تحلیلی روان‌کاوانه از قصه‌ی «ماهان گوشیار»

داود اسپرهم *

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران

سید مهدی دادرس **

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران

(تاریخ دریافت: ۹۲/۰۱/۲۴، تاریخ تصویب: ۹۲/۰۸/۱۵)

چکیده

قصه‌ی ماهان گوشیار یکی از چند افسانه‌ای است که نظامی در هفت‌پیکر روایت کرده است. علاوه بر جنبه‌های اسطوره‌شناختی و روان‌کاوانه، آن‌چه بر اهمیت این افسانه افزوده، نظریاتی زیبایی‌شناختی است که شاعر، در خلال روایت، اظهار کرده است. نقدهایی که به زبان فارسی و دیگر زبان‌ها بر قصه‌ی ماهان نوشته شده، عموماً جنبه‌ی تاریخی و درزمانی داشته‌اند و بیشتر به پیشینه‌ی تاریخی عناصر داستان یا تفسیر رمزشناختی و کهن‌الگویی آن پرداخته‌اند. در مقاله‌ی حاضر کوشش شده است تا علاوه بر مرور دیدگاه‌های تفسیری رایج، تحلیل روان‌کاوانه‌ی جدیدی از متن ارائه شود. طبق این تحلیل ـ که عمدتاً وامدار آراء ژاک لکان، روان‌کاو سرشناس فرانسوی، و شارحان اوست ـ قصه‌ی ماهان نه تنها ماهیت عرفانی ندارد، و دگرگونی و تعالی (فرایند فردیت) را روایت نمی‌کند، بلکه داستان بی‌انجام و اضطراب‌آفرینی است که ساختار ایدئولوژیک خاصی را انعکاس داده است. بر این اساس، اگر در بخش‌هایی از قصه مضامین عرفانی به چشم می‌خورد، نتیجه‌ی کوشش سراینده در جهت سازگارسازی قصه با یک دیدگاه عرفانی خاص بوده است؛ دیدگاهی که مشخصه‌ی آن، دوقطبی بودن و شکاف میان صورت و معناست.

کلیدواژه‌ها: *افسانه، نقد روان‌کاوانه، روان‌شناسی تحلیلی، ساختارگرایی، زیبایی‌شناسی، نقد ایدئولوژیک.*

---

*. E-mail: d_sparham@yahoo.com

**. E-mail: smdadras@gmail.com

۱. مقدمه

قصه‌ی ماهان گوشیار یکی از هفت افسانه‌ی است که *نظامی* از زبان همسران بهرام گور در شاهکار بی‌بدیل خود، *هفت پیکر* (بهرام‌نامه)، روایت کرده است. دختر پادشاه اقلیم پنجم، درحالی‌که در روز چهارشنبه و در گنبد پیروزه‌رنگ میزبان بهرام است، این قصه را بر شاه ساسانی بازگو می‌کند. درباره‌ی پیشینه‌ی این قصه یا افسانه، اطلاع چندانی وجود ندارد؛ از این رو، با قاطعیت نمی‌توان مشخص کرد که آیا *نظامی* راوی قصه است، یا این که خود دست به آفرینش قصه زده است؟ همچنین معلوم نیست که در صورت نخست، *نظامی* تا چه پایه‌ای جانب امانت‌داری را نگاه داشته است؟ صرف نظر از همه‌ی این احتمالات، از آن‌جا که پژوهشگران ردپای برخی مضامین و عناصر قصه‌ی ماهان را در عصر *نظامی* یا اعصار پیش از آن دنبال کرده‌اند، می‌توان احتمال داد که این افسانه برساخته‌ی این شاعر نبوده و ریشه در ادبیات شفاهی روزگار وی داشته است. در بخش دوم مقاله، به پیشینه‌ی پژوهش‌های صورت‌گرفته درباره‌ی قصه‌ی ماهان پرداخته خواهد شد، اما پیش از آن لازم است به رویکرد تفسیری مقاله‌ی حاضر اشاره شود:

همچنان که از عنوان مقاله پیداست، کوشش شده از منظر روان‌کاوانه به نقد قصه‌ی ماهان پرداخته شود؛ رویکرد پژوهشگران مقاله در این زمینه، رویکردی هم‌زمانی و ساختارگرایانه بوده است، و از ورود به مباحث تاریخی و درزمانی خودداری شده است؛ نخست به این علت که در این زمینه کارهای قابل‌قبولی به چاپ رسیده؛ و دُدیگر، برای پرهیز از ورود به سایر حیطه‌های نقد. در این راستا باید متذکر شد که هدف مقاله بررسی روان‌کاوانه‌ی قصه‌ی ماهان به همین صورتی است که به دست ما رسیده؛ گرچه *نظامی* یا حتی کاتبان در آن تصرفاتی کرده باشند. این افسانه هر سرگذشتی که داشته باشد قدر مسلم این است که صورت امروزین آن، خود موجودیتی مستقل دارد که می‌توان بدون نظر به پیشینه‌ی آن، به تفسیر آن پرداخت. به عبارتی، هدف، بررسی تأثیرات داستان بر روان خواننده‌ی امروزی است؛ خواننده‌ای که ذهنیتی از پیشینه‌ی داستان ندارد. روش کار در این بررسی روان‌کاوانه، منحصر به دیدگاه‌های *ژاک لکان*، روان‌کاو پساساختارگرای فرانسوی، است. درباره‌ی ترجیح این دیدگاه بر سایر دیدگاه‌ها ـ به ویژه دیدگاه روان‌شناسی تحلیلی (یونگی)، که در ایران بسیار شایع است ـ در خلال مباحث آتی استدلال خواهد شد.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی هفت‌پیکر به طور کل، کارهایی به فارسی و زبان‌های دیگر به انجام رسیده، اما درباره‌ی قصه‌ی ماهان، به طور اخص، مطالعات فراوانی صورت نگرفته است. همان طور که در مقدمه تلویحاً گفته شد، این مطالعات اغلب صبغه‌ی تاریخی دارند؛ هرچند در همین زمینه هم چندان دامنه‌دار و ریشه‌ای نبوده‌اند. از کارهای قدیم‌تر فارسی، یکی از نمونه‌های خوب، اشاره‌ای است که استاد *زرین‌کوب* در پژوهش ماندگار خود، *پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد* (۱۳۷۲: ۱۵۹) به قصه‌ی ماهان کرده است:

> مصر هم که ماهان *نظامی* منسوب به آن‌جاست در روایات عامیانه اعراب، از مدت‌ها قبل از عهد *نظامی*، جزو سرزمین‌هایی بود که پاره‌ای انواع غول و عفریت در آن‌جا زندگی می‌کردند و اسناد چنین قصه‌ای به ماهان مصری نباید مجرد اتفاق بوده باشد.

در میان پژوهش‌های غربی، تفسیر *مایکل بری* بر *هفت‌پیکر*، بسیار ارزنده است. به نظر پژوهشگران این مقاله، گرچه این تفسیر از لحاظ ارجاعات تاریخی، بسیار جامع است، اما اصرار نویسنده بر ایجاد ارتباط میان قصه‌ی ماهان و متون عرفانی و رمزی پیش از آن، به آن رنگی از تصنع و تحمیل بخشیده است:

> حماسه‌ی عرفانی خود را به‌تمامی در داستان ماهان نمایان می‌سازد که همچون روحی سرگردان، در مصر، نماد این جهان خاکی، سقوط می‌کند. ضرب‌آهنگ و همچنین تصویرپردازی مربوط به دربه‌دری وحشتناک قهرمان در بیابان غربی کشور تیرگی‌ها و دیوان، درست همانند ضرب‌آهنگ و تصویرپردازی عرفانی *ابوعلی سینا* و *سهروردی*، عرفان موسوم به اشراق، است (بری، ۱۳۸۵: ۲۷۸).

فرانسوا دو بلوا (2012) نیز در مقاله‌ی ارزشمندی که برای مدخل *هفت پیکر* در دانش‌نامه‌ی *ایرانیکا* نوشته، معتقد به غیرعرفانی بودن روایات هفت پیکر است:

> Although there are mystic (Sufic) traits in the narrative it is also misguided to regard it, with some, as a Sufic allegory. It is a work of art that is very firmly rooted in

this world, and its ethical content is of essentially worldly, not religious, nature (De Blois, 2012).

حورا یاوری (۱۳۷۴: ۱۴۸-۱۴۴) ظاهراً نخستین پژوهشگر ایرانی است که به تحلیل روان‌کاوانه‌ی قصه‌ی ماهان پرداخته است. وی در تحلیل خود کوشیده تا میان نظریات روان‌کاوانه‌ی *کارل گوستاو یونگ* و افسانه‌ی *نظامی*، انطباق و تناظر ایجاد کند:

> آشتی اضداد همان معنایی است که گنبد پنجم هم بر آن استوار است ... آرکی‌تایپ پیر دانا که به تعبیر یونگ بازتابی است از آب‌دیدگی و سرد و گرم چشیدگی ناخودآگاهی جمعی، در این گنبد چندین شب و به چندین چهره بر سر راه ماهان قرار می‌گیرد ... ماهان که غرق در تاریکی شب ناخودآگاهی است، به شتاب از پس او می‌دود و گمراه و سرگردان به جا می‌ماند ... گنبد پیروزه‌رنگ 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 انجامین داستان، یک بار دیگر با پیر دانا دیدار می‌کند. امّا پیر دانا در این تجلّی انجامین، دیگر نه دشمن است و نه ناشناس. ماهان او را، که خضر سرسبز درون خود او و بازتابی از آگاهی و دانایی اوست، درست «به شکل و پیکر خویش» در برابر می‌بیند و این **خود** به آگاهی رسیده را به یک نگاه باز می‌شناسد.

