



## مرگ فرجام خودشیفتگی: جمشید، اسفندیار و شازده احتجاب نمادهای خودشیفتگی در فرهنگ ایرانی

سعید هنرمند

خودشیفتگی که در فرهنگ غرب با اصطلاح نارسسیم تعریف شده، پدیده‌ای همه‌گیر و جهان-گستر است. هر انسانی تا اندازه‌ای دچار آن است و در روابطش با دیگر انسانها تا حدی از آن تاثیر می‌گیرد. پایه‌ی آن عشق است؛ عشق بیش از حد به خود، اما نه لزوماً در معنای صرف خودپسندانه‌اش. خودشیفتگی محصول برتر دیدن خود است نسبت به دیگران. در پی این برتربینی و برتریخواهی، انسان خودشیفته به جایی می‌رسد که مالکیت بر دیگران را نیز از حقوق خود میداند، زیرا، و تنها به این دلیل، که خود را برتر از آنها یافته است. آدم خودشیفته خود را لایق هر چیز میداند و در مقابل دیگران را تنها لایق این که بخشی از او باشند. این حس برتریخواهی میتواند فردی باشد یا جمعی؛ میتواند فرهنگی باشد یا طبقاتی. جولیا کریستوا برای بررسی پدیده‌ی خودشیفتگی نمادهای شخصیتی مهمی را در غرب به بررسی گذارده و مهمتر از همه درباره‌ی نارسسیم سخن رانده است؛ کسی که نماد شخصیتی این نگرهی بیمارگونه است و اساساً اصطلاح نارسسیم از نام او گرفته شده است. کریستوا در خود ماندن و تپیدن این شخصیت و نادیده گرفتن دیگران را فرایندی مرگبار میبیند که فرجام تلخ او را رقم می‌زند. اولیس شخصیت متضاد نارسسیم است که ناگزیر و در پی ناملايمات مجبور میشود از خود بیرون آید و با توسل به دیگران راه خود به خانه و همسرش را بیابد.<sup>[1]</sup> از نظر کریستوا سفر، یا در چارچوب حماسی ما گذر از هفتخوان، راهی برای رهایی از خودشیفتگی است. خودشیفتگی، و مفهوم مقابل آن خودباختگی، در فرهنگ و ادبیات ایرانی نیز وجود دارد و شناخت و بررسی آن به درک لایه‌های پنهان روانشناسی جمعی و فردی ما کمک میکند. در فرهنگ و ادبیات ما چند شخصیت خودشیفته وجود دارد که هر کدام نماد یک دورهی تاریخی یا

مفهوم فرهنگی، دینی یا طبقاتی است. در مقابل، یک نگرش عارفانه هست که دایم ما را از خودشیفتگی برحذر میدارد و در گریز از آن از سالک میخواهد که با سیر و سلوکش از مرگی بپرهیزد که از سر خودشیفتگی پدید می‌آید. عرفان در شکل افراطی‌اش فرد را به خودباختگی درانداخته است؛ شیوه‌ای که در جهت محو کامل فرد، انسان را در چیز یا کسی به نام 'غیر' محو میکند.

جمشید را باید نخستین خودشیفته در فرهنگ ایرانی دانست. در واقع او را باید کهن‌گونه‌ی این مفهوم دید. آدمی که از یک نظر نماد برتربینی یک فرهنگ جهانگیر و جهانگستر را به نمایش می‌گذارد و شهریاری خود را هم بر سر آن می‌بازد. اسفندیار نمونه‌ی دیگر خودشیفتگی است؛ یک شخصیت برترخواه که دین خود را بهترین دین دنیا می‌پندارد و با شمشیر مردم را به آن دعوت می‌کرد. خودشیفتگی باورمندانه‌ی او در ادبیات با کوری بازنا شده است. و بالاخره در ادبیات مدرن شخصیت سازده احتجاج را داریم. نمونه‌ی یک آدم اشرافی که خود را برتر از رعیت‌هایش (مردم عادی) می‌دید و ناتوان از درک تحولات اجتماعی به خود-برتربینی در-غلثیده بود. سازده احتجاج در میان این سه شخصیت نقش کمتری در فرهنگ ایرانی یافته است، اما دو شخصیت نخست از هر نظر نقشی فراگستر داشته‌اند؛ به همین دلیل نیز فضای بیشتری را در این نوشته به خود اختصاص خواهند داد.

از ویژگی‌های مشترک این سه شخصیت 'مرگ'، 'منیت' و 'خودبرتربینی' است. فرجام هر یک از آنها مرگی است همراه با از دست دادن موقعیت اجتماعی‌شان. جمشید مبهوت زیبایی خود به منیت درمی‌افتد و از مردم میخواهد که او را بپرستند. مردم برعکس از دور او پراکنده میشوند و او ناتوان از ادامهی شهریاری [2] راه گریز در پیش می‌گیرد. این امر باعث نیرو گرفتن ضحاک می‌شود و او جمشید را پس از صد سال می‌یابد و با اره به دو نیمش می‌کند. اسفندیار نمود آدمی است که با قدرت باور و بازو کور شده است، اما همچنان بیشتر می‌خواهد. او شهریاری را می‌خواهد پیش از آنکه زمانش در رسیده باشد. او در روشنایی آفتاب در پی یافتن پرتو نوریست که از قدرت شهریاری میتابد. او عاشق شهریاری به‌عنوان یک نماد فراگستر بود. از این رو می‌خواست حتی پیش از مرگ پدرش (گشتاسپ) به آن دست یابد. ناتوان از چنگ انداختن بر این نیرو به جنگ رستم می‌رود بیآنکه لحظهای در پیروزی خود تردید کند. او تنها لحظهای پیش از مرگ متوجه میشود که چقدر جهان را به‌اشتباه میدیده است؛ گرچه دیگر خیلی برای او دیر شده است. سازده احتجاج [3]، شخصیت خودشیفتگی مدرن، آدمی است که خود-برتربینی را از خانواده‌ی اشرافی‌اش به ارث برده است. خانواده بر گرد او از نوکرها و پیشخدمتها حصار کشیده است و او در درون این پيله ناتوان از دیدن فروپاشی اقتصادی خود و طبقه‌اش است. در فرایندی چنین دردناک او به آنجا می‌رسد که جز خود و خانواده‌اش هیچکس و طبقه‌ای را نمی‌بیند و قبول ندارد. فرجام این نگرش تنهایی مزمز در جزیره‌های به نام خانهی موروئی است که به مرگی طبقاتی-سیاسی او پیش از مرگ طبیعی میانجامد.

روند خودشیفتگی در این سه شخصیت بازنمای سه تعریف از 'خود' است در سه برهه از تاریخ ایران. شخصیت اول بازنمای دوران جهانگیری است؛ زمانی که قدرت برتر همه‌چیز و همه‌کس را از آن خود میخواست. شخصیت دوم بازنمای همان برتری است که با باور و ایقان به یک دین درآمخته است؛ باوری که دگرباوران را در تباهی میدید و برایشان هیچ راهی جز دوزخ پیش‌بینی نمی‌کرد. در مقابل دین خود را بهترین میدانست، نه به این دلیل که آموزه‌های

انسان‌گرایانه داشت، بلکه تنها بهخاطر باوری که او بدان داشت. هم از این رو آن را 'بهدینی' تعریف می‌کرد. تعریف 'خود' در این دو دوره متکی بر قدرت و باوری برتربین و برترخواه بود. 'خود' نیز تصویری آرمانی از خود داشت و در سایه آن 'دیگر' را همیشه بخشی از 'خود' می‌پنداشت یا از زاویه‌ی بهدینی هم‌باور با 'خود' می‌خواست. شخصیت سوم محصول خودشیفتگی طبقاتی است. محصول دورانی که اشرافیت زمیندار یا تیولدار در حال زوال می‌رفت که از بافت طبقاتی جامعه محو شود؛ با این همه خود را همچنان برتر از هر کس و طبقات می‌انگاشت. طبقاتی که باور به آموختن و کشف را هم از دست داده بود و برای بقا راهی جز فاصله گرفتن بیشتر از مردم نمی‌دید.

