نیست: «... رابطهٔ روانکاوی و ادبیات برخورد دو نیروی برابر و هم‌توان است. برخورد دو نظام زبانی و دو دانش.» (ص ٦٠)، و استناد به گفتهٔ پیتر بروکس Peter Brooks که «... میان فرایندهای ساختارساز روان و ساختارهای استتیک پیوند و همانندی هست» (ص ٦١)، روانکاوی یا روانشناسی تحلیلی را با ادبیات در کفهٔ برابر نمی‌گذارد. اگر به جای ادبیّات، که متعلق به حوزهٔ هنر است، نقد ادبی، که علم شناخت و بررسی و کشف حقیقت آثار ادبی است، برگزیده و برابر روانشناسی نهاده می‌شد شاید منطقی‌تر و اصولی‌تر می‌نمود. گذشته از آن، رابطهٔ روانکاوی و نقد ادبی زمانی همپا و «برابر و هم‌توان» می‌تواند باشد که نظریه‌های نقد ادبی نیز همان قدر در پژوهشهای روانشناختی به کار گرفته شوند که نظریه‌های روانشناسی در پژوهشهای نقد ادبی و ... این رشته سر دراز دارد.

نویسنده در جایی که سخن از دو اصطلاح نماد و نشانه می‌رود،

می‌گوید: «در زبانشناسی نوین نشانه و نماد هر دو به دو جزء صورت و معنا، یا دالّ و مدلول بخش می‌شوند، اما تنها در نماد است که این دو جزء به چندگانگی در معنا برگشوده می‌مانند. برای نمونه می‌توان به نماد آتش در فرهنگ ایران که مورد آشنایی از این چندگانگی معنایی است اشاره کرد. آتش در فرهنگ ایران، هم پاک کننده است (برگذشتن سیاوش از آتش) هم یادآور دوزخی است که باید در آن سوخت و هم نشان زندگی و گرمای آن است.) (٤٠-٤١). کاربرد عبارت کلی «در فرهنگ ایران» به معنی وسیع تاریخی آن در این مورد سخت گمراه کننده است: ابعاد معنایی (استعاری) پاک کنندگی و حیات‌بخشی در نماد آتش از فرهنگ پیش از اسلامی ایران سرچشمه می‌گیرد و بُعد معناییِ دوزخی آن از فرهنگ اسلامی ایران ناشی می‌شود و پیشینهٔ پیش از اسلامی ندارد. با صرف نظر از اشاره به نکته‌های باریک در این باب می‌توان گفت که تغییر عبارت به صورت «در فرهنگ ایران پس از اسلام» تا حدودی (و نه کاملاً) از نادرستی مطلب می‌کاهد.

در تحلیل پایان زندگی بهرام و ناپدید شدن او در غار، اشاره به پایان زندگی کیخسرو و همانندیهای آنها بی‌مناسبت نمی‌نمود.

نویسنده به نقل از منبع دیگری آورده است که «... مردوخ در روایات کهن بابلی از خدایان آریایی است که به جنگ تیامات می‌رود...» (پانویس۳، ص۱۹٤). آریایی بودن این خدای کیهان آفرین بابلی (چهار هزار سال پیش) بس غریب می‌نماید.

برخی لغزشهای چاپی فارسی و انگلیسی در کتاب به چشم می‌خورد که باید از زمرهٔ کوتاهیهای ناشر برشمرد تا از آن نویسنده. خوانندهٔ آگاه خود این لغزشها را به آسانی می‌تواند اصلاح کند.

و اما امتیازات کتاب، گر بگویم شرح آن بیحد شود: نثر کتاب روان و فصیح و سرشار از بدایع نویسندگی است و از توانایی کم‌مانند خانم یاوری در ترکیب نثر فنی و نثر ادبی حکایت دارد. عبارات منثور گاه شعرگونه می‌شود: «با آن که در زمانهٔ نظامی از رویارویی ایرانیان و اعراب، زیر و رو شدن همهٔ نهادهای اجتماعی و فرهنگی و دینی، و از همه مهم‌تر، فرو شدن خدایی و برآمدن خدایی دیگر، بیش از پنج قرن می‌گذرد، اما هنوز استوار و بر جای خودیم، هنوز میان زمین و آسمانمان پیوندی هست و با آن که جهانمان از بیرون دستخوش تاخت و تاز و غارت و چپاول است، هنوز انگارهٔ جهانی بسامان و بر جایِ خود ــ همان باغ بهشتی که نظامی در هفت پیکر می‌آفریند ــ بر اعماق روانمان نقش است» (۷۷-۷۸)؛ یا «پیری که در خواب یا در حالت‌های وحی و الهام و اشراق ظاهر می‌شود و راه را در ظلمات بر جویندگان چشمهٔ جاودانگی تن و روان آشکار می‌کند و یا خضری که در سپیده‌دمان در رهگذرهای «رُفته و آب‌زده» گره از کارهای فروبسته می‌گشاید بازتابی از همین کارکردِ جهانِ ناخودآگاهی است» (ص۱۰۲). کوتاه سخن آنکه یاوری در اثری که به «روان» و «متن» و «روان متن» و «متن روان» می‌پردازد، خود «متنی روان» آفریده است که در آن مرز میان شعر و نثر بسیار باریک است، یا به گفتهٔ پرفسور لطفی‌زاده «نادقیق» fuzzy است.

گسترهٔ واژگان فارسی کتاب شگفت‌انگیز و تحسین‌آمیز است. برابرهای فارسی اصطلاحات فنی و علمی حیطهٔ روانشناسی که در متن آمده است، از سودمندیهای ویژهٔ این اثر ناقدانه می‌باشد: فردگردی (individuation) و رؤیابین (dreamer)، بیمارنمایی (= تمارض)، پیش‌اندر (a priori) و بسیاری دیگر. در برابر archetype واژهٔ کهن‌الگو

آورده شده است (نگارنده در گفتارها و نوشته‌های خود «کهنگونه» را در برابر آن برنهاده‌ام تا چه پسند افتد و...)

گرایش نویسنده به سره‌نویسی در سراسر نوشته به چشم می‌خورد. گرچه نگارنده بر آنست که کوشش در سره‌نویسی اندازه‌ای دارد و کاربُرد بیش از آن به رسایی نوشته آسیب می‌رساند و رسانگی آن را بویژه برای خوانندهٔ غیرمتخصص در درک و فهم متن و مطلب دشوار می‌سازد، با این حال باید اقرار کرد که یافتن نمونه‌های نارسایی معنایی در این اثر آسان نیست و اگر هم بتوان موردی یافت، در برابر ارزش فراگیر آن ناچیز می‌نماید.