سکینه عباسی (۱۳۸۴) در مقاله‌ی بلندی مستقلاً به تحلیل قصه‌ی ماهان گوشیار پرداخته است. روش وی در این تحلیل، روشی التقاطی است که از آراء *یونگ* (نقد کهن-الگویی) و *پراپ* (ریخت‌شناسی) تا شعر *شاملو* (حدیث بی‌قراری ماهان) را در بر می‌گیرد. بخشی از مقاله‌ی مذکور نیز به بررسی نمادگرایی قصه‌ی ماهان اختصاص دارد. از نکات درخور ذکر مقاله‌ی *عباسی*، اشاره‌ای است که نویسنده به هبوط آدم و حوا کرده است (نک: همان: ۲۲)؛ و نیز رؤیاگونگی سیر ماهان (نک: همان: ۲۳).

سرانجام باید به مقاله‌ی *محمود حدادی* (2009) در مقایسه‌ی تطبیقی قصه‌ی ماهان و داستان «اکبرت زردمو»، اثر *لودویگ تیک*، نویسنده‌ی قرن هجده و نوزده آلمان، اشاره کرد. هدف این مقاله مقایسه‌ی رمانتیسم این دو داستان بوده است، بی آن که لزوماً میان آن‌ها ارتباطی تاریخی وجود داشته باشد.

۳. خلاصه‌ی داستان

[حلقه‌ی نخست:] ماهان مردی جوان و زیبارو از اهالی مصر است. دوستان و هم‌سالان او که شیفته‌ی او هستند، تصمیم می‌گیرند ایامی را به شادخواری با او سپری کنند؛ از این رو، هر روز یکی از ایشان وی را به ضیافتی در باغ و سرای خویش دعوت می‌کند. از قضا روزی شخص محتشمی او را به باغ خود مهمان می‌برد. ماهان آن روز را به باده‌گساری و عشرت با دوستان، شب می‌کند، تا این که در آغاز شب، اتفاق عجیبی می‌افتد: در عالم مستی، ماهان به گردش در اطراف باغ می‌پردازد و از چمن به نخلستان وارد می‌شود. ناگاه از دور شخصی را می‌بیند که پیش می‌آید. نزدیک‌تر که می‌شود او را به جا می‌آورد: شریک تجاری‌اش! این شریک از ماهان می‌خواهد که به دیدن بار گران‌قیمتی که به تازگی با خود آورده و به کاروان‌سرایی بیرون از شهر سپرده است بیاید؛ بلکه بتوانند شبانه بدون پرداخت باج، مال را وارد شهر کنند. ماهان شادمانه به دنبال شریک خود رهسپار می‌گردد. با فرارسیدن روز، شریک ماهان ناپدید می‌شود و او، راه گم‌کرده و حیران، بر جای می‌ماند. ماهان که از زور مستی، به خواب می‌رود، با گرمای نیم‌روز، برمی‌خیزد و این بار خود را در زمینی غارزار (پرغار) می‌یابد، غارزاری پر از مار. ماهان، ترسان به این سو و آن‌سو می‌شتابد تا این که شباهنگام بر دهانه‌ی غاری مدهوش می‌افتد. **[حلقه‌ی دوم:]** بناگاه در برابر خود مردی و زنی را می‌بیند پشته‌بردوش. مرد از ماهان می‌پرسد که کیست و آن‌جا چه می‌کند؟ ماهان ماجرا را تعریف می‌کند. مرد برای او توضیح می‌دهد که این بر و بوم جایگاه دیوان است و آن به‌ظاهر شریک، دیوی بوده است موسوم به «هایل بیابانی» که ماهان را فریفته است! ماهان، نجات‌یافته از هایل بیابانی، سر در پی این دو یار تازه می‌نهد تا راهش را بیابد. صبحگاهان، این دو یار نیز ناپدید می‌شوند و ماهان باز تنها و سرگردان می‌ماند؛ این بار در کوهستان. او که چاره‌ای جز رفتن نمی‌داند به راه خویش ادامه می‌دهد و کوه به کوه پیش می‌رود. با آمدن شب، به مغاکی می‌خزد و پناه می‌گیرد.

[حلقه‌ی سوم:] کمی بعد سواری سر می‌رسد و به حضور ماهان پی می‌برد. ماهان که با تهدید سوار مواجه شده است، ماجرایش را در میان می‌گذارد. سوار از این ماجرا در عجب می‌ماند و پشت دست می‌گزد؛ زیرا آن مرد و زن در واقع دو غول بوده‌اند با نام‌های «هیلا» و «غیلا» که کارشان از راه‌بردن آدمیان و هلاک ایشان است. سپس ماهان بر جنیبت آن سوار، می‌نشیند و در پی سوار می‌راند. این دو پس از عبور از کوهستان به دشتی هموار می‌تازند که در آن‌جا «ناله‌ی بربط و نوای سرود» بلند است. اینک ماهان خود را در میان انبوه دیوانی می‌یابد که رقصان و خروشان او را به خود می‌خوانند: «بانگ از آن سو که سوی ما بخرام/ نعره زین سو که نوش بادت جام». چون بر این ساعتی می‌گذرد و خروش دیوان افزون می‌گردد، از دور اشخاصی با کالبدهای سهمناک و بلند، با مشعل‌هایی در دست، ظاهر می‌شوند. اینان نیز دسته‌ی دیگری از دیوان‌اند که به بزم آمده‌اند. ناگهان اسب ماهان به ساز این دیوان نورسیده به رقص درمی‌آید. ماهان که در اسب خود نظر می‌کند به جای اسب اژدهایی در زیر پای خویش می‌بیند. این اژدها تا صبح بر ماهان هزار گونه فسوس می‌کند و او را همچون اسبی توسن به این سو و آن سو می‌کشد. با طلوع خورشید، همه‌ی این خیالات و اوهام محو می‌شوند و این بار ماهان می‌ماند و بیابانی دراز و بی‌پایان و سوزان، بر گرد خویش. او که از محنت شب دوش از حال رفته است، بر اثر آفتاب سوزنده کم‌کم به هوش می‌آید و برای نجات خود دوباره به راه می‌افتد. شب می‌رسد و ماهان آن بیابان را پشت سر گذاشته است.

[حلقه‌ی چهارم:] اکنون او به واحه‌ای رسیده است سرسبز با آب روان. از آب می‌نوشد و خود را در آن می‌شوید. سپس به جست‌وجوی خوابگاهی برمی‌آید تا در آن بیاساید و از خیال‌های شبانه برهد. سرانجام پس از طی مسافتی به بیغوله‌ای می‌رسد که در زمین آن نقبی حفر شده است. این نقب چاه‌مانند با پلکانی به زیر زمین راه دارد. ماهان وارد نقب می‌شود و تا جایی که پلکان ادامه دارد (هزار پله) پایین می‌رود. وقتی به پایان چاه می‌رسد، احساس ایمنی می‌کند و لختی می‌خوابد. آن‌گاه برمی‌خیزد و اطراف خود را برای مهیا کردن بالینی مناسب‌تر، وارسی می‌کند. در گوشه‌ای از چاه، ماهان رخنه‌ای می‌بیند که از آن نور مهتاب به درون چاه می‌تابد. با چنگ و ناخن آن سوراخ را فراخ می‌کند تا جایی که بتواند سرش را از آن بیرون آورد: «سر برون کرد و باغ و گلشن دید/ جایگاهی لطیف و روشن دید». با دیدن این منظره، ماهان رخنه را بیشتر می‌کاود و به آن باغ بهشتی داخل می‌گردد. ناگهان از گوشه‌ای کسی فریاد می‌زند که دزد را بگیرید!

به دنبال این فریاد، پیری با چوب‌دستی پدیدار می‌شود. پیر از ماهان می‌پرسد که کیست و به چه کار آمده است؟ ماهان که از ترس به دست و پای مرده است، حقیقت حالش را با پیر در میان می‌گذارد. پیر از گناه او درمی‌گذرد و او را امیدوار می‌کند: «من فرزندی ندارم؛ اگر دل در این باغ بسته‌ای تو را به فرزندی خواهم پذیرفت و باغ و سرا و انبار و ثروتم را به نام تو خواهم کرد و عروسی دلربا را برایت خواهم خواست؛ اما به یک شرط ...». سپس برمی‌خیزد و ماهان را با خود به در بارگاهی بلند و مجلل می‌برد که در پیش صفه‌ی آن، درخت صندلی رُسته است. بر فراز این درخت صندل، تختگاهی مفروش و بزیور قرار دارد. پیر از ماهان می‌خواهد که بر فراز درخت رود و آن‌جا بماند تا خود برود و خانه‌ای دیگر برای ماهان فراهم کند؛ و از او قول می‌گیرد که تا برگشتنش در هیچ حال از درخت فرود نیاید؛ تنها به این شرط است که ماهان به آرزویش خواهد رسید: «امشب از چشم بد هراسان باش/ همه شب‌های دیگر آسان باش». ماهان بر فراز درخت می‌رود و نردبان را برمی‌چیند تا کسی بالا نیاید. در غیاب پیر، ماهان از خود پذیرایی می‌کند تا این که از دور، نوعروسانی شمع‌برکف را می‌بینند که نزدیک می‌شوند. این زنان زیبارو بر پای درخت بساطی می‌افکنند و ماهان را وسوسه می‌کنند که به زیر بیاید. ماهان پند پیر را از یاد می‌برد، به زیر می‌آید و در بزم زیبارویان شرکت می‌جوید. او که از باده و هوس مست شده، خود را به پری‌رخی که مهتر ایشان است تسلیم می‌کند. این کام‌جویی چندان نمی‌پاید، زیرا عروس پری‌رخ قصه، به عفریته‌ای زشت و هولناک تبدیل می‌گردد. ماهان به خود می‌آید و چون عفریته‌ای را در آغوش خویش مشاهده می‌کند، از ترس نعره می‌زند. عفریته تا صبح به عشق‌بازی‌اش با ماهان ادامه می‌دهد تا این که با روشنایی روز همه‌ی این اوهام وحشت‌زا از میان برمی‌خیزد:

ماند ماهان فتاده بر کاخ — تا بدان گه که روز گشت فراخ
باغ را دید جمله خارستان — صفّه را صفری از بخارستان
نای و چنگ و رباب کارگران — استخوان‌های گور و جانوران
وآن‌چه ریحان و راح بود همه — ریزش مستراح بود همه
چون‌که‌ماهان ز چنگ بدخواهان — رست چون من ز قصه‌ی ماهان
از دل پاک در خدای گریخت — راه می‌رفت و خون ز رخ می‌ریخت
تا به آبی رسید روشن و پاک — شست خود را و رخ نهادبه‌خاک

[حلقه‌ی پنجم:] ماهان پس از این که ساعتی به درگاه خداوند می‌نالد، خضر (ع) را در برابر خود می‌بیند. خضر (ع) به ماهان می‌گوید: «دست خود را به من ده از سر پای/ دیده بر هم ببند و بازگشای». چون ماهان چنین می‌کند، خود را در همان باغی که قصه از آن آغاز شد بازمی‌یابد. پس به شتاب از آن‌جا خارج می‌شود و به شهر باز می‌گردد. یارانش را می‌بیند که در سوگ او ازرق پوشیده‌اند. پس آن‌چه را بر او رفته، تا به انجام، قصه می‌کند و خود نیز چون ایشان ازرق می‌پوشد و هم‌رنگ جماعت دوستان می‌گردد.

۴. تحلیل داستان

صرف نظر از هر نوع برداشت و تأثر ممکنی، احتمالاً خواننده بر دو خصلت قصه صحه خواهد گذاشت: نخست، ترس مزمنی که در سرتاسر قصه، از پیکرگردانی[۱] موجودات وجود دارد؛ و دیگر، ناتمامی آزارنده‌ی قصه. منظور از پیکرگردانی، تبدیل افراد و موجودات عادی، به موجودات اهریمنی است که در پایان چهار حلقه‌ی نخست قصه، دیده می‌شود. خواننده پس از پایان حلقه‌ی نخست و شروع حلقه‌های دیگر، به‌احتمال بسیار، قادر به پیش‌بینی سایر پیکرگردانی‌ها خواهد بود؛ از این رو، ترس خواننده از پیکرگردانی اشخاص و موجودات داستان، ترسی مزمن است که هر بار در پایان هر حلقه از داستان، عینی و پیکرمند می‌شود. اما مقصود ما از «ناتمامی آزارنده» این است که به‌رغم تصریح و تأکید شاعر بر پایان یافتن داستان و سعادت ماهان، مسأله‌ی گمراهی و وحشت ماهان به راستی حل‌نشده بر جا می‌ماند. در واقع، احساس سعادت و رستگاری که ملازم یک پایان خوش است، به هیچ روی در وجود ماهان شکل نمی‌گیرد. برعکس، احساسات ماهان بیشتر شبیه احساسات کسی است که از رودررویی با حقیقتی صعب رَسته است.

دو ویژگی برشمرده در فوق، به نظر کلید خوانش روان‌کاوانه‌ی متن هستند. هرچند در ادامه‌ی مقاله، به دیدگاه زیبایی‌شناختی *نظامی* و دیگر مقولات نیز اشاراتی شده است، اما کوشش بر این بوده است تا میان این دیدگاه‌ها و دو ویژگی مذکور پیوندی برقرار شود.

۴-۱. وحشت از پیکرگردانی

ظاهراً این بن‌مایه، در قصه‌های پریان (Fairy tales) و افسانه‌های سراسر دنیا شایع است. وحشت از این که: «مبادا در پس ظاهری خوب و انسانی، موجودی اهریمنی نهفته باشد!». در فرهنگ قرون متأخر اروپا، بهترین نمونه «خون‌آشام‌ها» هستند؛ انسان‌نماهایی که می‌توانند به هیولاهایی خون‌خوار پیکرگردانی کنند[۲]. در افسانه‌های قرون وسطی، «گرگینه‌ها» (Were-wolves) از همین قبیل موجودات بوده‌اند. جز این نمونه‌های مشهور، نمونه‌های فراوانی از این دست پیکرگردانی‌ها در قصه‌های کودکان می‌توان سراغ گرفت. *برونو بتلهایم*، روان‌کاو اتریشی، در اثر ارزشمند خود، *افسون افسانه‌ها* (۱۳۸۱: ۸۳-۸۴)، به تحلیل چرایی برخی از این دگردیسی‌ها و پیکرگردانی‌ها پرداخته است. جان کلام او را می‌توان این عبارات دانست:

> در «شنل قرمزی کوچک»، یک گرگ خون‌خوار ناگهان جای مادربزرگ مهربان را می‌گیرد و کودک را به نابودی تهدید می‌کند ... این مادربزرگ از نظر کودک، همان آدم یک لحظه‌ی پیش نیست؛ او به یک عفریت تغییر شکل داده است. چگونه ممکن است کسی که آن قدر مهربان بود ... ناگهان چنان دگرگونه رفتار کند؟
>
> کودک که بین این جلوه‌های متفاوت هیچ گونه هم‌نوایی نمی‌بیند، مادربزرگ را واقعاً به صورت دو موجود جدا از هم می‌بیند ـ مهربان و تهدیدگر. او در واقع همان مادربزرگ و گرگ است. کودک، به بیانی، با دو پاره کردن او می‌تواند تصویر مادربزرگ خوب را حفظ کند. اگر مادربزرگ به گرگ تبدیل می‌شود، خوب، البته ترسناک است، اما چرا او تصویری را که از مادربزرگ مهربانش دارد خراب کند؟ و به هر حال همان گونه که قصه می‌گوید، گرگ یک جلوه‌ی گذراست ـ مادربزرگ پیروزمندانه باز خواهد گشت.

در ادبیات کلاسیک فارسی، از شناخته‌ترین این دگردیسی‌های اهریمنی، می‌توان به پیکرگردانی «ابلیس به خوالیگر ضحاک» (فردوسی، ۱۳۸۲: ج۱، ب ۱۲۰-۱۶۴) یا «پیکرگردانی زن زیبارو به زن جادو، در خوان چهارم رستم» (همان: ج۲، ب ۴۱۱-۴۲۴) اشاره کرد. در ادبیات صوفیانه، مضمون تلبّس نفس به اژدها، خوک، سگ و گاو (ن.ک:

شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲۱)، به نوعی همین بن‌مایه را انعکاس می‌دهد. لازم به ذکر است که دکتر رستگار فسایی (۱۳۸۳) نمونه‌های فراوانی از پیکرگردانی موجودات اهریمنی به انسان و حیوان در ادبیات ایران و جهان، گردآوردی کرده است که برای آگاهی بیشتر می‌توان به پژوهش ایشان رجوع کرد.

پس از ذکر این مقدمات و نمونه‌ها، باز می‌گردیم به حدیث ماهان: در دو بخش از این قصه آشکارا شاهد پیکرگردانی‌های شیطانی هستیم: نخست، پیکرگردانی اسب ماهان به اژدهایی سرکش در حلقه‌ی سوم داستان؛ و دیگر، پیکرگردانی زیبارویان به عفریتگان در حلقه‌ی چهارم. میان این نوع ***پیکرگردانی‌های آشکار*** و نمونه‌های فوق، ماهیتاً تفاوت خاصی وجود ندارد. در همه‌ی این موارد، شاهد دگردیسی عینی و کالبدین هستیم. طبیعتاً تحلیل روان‌کاوانه‌ی این نوع پیکرگردانی‌ها نیز یکسان خواهد بود؛ اما به نظر می‌رسد آن‌چه قصه‌ی ماهان را تشخص بخشیده، وجود نوع دیگری از پیکرگردانی‌هاست که آن را ***پیکرگردانی غیرآشکار*** می‌خوانیم. این تعبیر متناقض‌نما، ناظر به تغییر ماهیت موجودات و اشخاص در ذهن خواننده یا اشخاص داستان است، بی آن که عملاً در داستان چنین اتفاقی افتاده باشد. مثال این نوع دگردیسی در حلقه‌ی نخست و حلقه‌ی دوم دیده می‌شود. در اولی «هایل بیابانی» و در دومی «هیلا» و «غیلا»، غولان یا دیوهایی‌اند که به هیئت آدمی درآمده‌اند، با این حال در هیچ کجای داستان شاهد این دگردیسی نبوده‌ایم. به این موارد باید سوار حلقه‌ی سوم را نیز افزود که موجودی وهمی و فریبکار است. به نظر می‌رسد کلید فهم داستان در فهم و تحلیل این نوع اخیر از پیکرگردانی نهفته است و نه نوع نخست. می‌توان گفت که حتی سرنخ فهم نوع اول پیکرگردانی (آشکار) در نوع دوم آن (غیرآشکار) قرار دارد. اما چگونه؟ اینک نوبت آن رسیده است که پرسش کلان و ریشه‌ای قصه‌ی ماهان را ازنو مطرح کنیم: *چرا موجودات انسانی به موجوداتی اهریمنی پیکرگردانی کرده‌اند؟*

۴-۲. پیکرگردانی چگونه ممکن می‌شود؟

در یک سطح، می‌توان این پرسش را پیش کشید که *چرا پیکرگردانی صورت می‌گیرد؟* و در سطحی دیگر، این پرسش که *چگونه پیکرگردانی ممکن می‌شود؟* در رویکرد یونگی (کهن‌الگویی) معمولاً فقط به پرسش نخست پاسخ داده می‌شود؛ برای مثال، *یونگ* ممکن است مفهوم «سایه»، و در پی آن، «فرایند فردیت» (Individuation)، را پیش بکشد:

سیر و سلوک فردانیت قاعدتاً زمانی آغاز می‌یابد که بیمار از وجود سایه (The shadow) آگاه گشته است ... سایه، نمودار جانب منفی شخصیت ماست ... سایه، شخصیت فرومایه‌ی ماست و از چیزی برخاسته که با قوانین و قواعد زندگی هشیار مناسبتی ندارد ... هرگاه سرنمون سایه پدیدار می‌گردد، انسان از تماشای سیمای شر مطلق دچار تجربه‌ای غریب و خردکننده می‌شود (مورنو، ۱۳۸۴: ۵۳-۵۲).