بهرغم تفاوت هدف، هر سهی این شخصیتها حامل یک نگره و مفهوم هستند و در تعریف 'خود' یک فرهنگ و اندیشه را منتقل می‌کنند. جمشید از شخصیت‌های اسطوره‌های مهم در فرهنگ‌های ایرانی و نخستین شهریار است. خویشکاری او بسیار جالب است. از او دو تصویر در اوستا موجود است، یکی منفی و دیگری مثبت. گاهان [4] تنها یک بار از او یاد کرده و آنجا او را گناهکار شمرده است. در یشت‌ها و وندیداد برعکس او ستاییده شده است، چون برای نجات انسانها و موجودات اهورایی از دست زمستان بزرگ برایشان پناهگاه می‌سازد. در شاهنامه هر دوی این تصویرهای متضاد آمده‌اند. او در آغاز ستوده می‌شود، چون دست به سازندگی می‌زند و برای مردمان رفاه می‌آورد. در پایان اما بهخاطر منیت کردن گناهکار قلمداد می‌شود. او نخست طبقات اجتماعی را بنیان می‌گذارد. پیشه‌های مختلف را به مردم می‌آموزاند؛ پزشکی را رونق می‌بخشد تا آنجا که برای سالیان دراز مرگ و میر از جامعه رخت بر می‌بندد و باعث رشد جمعیت جهان می‌شود. ناگزیر زمین را می‌گسترده. در واقع و بر مبنای یشت‌ها او سه بار جهان را می‌گسترده. [5] اما، او بهمرور خودخواه می‌شود و منیت می‌آغازد. 'منم گفت با فرهی ایزدی // هم شهریاری و هم موبدی'، گناه او عشق جنون‌آمیز به قدرت سیاسی است. خودشیفتگی که دیگر کسی جز خود را در جهان نمی‌بیند حتی خدا. پس او ادعای خدایی می‌کند.

این تحول فکری در شاهنامه و بسیاری متنهای دیگر یا ناگفته مانده یا در پس‌زمینه استعاری و نمادین پنهان شده است. فردوسی بعد از آوردن بیت بالا بدون پرداختن به تحولات شخصیتی جمشید، یا اشاره به خودشیفتگی‌اش، بهسرعت به تاثیرهای ویرانگر این خودشیفتگی می‌پردازد. می‌گوید مردم از گرد جمشید پراکنده شدند، زیرا جز خود قدرتی نمی‌توانست دید. بدین‌سان او بدون پشتیبانی مردم شهریاری را از دست می‌دهد.

اغلب متن‌ها داستان را به همین‌گونه و به صورت نمادین آورده‌اند، اما آثاری هم هستند که جست‌وجوی عمیق‌تری به تحولات شخصیتی جمشید اشاره کرده‌اند؛ گرچه این اشاره‌ها فاقد نگرش روانشناختی امروز هستند. توجه این آثار بیشتر روی کارهای آخر او و علت‌های خودشیفتگی‌اش، یعنی ادعای خدایی کردن و زیبایی خودش، متمرکز است. متن‌ها در هور چهر (خورشید چهره) بودن او همسخن‌اند؛ در منی کردن او نیز همداستان‌اند، اما در نتیجه‌های گرفته شده از آنها متفاوت هستند. متن‌های پهلوی بیشتر بر دادگری آغاز پادشاهی او تاکید گذارده‌اند؛ حال آنکه بیشتر متن‌های بعد از اسلام بر ادعاها و خودخواهی‌اش تکیه دارند.

خودشیفتگی جمشید اغلب در یک پس‌زمینه‌ی دینی طرح شده است: ادعای خدایی کردن او، و نیز چنین ادعایی را گناه دانستن. اما اگر بخواهیم آن را بیرون از پس‌زمینه‌ی دینی بنگریم می‌توانیم گفت جمشید گذشته از آزی که بیشتر توسط کیومرث به ارث برده، با تملک‌خواهی

همه چیز و همه کس را بخشی از خود می‌دیده و میخواست است. با این تصور دیگر کسی جز خود را نیز در قدرت نمی‌توانسته دید. پس خودشیفتگی او بیشتر ناشی از قدرت سیاسی و جهانگیری بوده تا زیبایی ظاهری اش. این قدرتطلبی در اسطوره‌ها با شهریار و گره خورده است؛ نخستین شهریار که قدرت سیاسی را با کنترل و طبقه‌بندی مردم در پیشه‌ها و طبقه‌های اجتماعی مختلف شکل می‌دهد.

قدرت از جمله نخستین عوامل در شکل دادن خودشیفتگی است. قدرت موجب رشد تملک‌خواهی می‌شود و فرجام تملک‌خواهی ممکن است در نهایت به برتری‌خواهی نژادی و قومی برسد. خودشیفتگی جمشید دقیقاً با تملک‌خواهی و جهانی شدن شهریار و گره خورده است. جمشید نمود انحصار قدرت است؛ کسی که بی‌هیچ ترسی مردمان آزاد را در مالکیت خود می‌بیند و به این اعتبار بر آنها که این امر را نمی‌پذیرند می‌تازد. پس می‌توان گفت خودشیفتگی در آثار ایرانی رابطه مستقیمی با قدرت سیاسی دارد. چنانکه خودباختگی صوفیانه نیز، به‌عنوان امری ضد قدرت، نفی آن را تبلیغ می‌کند و درمان آن را حل شدن در قدرت جاودانی خدا می‌بیند.

در اسطوره‌های ایرانی از نخستین دیوی است که باروی بستی انسان اهورایی را می‌گشاید. کیومرث با مبتلا شدن به آز می‌شود. در گام دوم دیو تملک‌خواهی و بیش‌خواهی انسان را یک گام بیشتر از پاکی اهورایی دور و به دیو‌خویی نزدیک می‌کند. جمشید با مبتلا شدن به بیش‌خواهی سه ویژگی کامل انسان، یعنی شهریار، روحانی (موبدی) و پهلوانی، را که تا آن زمان در یک شهریار موجود بوده از دست می‌دهد. پس از او دیگر هیچکس نمی‌تواند این سه فره را یک جا داشته باشد، زیرا همه آلوده به بیش‌خواهی شده‌اند. جدا شدن فره‌ها از جمشید تبلور سقوط قدرت و توان انسان است و در مقابل خودشیفتگی نماد بیش‌خواهی بیکرانگی جمشید. راهی که تاریخ برای گریز از آن پیش رو می‌گذارد تقسیم جهان است. کاری که بعدها توسط فریدون و با تشکیل ملیت‌ها کامل می‌شود.