روش فصل‌بندی کتاب و ارائهٔ آن در هفت فصل، خود کوشش نویسنده را در پیروی از الگوی نمادی مورد بحث در متن (ارزش نمادی عدد هفت و بویژه در هفت پیکرِ نظامی) نشان می‌دهد.

خواندن کتاب روانکاوی و ادبیات بهرهٔ دوگانه دارد: برخورداری آموزشی و لذّت هنری (ادبی). مشتاقانه چشم به راه آثار دیگر خانم یاوری خواهیم بود. توفیق یارتان باد.

فهرست منابع

آجودانی، ماشاءالله، «هدایت و ناسیونالیسم»، ایران‌نامه، سال دهم، شمارهٔ۳، ۱۹۹۳، صص۴۷۳-۵۰٤.

ـــــ، «ملیت‌گرایی در بوف کور»، نشریهٔ دفتر کانون نویسندگان ایران در تبعید، شمارهٔ۱٦، ویژه‌نامهٔ صادق هدایت، ۲-۳، صص۱۰۵-۱۰۸.

احمدنژاد، کامل، تحلیل آثار نظامی گنجوی، نگاهی به آثار نظامی با ملاحظات تطبیقی دربارهٔ مآخذ اسلامی و باستانی اسکندرنامه (تهران: علمی، ۱۳٦۹).

استعلامی، محمد، «تربیت در مکتب عرفان و رابطهٔ آن با روانشناسی»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، شمارهٔ ٤، سال ۲۱، زمستان ۱۳۵۳.

براون، ادوارد، تاریخ ادبیات ایران، از فردوسی تا سعدی، ترجمهٔ غلامحسین صدری افشار، چاپ چهارم، (تهران: مروارید، ۱۳٦۸).

براهنی، رضا، «ادبیات ایرانی معاصر»، دنیای سخن، شمارهٔ ۵۳، بهمن و اسفند ۱۳۷۱.

بریجانیان، ماری، گردآورنده، فرهنگ اصطلاحات فلسفه و علوم اجتماعی (تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۱).

پیمانی، هوشنگ، راجع به صادق هدایت صحیح و دانسته قضاوت کنیم، چاپ اول (تهران: آباد، بی‌تا). تاریخ اتمام کتاب سال ۱۳٤۲ قید شده است.

خواجه‌نوری، ابراهیم، «آیا خودکشی نوعی شجاعت و فداکاری است؟ خیلی‌ها هستند که برای ضرر زدن به دیگران اول به خودشان ضرر می‌زنند. بهترین علاج مرض خودکشی نویسندگی است»، خواندنیها، سال ۲۰، شمارهٔ ٦، مهر ۱۳۳۸.

زرّین‌کوب، عبدالحسینِ، پیرِ گنجه، در جستجوی ناکجاآباد: دربارهٔ زندگی، آثار، و اندیشهٔ نظامی (تهران: سخن، ۱۳۷۲).

سایمونز، جان د. نقد و تفسیری بر گرگ بیابانِ هسه، ترجمهٔ فریدون مجلسی (تهران: کتاب‌سرا، ۱۳٦۸).

ستّاری، جلال، افسون شهرزاد، پژوهشی در هزار افسان، چاپ اول (تهران: توس، ۱۳٦۸).

سرانو، میگوئل، با یونگ و هسه، ترجمهٔ سیروس شمیسا، چاپ دوم (تهران: فردوس، ۱۳٦۸).

سروش‌آبادی، م. بررسی صادق هدایت از نظر روانشناسی، چاپ اول (تهران: امیرکبیر، ۱۳۳۸).

سیاسی، علی‌اکبر، گزارش یک زندگی، ج ۱ (لندن، پاکا، ۱۳٦٦).

شریعتمداری، محمدابراهیم، صادق هدایت و روانکاوی آثارش، چاپ اول (تهران: پیروز، ۱۳٤۳).

شمیسا، سیروس، «بوف کور»، کیهان فرهنگی، سال ٦، شمارهٔ۷.

ـــــ، داستان یک روح (تهران، فردوسی، ۱۳۷۲).

ـــــ، «داستان یک روح از دیدگاه یونگی»، کیهان فرهنگی، سال ٦، شمارهٔ ۵.

صاحب‌الزمانی، ناصرالدین، خداوند دو کعبه (تهران: عطایی، ۱۳٤۷)

صالح حسینی، «جریان سیال ذهن»، مفید، شمارهٔ ۱۰، دی ۱۳٦٦.

صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات در ایران، چاپ ششم (تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۳).

صناعی، محمود، «پرخاشگری و ناکامی»، سخن، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۱، (اردیبهشت ۱۳٤۰).

ـــــ، «فردوسی: استاد تراژدی»، یغما، سال ۲۲، شمارهٔ ۳ (خرداد ۱۳٤۸).

ـــــ، «فردوسی: استاد تراژدی»، یغما، سال ۲۲، شمارهٔ ٦ (شهریور ۱۳٤۸).

صنعتی، محمّد، «آرزوی کام‌نایافته، تحلیل روانشناختی سه قطره خون»، مفید، شمارهٔ۵، شهریور ۱۳٦٦.

ـــــــ، صادق هدایت و هراس از مرگ، تهران ۱۳۸۰.

ـــــــ، «برزخ رابطه، بررسی روانشناختی آثار صادق چوبک»، مفید، شمارهٔ ٦، مهر ١٣٦٦.

ـــــــ، «با مرگ به ستیز مرگ، بررسی روانشناختی ملکوت»، شمارهٔ ۷، آبان ١٣٦٦.

فرزانه، مصطفی، آشنایی با صادق هدایت (پاریس: Librairie Oriental H. Samuelian، ۱۹۸۸).

قانون‌پرور، محمدرضا، «نوشتن درمانی در بوف کور»، کلک، شمارهٔ ۱۷ (مهر ١٣٦٩).

قطبی، محمدرضا، اینست بوف کور (تهران: دفتر تحقیق رائین، ۱۳۵۰).

کاتوزیان، محمّدعلی همایون، صادق هدایت: از افسانه تا واقعیت، ترجمهٔ فیروزه مهاجر (تهران: طرح نو، ۱۳۷۲)

کبیری، قاسم، هرمان هسه، گرگ بیابان، به همراه بازخوانی و تفسیری انتقادی (تهران: چاپخانهٔ رامین، ١٣٦٨).

کریمان، حسین، ری باستان (تهران: انجمن آثار ملی، ١٣٤٦).

گلبن، محمّد، کتابشناسی صادق هدایت (تهران: توس، ١٣٥٤).

مجتبائی، رامین، «هستی ناایمن، مفهوم ناامنی وجودی در بوف کور»، کیهان فرهنگی، سال ٦، شمارهٔ ۷.