تحلیل *حورا یاوری* از قصه‌ی ماهان، که در «پیشینه‌ی پژوهش» به آن اشاره شد، نمونه‌ی خوبی از تحلیل‌های یونگی با مرکزیت «فرایند فردیت» است. به عقیده‌ی نگارندگان مقاله حاضر، بر تحلیل اخیر، ایرادی وارد است و آن، شکاف میان هشیاری (بیداری) و توهم (خیال‌بافی) است که تا انتهای داستان برقرار مانده. ماهان تا بیدار است و هشیار، از خیالات خود هراس دارد و هیچ‌گاه به این روشن‌بینی نائل نمی‌گردد که در عرصه‌ی بیداری روز به خیالات خود جولان دهد و آن‌ها را پذیرا گردد. وقتی *نظامی* از زبان ماهان می‌گوید: «خاطرم را خیال‌بازی کشت» (نظامی، ۱۳۸۰: ۲۴۶)، دقیقاً به این شکاف اشاره می‌کند. جالب‌تر این که *نظامی* علی‌رغم همه‌ی تلاشی که به خرج داده تا داستان را ختم‌به‌خیر کند و به عبارتی، این شکاف را برطرف سازد، در این بیت احساس حقیقی خود را لو داده است:

چون که ماهان ز چنگ بدخواهان رست چون من ز قصّه‌ی ماهان

(همان: ۲۶۵)

تفسیر زیباتر و البته عامیانه‌تر فعل «رَستم» این خواهد بود: «خدا را شکر که قصه‌ی ماهان تمام شد! وگرنه معلوم نبود باز قرار است چه اوهامی به سراغ ماهان بیایدا!»؛ گویی *نظامی* خود مدیومی (واسطه‌ای) است که از طریق همذات‌پنداری با ماهان، شریک رنج ناپیدای ماهان شده است. پس هرچند ماهان ـ در واقع، *نظامی* ـ ادعا می‌کند که خضر (ع) را ملاقات کرده و سعادتمند شده است[۳]، اما احساس واقعی شاعر، خواننده و خود ماهان، حقیقت ژرف‌تری را برملا می‌سازد: ماهان از خیال‌پردازی هراس دارد!

اما پرسش دوم: چگونه زمینه‌ی این پیکرگردانی فراهم می‌شود و سازوکار این تبدیل چیست؟ این پرسشی است که روان‌شناسی تحلیلی جواب روشنی برای آن ندارد. روان‌شناس تحلیلی فقط اظهار می‌کند که نوعی دگرگونی صورت خواهد پذیرفت، اما از تشریح چگونگی و جزئیات این فرایند خودداری می‌کند. به همین دلیل است که

برخی اندیشمندان و روان‌کاوان معاصر، *یونگ* را «مبهم‌گو و تاریک‌اندیش» خوانده‌اند[۴]. *یونگ* به ما می‌آموزد که الگوهایی وجود دارد، اما در مورد این که آیا این الگوها تغییرپذیرند یا نه[۵]، و رابطه‌شان با ایدئولوژی زمان چیست و چگونه می‌توان در تحلیل هم‌زمانی متن از آن‌ها سود جست، *یونگ* پاسخ روشنی نمی‌دهد. این‌جاست که *لکان* به یاری ما می‌آید.

۴-۳. ماهان به روایت لکان[۶]

کل ساختار قصه‌ی ماهان، حول شکاف میان «هشیاری» و «توهم»[۷] تنیده شده است: در پایان هر حلقه از داستان، ماهان از توهمی که بدان دچار شده است برمی‌خیزد و نهایتاً با پایان داستان، خواننده به این نتیجه می‌رسد که اساساً تمام داستان، چیزی جز توهم ماهان نبوده است. چشم گشودن دوباره‌ی ماهان در باغی که داستان از آن‌جا آغاز شده، مؤید این معناست. بدون هیچ خطر تحریفی، در این‌جا می‌توان به‌جای تقابل «هشیاری و توهم»، تقابل «بیداری و رؤیا» را نشاند. گویی ماهان در تمام مدت، گرفتار کابوس دهشتناکی بوده که سرانجام از آن برخاسته است. ناتمامی آزارنده‌ی داستان که پیش‌تر به آن اشاره کردیم، دقیقاً ناظر به همین تقابل (شکاف) است؛ شکافی که اگرچه با تصاویر بیداری موقتاً پُر شده، اما همواره آماده است تا به محض خواب رفتن ما، ما را در خود فرو بَرَد. خواننده‌ی قصه اگرچه قصه را پایان‌یافته می‌یابد، اما نفس همین مرزکشی میان بیداری و رؤیا (شکاف و گسل داستان) «فضای خیال»ای (Fantasy space) را فراهم می‌آورد که داستان همچنان در آن امتداد پیدا خواهد کرد: پس داستان ماهان کابوسی است بی پایان. شخصی را تصور کنید که از کابوسی گران پریده و خوف دارد که بلافاصله سر بر بالین نهد چرا که از درغلتیدن به ادامه‌ی کابوس سابقش بیمناک است. حکایت این شخص، همان حدیث ماهان و زبان حال خواننده‌ی قصه‌ی ماهان است.

اسلاوی ژیژک در *کژ نگریستن* (۱۳۹۰: ۳۶-۴۰) ذیل عنوان گویای «خدا را شکر، خواب بود!»، روایتی را نقل و تحلیل کرده است که با قصه‌ی ماهان مناسبت تام دارد. به گفته‌ی *ژیژک*، کسی که از کابوس بیدار می‌شود و شکر می‌کند که نجات پیدا کرده، در واقع موقتاً از «وجه واقعی میل خویش» به «توهم ایدئولوژیک بیداری» سقوط کرده است؛ بی آن که ذره‌ای در واقعیت روانی وی تغییری حاصل شده باشد:

او حالا که از خواب پریده و در واقعیت هر روزه قرار گرفته، می‌تواند با خیال آسوده به خودش بگوید «همه‌اش خواب بود!» و بدین ترتیب از رویارویی با این واقعیت اساسی شانه خالی کند که به گاه بیداری او «هیچ نیست مگر آگاهی از خواب خویش» (ژیژک، ۱۳۹۰: ۳۸).

به همین ترتیب، در واقعیت روانی ماهان و خواننده‌ی ماهان نیز تغییری حاصل نشده است: ماهان شاکر است که از خواب پریده، اما به طور ضمنی آگاه است که کابوس، همیشه در کمین است. کابوس همیشه در کمین است، زیرا ما (و ماهان) میان بیداری و رؤیا مرزی کشیده‌ایم. اساساً همین مرزبندی است که خود فضای حیاتی کابوس را فراهم می‌آورد. تا زمانی که فرد در حال خواب و کابوس دیدن است، از این خیال‌پردازی محروم است، اما به محض بیدار شدن، خیال‌پردازی فعال می‌شود. می‌توان گفت که ترس از تکرار کابوس از خود کابوس ترسناک‌تر است؛ همچنان که خیال‌پردازی راجع به دیو و پری، ترس‌آفرین‌تر از مواجهه‌ی حقیقی با آن‌هاست: ماهان زمانی که همسفر «هایل بیابانی» و «هیلا و غیلا» است ترسی ندارد، اما وقتی توهماتش زدوده می‌شود و خبردار می‌گردد که همسفر دیوان بوده، ترس سراپایش را فرا می‌گیرد.

اگر ماجراهای ماهان را پس از خروج از باغ، تا بازگشت دوباره‌اش به باغ، صرفاً رؤیا و کابوسی بدانیم که در پی مستی آمده، و حضور در این دو باغ را در حکم دو بیداری، در این صورت باید گفت که همه‌ی داستان در فاصله‌ی این دو بیداری ـ یا در حقیقت، توهم بیداری ـ به وقوع پیوسته است. فضای خیال، همین فاصله‌ی میان دو بیداری ماهان ـ یا لحظات گمگشتگی او ـ است؛ فضایی که در آن ماهان دست به آفرینش فانتزی خویش زده است. این فانتزی، در لایه‌های زیرین بیداری ماهان همچنان جریان دارد و ترس مزمن ماهان و خواننده‌ی ماهان درست از همین روست: در پس صفای زندگی ماهان، دیوان همواره کمین کرده‌اند تا به سان لکه‌ای سیاه، رؤیای او را به کابوس تبدیل کنند.