گفتیم که خودشیفتگی در زبانهای غربی نارسیم اصطلاح شده است. نارسیم قهرمانی اسطوره‌های در یونان بود که مانند جمشید عاشق خود می‌شود. نارسیم عاشق تصویر خود در آب می‌شود، بودن آنکه بداند که آن فقط بازتابی ناپایدار از زیبایی است. با عشق به آن تصویر دیگر جایی برای دیدن دیگر در ذهن او نمی‌ماند. چنانکه جمشید نیز با عشق به قدرت توان دیدن مردم را از دست می‌دهد نوعی کوری درونی که در هر گام فرد را بیشتر در تاریکی فرومی‌برد. نارسیم و جمشید را میتوان نمادهای بیرونی یک مفهوم روانشناختی دانست؛ مفهوم یک فرایند درونی در آدم‌های مختلف. گرچه اینها تنها نمونه‌های خودشیفتگی نیستند؛ اما هر دو حامل مفهوم و گفتمان خودشیفتگی در فرهنگ خود هستند و پایان خودشیفتگی را هم از زاویه اجتماعی و هم از زاویه دینی یا بیماری روانی بازنمایی میکنند. هر دو نیز در داستان‌هایی اسطوره‌ای بیانگر معنایی خاص هستند. ساخت‌گشایی معنای داستانی جمشید برای درکی فلسفی، و حتی تاریخ‌گرایانه، از خودشیفتگی بسیار سودمند است. با مقایسه بخش‌های پنهان شخصیت جمشید و نارسیم موردهای مشترک را نیز میتوانیم شناسایی و بازمعنایی کنیم.

جمشید شاهی است دادگر. دادگری او در معنی آبادان کردن و فراوانی برای همه است و نه برابری فردی یا اجتماعی. از این رو، منابع مختلف جای دادن آدمیان در طبقه‌های اجتماعی یا تعریف و هویتبخشی آنها از طریق پیشه‌هایشان را عین دادگری او دانسته‌اند. دو، او سعادت

برای همگان می‌آورد، اما این سعادت از طریق بیشخواهی، رفاه و جهانگیری است و نه از طریق رستگاری و قناعت. جمشید با پزشکی عمر مردمان را بالا میبرد و مرگ را یک گام به عقب میراند؛ و آنگاه که جمعیت جهان زیاد میشود زمین تنگ را می‌گسترده. سه، بهخاطر دادگری بیش‌خواهانه‌اش شهریار زمین و زمان میشود و نوروز را بنیان میگذارد. نوروز یعنی بازآفرینی زمان و گسترش در جهت فتح زمین. بدینترتیب او مفهوم کامل شهریاری را نیز شکل میدهد که در معنی مالکیت زمین و زمان است و دیدن همگان به‌عنوان فرمانبر (subject). گرچه با عدم پذیرش شهریاری او توسط مردم می‌بینیم که زمان بر این مالکیت خط بطلان می‌کشد و آن را محدود می‌کند.

ویژگیهای بالا نگاه سلطه‌گرانه به قدرت را بیان میکنند: قدرتی همراه با تملک. مفهومی که بهاحتمال در امپراتوریهای کهن تبیین شده بوده، یعنی در ایران، یونان، روم، هند و چین. فوکو این گونه قدرت را با اصطلاح امپریال تعریف میکند. قدرتی که هر چیزی را از آن خود می‌خواهد و ضمن اینکه تملک‌پذیر نیست، کاملاً تملک‌خواه است. با این فرایند قدرت امپریال یک رفتار متناقض را در خود می‌پورود: در قبال خدا، یعنی قدرت برتر، دست به شورش میزند و از آن سو همچون خدا می‌خواهد هر چیز را به تملک درآورد. امپراتوریهای یونان، ایران و سپس روم همه تملک‌خواه بوده‌اند و شخصیت جمشید در اسطوره‌های ایرانی کهن‌گونه‌ی این نگرش بوده است.

اسفندیار نوع دیگری از خودشیفتگی را در اسطوره‌های ایرانی به نمایش میگذارد. او نماد خودشیفتگی دینی است. سرداری که با شمشیر آخته گرد جهان می‌گردد و مردم را به‌زور به دین بهی درمی‌آورد. این ادعا را خود او در شاهنامه و هنگام مجادله‌ی لفظی‌اش با رستم بیان می‌کند. به باور او تنها دین درست از آن اوست. و این ادعا، بنا به نظر سهروردی، او را بدل به کوردلی می‌کند؛ تا آنجا که حتی حرفهای مادرش را هم، که همه به نفع او هستند، نمی‌شنوند. سهروردی در عقل سرخ شکست او از رستم را ناشی از این کوردلی تعبیر می‌کند. او اسفندیار را نمودی استعاری از خودشکنی یک آدم خودشیفته میبیند؛ به این منظور در داستان کمی دستکاری میکند، مگر بتواند این ویژگی را برجسته کند: 'سیمرغ آن خاصیت است که اگر آئینهای یا مثل آن برابر سیمرغ بدانند، هر دیده که در آن آئینه نگر خیره شود، رستم برای کشتن اسفندیار 'زرهی مصقول' به بر میکند و از برابر سیمرغ پیش اسفندیار می‌گذرد. بازتاب تند نور در زرهی تابان چشمهای اسفندیار را خیره میکند و به تصور کور شدن از اسب فرومیافتد. [6] سیمرغ تابش حقیقت است و نه یک باور که می‌تواند فقط بازتابی از آن حقیقت باشد. برای همین نور حقیقت آن باور را در خود ذوب میکند و چشمهای باورمند را به خیرگی می‌اندازند. در شاهنامه اسفندیار زمانی چشم بر حقیقت می‌گشاید که تیر گز در چشم‌هایش فرونشسته بینایی‌اش را از دست می‌دهد. پیش از آن لحظه او هیچ نمی‌بیند جز باور خود و خواهش بی‌پایانش به تخت شاهی. بد نیست یادآوری کنیم که شخصیت مصحف‌خوان مولانا ضد این نگره را به نمایش می‌گذارد. او آدم کوری است که هم مصحف را می‌خواند و هم خوبی (درست) را از بدی (غلط) تمیز می‌دهد؛ توانایی‌ای که در آدم‌های بینای آلوده به آز یافت نمی‌شود.

آدم خودشیفته مدعی قدرت است و همیشه در پی آنکه خود را به دلیلی برتر از دیگران بینگارد. از شخصیت‌های مذکور که بگذریم، نمونه‌ی آدمهای خودشیفته در غزلهای حافظ یا سعدی هم فراوان هست و همه مدعیان دست یافتن به اسرار عشق و هستی هستند. این

مدعیان نقطه‌ی مقابل آدم‌های عاشق هستند، زیرا برخلاف عاشقان قادر به دیدن کسی جز خود نیستند. این‌گونه آدمها، مانند جمشید، در پی آن‌اند که حتی از کرامت عارفانه برای رسیدن به قدرت استفاده کنند. در این روند مدعی کسی جز خود را نمی‌بیند و نمی‌ستاید. عشق در ادبیات عرفانی در معنای توانایی دیدن دیگر (معشوق) توصیف شده است. در ژانر غزل درد جدایی از 'دیگر' از موضوع‌های محوری است، اما همزمان به آنانی نیز که ناتوان‌اند 'دیگر' را ببینند یا بیابند حمله شده است. معمولاً نیز عامل این ناتوانی در خود شخص توصیف شده است با پرده‌های حایلی که راه بر حضور و وجود معشوق (دیگر) می‌بندد.

نبیند مدعی جز خویشان را  
که دارد پرده‌ی پندار در پیش (سعدی)

باطل است آنچه مدعی گوید  
خفته را خفته کی کند بیدار (سعدی)

با مدعی مگویند اسرار عشق و هستی  
تا ببخبر بمیرد در درد خود پرستی (حافظ)

در غزل دو مخاطب وجود دارد: 'من' که از درد جدایی می‌سراید و 'تو' که باید بیاموزد حایل‌های وجودش را کنار بگذارد مگر به مرتبه‌ی جذب و عشق برسد. غزل‌های حافظ بیشتر بر محور مخاطب 'من' استوار است و غزل‌های مولانا بر محور 'تو'. در غزل حافظ مدعی خودشیفته سوم شخصی است که در سخن میان 'من' و 'تو' می‌نشیند و پرده‌ی انکار را می‌گشاید. از این رو به نقد کشیده می‌شود. در غزل مولانا آن شخص سوم خود بخشی از وجود 'تو' است؛ بخشی که باید نابود یا مهار شود. برای همین هم اغلب غزل‌های مولانا در اندرز دادن به 'تو' و به‌منظور جدا کردن خود از آن مدعی درونی شکل گرفته‌اند.