محجوب، محمدجعفر، «گور بهرام گور»، ایران‌نامه، سال اول، شمارهٔ ۲، زمستان ١٣٦٢.

مصطفوی رجالی، سیمین، «یونگ و جهان‌بینی او»، سخن، سال ١٣٤١، دورهٔ ۱۲.

معین، محمّد، تحلیل هفت پیکر نظامی (تهران: انتشارات دانشگاه تهران، شمارهٔ ٥٩٦، ج ۲، ۱۳۳۸).

مقدادی، بهرام، «بوف کور و عقدهٔ اودیپی؛ نقد روانی»، جهان نو، دورهٔ ۲۵، سال ١٣٤٩، شمارهٔ ۱-۲.

میرعابدینی، حسن، صد سال داستان‌نویسی در ایران، ج ۱، ۱۲۵۳-١٣٤٢ (تهران: نشر تندر، ١٣٦٦).

نجفی، رضا، «رؤیای گرگ بیابان»، کیهان، شمارهٔ ۱٤٥۲۸، ۲٤ مرداد ۱۳۷۰.

نظام‌الملک، ابوعلی حسن طوسی، سیر الملوک (سیاست‌نامه)، به کوشش هیوبرت دارک (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳٤۰).

نظامی گنجوی، جمال‌الدین ابومحمّد، هفت پیکر، به کوشش وحید دستگردی (تهران: مطبعهٔ ارمغان، ۱۳۱٥).

نفیسی، آذر، «دریافتی از بوف کور»، کلک، شمارهٔ ۱، ۱۳٦۹.

ـــــ، «سه قطره خون، نخستین داستان ذهنی-روانشناختی»، مفید، شمارهٔ ٥، سال ۱۳٦٦.

هدایت، صادق، بوف کور (تهران: چاپخانهٔ محمدحسن علمی، ۲٥۳٦).

یاحقی، محمدجعفر، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی (تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی و انتشارات سروش، ۱۳٦۹).

یونگ، کارل گوستاو، خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها، ترجمهٔ پروین فرامرزی (مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی، ۱۳۷۰).

ـــــ، چهار صورت مثالی، مادر، ولادت مجدد، روح، مکار، ترجمهٔ پروین فرامرزی (مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی، ۱۳٦۸).

★ ★ ★

Blois, François de, "Haft Paykar", *Encyclopaedia Iranica*, vol. XI.

Bonaparte, Marie, *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psychoanalytic Interpretation*, tr. John Rodker (New York: Humanities Press, 1949).

Brooks, Peter, "The Idea of a Psychoanalytic Leterary Criticism", in *Discourse in Psychoanalysis and Literature*, ed. Shlomith Rimmon (New York: Methuen, 1990).

Chelkowski, Peter J., *Mirror of the Invicible World* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1975).

Christensen, Arhur, *L'Iran sous les Sassanides* (Copenhagen: Ejnar Munksgaard, 1994).

Encyclopaedia Iranica, ed. Ehsan Yarshater, Vol. III.

Felman, Shoshana, ed. *Literature and Psychoanalysis, The Question of Reading Otherwise* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982).

Freud, Sigmund, *The Ego and the Id*, James Strachey (New York: Norton, 1962).

Freud, Sigmund, *Sigmund Freud: The Standard Edition* (London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1953).

Hillmann, Michael C., ed., *Hedayat's "The Blind Owl", Forty Years After* (Austin: Center for Middle Eastern Studies, University of Texas at Austin, 1978).

____, "Buf-e Kur", *Encyclopaedia Iranica*, Vol. IV.

____, "Hedayat, Sadeq ii. Themes, Plots, and Technique in Hedayat's Fiction", *Encyclopaedia Iranica*, Vol. XII.

Holland, Norman, *The Dynamics of Literary Responses* (New York: Oxford University Press, 1968).

Jung, Carl G., *The Collected Works of Carl Gustav Jung*, Bollingen Series XX, ed. Sir H. Read, et. al., R.F.C. Hull (Princeton: Princeton University Press, 1953-79).

____, *Four Archetypes* (London: Routledge & Kegan Paul, 1972).

____, *Integration of the Personality* (New York: Farrar & Rinehart, 1939).

____, *Memories, Dreams, Reflections*, ed. Aiela Jaffe (New York: Vintage Books, 1963).

Katouzian, Homa, "Hedayat, Sadeq i. Lifr and Work", *Encyclo- paedia Iranica*, Vol. XII.

Laurence, D.H., *Studies in Classical American Literature* (London: Penguin, 1977).

LeStrange, Guy, *Lands of the Eastern Caliphate* (Cambridge: Cambridge University Press, 1905).

Mahony, Patrick J. *Freud as a Writer* (New Haven: Yale Univ- ersity Press, 1987)

Meisami, Julie S., *Medieval Persian Court Poetry* (Princeton: Princeton University Press, 1987).

Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Methuen, 1983).

Said, Edward W., *The World, the Text and the Critic* (Cambridge: Harvard University Press, 1983).

Serrano, Miguel, *Jung and Hesse, A Record of Two Friendships* New York: Schiken Books).

Sugg, Richard P., ed., *Jungian Literary Criticism* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1992).

Sussman, Henry, "Psychoanalisis, Modern and PostModern", in *Psychoanalysis and...*, ed. Richard Feldstein and Henry Sussaman (New York: Routledge, 1990).

Whyte, Lancelot Law, *The Unconscious Before Freud* (London: Tavistock, 1967).

Yavari, Houra, "Present in the Past: Or the Story of a Dream", *Sadeq Hedayat: His Work and His Wonderous World*, Oxford, 1007.