ماهان به عنوان مسلمانی از قرون میانه، به سیاهه‌ای از دیوان باور داشته است که در نظام اندیشگی وی دارای جایگاه ویژه‌ای بوده‌اند. اما جایگاه این دیوان کجاست؟ مسلماً نه در حضور پررنگ باغ به عنوان نمادی از هجوم واقعیت عینی. برعکس، ظهور این موجودات وهمی نیازمند فضایی تهی و عرصه‌ای خالی است که محمل خیال‌پردازی‌های ماهان شود؛ این فضای خالی را «بیابان تاریک» فراهم می‌کند که در آن سوی باغ قرار

گرفته است. بی‌تردید دیوان در باغ یا شهر نیز گذاره می‌کنند اما جایگاه اصلی ایشان بیابان است، خاصه بیابان تاریک. به بیان علوم دقیقه، احتمال حضور دیوها و اجنه در بیابان تاریک، بیشتر از احتمال حضور آن‌ها در شهر و باغ است. اگر بار دیگر داستان را مرور کنیم متوجه خواهیم شد که اوهام ماهان و ظهور موجودات اهریمنی، همگی در شب اتفاق می‌افتد و با برآمدن آفتاب، اوهام ماهان محو می‌گردد؛ مانند فردی که از رؤیای شبانه برخاسته است:

شب چو از مشک برکشید علم　　نقره را قیر درکشید قلم
(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۳۶)

چون پر افشاند مرغ صبحگهی　　شد دماغ شب از خیال تهی
(همان: ۲۳۸)

شب چو نقش سیاه‌کاری بست　　روزگار از سپیدکاری رست
(همان: ۲۳۹)

چون جهان سپید گشت سیاه　　راه‌رو نیز بازماند ز راه
(همان: ۲۴۱)

چون درآمد به شب سیاهی شام　　آن بیابان نَوَشته بود تمام
(همان: ۲۴۵)

گفت: به گر به شب برآسایم　　کز شب آشفته می‌شود رایم ...
خسبم امشب ز راه دم‌سازی　　تا نبینم خیال شب‌بازی
(همان: ۲۴۶)

۴-۳-۱. دیالکتیک خیال:

در روان‌کاوی *فروید*، ناخودآگاه همچون انباری ترسیم شده است که تصاویر و خاطرات فراموش‌شده یا واپس‌رانده، در آن‌جا ذخیره می‌گردد. چنین تصویر و مدلی از ناخودآگاه، به طور ضمنی وجود «من» (Ego) را بر ناخودآگاه مقدم فرض می‌کند: «خودآگاه» با جهان خارج برخورد می‌کند و سانسورچی روان (فرامن) محتویات ناخوشایند را به ناخودآگاه می‌راند. همین دیدگاه در روان‌شناسی تحلیلی نیز برجا مانده است؛ با این تفاوت که *یونگ* برای برخی محتویات ناخودآگاه ـ یعنی کهن‌الگوها (Archetypes) ــ نوعی اصالت و تقدم تاریخی بر خودآگاه قائل است. این دیدگاه، اگرچه از نظر پیشین‌انگاری ناخودآگاه و ساختارمند دانستن برخی محتویات آن، بر

دیدگاه سابق ارجحیت دارد، با وجود این، در تشریح ارتباط ارگانیک «من» زمان حال، با ناخودآگاه جمعی ناتوان است. ظاهراً *یونگ* برای توجیه این ارتباط، چاره‌ای جز فرض کردن نوعی اصول کیهانی نداشته است. طبق این اصول، قطب‌بندی ساختار روان و ستیزه‌ی عناصر خودآگاه و ناخودآگاه، بازتابی از رابطه و ستیزه‌ی میان عناصر و قطب‌های کیهانی است؛ نوعی جدال و سازش که ریشه در هستی گیتیانه دارد. *یونگ* آن‌جا که «شر» را نوعی وجود «مثبت» ــ و نه اعتباری ـ دانسته، کاملاً تحت تأثیر همین دیدگاه (ثنوی) است:

> روان‌شناسی می‌باید بر واقعیت شر تأکید کند و هر تعریفی که شر را ناچیز و به واقع ناموجود می‌شمرد را مردود بداند (مورنو، ۱۳۸۴: ۱۸۲).

براساس دیدگاه فوق، دیوهای قصه‌ی ماهان بازتاب یا تجسم نیروهای شری هستند که در ناخودآگاه جمعی به صورت بالقوه حاضرند و ماهان در مسیر کمال، ناگزیر از رویارویی با آن‌ها و جذب این نیروهای به ظاهر شر است. می‌بینید که *یونگ* تحولی در منطق درونی فرضیه‌ی *فروید* ایجاد نکرده، بلکه فقط دامنه‌ی ناخودآگاه را گسترش داده است. در فرضیه‌ی *یونگ*، ناخودآگاه همچنان همان «انبار یا مخزن»ی (هومر، ۱۳۹۲: ۹۸) است که هر از گاهی محتویات آن در خودآگاه سرریز می‌کند و برای جلوگیری از این سرریز (روان‌پریشی)، باید در اقدامی انقلابی، با محتویات آن رویارو شد؛ به زبان *یونگ*، جذب (Assimilation)، و به زبان *فروید*، کاتارسیس (Catharsis). ویژگی دیگر هر دو نظریه‌ی *فروید* و *یونگ*، پذیرفتن انفعال فرد در قبال دنیای بیرون یا درون است. هدف *یونگ* سازش با دنیای درون (کهن‌الگوها)، و هدف *فروید* سازش با دنیای بیرون (اصل واقعیت) است:

> مطابق نظر *فروید*، روان در آغاز کاملاً به وسیله‌ی **اصل لذت** اداره می‌شود که تلاش دارد ارضاء را از طریق یک نیروگذاری روانی وهمی مربوط به خاطره‌ای از ارضاء پیشین تجربه کند. با وجود این، سوژه به زودی درمی‌یابد که توهم‌کردن نیازهایش را برطرف نمی‌کند، بنابراین مجبور می‌شود «درکی از شرایط واقعی جهان پیرامون پیدا کند» ... به این ترتیب «اصل» جدیدی از «عمل‌کرد روانی» داخل می‌شود («اصل واقعیت») که اصل لذت را تعدیل

> کرده و سوژه را مجبور می‌سازد تا راه‌های غیرمستقیم‌تری را برای ارضاء در پیش گیرد (اونز، ۱۳۸۷: ۱۱۴).

«اصل واقعیت» در مفهوم فوق اشاره دارد به ماهیتی عینی. در روان‌کاوی *یونگ* این اصل به درون منتقل شده است؛ واقعیت *یونگ* واقعیتی است روانی، ازلی و ساختارمند که سلامت خودآگاه در گرو هماهنگی با آن است.

دیدگاه *لکان* اما با دو دیدگاه اخیر تفاوتی اساسی دارد. به عقیده‌ی *لکان* خود اصل واقعیت بر مبنای بازآفرینی اصل لذت ساختار یافته است و از آن تفکیک‌پذیر نیست:

> اصل واقعیت به امور شناخته‌شده ربطی ندارد. اصل واقعیت در واقع چیزی جز اصل لذت نیست که به زمان و مکانی دیگر موکول شده است. از سوی دیگر، نباید اصل واقعیت را در تضاد با حیث خیالی قرار داد. فرد فاقد وسایل لازم برای تفکیک آن‌ها است. «واقعیت چیزی نیست که پیشانی ما را به سنگ بزند و ما را مجبور کند که طرقی فرعی برای ارضاء میل خود برگزینیم؛ چرا که ما در واقع از طریق لذت است که با واقعیت مواجه می‌شویم» (کلرو، ۱۳۸۵: ۴۲ و ۴۳).

آن‌چه *لکان* در بازتعریف خود از «اصل واقعیت» لحاظ کرده، «ساختارمندی» است؛ به عبارت دیگر، از نظر *لکان* «واقعیت» خود ماهیت ساختارمندی است که در پیوند با ساختار ناخودآگاه[۸]، ساختار یافته است. برتری این دیدگاه ساختارگرایانه بر دیدگاه‌های سابق، در این است که «واقعیت» را متغیر و اعتباری می‌داند. این گونه نیست که «من» به درون نظامی از روابط تغییرناپذیر پرتاب شده باشد، بلکه واقعیت موجود تنها یک واقعیت محتمل است که «من» در انتخاب میان روان‌پریشی و «سوژگی»، آن را برگزیده است.

نقطه‌ی ضعف دیگر دیدگاه یونگی، این است که گویی برای خودآگاه، آستانه‌ی تحملی قائل شده است. این که چرا ماهان کابوس دیده، پاسخ *یونگ* احتمالاً اشاره به شکسته شدن سد سانسور خواهد بود. مثل این که این سد دیگر توان ایستادگی در برابر فشار محتویات سرکوب‌شده را که اینک به سیلی خروشان تبدیل شده، نداشته باشد؛ پس اکنون زمان آن رسیده که ماهان با حقیقت میل خود در خشن‌ترین چهره‌ی آن رودررو شود. فرایند فردیت *یونگ* تحت تأثیر همین دیدگاه است؛ به این صورت که برای

جلوگیری از شکستن ناگهانی سد خودآگاه که به روان‌پریشی می‌انجامد، باید از طریق خودکاوی و درون‌نگری، تدریجاً محتویات سرکوب‌شده (کهن‌الگوها) را جذب کلیت روان کرد. اما چرا روان انسان باید محتویاتی را جذب کند که سابق بر آن در حال واپس راندن آن بوده است؟ اگر انسان شدن منوط به همین واپس‌رانی باشد، پس آیا «جذب» به معنای تضعیف «فردیت» انسان و ازخودبیگانگی او و تسخیر روان او به دست یک «دیگری»[۹] نیست؟ جالب این‌جاست که *یونگ* خود به ضدیت کهن‌الگوها و غرایز انسانی وقوف داشته است:

> وقتی سرنمون‌ها به صورت روح (Spirit) پدیدار می‌شوند، رابطه سرنمون با غریزه مسیر دیگری طی می‌کند. از آن پس سرنمون و غریزه به اعلا درجه، متعارض یکدیگر می‌گردند، چنان‌چه می‌توان شخصی را که مغلوب رانه‌ی غریزی خود شده از کسی که در چنگ روح گرفتار است به خوبی بازشناخت ... در واقع از تقابل غریزه و روح است که انرژی روانی جریان پیدا می‌کند (مورنو، ۱۳۸۴: ۳۶-۳۷).