آدم مدعی و خودشیفته حامل تصویر آرمانی (ایده‌آل) خودش است. این تصویر بر شانه‌های او سنگینی میکند، اما آنگاه که سنگین‌تر شد منجر به سقوط یا دقیق‌تر مرگ او میشود. فرجامی چنین نه تنها برای آدم خودشیفته که حتی برای اطرافیان او هم قطعی است و این اوست که چنین فرجامی را برای خود و دیگران رقم می‌زند. ادبیات ما این سقوط را به‌صورت استعاره در چهره‌ی بی‌گناهی چون حلاج به نمایش می‌گذارد، درست بدان‌گونه که بر صلیب کشیدن مسیح در فرهنگ مسیحی نمایش مجازات همه‌ی گناهکاران است. مسیح بی‌گناه رنجی را به نمایش می‌گذارد که گناهکاران باید در انتظارش باشند. از دید مسیحیان مسیح جای تمام گناهکاران رنج مرگ دردناک را تحمل کرد. بر دار شدن حلاج نیز از درون یک گفتمان دو سویه قابل فهم است. اهمیت آن هم در همین است. یک سویه‌ی آن جلوی چشمان ما روی می‌دهد و آن بر دار شدن مردی است که با انالحق گفتن، از خودگذشتگی و پیوستن به 'دیگری' قدرتمند، یعنی خدا را به نمایش می‌گذارد. سویه‌ی دوم آن اما مهم‌تر است، زیرا جنبه‌ی گفتمانی دارد و ما را متوجه‌ی امری نهادینه شده می‌کند، یعنی حضور و وجود قدرت سیاسی و دینی‌ای که جز خود کسی دیگر را بر نمی‌تابد و با بر دار کردن صدای مخالف مای تماشاچی را وامی‌دارد در ترسی مژمن تک‌ساحتی بودن نظامش را بپذیریم. حلاج نمایش این

خودشیفتگی سیاسی و دینی است و همزمان نمایشگر خودباختگی عرفانی‌ای که در هر رگ ادبیات ما جریان دارد.

خودباختگی عرفانی نقطه‌ی مقابل خودشیفتگی است و زمانی به‌وضوح دیده می‌شود که تا حد خودباختگی افراطی پیش می‌رود. ما عارف خودباخته را آنگاه می‌بینیم و می‌ستاییم که بر دار رفته باشد یا سر بر سر آرمانش نهاده باشد. تصوف اعلام نوعی سرکوب است که در آن فرد، اشغال شده توسط بیگانهای درونی، سعی در آفرینش گفتمانی دارد که با آن میتواند مشکل دوری از قدرت را درمان کند. خودشیفتگی و خودباختگی دو پدیده‌ی متضاد-اند. اولی تمایل به قدرت زمینی دارد و دومی در گریز از آن دست در دامن قدرت برتری به نام خدا می‌زند. حضور پا به‌پای هر دو نگره منجر به گفتگوی فرهنگی می‌شود، یعنی فضایی برای مقابله‌ی 'خود' و 'دیگر' در یک گفتمان فراگیرتر؛ نبود هر کدام اما، منجر به سلطه‌ی تک‌ساختی دیگر می‌شود و این آن فضای تک‌ساختی حاکم بر فرهنگ ما بوده که به‌جای توازن در میان این دو گاه به این قطب و گاه به قطب دیگر گرایش نشان داده است. تا زمانی که گفتگو وجود دارد تعادل نیز هست، تک‌گویی اما پایان تعادل است و لغزش سقوط‌آمیز به یک سو. همان‌طور که کریستوا طرح می‌کند گفتگوهای افلاطونی در فرهنگ یونانی نمود چنین توازن سلامت روانی است. برعکس و آن‌گونه که کریستوا می‌آورد: این گفتگوها ... برای فلوپین تبدیل به یک تک‌گویی می‌شوند... و به این ترتیب بدل به ابزاری می‌شوند برای بازتاب آرمانی (ایده‌آلی) صرفاً درون‌نیده. [7] گفتگوهای افلاطونی ضمن آغستن به خودشیفتگی در اتحادی آرمانی به یک زیبایی کاملاً ذهنی تبدیل میشوند؛ گرچه به‌صورت عینی در فضاهای بیرونی بازتاب می‌یابند. 'خود' در این روند در ارتباط با 'دیگر' هویت می‌یابد و فردیت با تمامیت اجتماعی‌اش یکسان وانمود می‌شود؛ تا آنجا که این آن و آن این می‌شود. اینهمانی گاه تا آنجا پیش می‌رود که به یک بیسرانجام می‌رسد و به‌قول کریستوا 'فرد را بدل به دیگر می‌کند، تا آنجا که تهی از خود 'او' دیگر خودش نخواهد بود.' [8] اما خودباختگی محصول فرایندی متضاد است. در اینجا فرد با دوست داشتن مطلوب بیرونی ('دیگر برتر') خود و هویت خود را از دست می‌دهد و بخشی از آن برتر مطلق می‌شود. از این رو در خودباختگی این آرمان بیرونی است که بر انسان مسلط می‌شود. برعکس خودشیفتگی که با آرمانی درونی واقعیت را بدل به انگاره‌ای ذهنی می‌کند.

اگر نارسایی نماد در خود شدن و خودشیفتگی در فرهنگ غرب است، اولیس برعکس نماد از خود بیرون رفتن است، اما نه تا حد افراطی خودباختگی و محو خود. آدم خودشیفته فروتن‌پسند در خود تنها با رهایی از آرمان درونی خود می‌تواند نجات یابد. اما این امکان‌پذیر نیست مگر در سفری رنج‌بار و با قصد بیرون آمدن از خود. سفری در جهان بیرون و در برابر نامالایمات که بتواند او را از آن ذهنیت درونی برهاند و تغییر دهد. می‌بینید که در اسطوره‌ی اولیس نیز رنج از ابزارهای مهم برای بیرون آوردن فرد از خود است؛ بنابراین آن را نباید منحصر به تفکر مسیحی یا تصوف ایرانی دانست، چنانکه در هفتخوان‌های رستم و اسفندیار نیز با چنین فرایندی روبرو هستیم. اولیس سفر طولانی، پرمخاطره و رنج‌بارش بالاخره از خود بیرون می‌آید و همسر و شهرش را پیدا می‌کند. در ادبیات عرفانی ما نیز سفر پرمخاطره مهم‌ترین ابزار برای بیرون رفتن از خود و پیوستن به قدرت برتر است. منطق الطیر داستان مرغانی است که در سفری کاهنده و جان‌کاه گام به گام از خود بیرون می‌آیند و با یافتن سیمرغ، یعنی 'دیگر' بیرونی، به جاودانگی می‌رسند. در آغاز پرنده‌ها همه خودشیفته‌ی یکی از ویژگی‌های خود ناتوان از دیدن ضعف‌های خود هستند. طاووس خودشیفته‌ی زیبایی خود است و بلبل