فهرست راهنما

آتش، ٤٤
آتش رمزی، ١٢٦
آتشگاه، ٩٦، ١٥٧
آجودانی، ماشاءالله، ٢١٤
آدینه، ٩٨، ١٥٤
آذریون، ٩٤
آرزوهای سرکوفتهٔ جنسی، ١٧٥
آزادگی، ١٣٥، ١٣٦
آسیب‌نگاری، ٢٥، ٢٧، ٣٠، ٣٦، ٤٢، ٥١، ٥٩
آشوری، داریوش، ١٥
آشیل، ١٢٤
آگاهی، ١٥، ١٨، ٢٣، ٢٧، ٤٥-٤٧، ٤٩، ٥٠، ٥٤، ٥٦، ٥٧، ٦٠-٦٤، ٦٨، ٧٠، ٧٢، ٧٤، ٧٥، ٧٧، ٧٩، ٨٢-٨٥، ١٠٢-١٠٧، ١١٠، ١١٢، ١١٣، ١٢١، ١٢٣-١٢٨، ١٣١-١٣٣، ١٣٥-١٣٩، ١٤٢، ١٤٦-١٥٣، ١٥٥-١٥٧، ١٦٠، ١٧٢-١٧٥، ١٧٧، ١٨٠، ١٨٥، ١٨٧، ١٩٠، ١٩٥، ١٩٧-١٩٩، ٢٠٠، ٢٠٧، ٢١١، ٢١٣، ٢١٧، ٢١٨
آمریکا، ٤٩
آمیزش جادویی، ١٢٦، ١٢٧، ١٣٩
آمیزش جنسی با محارم، ٢٢٦
آنـــیما، ١١٠، ١١٢، ١٢٣-١٢٨، ١٣٦، ١٣٨، ١٤٥-١٥٠، ١٨٧-١٩١، ١٩٣، ١٩٩، ٢٠٨، ٢٠٩
آنیموس، ١٢٣، ١٢٥، ١٢٦، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٣، ١٩٨
آیرملویی، پروانه، ١٥
آیینگی، ٦٨
آیین ودا، ١٠٦
آیینه‌دار، ٧١
آیینهٔ جهان نادیدنی، ١١٩
اَبَرآگاهی، ٤٩
ابودیب، کمال، ١٥
اتریش، امپراتوری، ٧٠
احمدنژاد، کامل، ٩١
ادراک حسی، ١١٢
اران، ٩٠
ارسطو، ٣٥
اروپایی، ٧٠
اریکسون، اریک، ٤١
اژدها، ٩٢، ٩٦، ١٣٢، ١٣٥، ١٣٦، ١٥١، ١٥٨
اساطیر، ٤٤

استراتژی، ٤١
اسطوره، ٤٤
اسطوره‌محور، ٤٦
اسفندیار، ٣٤، ١٢٤
اسکندرنامه، ٩٠
اشراق، ٥٤
اصل لذّت، ٢٣، ٢٤، ٤٠
اصلِ واقعیت، ٧١
اعیان ثابت، ٥٥
افسانه‌های پریان، ٤٤
افلاطون، ٥٥
اکو، امبرتو، ٤٢
الگوهای دایره‌ای، ١٠٥
اندرباشنده، ١٢٤
اندیشه‌ها، ٥٢
انسان کلی، ٧٩، ١٨٨، ١٩١
انشقاق، ٥٢
انگاره، ٤٥
انگارهٔ کلّی انسان، ٦٨
اودیپ، ١٨، ٢٧، ٣٤، ٣٩، ٦٢، ١٨٤، ١٨٥، ١٩٥
اوستا، ٥٥
اهورا، ٥٥
ایتالیا، ٢٦
ایماژها، ١١٢
اینست بوف کور، ٣۴
بادکین، مود، ٤٧
بانوی‌حصاریِ، ١٤٩
بخت، ١٥٤
بررسی صادق هدایت از نظر روانشناسی، ٣٢
بروک-روز، ٤٢
بریجانیان، ماری، ٢٤
بشر، ١٤٨
بکت، ٤٧
بلقیس، ١٤٨
بلیک، ٤٧
بندهش، ٢٣٢
بوث، وین سی.، ٤٢
بودا، ٥٠، ١٠٦، ١٧٧
بوداِی تانتری، ١٠٦، ١٢٦
بوطیقا، ٣٥
بوفِ کور، ۴، ۵، ١١، ١٥، ٣٠، ٣٢، ٣۴، ٥٢-٥۴، ٦٥، ٦٨، ٦٩، ٧٥، ٧٨-٨٢، ٨۴-٨٦، ١٦٥-١٦٩، ١٧١-١٧٦، ١٧٨-١٨٠، ١٨٢، ١٨۴-١٨٦، ١٨٨، ١٨٩، ١٩١-١٩٣، ١٩٥، ١٩٩-٢٠١، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٩-٢١٩
بوگام‌داسی، ١٦٩، ١٩٥-١٩٧
بهرام گور، ٦٨، ٦٩، ٧٥، ٧٩، ٨٠، ٨٢، ٨٥، ٨٦، ٩٠، ٩٧، ١٥٨، ١٦٠
بیداری، ١٧٥، ١٧٩، ١٨٠، ٢١١، ٢١٢
بیمار، ٢٢
پارس، ٩٤
پان سکسوآلیزم، ٤٩

پاولو، ٤٩
پرخاشگری، ٣٦
پرخاشگری برونْزن، ٣٦
پرخاشگری درونْزن، ٣٦
پرسونا، ١٠٣
پریشانی، ٨٤، ١٠٧، ٢١٤، ٢١٩
پریشیدگی، ٧١
پزشک، ٦٤
پسیکانالیز، ٣٦
پلوتارک، ١١٣
پمپئی، ٢٦
پنج‌شنبه، ٩٨
پهلوی، ٥٥
پیر گنجه، ٧٨
پیروزه، ١٥٠، ١٥٢، ١٥٣
پیش‌اندر، ١٠١، ١٣٦
پیش‌تاریخِ روان، ١٠٢
پیمانی، هوشنگ، ٣٣
پیوستگی با جهان، ٧٩، ١١٢، ١٣٢، ١٣٣، ١٥٦
تاریخ طبری، ٩١
تحلیل روحی، ٢٩
تراژدی، ٣٤
ترانساندانتال، ١١٢
ترک، ٨٢
تعارض، ٣٥
تعبیر رؤیا، ٢٥، ٧٢، ١٠٢
تفرّد، ٥٠، ٧٥، ٧٩، ١٠٣، ١٢٠، ١٢١، ١٢٣، ١٢٥، ١٢٦، ١٣٢، ١٣٣، ١٥٣، ١٧٣، ١٧٧، ١٩٧
تک‌گویی درونی، ١٩
تک‌معنایی، ٤٣
تماشاخانهٔ جادویی، ١٧٧، ١٧٨، ٢٢٩
تمامیّت، ١١، ٥١، ٧٧-٧٩، ٩٩، ١٠١، ١٠٦، ١٠٧، ١١٠-١١٤، ١١٦، ١٢٠، ١٢١، ١٢٦، ١٣١-١٣٣، ١٣٦، ١٤٠، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٦، ١٥٩، ١٦١، ١٦٢، ١٧٦، ١٨٢، ١٩١، ٢٠٦، ٢١٢
تمامیّتِ فردی، ١١٢
تمدّن و نارضایی‌های آن، ٣٨
تنش‌های ناخودآگاه، ١٧٥
تیامات، ١٩٨
جادوگر، ١٤٧
جبرانی، ٧٦، ٧٧، ١٨٧
جریان سیّال ذهن، ٥٩
جسمانی کردنِ معنا، ١١٢، ١٦٢
جعفری جزی، مسعود، ١١، ٢٤٥
جغد، ٢٣٢
جنسن، ویلهلم، ٢٦
جنسیت‌پنداری، ٤٩
جونز، ارنست، ٢٧
جویس، جیمز، ١٨
جهان فراحسّی، ١٠٦
جهان نو، ٣٤