البته *یونگ* نسبت به تسخیرشدگی و خطر «تورم» (Inflation) هشدار می‌دهد و به هیچ رو هدف روان‌کاوی را امحای «فردیت» انسان در «خویشتن» (Self) نمی‌داند، اما در عین حال، نسبت به این «دیگری» موضعی تقدیسگرانه اتخاذ می‌کند. این تقدیسگری علی‌الظاهر برآمده از فرض «پیشین بودن» ناخودآگاه جمعی است. گویی ناخودآگاه جمعی، جهانی رازآمیز و قدسی است که همیشه در «آن‌جا» حاضر است و تشرف سالک را انتظار می‌کشد. از دیگر تبعات این پیشین‌انگاری، فرض وجود سدّ یا دروازه‌ای میان خودآگاه و ناخودآگاه است که رابطه‌ی آن دو را تنظیم می‌کند. به گمان ما، این مدل گرچه در توضیح و توصیف عملکردها و وضعیت‌های روانی کارایی دارد اما در تبیین نحوه‌ی تکوین خودآگاه و پیوند علّی آن با ناخودآگاه جمعی، چندان گویا نیست؛ در مقابل، نظریات *لکان* در این باره بسیار روشنگرتر است.

در روان‌کاوی *لکان*، ناخودآگاه انبار ذخیره‌ی محتویات واپس‌رانده نیست، بلکه تشکل آن حاصل فرایندی دیالکتیکی با خودآگاه است: ناخودآگاه وجود دارد زیرا خودآگاه موجود شده است؛ و بر عکس، خودآگاه موجود شده است، زیرا محتویاتی (یعنی ناخودآگاه) واپس رانده شده است. بنا بر این، وجود هیچ یک از این دو، مقدم بر دیگری نیست و هر یک در دل دیگری قرار گرفته است. اکنون با این رویکرد به تحلیل

کابوس‌های ماهان می‌پردازیم: دیوهای قصه‌ی ماهان محتویاتی نیستند که مترصد هجوم به خودآگاه ماهان باشند، بلکه تشکل خودآگاه ماهان (عالم سراسر دوستی و زیبایی و نظم، با جاذبه‌های دل‌فریب) مستلزم کنار گذاشتن عناصری در قالب دیوهاست؛ در خائوس (هاویه‌ی) ذهنیت آغازین، دیو و فرشته در هم آمیخته‌اند و زشت و زیبا معنا ندارد، اما به محض این که ماهان تصمیم می‌گیرد عناصری را حذف کند (یعنی دیوها را)، جهان، دوقطبی و معنادار می‌شود؛ در یک سو جهان زیبایی‌ها، و در سوی دیگر، جهان دیوها. بنا بر این، بهشت آغازین ماهان ـ آغاز داستان ـ تنها با پس زدن اهریمنان ممکن بوده است. همچنین دیوها به این سبب دیو هستند که از بهشت رانده شده‌اند و هیچ ذات دیوانه‌ای ندارند.

باری، کابوس ماهان کابوس تازه‌ای نبوده که فی‌المثل در زمانی خاص بر او وارد شده باشد؛ بلکه ماهان از همان لحظه‌ای که خواب بهشت حوریان را می‌دیده، در کار خلق دوزخ عفریتگان نیز بوده، و خلق این دو جهان جدا، لازم و ملزوم هم و هم‌زمان بوده و یکی بدون دیگری ممکن نبوده است. اگر دیوها در روشنایی روز ناپدید می‌شوند به دلیل جذب شدن آن‌ها نیست؛ به این دلیل است که ماهان فضای خیالی لازم برای تصور کردن آن‌ها، یعنی تاریکی شب را از دست داده است؛ در زیرلایه‌های ذهن ماهان اما، کابوس همچنان ادامه دارد. به نظر می‌رسد پاسخ پرسش نخست در مورد پیکرگردانی (چرا پیکرگردانی صورت می‌گیرد؟) داده شد: زیرا پیشتر وجود دیوها را پذیرفته‌ایم؛ آن‌ها از عناصر سازنده‌ی بهشت ما ـ یا دقیق‌تر بگوییم: روی دیگر آن ـ هستند و ما در هشیاری کامل هم به وجودشان باور داریم. حال باید به پرسش دوم پرداخت: چه عاملی زمینه‌ی پیکرگردانی را فراهم می‌آورد؟

۴-۳-۲. فرمان فرامن:

اگر از حلقه‌ی پایانی داستان صرف نظر کنیم، در چهار حلقه‌ی دیگر، شخصیت‌های اصلی عموماً دیوها یا عفریتگان هستند. مع‌الوصف، میان نحوه‌ی حضور این دیوها در حلقه‌های مختلف، تفاوت‌هایی دیده می‌شود: در حلقه‌ی اول و دوم و آغاز حلقه‌ی سوم، دیوها در قالب انسان ظاهر گشته سپس ناپدید می‌شوند؛ در پایان حلقه‌ی سوم، در دشت، دیوها چنان که هستند ـ یعنی در قالب دیو ـ پدیدار می‌گردند؛ در حلقه‌ی چهارم، عفریتگان، نخست در هیئت انسان ظاهر گردیده سپس به ماهیت باطنی‌شان پیکرگردانی می‌کنند. بدین ترتیب، حضور دیوان در حلقه‌ی چهارم، ترکیبی از دو نوع پیشین است. در

این‌جا مثلثی داریم که در یک ضلع آن «آدمی»، در ضلع دیگر «دیو»، و در ضلع سوم، «آدمی ــ دیو» قرار دارد. آن‌چه در جای دیگر «پیکرگردانی آشکار» نامیده‌ایم در همین ضلع سوم قرار می‌گیرد؛ یعنی موضعی که ماهان با چشمان خود شاهد «دگردیسی انسان به دیو» است.

ضلع نخست (ضلع آدمی)، موضع «پیکرگردانی غیرآشکار» است؛ غیرآشکار به این علت که گرچه ما با دیوهایی مواجه‌ایم که در پیکر آدمی ظاهر شده‌اند، اما خود شاهد «دگردیسی دیو به انسان» نبوده‌ایم و آن‌چه می‌بینیم آدمی است. در واقع ماهان تنها زمانی به دیو بودن این آدمیان پی می‌برد که دیوهای حلقه‌های بعدی ـ و در حلقه‌ی چهارم، پیر باغدار ـ او را خبردار می‌سازند؛ لذا اگر ماهان سخن دیوها ـ یا پیر ـ را باور نکند شاهدی بر دیو بودن آن آدمیان وجود ندارد (جز این که ناپدید شده‌اند). نیز اگر کسی ـ همچنان‌که ماهان ـ سخن ایشان را بپذیرد، ناچار است نوعی پیکرگردانی را فرض کند؛ یعنی دگردیسی‌ای را که طی آن، دیو به هیئت آدمی درآمده اما خود فرد (ماهان) در آن لحظه حاضر نبوده است؛ در غیر این صورت، یک راه باقی می‌ماند: این که فرد (ماهان) در صحت بینایی خود تردید کند.

ماهان راه نخست را برگزیده است: باور کردن سخن پیر و دیوها. در آغاز حلقه‌ی دوم، مرد و زنی که باطناً دیو هستند، برای ماهان تعریف می‌کنند که آن شریک، دیوی بوده است به نام «هایل بیابانی». سوار حلقه‌ی بعد نیز به نوبه‌ی خود، آن مرد و زن را دیوهایی معرفی می‌کند با نام‌های «هیلا» و «غیلا». فرض کنید که پس از ناپدید شدن آن مرد و زن، سواری ظاهر نمی‌شد و ماهان را به دشت دیوان رهنمون نمی‌کرد؛ در این صورت، ماهان می‌توانست آن‌ها را صرفاً توهم خود بداند و لزومی نبود که آن‌ها را «دیو» فرض کند. نیز اگر آن زن و مرد سخنی از هایل بیابانی نمی‌راندند، آن شریک، چیزی نبود جز توهمات ماهان و نه لزوماً دیو یا غول. پس آن‌چه دیوهای حلقه‌ی اول و دوم ـ و خود سوار ـ را دیو کرده، نه ظاهر دیومانند، که فرمان سوپرایگویی در حلقه‌ی بعدی آن است؛ صدایی که به ماهان فرمان می‌دهد آن افراد را دیو بداند. می‌دانیم که در روان‌کاوی *لکان*، فرامن علاوه بر نقش «بازدارندگی»، نقش «برپادارندگی» نیز ایفا می‌کند:

> سوژه تنها با چنگ زدن به دامان قسمی صدای ابرمن (سوپراگو) می‌تواند به حیات خویش ادامه دهد، صدایی که او را از «گم کردن» کامل «واقعیت» در امان می‌دارد ... همان طور که *لاکان* خاطر نشان کرده، «حس واقعیت» در ما هیچ‌گاه فقط به پشتوانه‌ی

«واقعیت‌سنجی» ... متکی نیست؛ واقعیت برای استمرار بخشیدن به خود همواره به نوعی فرمان ابرمن (سوپراگو) نیاز دارد (ژیژک، ۱۳۹۰: ۲۴۸).