خودشیفته‌ی صدای داودی‌اش. به این ترتیب اینها آلوده به عشقی زمینی کور شده‌اند. توجه داشته باشیم که عشق‌های زمینی برای عطار نقش دوگانه دارند، یعنی هم مانعی هستند بر سر راه رسیدن به سیمرغ و هم خاستگاهی برای درک ضعف‌های شخصی و درک نیاز به 'دیگر'. از این رو، همه‌ی مرغان با ویژگی‌های پیمبران برجسته شده‌اند تا این دو سویگی را به نمایش گذارند. هدهد سروش و واسطه است، موسیچه موسی‌صفت است، طوطی با ابراهیم قیاس شده است، بلبل (عندلیب) با داود، طاووس با آدم، و... آنها ویژگی‌های پیامبرانه‌ی خود را منبع جاودانگی‌شان می‌پندارند و به این خاطر نمی‌توانند مطلوب بیرونی (واقعی از دید عطار) را ببینند. هدهد واسطه برای به در آوردن این پرنده‌ها از خود است و برای این کار سفر را پیش پایشان میگذارد. باید بروند و در رفتن ذره ذره از خود خالی شوند و جا برای حضور آرمان هویت‌بخش بیرونی (سیمرغ) باز کنند. گفتگوی میان عشق زمینی و آسمانی شخصیت‌های این داستان را چند بعدی می‌کند. در ضمن در حکایت‌های آمده در لابلای متن تک‌بعدی بودن دو سویه‌ی افراطی به نمایش گذارده شده است. از بهترین نمونه‌ها داستان 'شیخ صنعان' و 'محمود و ایاز' است.

داستانهای صوفیانه اغلب فرایند بیرون رفتن از خود را در دو پیساخت (plot) متوالی به نمایش می‌گذارند. در پیساخت نخست عارف عاشق زنی میشود. زن موجودی بیرونی است، اما کامل نیست و باید با خدا جایگزین شود. عشق به زن کارکردی دوگانه دارد، اگر مرد در آن بماند خودشیفته شده است و اگر آن را پله‌ای کند در راه رسیدن به 'دیگر برتر'، آنگاه به خودباختگی رسیده است. عشق زن به مرد نیز، گرچه چند نمونه محدود از آن هست، باز بر همین دوگانگی قرار دارد. مثلاً در داستان رابعه و بکتاش عشق رابعه به بکتاش خود پله‌ای است برای او به قصد رسیدن به خدا. تا زمانی که فرد به این عشق زمینی دچار است، تمام ایده‌آل‌های درونی‌اش چون بختک بر روان او سنگینی میکنند. برای همین هم ساکن و بیتحرک در خود میماند. اما به محض فهم ناپایداری و ناجاودانگی این عشق، و نیز درک قدرت برتر بیرونی، بختک برمی‌خیزد و خود عامل پرش می‌شود و بدین‌سان سالک مرحله‌های هفتگانه‌ی سیر و سلوک را تا جدائی از خود و مطلوب زمینی و پیوستن به قدرت برتر پیش می‌برد. این کنش در تصوف به نوعی خودشناسی تعبیر شده است.

در اسطوره‌های ایرانی نیز، گرچه عرفانی نیستند، چنین فرایندی را می‌توانیم یافت. مثلاً اگر جمشید نماد خودشیفتگی است؛ در مقابل فریدون نماد بیرون رفتن از آن است. فریدون از جایی می‌آغازد که جمشید رها کرده. جمشید در صد سال پایان عمر آواره است. اما آوارگی او برابر با سفر و خودباختگی نیست، زیرا هدف آن نه رسیدن به 'دیگر'، که برعکس پنهان کردن خود است. گریز جمشید از کرده‌های خود است، از آن تصویر مطلوبی است که از خود آفریده و زیر بار آن سقوط کرده بوده. فریدون برعکس از آوارگی می‌آغازد و به ثبات می‌رسد. کودکی فریدون همه در گریز از دست ضحاک است. اما این گریز در نهایت به یک جنگ ناگزیر می‌رسد. در این جنگ او در مقابله با دیو بیش‌خواهی، یعنی ضحاک، از آوارگی به در می‌آید و خواهشهای افسار گسیخته‌ی ضحاک را به بند می‌کشد و خود به‌جای او به قدرت میرسد. اما این از خود به درآمدن صوفیانه نیست و همچنان همان ویژگی‌های قدرتطلبانه‌ی حاکم بر اندیشه‌های ایرانی را دارد.

کوری و کوردلی محصول خودشیفتگی است. برعکس عشق به دیگران توانایی دیدن چیزهای دیگر را تولید میکند. فریود خودشیفتگی را خود-شهوت (auto-eroticism) تعریف کرده



است و آن را مقابل مفهوم عشق-به-چیز (object-love) به کار برده است. [9] جمشید مانند نارسیس عاشق تصویر آرمانی خود بود؛ از این رو نمی‌توانست دیگران را ببیند. او در تداوم حضور خود در دیگران مجسمه‌های خود را به چهار سوی جهان می‌فرستد تا دیگران بپرستندش. این نماد ضد-سفر است و در خود تپیدن؛ خود-تپیده‌ای که دیگران را به زور به درون خود می‌آورد.

مطلوب آدم خودشیفته تصویر درونی است و دیدن آن در آینه راهی برای نمایش آن. از این رو آینه را، و به‌ویژه آینه‌های تمام قد تالارهای قدرت را، باید ابزاری برای نمایش این ایده-آل دانست. آنجا هم که سهروردی از درخشش کورکننده‌ی نور در زرهی رستم می‌گوید اشاره‌اش به بازتاب نور در آینه است که به‌نظر مفهومی استعاری برای در هم شکستن این ایده‌آل است. اتاقهای توانگران و شاهزادگان ایرانی همیشه آینه‌کاری می‌شدند. نقش این آینه‌ها تولید تصویرهای عاشقانه، قدرتمند و ایده‌آل از مالکان آنها بوده است. اما در آینه-کاریهای ایرانی آینه‌های قدی کمتر به کار می‌رفتند. برعکس آینه‌ها کوچک بودند و بیشتر در جهت بازتاب نور بودند تا تصویر شخی. دلیل آن شاید این بوده که ضمن تولید نقشهای ماندلایی از فرد، می‌خواستند همچنان از تولید تصویر یکپارچه‌ی فردی ممانعت شود؛ مگر فرد تصویر شکوهمندش را ناپایدار بیابد و دچار خودشیفتگی مفرط نشود. آینه‌کاری‌ها با تصویرهای شکسته دایم به صاحبانشان هشدار می‌داده‌اند که زیاد هم بزرگ نیستند و مواظب باشند که دچار چنین تصویری نشوند. این همان اندرزی است که پندنامه‌ها دایم به شاهان می‌داده‌اند. آینه‌کاری‌ها شاید وسیله‌ای بوده‌اند برای مقابله با خودشیفتگی افراطی؛ و برای ممانعت از تولید یک تصویر تمام‌قد و شکوهمند از خود. تصویری که خلاف واقع و خلاف تصور دیگران از آدم خودشیفته بوده است. خودشیفته همیشه خود را بزرگتر از حد معمول می‌پندارد. و حتی تصویر او در تالار آینه‌ها شکوهمندتر پنداشته می‌شود. جالب اینکه او تنها حاضر به گفتگو با تصویرهای خود است، گفتگویی تک‌صدایی و تک‌خواهانه. آنگونه که کریستوا می‌گوید: دلیل وجودی تالارهای آینه در عمق فرهنگهای اشرافی برای این است که 'این شکوهمندی از روان به تن و از تن به روان سرایت کند و وحدتی بیمارگون برای آدم خودشیفته به وجود آورد.' [10] بنابراین خودشیفتگی را می‌توان عشق به یک تصور تعبیر کرد؛ تصویری که واقعی نیست اما کارکردی کاملاً واقع‌گرایانه دارد. شاه به‌عنوان بدنه‌ی نمادین قدرت باید در کاخ‌های سر به فلک کشیده با تالارها و درها و دروازه‌های بلند به نمایش درآید. درهای بلند کاخ‌ها و دادگاه‌ها همیشه قدرت قدرتمندان را به رخ فرمانبران می‌کشیده‌اند. هنوز نیز از این فضای استعاری برای نمایش قدرت استفاده می‌شود. اما شاهی که کاملاً خودشیفته نشده باشد کاربرد استعاری آن را می‌داند و از آن تنها در تثبیت قدرت خود استفاده می‌کند؛ حال آنکه شاه یکسر خودشیفته در توهم عمیقش چنان خود را بلندتر از این درها و دروازه‌ها می‌بیند که هنگام عبور سر خود را پایین می‌گیرد، مبادا سرش به چارچوب در بخورد.