جیحون، ۹۳
چلکوفسکی، پیتر، ۱۱۹
چندپارگی روانی، ۱۱۰، ۱۱۲
چندمعنایی، ٤۳
چوبک، صادق، ۵۸
چهار، ۱۲۰
چهار جهت اصلی، ۱۱۳، ۱۱۹
چهاردهم، ٦۸
چهارشنبه، ۹۸
چهار صورت مثالی، ۵۱، ۵۲
چهار عنصر، ۱۱۳، ۱۱۹
چهارگوشه، ۱۱٦، ۱۲۰
چهارینهٔ زناشویی، ۱۲۵
چین، ۱۵۳
حس، ۱۲۳
حس گناه، ۳۹
حسینی، صالح، ۵۹
حقیقت، ۱۹، ۱٤۰، ۱٦۰، ۲۰۱
حکمت اشراق، ۵۵
حکمت ملکوتی، ۱۲۳
حوّا، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱٤۷، ۱۸۸، ۲۱۰، ۲۱۱
حیات الحیوان، ۲۰۱
خاطرات، ۵۲
خاقان چین، ۹۳-۹۵، ۹۷، ۹۸، ۱۳۱، ۱۳۲
خداوند دو کعبه، ۴۹
خراسان، ۸۲
خسرو و شیرین، ۹۰
خنزرپنزری، ٦۵
خواب، ۱۷۹
خواجه نظام‌الملک، ۹۵
خواجه‌نوری، ابراهیم، ۳۰
خواندنیها، ۳۱
خواننده، ٦۳
خواهرِ اسرار، ۱۲۵، ۱۲٦
خود، ۵۰
خود به تمامیّت رسیده، ۱۰۷
خودشناسی، ۱۱، ۲۰، ۵۹، ۷۹، ۱۲۳، ۱٤٦، ۱۵٤، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷٤، ۱۷٦، ۱۹۹، ۲۰٦، ۲۰۸، ۲۱۲، ۲۱۵
خودکشی، ۳٦، ۷۱
خورنق، ۹۲-۹٤، ۹٦، ۹۷، ۱۳۲، ۱۳۷
خویش، ۵۰
خویشاوند پیوندی، ۲۲٦
خویشتن‌یابی، ۵۰
دئنا، ۵۵
دارک، هینوبرت، ۹۵
داستان‌های عامیانه، ٤٤
داستان یک روح، ۵۲
دال، ٤۳
دانشگاه تهران، ٦، ۲۰، ۲۸، ۱۱۵
دانشنامهٔ ایرانیکا، ۹۰
دانیل، التون، ۲۱٤
دایره‌های هم‌مرکز، ۱۰۵، ۱۱٤

دختر اثیری، ۱۶۹، ۱۸۰، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۸-۱۹۱، ۱۹۵، ۱۹۸، ۲۱۰، ۲۱۲
درختِ سرو، ۱۶۷
درختِ گز، ۱۵۱
درستی، ۹۵
درگذرنده، ۱۲۴
درون‌زن، ۳۶
دریدا، ژاک، ۶۱
دستگردی، وحید، ۹۱
دفتر کانون نویسندگان ایران در تبعید، ۲۱۴
دگرگونی‌های ساختاری، ۸۶، ۱۲۱، ۱۳۹، ۲۰۵
دلالت زبانی، ۶۱
دمیری، ۲۰۱
دوستخواه، ۲۰۰
دوستخواه، جلیل، ۱۱، ۲۲۲، ۲۲۹
دوشنبه، ۹۷
دهخدا، علی‌اکبر، ۲۸
دیالکتیکِ هگلی، ۲۳
دیرینگی، ۷۵
دیگرآمیزی، ۱۸۶
دیگرگریزی، ۶۵، ۱۸۶
راست‌روشن، ۹۵، ۱۵۵، ۱۵۶
راوی، ۱۶۷
رایِ هند، ۹۴
رجّاله، ۶۵
رستم، ۳۴
رمانتیسیسم، ۵۵
روان‌پریشی، ۱۸۶
روانپزشکی، ۳۷
روانِ پیش از تاریخ، ۴۵
روانِ پیش‌تاریخ، ۱۰۲
روانِ جمعی، ۱۴، ۶۹، ۷۶، ۸۰-۸۲، ۸۴، ۸۵، ۲۰۸، ۲۱۳
روان‌ـدرمانی، ۳۵
روان زنانه، ۵۳
روانشناسی تحلیلی، ۴۵
روانشناسی تحلیلیِ یونگ، ۲۳، ۴۷، ۴۸، ۵۴، ۵۷، ۷۴، ۷۵، ۷۹، ۸۷، ۱۰۲، ۱۱۲، ۱۵۲
روانشناسی تربیتی، ۲۹
روانشناسی گروه، ۷۲
روانشناسی من، ۴۰
روانکاو، ۲۲
روانکاوی، ۴، ۹، ۱۱، ۱۲، ۱۴، ۱۷-۲۵، ۲۷-۲۹، ۳۳، ۳۴، ۳۶-۳۸، ۴۰، ۴۲-۴۵، ۴۸، ۵۰، ۵۲، ۵۸، ۶۰-۶۴، ۶۶، ۷۰-۷۲، ۷۴، ۱۰۱، ۱۱۲، ۱۲۰، ۱۵۷
روح، ۵۲
روحانی کردنِ مادّه، ۱۱۲، ۱۶۲
روساخت، ۱۱
رهایی، ۲۲، ۸۲، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۶۱، ۱۷۴،