نکته‌ای که بر اهمیت داستان ماهان می‌افزاید، حضور هر دو نوع فرمان سوپرایگویی (فرمان برپادارنده و فرمان بازدارنده) در آن است. در سه حلقه‌ی نخست، این فرمان، برپادارنده است (آن‌چه دیده‌ای دیو بوده است نه آدمی)؛ اما در حلقه‌ی چهارم، به فرمان نهی‌کننده و بازدارنده دگرگون می‌شود (یک امشب را خودداری کن تا سعادتمند گردی). اگر ماهان در سه حلقه‌ی نخست فقط ترس را تجربه کرده است، در حلقه‌ی بعد احساس گناه و پشیمانی نیز به آن اضافه می‌گردد. بی‌راه نیست اگر با این‌گونه ملاحظات، داستان ماهان را داستان شکل‌گیری «فرامن» بدانیم. طرفه این که ماهیت فریب‌کار و نیرنگ‌ساز فرامن ـ که با فریب ما را به پذیرش «نظم نمادین» (Le symbolique) وا می‌دارد ـ در ارتباط میان دیوها و پیر حلقه‌ی چهارم برملا شده است. به بیان دیگر، فرامن که در هیئت پیر نصیحت‌گو، خیرخواه و انسان‌دوست ظاهر می‌گردد، در حقیقت همان دیو حلقه‌های پیشین است که به لباس انسان درآمده بود تا ماهان را به پذیرش دیو بودن هم‌سفران قبلی‌اش متقاعد کند. از این مقدمه می‌توان نتیجه گرفت که عفریت بودن زیبارویان حلقه‌ی چهارم نیز چیزی جز خیال‌پردازی ماهان در نتیجه‌ی فرمان پیر نیست.

به گمان، پاسخ پرسش دوم تا حدودی داده شده است: پیکرگردانی چگونه ممکن می‌شود؟ پاسخ: به وسیله‌ی فرمان فرامن. این فرمان فضایی را می‌گشاید که در آن خیال‌پردازی و تصور دیوان و غولان ممکن می‌گردد. به تعبیری، دگردیسی عینی انسان به دیو، نیازمند حد واسطی است که همان «حیث خیالی» (L'imaginaire) است.

سرانجام باید به شباهت ساختاری خیالات ماهان و وضعیت آشنای «بیداری کاذب» (False awakening) اشاره کرد. این اصطلاح، اشاره به نوعی از رؤیا دارد که در آن، بیننده‌ی رؤیا می‌پندارد که از خواب و رؤیا برخاسته است، در حالی که هنوز در خواب به سر می‌برد و این بیداری او چیزی جز رؤیایی دیگر نیست. سرانجام وقتی که فرد نهایتاً در عالم واقع از خواب برخیزد، به خیالی بودن این «رؤیای برخاستن از خواب» پی خواهد برد[۱۰]. اما نکته‌ای که پدیده‌ی «بیداری کاذب» را به حدیث ماهان مرتبط می‌کند چیست؟ پاسخ همان «فرمان فرامن» است. علت این که فرد رؤیابین به این گمان نادرست می‌افتد که دیگر از خواب برخاسته، این است که فرمان فرامن را که «تو دیگر از

خواب برخاسته‌ای» پذیرفته است. این مسأله، جدی‌تر خواهد شد اگر همین پرسش را درباره‌ی بیداری کنونی‌مان مطرح کنیم؛ علت این که ما خود را بیدار می‌پنداریم این است که فرمان فرامن را مبنی بر بیدار بودنمان پذیرفته‌ایم؛ اما از نگاهی فراتر، ما هم‌اینک نیز مشغول رؤیاپردازی هستیم؛ به تعبیر اسلامی: الناسُ نیامٌ، فإذا ماتوا انتَبَهوا [۱۱].

۵. مانیفست زیبایی‌شناسی

یکی دیگر از جنبه‌های مهم و شاخص داستان ماهان، نظریات زیبایی‌شناختی‌ای است که *نظامی* در متن داستان ـ به‌ویژه بخش پایانی داستان ـ گنجانده است. هرچند گریز *نظامی* به این گونه مسائل، همچون وصله‌ی ناجوری است که روایت را شکسته، اما دریافت برخی معانی محتمل این متن، درگرو گوش سپردن به صدای مستقیم شاعر است. گویی *نظامی* خود، فرامنی است که صدا و فرمانش متن را معنادار کرده است.

مسأله‌ی زیبایی‌شناختی *نظامی*، به زبان امروزی، در «شکاف میان صورت و معنا» خلاصه می‌شود. برخلاف دیدگاه‌های فرمالیستی که می‌کوشند ارتباط مستقیمی میان این دو مفهوم برقرار کنند، در اندیشه‌ی *نظامی* ـ دست‌کم در این داستان ـ میان این دو مفهوم، شکاف عمیقی فاصله انداخته است. در نگاه اخیر، آن‌چه زیبایی یک پدیده را تعیین می‌کند، معیارهای مشخص و عوامل سازنده‌ی درونی آن پدیده یا اثر نیست، بلکه نحوه‌ی ارتباط آن با خیر و اخلاقیات است. چه بسا چیزی زیبا دیده شود اما در پس صورت زیبای ظاهر، چیزی جز شر و زشتی موجود نباشد؛ به تعبیر خود *نظامی*:

بینی ار پرده را براندازند — کابلهان عشق با چه می‌بازند
این رقم‌های رومی و چینی — زنگی زشت شد که می‌بینی
پوستی برکشیده بر سر خون — راح بیرون و مستراح درون
گر ز گرمابه برکشند آن پوست — گلخنی را کسی ندارد دوست

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۶۵)

ابیات زیر از *مثنوی معنوی*، بازتاب دیگری از همین دیدگاه زیبایی‌شناختی است که در دنیای قدیم رواج بسیار داشته است:

رو به‌معنی کوش ای صورت‌پرست — زانک معنی بر تن صورت پرست

(مولوی، ۱۳۷۱: ۱۹)

این‌سخن چون‌پوست و معنی مغزدان　　این‌سخن چون‌نقش و معنی همچوجان

(همان: ۲۷)

چون زراندود است خوبی در بشر　　ورنه چون شد شاهد تو پیره‌خیر

چون فرشته بود همچون دیو شد　　کآن ملاحت اندرو عاریه بد

(همان: ۱۱۲)

صورت ظاهر فنا گردد بدان　　عالم معنی بماند جاودان ...

(همان: ۱۱۸)

در زیبایی‌شناسی مطرح در آثار *مولوی* و *نظامی* و امثالهم، آن‌چه زیبا بودن یک اثر را معلوم می‌کند، فرمان فرامن در قبال آن است. نقطه‌ی ضعف این دیدگاه، عجز آن در نقد و تشریح خود فرمان فرامن یا در واقع ایدئولوژی متن است. اما نقطه‌ی قوت آن، به نظر ما، دخالت دادن ارزیابی ایدئولوژیک است که تا حدودی به رویکردهای امروزی مطرح در «نقد ایدئولوژیک»[۱۲] شباهت دارد. بی‌شک دیدگاه سنتی، در قیاس با دیدگاه‌های امروزی‌ای که به مسائلی همچون «روبنا» و «زیربنا» توجه می‌کنند، بسیار خام است، اما می‌توان آن را سلف نقدهای ایدئولوژیک مترقی در دوران معاصر دانست.

۶. نتیجه

در میان افسانه‌هایی که *نظامی* روایت کرده است قصه‌ی ماهان در *هفت پیکر* جایگاه خاصی دارد. ساختار چندلایه و نمادین قصه، آن را موضوع تفاسیر متنوعی کرده است؛ از جمله برخی به تفسیر عرفانی آن پرداخته‌اند؛ پاره‌ای از تفاسیر نیز به نقد کهن‌الگویی یا تاریخی قصه اختصاص داشته‌اند. وجه مشترک همه‌ی این تفاسیر، تمرکز بر وجه تاریخی قصه‌ی ماهان بوده است و کمتر به تحلیل همزمانی و ساختارگرایانه‌ی آن توجه شده است. در این مقاله تنها از یک منظر ساختارگرایانه، یعنی روان‌کاوی لکانی، به تحلیل قصه پرداخته شد و نشان داده شد که بر خلاف تصور رایج، قصه‌ی ماهان لزوماً ماهیت عرفانی ندارد؛ دیگر این که برای فهم داستان، اطلاع از زمینه‌ی تاریخی عناصر آن چندان ضروری به نظر نمی‌رسد. این قصه بر خلاف آن‌چه ادعا می‌شود قصه‌ی دگرگونی و تعالی قهرمان نیست، بلکه داستان بی‌انجام و اضطراب‌آوری است که ساختار ایدئولوژی خاصی را انعکاس داده است. به این ترتیب اگر در بخش‌هایی از قصه مضامین عرفانی وارد شده، نتیجه‌ی تحمیل یک دیدگاه عرفانی خاص بر آن است؛ دیدگاهی که به نظر ما یکی از مشخصه‌های آن دوقطبی بودن و شکاف میان صورت و

معناست. ظاهراً زیبایی‌شناسی *نظامی* نیز متأثر از همین دیدگاه بوده و رگه‌هایی از آن در داستان قابل‌شناسایی است.

پی‌نوشت

۱. اصطلاح «پیکرگردانی» را از کتاب *پیکرگردانی در اساطیر* (رستگار فسایی، ۱۳۸۳) اخذ کرده‌ایم.

۲. برای آگاهی بیشتر از ریشه‌های افسانه‌ی «خون‌آشام»، بنگرید به پژوهش ماندگار جلال ستاری با عنوان «اسطوره‌ی دراکولا» (۱۳۷۶).