آب نیز از عامل‌های استعاری و کلیدی در نمایش و بیان خودشیفتگی بوده است. بیش از هر چیز، این آب بوده است که برای نخستین‌بار تصویر فرد را به او نمایانده است. فراموش نکنیم که نارسیس عاشق تصویر خود در آب شد. از این نظر آب یک آینه‌ی طبیعی بوده بازنمایی طبیعت خودزیبایی انسان. اما آب نقش ضد خودشیفتگی هم دارد. در واقع نقش ضد خودشیفتگی آب قوی‌تر از کاربرد اول آن است. علت نخست آن گذرا بودن آن است. آب تصویر

را بازتاب میدهد، اما به همان سرعت نیز آن را در پیچ و تاب موج‌هایش محو میکند. پس، آب بیشتر نمایانگر تغییر است تا ثبات. آنگونه که کریستوا میگوید آب در فرهنگ غربی منبع مهمی برای تغییر بوده است. برای همین بیشتر سفر اولیس در اودیسه در دل دریاها میگذرد. تغییر در اسطوره‌های ایرانی هم در رابطه با آب آمده و هم در رابطه با کوه. توپوس گذشتن از آب در داستان فریدون، هنگامی که برای دستگیری ضحاک به بیتالمقدس میرود، یا آنجا که گئو کیخسرو را از توران به ایران میآورد، یا در خوان آخر اسفندیار نمونه‌های مهمی هستند. در این داستان‌ها آب نمایش رنجی است که قهرمان باید تحمل کند مگر پیروز شود. اینکه پشت پای مسافر آب پاشیده میشود، شاید در پیوند با سفر و تغییرات حاصل از آن باشد و نمادی از این اسطوره‌ی کهن. با این همه روشن نیست که آب در اسطوره‌های ایرانی رابطه‌ی مستقیمی با فرایند بیرون آمدن از خودشیفتگی داشته باشد یا نه. در داستانهای صوفیانه، مثلاً منطق‌الطیر، گذشتن از آب وجود ندارد و به‌جای آن این کوهها هستند که باید یکی پس از دیگری فتح شوند. گرچه کوه ممکن است رابطه‌ای تصویری با آب هم داشته باشد، زیرا کوهها نمایانگر موج‌های بلند و دست‌نیافتنی هستند. در هفتخوانهای رستم و اسفندیار که از دیگر سفرهای رنج‌بار هستند ترکیبی از هر دو عنصر آب و کوه را میبینیم؛ گرچه کارکرد آنها برای هر دو قهرمان یکسان نیستند. هفتخوان مانند هفت مرحله‌ی سلوک و ارستگی نمی‌آورد. اگر هم بیاورد با نزدیک بودن به مرکز قدرت گام به گام جای خود را دوباره به خودشیفتگی میدهد، حتی اگر این خودشیفتگی ضعیف باشد. از این رو اسفندیار با گذشتن از هفتخوان مغرورتر از پیش از پدر می‌خواهد تا تاج را به او دهد. رستم نیز با گذشتن از هفتخوان بدل به تاج‌بخش می‌شود. در این مقام پروای‌اش از کاووس ناپدید می‌شود و بارها با او به مشاجره برمی‌خیزد و حتی در داستان سیاوش فرمان او را نادیده می‌گیرد و بی‌اعتنا به زابل برمی‌گردد. با این همه رستم خواهان کسب قدرت و شاه شدن نیست؛ از این نظر او را نمی‌توان خودشیفته‌ی کامل خواند.

آب و کوه، و تا حدی جنگل، از زاویه‌ای دیگر نیز نماد بیرون رفتن از خود بوده‌اند. این دو پدیده برای دیرزمانی نمایانگر محدودیت توان انسان بوده‌اند. انسان که قادر بوده در سرزمین‌های مختلف پیش برود و جهانش را تغییر و گسترش بدهد با رسیدن به این دو مانع ناگزیر به ایستاده است. از این نظر کوه و آب نقطه‌های ضد افق را برای انسان ترسیم می‌کرده‌اند. افق نمایانگر بی‌کرانگی و خواست بی‌کرانه انسان بوده است. آب و کوه برعکس مانع‌های طبیعی‌ای برای محدود کردن افق انسان. پس آب و کوه عامل به رخ کشیدن ناتوانی انسان‌ها بوده‌اند. انسان با رسیدن به این مانع‌ها نخست مجبور می‌شده بر ناتوانی خود اعتراف کند، و سپس با یافتن راهی برای عبور از آنها، خود را بدل به قدرتی برتر کند. بنابراین گذر از آب و کوه نماد قدرتی بوده بیرون از توان انسان. درک این توان خود عامل تولید قدرت است، قدرتی که با اعتراف انسان به ناتوانی خود و توان دیگران همراه است.

عشق از یک نظر توانی است فراگیر در جدا کردن 'خود' از 'دیگر'. عشق در عین حال توانایی ورود به دنیای دیگر است. افلاطون آن را بدین‌گونه توصیف کرده است: 'تنها با کسی، بی‌من، و بامن. [11] عشق به کس یا چیز دیگر توانایی درک جهان را پدید می‌آورد. کریستوا بر آن است که غرب با ابتلا به خودشیفتگی دیگر قادر نیست 'دیگر' را به‌عنوان یک نیروی برابر درک کند. اسپی‌واک با پذیرش این نگرش می‌نویسد: 'غرب از دنیای 'دیگر' (شرق) خود را جدا کرده است.' سپس نتیجه می‌گیرد که 'آیا غرب می‌تواند سخنگوی دیگران در جهان

سوم شود، جایی که کاملاً بیرون از جهان اروپایی نشسته و فهمیده نمی‌شود مگر در رابطه با منافع جهان اول.<sup>[12]</sup> با عشق-به-دیگر میتوان مشکل را برطرف کرد، اما خودشیفتگی غرب حتی در عشق-به-دیگر هم وجود دارد، زیرا این عشق نیز برای او مظهر یک خواست خودخواهانه است. دلیل این خودشیفتگی در قدرت فراگیر و تملک‌خواه نهفته است. غرب با داشتن چنین نگرشی به شرق عشق می‌ورزد.