۱۹۷
رهنما، هوشنگ، ۱۲، ۲۶۱
ری باستان، ۲۱۴
رؤیـا، ۲۵، ۴۱، ۴۳، ۴۴، ۴۶، ۵۲، ۵۸،
۷۵، ۸۴، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۰۷، ۱۷۵، ۱۸۰
رؤیاها، ۵۲
زبانشناسی، ۴۳
زبانی شدن، ۶۴
زرّین‌کوب، عبدالحسین، ۷۸
زلیخا، ۱۸
زمان کیهانی، ۱۰۶
زندگیِ بهنجار، ۱۰۱
زیرساخت، ۱۱
ساختار روانی، ۱۱، ۱۳۱، ۱۷۹
ساختار روایی، ۱۱، ۵۹، ۶۸، ۸۱، ۸۵،
۱۱۱، ۱۶۸، ۱۷۹، ۲۰۵، ۲۱۲
ساختارگرایان، ۴۶
ساختارهای روانی، ۱۴، ۶۶
ساختارهای روایی، ۱۴، ۱۵، ۶۶، ۶۸،
۸۶
ساد، ۱۴، ۱۸، ۲۱۷
سازگاری با خود، ۷۹، ۱۳۴
سانسکریت، ۱۰۶
سانسور روان، ۱۷۳
سـایه، ۱۱۰، ۱۴۵، ۱۵۴، ۱۷۳،
۱۷۵-۱۷۷، ۱۸۷، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۸،
۲۰۰، ۲۰۶، ۲۰۸، ۲۱۱
ستاره‌شناسی، ۱۰۶
ستّاری، جلال، ۵۵
سرانو، میگوئل، ۵۰
سرشت مادرسالارانهٔ آنیما، ۱۴۷
سروش‌آبادی، ۳۲
سرهنگ، ۹۷
سعدی، ۹۰
سعید، ادوارد، ۴۷
سقلاب، ۹۴
سلیمان، ۱۴۸
سمبولیزم، ۱۲۰
سمنار، ۹۴، ۹۶، ۱۱۴
سوروکین، پیتریم الکساندروویچ، ۴۹
سوفوکل، ۶۲
سوگواری، ۷۲
سویهٔ مکّار، ۱۴۷
سه، ۱۲۰
سهراب، ۳۴
سهروردی، ۵۵، ۱۴۰
سه‌شنبه، ۹۷
سه قطره خون، ۵۸
سه‌گوشه، ۱۰۵، ۱۱۶، ۱۲۰
سیاست‌نامه، ۹۵
سیاسی، علی‌اکبر، ۲۸
سیاوش، ۴۴
سیاه‌پوشان خاموش، ۱۴۶
سیمرغ، ۱۵۱

شازده احتجاب، ۵۹
شاه خوارزم، ۹٤
شاهزاده بانو، ۹۲، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱٤۸، ۲۰۸
شاهنامه، ۳۴
شبکهٔ زبانی، ٦۲
شریعتمداری، محمدابراهیم، ۳۳
شکسپیر، ٤۷
شمیسا، سیروس، ۵۰
شنبه، ۹۷
شوروی، ٤۹
شهود، ۵۲، ۵٤، ۱۲۳
شیده، ۹٤
شیطان، ۱٤۵، ۱۵۳
صاحب‌الزمانی، ناصرالدین، ٤۸
صادقی، بهرام، ۵۸
صدری افشار، غلامحسین، ۹۰
صد سال داستان‌نویسی در ایران، ۵۰
صفا، ذبیح‌الله، ۸۲
صناعی، محمود، ۳٤
صنعتی، محمّد، ۵۸
صورت‌های ازلی، ٤٤
صورت‌های مثالین، ۱۱٦، ۱۲۰
صور کهن‌الگویی، ۷۵
طبرستان، ۸۲
طرح‌های ماندالایی، ۱۱۱
طوس، ۳۵
عاطفه، ۱۲۳، ۱۷۸
عالم مثال، ۱۸۸، ۱۹۷، ۲۱۰
عراق، ۸۲
عرفانِ لاهوتی، ۵٤
عشق جسمانی، ۱۲٦، ۱٤۰
عشق روحانی، ۱٤۰
عقدهٔ مادر، ۱۹٦
عقل بوالفضول، ۱٤۸
عقلِ سرخ، ۱٤۸
علاءالدین کُرپ‌ارسلان، ۹۰، ۹٦، ۹۸
علم النفس، ۲۸
علم النفس یا روانشناسی از لحاظ تربیت، ۲۹
عیسای مصلوب، ۱۸۳
غار، ۷۹، ۸۱، ۹۲، ۹٦، ۹۸، ۱۲۷، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳٤-۱۳٦، ۱۵۱، ۱۵۷-۱٦۱، ۱۸۹
غرایز، ۲۳، ۲٤، ۳۷، ٤۰، ٤۵، ۷۲، ۱۰۳، ۱۷٦
غرایز سرکوب شده، ٤۰
غریزهٔ جنسی، ٤۳
غریزهٔ زندگی، ۱۵۷
غریزهٔ مرگ، ۳٦، ۱۵۷
غزنوی، ۸۲
فارابی، ۵۸
فارس، ۸۲
فالکنر، ویلیام، ۱۸، ۱۹
فراخوانی آزاد، ۱۰۱

فرافکنی، ۱۰۵، ۱۱۳، ۱۲۰، ۱۳۳، ۱۴۵، ۱۴۷
فرامرزی، پروین، ۵۱
فرامن، ۲۳، ۲۴، ۳۸، ۴۰، ۷۱-۷۴
فرامن اجتماعی، ۷۴
فرای، نورتروپ، ۴۶
فردوسی، ۳۴
فرزانه، مصطفی، ۱۶۶
فرشته، ۵۵
فرشتهٔ دگرگونساز، ۱۲۵
فرَشگرد، ۲۳۸
فرود، ۳۴، ۳۵
فروهر، ۵۵
فروید، ۱۸-۲۹، ۳۳-۳۸، ۴۰، ۴۲-۴۵، ۴۸-۵۰، ۵۲-۵۴، ۶۱، ۶۳، ۶۵، ۷۰-۷۴، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۱۲، ۱۵۷، ۱۷۳، ۱۸۲، ۱۸۴-۱۸۶، ۱۹۵
فروید، آنا، ۴۱
فریدی، فریدالدین، ۱۵
فکر، ۳۱، ۷۵، ۱۲۳، ۱۶۱، ۱۸۶
فلسفه، ۲۴، ۲۸، ۲۹، ۵۴، ۱۱۰، ۱۱۳، ۱۸۸، ۱۹۰
فلمن، شوشانا، ۶۴، ۲۶۵
فورک، ۹۴
فولادوند، هنگامه، ۱۵
فیش، استنلی، ۴۲
قانون‌پرور، محمدرضا، ۳۲
قرن ششم، ۶۸
قطبی، محمدرضا، ۳۴
قهرمان آیینی، ۱۲۶
قیصر روم، ۹۴
کارکرد، ۱۲۴
کارکرد ناخودآگاهی، ۶۰
کاظمی موسوی، احمد، ۱۲، ۲۵۰
کافکا، ۳۱
کالسکه‌ران، ۱۶۸، ۱۶۹، ۲۱۲
کانت، ۷۵
کربن، هانری، ۵۶
کرمان، ۸۲
کریستین‌سن، آرتور، ۲۱۴
کریمان، حسین، ۲۱۴
کسری، ۹۳، ۹۵
کعبهٔ زرتشت، ۲۲۶
کلام‌محور، ۴۶
کلاین، ملانی، ۵۸
کلیما، او.، ۹۰
کلیمت، ۷۱
کمال، ۱۱، ۱۵، ۲۸، ۷۷، ۹۹، ۱۰۳، ۱۱۰-۱۱۳، ۱۱۶، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۶، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۴۰، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۶۱، ۱۶۲، ۲۰۶
کنش خواندن، ۶۳
کوزه، ۱۶۸، ۲۰۰، ۲۱۶
کویاجی، ج.ک.، ۲۲۹