۳. در حلقه‌ی چهارم داستان، آن‌جا که ماهان سرگذشت خود را برای پیر بازگو می‌کند، بیتی هست که در آن ذکر «ظلمت» و «آب حیات» رفته است: تا ز رنجم خدای داد نجات/ ظلمتم شد بدل به آب حیات (نظامی، ۱۳۸۰: ۲۵۱)؛ ممکن است ماجرای دیدار ماهان با خضر (ع) ناشی از بازی زبانی *نظامی* با این بیت بوده باشد!

۴. اشاره است به روان‌کاو و فیلسوف اسلوونیایی، *اسلاوُی ژیژک* (۱۳۹۰: ۹۴).

۵. از آثار *یونگ* بر می‌آید که وی به «ازلی و تغییرناپذیر» دانستن کهن‌الگوها گرایش دارد (نک: مورنو، ۱۳۸۴: ۲۵)؛ از سوی دیگر، *یونگ* گاه برای توجیه تاریخی کهن‌الگوها، به تاریخ تکاملی بشر و اندیشه‌های انسان نخستین ارجاع می‌دهد (ن.ک: مورنو، ۱۳۸۴: ۲۴ و ۲۹؛ یونگ، ۱۳۸۵: ۱۳۵)؛ و با این عمل، تناقض نهفته در اندیشه‌اش را آشکار می‌کند. بی‌شک «تاریخ‌مندی» و «ازلیت» ناقض یکدیگر هستند و اگر الگویی، ازلی و بی‌تاریخ نباشد، تغییرپذیر و تنها یک «امکان» یا یک «انتخاب» خواهد بود. به عقیده‌ی نگارندگان، این تناقض‌گویی *یونگ*، در راستای «طبیعی‌سازی» کهن‌الگوها و اساطیر بوده است. درحقیقت *یونگ* کوشیده است تا با تشبث به «تجربه‌گرایی»، از زیر بار «الاهیاتی» نظریات خود شانه خالی کند ـ یعنی همان چیزی که به دل‌سردی *فروید* از وی انجامید. همچنین انتقادات وارد بر خصلت «طبیعی‌ساز» اسطوره را، که از سوی منتقدانی چون *رولان بارت* مطرح شده، باید بر این اشکالات افزود (برای آشنایی با آراء *بارت* در زمینه‌ی طبیعت‌زدایی از اسطوره و ایدئولوژی، ن.ک: بارت، ۱۳۸۹؛ نیز، ن.ک: آلن، ۱۳۸۵: ۸۸-۵۹).

۶. از آن‌جا که هدف مقاله‌ی حاضر به هیچ رو، توصیف کلی نظریه‌ی *لکان* بر مبنای قصه‌ی ماهان نیست، از پرداختن به همه‌ی مفاهیم لکانی پرهیز شده است؛ درحقیقت، نقد لکانی تا حدی به کار گرفته شده که در تبیین پیکرگردانی‌های قصه یا انتقاد از

تحلیل‌های کهن‌الگویی و درزمانی، سودمند بوده است. خوشبختانه آثار ارزشمندی به زبان فارسی در زمینه‌ی روان‌کاوی لکانی ترجمه یا تألیف شده است که خوانندگان می‌توانند به آن‌ها رجوع کنند.

۷. نگارندگان در این‌جا واژه‌ی «توهم» را در معنای عرفی‌اش به کار برده‌اند؛ یعنی خیال باطل و غیرواقعی؛ و از این رو در ارجاع به «رؤیا» از آن بهره گرفته‌اند؛ اما باید دانست که از منظر روان‌کاوان لکانی، توهم نه مقوّم «رؤیا» که مقوّم «بیداری» است، و آن‌چه به عنوان واقعیت عینی زمان بیداری ادراک می‌شود حاصل وهمی ایدئولوژیک است (ن.ک: ژیژک، ۱۳۸۹: ۸۰-۷۵).

۸. «ناخودآگاه، ساختاری مشابه زبان دارد» (هومر، ۱۳۹۲: ۵۴)؛ این عبارت مشهور *لکان*، اصل نخست در روان‌کاوی ساختارگرایانه است.

۹. «دیگری» در این کاربرد، متناظر با مفهوم «دیگری بزرگ» در اندیشه‌ی *لکان* است (ن.ک: اونز، ۱۳۸۷: ذیل «دیگری کوچک/ دیگری بزرگ»).

۱۰. برای آگاهی بیشتر از مفهوم «بیداری کاذب»، ن.ک: لابرژ، ۱۳۸۲: ۱۵۳-۱۵۰.

۱۱. *ابن عربی* بر این حدیث نبوی شرحی نوشته که به نظر از قدیمی‌ترین اشارات به مفهوم «خواباگاهی» یا «رؤیای روشن» (Lucid dreaming) در فرهنگ اسلامی است (ن.ک: ابن عربی، بی تا: ۹۹-۱۰۶، «فص حکمة نوریة فی کلمة یوسفیه»؛ نیز برای آگاهی از اصطلاح «خواباگاهی/ رؤیای روشن»، ن.ک: لابرژ، ۱۳۸۲؛ *تعبیر خواب، گروه دیاگرام*، ۱۳۸۶: ۶۸-۶۲)؛ از قضا *لابرژ* (۱۳۸۲: ۳۸) که از پیش‌گامان دانش «خواباگاهی» است، خود به *ابن عربی* اشاره کرده است.

۱۲. برای شرحی درباره‌ی این شاخه از نقد ادبی، ن.ک: مکاریک، ۱۳۸۸: ۴۶-۴۳، ذیل «ایدئولوژی».

منابع

آلن، گراهام. (۱۳۸۵). ***رولان بارت***. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.

ابن عربی، محیی الدین (بی تا). ***فصوص الحکم***. الجزء الأول. علق علیها ابولعلاء عفیفی. بیروت: دار الکتاب العربی.

اونز، دیلن. (۱۳۸۷). ***فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روان‌کاوی لکانی***. ترجمه‌ی مهدی رفیع و مهدی پارسا. تهران: گام نو.

بارت، رولان. (۱۳۸۹). ***اسطوره، امروز***. ترجمه‌ی شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: نشر مرکز.

بتلهایم، برونو. (۱۳۸۱). ***افسون افسانه‌ها***. ترجمه‌ی اختر شریعت‌زاده. تهران: هرمس.

بری، مایکل. (۱۳۸۵). ***تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی***. ترجمه‌ی جلال علوی‌نیا. تهران: نشر نی.

تعبیر خواب، گروه دیاگرام. (۱۳۸۶). ترجمه‌ی عادل بیابانگرد جوان. تهران: فرهنگ معاصر.

رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۳). ***پیکرگردانی در اساطیر***. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). ***پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد***. تهران: سخن.

ژیژک، اسلاوی. (۱۳۸۹). ***عینیت ایدئولوژی***. ترجمه‌ی علی بهروزی. تهران: طرح نو.

_____. (۱۳۹۰). ***گذر از نگریستن:*** *مقدمه‌ای بر ژاک لاکان*. ترجمه‌ی مازیار اسلامی و صالح نجفی. تهران: رخ‌داد نو.

ستاری، جلال. (۱۳۷۶). «اسطوره‌ی دراکولا». ***چهار سیمای اسطوره‌ای***. تهران: نشر مرکز؛ ص۱۷-۵۲.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). ***انواع ادبی***. (ویرایش چهارم). تهران: میترا.

عباسی، سکینه. (۱۳۸۴). «بررسی قصه ماهان از هفت‌پیکر نظامی». ***نامه پارسی***. سال ۱۰، ش ۴، زمستان ۱۳۸۴: ۳۱-۱۳.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۲). ***شاهنامه فردوسی:*** *متن انتقادی از روی چاپ مسکو*. به کوشش سعید حمیدیان. مجلد اول. ج ۲. تهران: نشر قطره.

کلرو، ژان-پیر. (۱۳۸۵). ***واژگان لکان***. ترجمه‌ی کرامت موللی. تهران: نشر نی.

لابرژ، استیفن. (۱۳۸۲). ***خوابآگاهی*** *(آگاهی در رؤیاهای خواب)*. ترجمه‌ی افشین آزادمنش. تهران: افشین آزادمنش.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸). ***دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

مورنو، آنتونیو. (۱۳۸۴). ***یونگ، خدایان و انسان مدرن***. ترجمه‌ی داریوش مهرجویی. تهران: نشر مرکز.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۱). ***مثنوی معنوی***. چاپ عکسی از روی نسخه‌ی خطی قونیه. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۰). ***هفت پیکر***. تصحیح حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: نشر قطره.

هومر، شون. (۱۳۹۲). ***ژاک لاکان***. ترجمه‌ی محمدعلی جعفری و سید محمدابراهیم طاهائی. تهران: ققنوس.

یاوری، حورا. (۱۳۷۴). ***روان‌کاوی و ادبیّات:*** *دو متن، دو انسان، دو جهان*. (از بهرام گور تا راوی بوف کور). تهران: نشر تاریخ ایران.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۵). ***روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه***. ترجمه‌ی محمدعلی امیری. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

De Blois, François. (2012). "Haft Peykar".***www.iranicaonline.org/*** articles/haft-peykar. (This article is available in print: Vol. XI, Fasc. 5, pp. 522-524).

Haddadi, Seyed Mahmud. (2009). "Die Affinität zwischen Ludwig Tiecks Erzählung *Der blonde Eckbert* und Nizamis Märchen *Mahan der Ägypter*". ***Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji***, No. 48, Special Issue, German, Winter 2009, pp. 27-39.