زن خودشیفته در اسطوره‌های ایرانی به‌ندرت یافت می‌شود. دلیل آن شاید عدم شراکت او در قدرت سیاسی باشد؛ شاید هم به‌خاطر توان او در پروردن موجودی دیگر در درونش باشد. با این همه ما در ادبیات‌مان همای را داریم. شاید همای شاهنامه را بتوان تنها زن خودشیفته در ادبیات فارسی تعریف کرد. کسی که عاشق قدرت میشود، و به‌خاطر آن فرزند را در سبدی به آب می‌سپرد تا جانشین خود را محو کرده باشد و خود بر تخت شاهی تکیه زند. اما بعد و با پشیمانی قدرت را به فرزند (داراب) تفویض میکند. این زمانی است که رومیان دارند کشور را کامل اشغال میکنند و همای در برابر آنها ناتوان است. داراب در این لحظه باز می‌گردد و در اتحاد با مادر رومیان را از کشور بیرون میراند و قدرت را پس می‌گیرد. بد نیست بدانیم که در داربنامه طرسوسی این خود داراب است که نخست در سرزمینی دور دچار خودشیفتگی قدرت میشود و سپس در سفر دریایی‌اش به ایران با از دست دادن همه چیز ناتوان و تنها پا بر خاک ایران می‌گذارد. بدین‌ترتیب او از غرور خود بیرون می‌آید و وارسته و از نو زاده شده کشورش را با دست خالی از دست رومیان درمی‌آورد.

مرگ مانع سوم در برابر خودشیفتگی است. اگر آب و کوه مانع‌های قابل فتح هستند، مرگ مانع غیرقابل فتوحی است و بنابراین پایانی قطعی بر خودشیفتگی. مرگ امری طبیعی است، اما یک مفهوم و کارکرد اجتماعی نیز دارد و آن پایان بخشیدن به نقش و خویشکاری اجتماعی فرد است. مرگ در مفهوم اجتماعی‌اش به معنای این است که انسان از آن لحظه به بعد دیگر فرمانبر هیچ قدرتی نیست و هیچ وظیفه‌ای در قبال جامعه و قدرت ندارد. اما فرایند مرگ برای آدم خودشیفته تفاوت دارد. او، زمانی که در تصویر درونی خود سقوط می‌کند، می‌خواهد فرمانبر بودن خود را در برابر مرگ انکار کند. جمشید ادعای خدایی می‌کند. با این ادعا او خود را ورای قانون اجتماعی و طبیعی می‌یابد، افزون بر آن خود را از طریق قدرت بی‌کران، یعنی خدا، تعریف می‌کند. در این حالت دو اتفاق ممکن است برای آدم خودشیفته روی دهد: یا شورشی شود یا برای کسب قدرت بیشتر دست به خودکامگی بزند. اما هر دو حالت آدم خودشیفته را به‌سوی مرگ سوق میدهد، یعنی یا قدرت در برابر او می‌ایستد (اسفندیار)، یا شیفته‌ی تصویر خود منبع قدرت از او دور میشود (جمشید) که مردم از او دور می‌شوند. به-محض اینکه جامعه موقعیت اجتماعی آدم خودشیفته را انکار کند او به سطحی پایین‌تر از فرمانبر سقوط میکند، یعنی بدل به مجرمی میشود که هیچ راهی جز مرگ یا تبعید برایش باقی نمی‌ماند. جمشید با خودشیفته شدن پادشاهی‌اش را نه به ضحاک که در اصل به مردم می‌بازد؛ مردمی که خودپسندی او را نتوانسته بودند تحمل کنند.

خودشیفتگی و مرگ دو راه متفاوت برای انکار نظام فرمانبرداری<sup>[13]</sup> هستند، اولی محصول خود-برتری است و دومی کنشی طبیعی. دومی اما حالت آیینی دارد، زیرا ورای توان مردم و حتی قدرت سیاسی است. مرگ افقی‌ست تسخیرناپذیر و انسان راهی ندارد جز گردن در مقابل آن فرود آوردن. مرگ نه تنها فرد را از پا درمی‌آورد، بلکه قدرت را نیز زیر و زبر می‌کند. آیین خاکسپاری به جامعه اعلام می‌کند که فرد مُرده دیگر فرمانبر هیچ قدرتی نیست. کارکرد

دیگر آیین خاکسپاری گوشزد کردن یک نکته به زندگان است. و آن اینکه آنها هنوز فرمانبر هستند و تابع قوانین حاکم. اما آدم خودش یافته دو مرگ را باید تجربه کند. مرگ اجتماعی او، که پیش از مرگ طبیعی‌اش است، نخست تصویر او را در روایت متلاشی میکند، یعنی سقوط او از قدرت را نمایش می‌دهد؛ سپس جسمش را با مرگی طبیعی از میان بر میدارد. خودش یافته‌های ایرانی داستان سقوطشان را معمولا از زبان دیگران می‌شنوند. جمشید در صد سالی که آواره است هر روز شاهد مرگ تصویرش در داستان‌ها بوده است. اسفندیار با دریافت این امر که پدرش گشتاسپ توطئه مرگ او را کرده به سقوط تصویر خود به‌عنوان تنها پهلوان حامی نظام واقف می‌شود. شازده احتجاب نیز نخست خبر سقوط طبقه‌اش را از اطرافیانش می‌شنود، و سپس خبر مرگ طبیعی‌اش را از نوکرش.

جمشید در اسطوره‌های کهن هندی-ایرانی به‌نوعی خدا یا پادشاه جهان مردگان معرفی شده است. احتمالا زمستان سخت در اوستا جایگزین جهان مردگان شده است. او در گاهان عامل آمدن زمستان سخت معرفی شده و در بخش‌های دیگر اوستا کسی معرفی شده که مردمان را در زمستان سخت نجات می‌دهد - که از این نظر او را مانند کرده‌اند به نوح. فراموش نکنیم که بخش نخست شهریاری او دوران باروری است، یعنی بهار و تابستان است و این دورانی است که او هنوز خودش یافته نشده است. به هر رو او همیشه رابط‌های با مرگ دارد و این رابطه احتمالا ناشی از خودش یافتگی او بوده که خود عامل روایت مرگ اجتماعی است. او خدای جهان مردگان است، آن هم تنها با یک تصور حاکم بر ذهن همگان: مرگ هیچ تصویری ندارد مگر بازگشت به نبود خود. برای همین فوکو مرگ را با زبان مقایسه می‌کند، زیرا هر دو خود را تنها به نبود یک تصور ارجاع می‌دهند. مرگ خودش یافته هم ارجاعی است به نبود تصور قدرت و داستانی که از زبان دیگران گفته می‌شود.

جمشید بعد از خودش یافتگی و منی کردن ناپدید می‌شود. طبق روایتها او برای صد سال در مناطق سیستان پنهان است و نسلی از پهلوانان فرمانبر ایران را پدید می‌آورد. کسانی چون گرشاسپ - و از نسل او سام و زال و رستم - که همه قدرتمند-اند، اما همیشه فرمانبر شاهان ایران هستند و آنگاه که شورش می‌کنند (سهراب و فرامرز، دو فرزند رستم) سرکوب می‌شوند و با مرگ به داستان آنها پایان می‌دهند. نبود جمشید تنها تصور عدم قدرت را تولید می‌کند: تصویری که تنها میتواند روایت شود. او در این داستانها حضور ندارد. داستانها همیشه یک گام نسبت به او و جای او عقب هستند. داستانها تنها درباره‌ی بچه‌های او هستند و زنانی که با آنها هم‌آغوشی کرده است. حذف از روایتها مجازات آدم خودش یافته است. جمشید به جامعه‌ی زنده و فرمانبر تعلق ندارد. غیبت او از داستانهای خودش او را بدون عمل و تجربه و تنها به سیطره‌ی افسانه‌ها می‌برد. او در این داستانها با مرگ خود، یعنی بی‌عملی و عدم قدرت روبرو می‌شود. این روش مهمی است در نمایش یک آدم خودش یافته. نمونه‌ی مدرن آن را در داستان آلمانی 'قصه‌ی شب ششصد و هفتاد و دوم' [14] می‌بینیم یا در شازده احتجاب گلشیری. در هر دو این داستانها فرد اشرافی در حال انقراض است. آنها خود را در خانه زندانی کرده‌اند و کاری ندارند جز یادآوری خاطرات خود و خانواده‌هایشان. همه هستی شازده احتجاب در دل داستان دیگران شکل می‌گیرد. در شنیدن این داستانهاست که او درمی‌یابد دیگر وجود ندارد. مرگ نیز در پایان در یک داستان به او اعلام می‌شود. خودش یافتگی نشان از ذهنی بودن دارد. شازده نیز دیگر حضور ندارد، بلکه او یک روایت است از کسی که بود.