کهن‌الگوی پیر دانا، ۱۲٤، ۱۵۰، ۱۵۱
کهن‌الگوی خود، ٦۸، ۷٦، ۷۹، ۸۰
کیان، ۲۴۵
کیانوش، ۱۵
کیخسرو، ۳٤
کیکاوس، ۹۵
کیمیاگری، ۷۹، ۱۰۷، ۱۱۰، ۱۱۳، ۱۲۵، ۱٦۱
گذر زمان بر انسان، ۱٤٤
گرادیوا، ۲٦
گرگان، ۸۲
گرگ بیابان، ۵۷، ۱۷۷
گزارش یک زندگی، ۲۸، ۲۹
گلبن، محمد، ۱٦٦
گلدانِ قدیمی، ۱٦۸، ۱۷۰
گلشیری، هوشنگ، ۵۹
گلِ نیلوفر، ۱٦۷
گناهِ نخستین، ۱۹۷، ۱۵۳
گنبد پیروزه، ۹۸
گنبد جیوه، ۱۵۰
گنبد زرد، ۹۷
گنبد سبز، ۹۷
گنبد سپید، ۹۸، ۱۵٤
گنبد سرخ، ۹۷
گنبد سیاه، ۹۷
گنبد صندلی، ۹۸
گنج، ۱۳۲
گنجه، ۹۰
گورخر، ۷۹، ۹۲، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳٤-۱۳۷، ۱۳۹، ۱٤۰، ۱۵۷-۱۵۹
گورکن، ۱٦۹، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۱۷
گورکنی، ۱٦۸
گوهر شب‌چراغ، ۱٤۸
لارنس، دی.اچ.، ۳۸
لاکان، ٦۰-٦۳، ۷٤
لاکان، ژاک، ۲۲
لایه‌های عمقی، ٦۹، ۷۳، ۷۵-۷۷، ۸۲، ۸٤، ۸٦، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۳، ۱٤۵، ۱۷٤-۱۷٦، ۲۰٦، ۲۰۸، ۲۱۳
لکّاته، ٦۵
لله آقا، ۳۰
لوگوس، ۱۹۷
لیبیدو، ۲٤، ۳۹، ٤۲، ٤۳، ۱۳٦
لیلی و مجنون، ۹۰
لینگام، ۱٦۹، ۱۹٦
مادر، ۵۲
مادر دهر، ۱٤۷
مادرکشی، ۱۹۷
مادیان گور، ۱۵۷، ۱۵۸
مادینه، ۵۵، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۳۹، ۱٤۰، ۱٤٦، ۱٤۷، ۱۸۷، ۲۰۹، ۲۱۱
مادینه جان، ۵۵
مارِ ناگ، ۱٦۹
مالیخولیا، ۷۲

ماندالا، ۱۱، ۹۹، ۱۰۶-۱۰۹،
۱۱۱-۱۱۳، ۱۲۰، ۱۲۶، ۱۵۹، ۱۶۲،
۱۶۳، ۲۵۳
ماهان، ۱۲۴
ماهِ عرفانی، ۱۴۸
مُثُلِ افلاطونی، ۵۵
مثلّث عشقی، ۳۹
مجاز، ۱۴۰
مجمل التواریخ، ۹۱
محجوب، محمدجعفر، ۱۶۰
محمّد (فرزند نظامی)، ۹۲
مخزن الاسرار، ۹۰
مدرسهٔ علوم سیاسی، ۲۸
مدلول، ۴۳
مراغه، ۹۰
مربع کردن دایره، ۱۱۳
مرحلهٔ اودیپی، ۷۳
مرشد، ۳۰
مرغ بهمن، ۲۳۲
مرغ زوربَرَک، ۲۳۲
مرکوریوس، ۱۵۰
مزدیسنا، ۵۵
مشتری، ۱۵۳
مصطفوی رجالی، سیمین، ۵۵
معین، محمد، ۱۱۶
مغرب، ۹۴
مفید (مجله)، ۵۸
مفیستوفِلِس، ۱۵۳
مقدادی، بهرام، ۳۴
مکار، ۵۲
مکانیزم‌های دفاعی، ۲۱
مکتب اصالت غرایز و لذّات، ۲۵، ۳۷
مَلَکِ غیبی، ۵۵
ملکوت (مجله)، ۵۸
ملیخای آسمان فرهنگ، ۱۴۸
من، ۲۳، ۲۴، ۱۷۴
منِ آرمانی، ۷۲، ۱۸۴
منصوری، مسعود، ۱۵
منطق الطیر، ۱۴۰
موبد کرتیر، ۲۲۶
موزیل، ۷۱
میراث روانی، ۴۵
میرعابدینی، حسن، ۵۰
مؤبدان، ۹۵، ۱۵۷
نابهنجاری، ۶۱
ناخودآگاه، ۱۴، ۱۸، ۱۹، ۲۱، ۲۴، ۲۵،
۳۸-۴۲، ۵۰، ۶۰، ۶۳، ۶۴، ۶۹-۷۳،
۱۰۱، ۱۰۳، ۱۱۲، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۸،
۱۳۳، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۵۴، ۱۶۲، ۱۷۳،
۱۷۷، ۱۸۵، ۱۹۵، ۲۰۵
ناخودآگاهیِ جمعی، ۱۵، ۴۶، ۴۷، ۵۴،
۵۶، ۵۷، ۶۸، ۷۴، ۷۵، ۷۷، ۸۳-۸۵،
۱۰۳، ۱۰۴، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۵۰، ۱۵۱،
۱۶۰، ۱۷۴-۱۷۶، ۱۹۰، ۱۹۹، ۲۱۳،

۲۱۸
ناخودآگاهی فردی، ۱۰۳
ناخودآگاهی و تاریخ، ۷۰
ناخودآگاهی و دگرگونی‌های اجتماعی، ۷۰
نادر، ۱۵
نارسیسیسم، ۷۲
نازپری، ۹٤، ۱٤۸
ناقد، ۲۲
ناهمسانی، ۸٤
ناهید، ۱۵٤
نجفی، رضا، ۵۷
نجم‌آبادی، کیوان، ۱۵
نجم‌آبادی، کیهان، ۱۵
نرگس، ۱۸
نسرین، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲٤، ۱٤۰، ۱٤٦، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۹۳، ۱۹۷
نسرین‌نوش، ۹٤، ۱٤۲، ۱٤۸
نشانه، ٤۳
نشانه‌شناسی، ٤۳
نظام زبانی، ٦٤
نظم آسمانی، ۱٤٤
نظم انسانی، ۱٤٤
نظم ساختاری، ۷٦، ۱۱۳
نعمان، امیر عرب، ۹۲
نفسِ امّاره، ۵۰
نفس تابع، ٤۹
نفیسی، آذر، ۵۸
نقاب، ۵۳
نقد روانشناختیِ فرهنگی، ۷٤
نقد روانکاوانه، ۲۰، ٦۰
نقد نو، ٤۰
نگار، ۱۵
نگین، ۱۵
نماد، ٤۳
نمادشناسی، ٤۳، ٤٤، ۱۰۲، ۱۲۰
نور، ۱۵٤
نوزایی، ۱۰۳، ۱۰٦، ۱۲۱، ۱٤۷
نوشتار، ٤۱
نویسنده، ٦۳
نهاد، ۲۳، ۲٤، ۳٦، ۳۸، ٤۰، ٤۱، ٤۹، ۷۱، ۷۳، ۱۸۲
نیرو، ۱۵
واپس‌زَوی، ۲٦
وایت، لانسلوت ال. ۷۰٦
وجهِ اهریمنی، ۱۵۳
وَرجاوَند، ۲۳۹
وزیر ستمکار، ۹۸
ولادت مجدد، ۵۲
وندیداد، ۲۳۲
وولف، ویرجینیا، ۱۸
ویرانی، ٦۹، ۸۱، ۸۵، ۸٦، ۲۱٤، ۲۱۵، ۲۱۷
ویسپوبیش، ۱۵۱

وین، ۷۰
هابسبورگ، ۷۱
هالر، هاری، ۱۷۷
هانولد، نوربرت، ۲۶
هانوی، ویلیام، ۹۰
هدایت، ٤، ۱۵، ۳۰، ۳۱، ۳۲-۳٤، ۵۰-۵۳، ۵٤، ۵۸-۶۰، ۶۵، ۶۸، ۶۹، ۸۱-۸۳، ۸۵-۸۷، ۱۶۶، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۸۷، ۱۸۸، ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۱۳، ۲۱٤، ۲۱۶، ۲۱۷
هدایت، صادق، ۲۹
«هدایت و ناسیونالیسم»، ۲۱٤
هدهد هادی و صاحب سرّ، ۱٤۰
هِرْمافْرودیتیسم یا نر-مادگی، ۱۹۱، ۲۵۸
هسه، ۵۰
هسه، هرمان، ۵۷، ۱۷۷
هفت اختر، ۹۲، ۹٤، ۱۱۵، ۱۳۸، ۱٤۱
هفت اقلیم، ۹۲-۹٤، ۹۷، ۱۱۹، ۱۳۸
هفت‌پیکر، ۴، ۱۱، ۱۵، ۸۴، ۹۰، ۱۴۴، ۲۱۰
هفت مظلوم، ۹۵، ۱۳۱، ۱۳۲، ۲۰۷
هگل، ۱۰۲
همایون کاتوزیان، محمّدعلی، ۱۶۶
هم‌پیوستگی، ٤۱
همسانی، ۱۵، ٤۱، ۵۶، ۶۹، ۸۰، ۸۲، ۸٤، ۱۸۲
هنر شاعری، ۳۵
هیلمن، جیمز، ٤۶
یار غار، ۱۲۷
یزدگرد اول، ۹۰
یغما، ۳۴
یغماناز، ۹٤
یک‌پارچگی، ٤۱، ۸۶، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۲۵، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱٤۰، ۱۸۲، ۱۹۵
یک‌شنبه، ۹۷
یگانگی، ۶۶، ۸۶، ۱۰۶، ۱۱۲، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳٤، ۱٤۰، ۱۵۷، ۱۶۲، ۱۸۸، ۱۸۹، ۲۰۹
یگانگی با کیهان، ۷۹، ۱۳۲، ۲۰۹
یوسف، ٤، ۱۸
یونان، ۲۶
ییتس، ٤۷

Albedo, 110
Alishan, Leonardo, 182
Analytical Psychology, 45
Anima, 123, 187
Anima Mundi, 146
Animus, 123, 188
Blois, François de, 91
Bodkin, Maud, 47
Bonaparte, Marie, 27
Bonaparte, Marie, 27
Brooks, Peter, 65, 265
Burghölzli, 173
Champagne, David C., 214
Civilization and its Discontents, 38

Coherence, 41
Collective Unconscious, 103
Compensational, 77
Corbin, Henri, 56
Correspondence, 41
Cosmic unification, 112
Daniel, Elton, 214
Derrida, Jacques, 61
Ego Psychology, 40
Ego, 23, 24, 40, 71-73, 121, 145, 177, 183, 184, 192, 193
Encyclopaedia Iranica, 90
Erikson, Erik, 41
Eve, 124
Extrapunitive, 36
Faulkner, William, 18
Faust, 124
Felman, Shoshana, 64, 265
Freud, Anna, 41
Frye, Northrope, 46
Gradiva, 26
Haller, Harry, 177
Hanaway, W., 90
Helen, 124
Hermaphroditis, 2
Hesse, Hermann, 57
Hillman, James, 46
Hillmann, Michael C., 166
Holland, Norman, 42
Id Psychology, 25, 37
Id, 23, 24, 37, 65, 71-73, 166, 182, 184
Ideal ego, 72
Immanent, 124
Individual wholeness, 112
Individuation, 75, 103, 107
Intrapunitive, 36
Jung, Carl Gustav, 43
Klein, Melanie, 58
Klima, O., 90
Klimt, Gustav , 71
Lacan, Jacques, 22
Lawrence, D.H., 38
LeStrange, Guy, 214
Libido, 24, 136
Logocentric, 46
Logos, 197
Mahony, Patrick J., 26
Marriage Quaterino, 125
Meisami, Julie Scott, 139
Musil, Robert, 71
Mythocentric, 46
Necrophilia, 27
New Criticism, 40
Nigredo, 110
Poe, Edgar Allan, 27
Psychic fragmentation, 112
Reader-Response Theory, 42
Rebirth, 121
Rimmon-Kenan, Shlomith, 42
Roma Quadrata, 113
Rubedo, 110
Self, 50
Shadow, 145, 206
Sophia Sapienta, 123
Sorokin, Pitirim Alexandrovic, 49
Soror Mystica, 125
Steppen Wolf, 177
Transcendent, 124
Unification with the world, 112
Virgin Mary, 124
Wholeness, 51
Whyte, Lancelot L., 70
Williams, Richard A., 214
Woolf, Virginia, 18
Yarshater, Ehsan, 90
a priori, 101, 136
anima, 53, 55
division, 52
persona, 53