آدم خودش یافته منکر تمناهای دیگران است و محکوم سوداهای خود. ضحاک تصویر و وجهی

منفی جمشید است، کسی که افسارگسیخته و تنها در پی خواهشهایش جهان را بدل به بی-برستان میکند. ضحاک نمود خواهشهای افسارگسیخته‌ی جمشید است. خواهش‌هایی چنان افسارگسیخته که هم جمشید را به کشتن میدهند و هم ضحاک را در بندهای ابدی گرفتار می-سازد.

آدم خودش یافته نه بستر مرگ دارد نه مراسم تشییع جنازه. مرگ او ناگهانی است و در پی یک حادثهای از مدتها پیش حتمی. جمشید توسط ضحاک دو شقه میشود. نمادی برای جدا شدن 'خود' و 'دیگر'، خرد و خواهش و... قابلیت‌هایی که بعدها توسط فریدون تا حد جدایی کشورها فرامیرود. سازده احتجاج یا بازرگانزاده‌ی 'قصه‌ی شب ششصد و هفتاد و دوم' نیز در یک تصادف میمیرند. مرگ خودش‌یفتگان ضد-آیینی است. بهسختن دیگر، مرگ آنها پایان داستانشان است، و نه مانند آدمهای معمولی آغازی برای داستانهای خوشایند دربارهی آنها.

اما خودش‌یفتگی جنبه‌های مثبت هم دارد. سویی مثبت آن با عشق به خود مظهر خودباوری میشود. خودباختگی نیز جنبه‌ی منفی دارد آنجا که عامل نفی فرد میشود. خودباوری نیرو و انگیزهای است برای پیشرفت و رشد. البته نمیتوان گفت که خودباوری حاصل خودش‌یفتگی است یا خودش‌یفتگی نتیجه‌ی خودباوری. افزون بر آن ممکن است که هر دو به صورت هسته‌هایی درون یکدیگر پرورده شوند، درست به مانند دانه و میوه. دانه در صورتی پرورده میشود که میوه به وجود آید، اما بدون دانه نه تنها میوه‌های در وجود نمی‌آید که حتی درخت آن نیز نمیتواند بالید. خودباوری شاید همان هسته باشد آنگاه که درخت شده و به بار نشسته است. از این رو دیگر دیده نمی‌شود و به‌جای آن تنها باروری درخت و شیرینی میوه است که رخ مینماید. با این رویکرد میتوان گفت خودباوری آن خواهش و انگیزه‌ای است که در دل مردم به وجود می‌آید: خواهش به بهتر زیستن. جمشید از آن سو چهره یا آینه‌ی عشقی است که مردم به خود و خواسته‌های خود دارند. پس مردم خود خورشید-اند و جمشید آینه‌های که در برابر آنها نگه داشته شده است. اما مشکل زمانیست که آینه بر خورشید رجحان می‌یابد و فرع جای اصل را می‌گیرد، و نماد می‌شود پرده‌ی معنی؛ نور می‌شود حقیقت و منبع نور در پرده‌ی ابهام آن نور نادیده می‌ماند. در آن زمان است که جمشید می‌شود اصل. در این حالت توهم بال می‌گسترده و بازتاب نور منبع نور را انکار می‌کند. این توهم است که خودش‌یفتگی را دامن می‌زند. بدین‌سان حضور جای خود را به بازتاب حضور می‌دهد. واقعیت از معنا دور می-افتد و واژه‌های تهی از معنا حاکم می‌شوند. دره‌ی رفتار و سخن بدین‌گونه ژرفا می‌یابد و واقعیت بند خود را از زیان می‌برد. بحران معنا رفتارها را بی‌معنا می‌کند و به این ترتیب سویی‌ی دوم خودش‌یفتگی، یعنی احتراز روی می‌نماید.

مرگ، چهره‌ی فرجامین خودش‌یفتگی، محصول جدایی معنا از واژه، واقعیت از معنا و رفتار از واقعیت است. پایان خودش‌یفتگی مرگ است. نارسایی به‌مانند جمشید با مرگ به پایان روایت خود می‌رسد. اما مرگ تن اینجا حالت نمادین دارد و نمادی است از جدایی معنا از واژه. این چنین است که خودش‌یفته به پایان خود می‌رسد. مرگ راه برونرفت آدم خودش‌یفته از خود نیست، اما راه‌گشای آدم‌هایی است که از پس می‌آیند تا با از خود به درآمدن و توجه به منبع معنا و واقعیت جهان جدید را بنیان بگذارند.

- [2] شهریاری را اینجا در معنی sovereignty آورده‌ام و شهریار را در معنی sovereign که مفهومی عامتر از شاه، فرمانروا، حاکم و جز آن است و اشاره دارد به مظهر قدرت.
- [3] شخصیتی داستانی به همین نام به قلم هوشنگ گلشیری.
- [4] در صفحه 25 گاهان آمده: 'جم وینگهان' (که همان جمشید است) نیز - که برای خشنودی مردمان و خویشتن، خدواند جهان را خوار شمرد - از این گناهکاران است؛ برعکس در ص 137، یسنه، ص 450 یشتها، و ص 669 وندیداد او برای آوردن بیماری و خوراکهای نکاستنی ستایش میشود. اوستا: کهنترین سرودهای ایرانیان. 1370. گزارش جلیل دوستخواه، تهران: مروارید.
- [5] این موضوع در شاهنامه نیامده است.
- [6] سهروردی، شهابالدین. 1380. مجموعه مصنفات شیخ اشراق (عقل سرخ). ج 3. ویرایش سید حسین نصر. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. ص 234.
- [7] Kiristova. Tales of Love. P. 109
- [8] Ibid. Kiristova. Tales of Love. P. 109
- [9] Freud on Women: A Reader. P.168
- [10] کریستوا، ص 110.
- [11] Monos pros monon
- [12] Spivak, Gayatri C. "Can the Subaltern Speak?" edited by Nelson, Cary, and Lawrence Grossberg. 1988. Marxism and the interpretation of culture. Urbana: University of Illinois Press. Pp. 271-312
- [13] subjectivity
- [14] Lang, B. 2007. "Hugo von Hofmannsthal: Selected Tales. Translated with introduction and notes by J. M. Q. Davies". A.U.M.L.A. : Journal of the Australasian Universities Modern Language Association. (108): 150-152.
- علت اینکه این داستان را نقل می‌کنم برای این است که به‌رغم کوتاه بودن شباهت عجیبی دارد با شازده احتجاب گلشیری، هم از لحاظ پی‌ساخت و هم از لحاظ بن‌مایه‌ی داستان یعنی مسئله‌ی سقوط یک طبقه. در واقع این داستان که در سال 1897 نوشته شده، شفافیت بیشتری دارد نسبت به کار گلشیری که هفتاد سالی بعد منتشر شده است. به‌نظر نگارنده گلشیری متوجه جنبه‌ی خودشیفتگی در شخصیت خود نبوده است و تنها از زاویه‌ی مسایل اجتماعی به سقوط طبقه‌ی اشراف توجه داشته است. پرسشی که اینجا می‌توان به بررسی گذارد این است که آیا گلشیری به این داستان دسترسی داشته است یا نه؟