پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۲۰، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۴، از صفحه ۹۱ تا ۱۰۹

زایش اسطوره‌های جدید از بطن ادبیات مدرن

طلایه رؤیایی[۱]
استادیار پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۶/۱۷، تاریخ تصویب: ۱۳۹۳/۱۱/۱۴)

چکیده

اسطوره‌ها که زمانی شالودهٔ تفکر و اخلاق را تشکیل می‌دادند، کجا رفته‌اند؟ امروز کجا می‌توان آن‌ها را بازجست؟ در پی پاسخ به این پرسش‌ها صرف نظر از تعاریف کلی و رایج در مورد اسطوره، به بررسی دیدگاه‌هایی می‌پردازیم که دربارهٔ شکل‌ها و کارکردهای امروزین اسطوره نظریه‌پردازی کرده‌اند. سپس با نقد نظریه‌هایی که شکل نوین اسطوره را در جوامع صنعتی و در مفاهیمی چون قدرت، مد، همسان‌گرایی و اساطیر رسانه‌ای جست‌وجو می‌کنند، به رویهٔ دیگر اسطورهٔ امروز- که نه وجه قدرتمند و همه‌گیر و اعتقادی اسطوره که وجه نمادپرداز، رؤیایی و رازآمیز آن است- توجه می‌کنیم.

ذهن انسان، توانایی ازلی اسطوره‌سازی‌اش را صرف ادبیات و هنر می‌کند که اسطوره در فضای آشنایشان نفس می‌کشد و جان می‌گیرد. شخصیت‌ها، زمان‌ها، مکان‌ها و رویدادها، اسطوره‌های جدید می‌شوند؛ به‌این معنا که از فردیت انتزاعی خود بیرون می‌آیند و ابعادی اساطیری می‌یابند؛ اسطوره‌هایی ورای زمان و مکان که می‌توان آن‌ها را چون نمادهای اسطوره‌ای برای مسائل انسان امروز درنظر گرفت. از آنجاکه لایه‌های نامکشوف ادبیات و هنر، آکنده از نمادهایی زادهٔ ناخودآگاه است که ژرفایش گاه برای آفرینندگانشان نیز آشکار نیست، سال‌ها و قرن‌ها بعد از خلق نیز می‌توان آن‌ها را بازگشود و این یعنی زایش مداوم اسطوره‌های جدید در ادبیات و هنر.

واژه‌های کلیدی: ادبیات مدرن، اساطیر جدید، اساطیر رسانه‌ای، اسطوره، هنر مدرن.

۱. تلفن: ۰۹۱۲۱۰۳۹۸۵۲، دورنگار: ۶۱۰۶۳۴۱۰، ایمیل: Email: talayehroyayi7@yahoo.com

مقدمه

نیچه تمثیل زیبایی را دربارۀ حقیقت به‌کار می‌برد: حقیقت چیست؟ فوجی سیار از استعاره‌ها، مجازها و تشبیه‌ها. حقایق خطاهایی هستند که انسان فراموش کرده خطا هستند. سکه‌هایی که روی آن‌ها پاک شده است و دیگر سکه نیستند؛ بلکه قطعه‌هایی فلزی‌اند (ساراپ، ۱۳۸۲: ۶۹). آیا این تمثیل زیبای نیچه را می توان برای اسطوره نیز به‌کار گرفت؟ آیا به‌راستی امروز اساطیر سکه‌هایی نیستند که روی آن‌ها پاک شده است، دیگر قابل استفاده نیستند و تبدیل به اشیایی موزه‌ای شده‌اند؟ آیا خطاهایی فراموش‌شده نیستند؟

این مقاله به پرسش‌هایی چون «اسطوره‌ها در جهان امروز به کجا رفته‌اند و چه می کنند؟» و «جای اسطوره در جهان امروز کجاست؟» می‌پردازد. برای پاسخ به این پرسش‌ها، از تعاریف رایج، کلیشه‌ای و تکراری اسطوره صرف نظر شده است و به‌طور مستقیم، به نظریه‌های اندیشمندانی پرداخته می‌شود که در تفکر جدید، ذهن و توان معنوی خود را مصروف چیستی اسطوره های امروز کرده‌اند؛ هرچند که دیدگاه هایشان بسیار متفاوت باشد. به پرسش هایی نظیر اینکه «اسطوره های امروز چیستند؟»، «آیا اصولاً جوامع امروزی اسطوره دارند؟»، «آیا اسطوره، خاص جوامع سنتی است؟» و... ، از منظرهای گوناگونی پاسخ داده شده است، اما مسلم است که اسطوره‌های امروزی، نتیجۀ شرایط و پیچیدگی‌های امروزند و با الگوهای اسطوره های کهن قابل تشخیص و شناسایی نیستند؛ حتی وقتی می گوییم اسطوره ها، واقعاً مشخص نیست منظور کدام اسطوره است؟ اسطوره‌های تاریخی که محصول شرایط جامعه‌اند، مثل اسطوره‌های قدرت و اخلاق و... یا اسطوره به‌مثابه حقیقتی ازلی و رازآلود و رؤیاگونه؟

این پژوهش با بررسی و نقد دیدگاه اندیشمندان جدید دربارۀ اسطوره های مدرن، بر آن دسته از نظرهایی تأکید می‌ورزد که بیشترین نزدیکی را به این برداشت محقق دارند که در دنیای امروز (دنیای پیشرفت های مادی، صنعتی، تکنولوژیک، اقتصادی و هرآنچه ظاهراً به‌زعم اکثریت مردم، نشان برتری ما بر عهد باستان است)، بهترین جای اسطوره‌ها- که دیگر هالۀ تقدسشان را دور انداخته‌اند- در ادبیات و هنر است؛ جایی‌که در آن، هنوز انسان رؤیاهایش را فراموش نکرده و تمام موجودات عجیب و اساطیری، وقایع غیرعادی، نمادها، رازها و تخیل بکر آدمی، به‌راحتی به حیات خود ادامه می‌دهند.

البته مقصود در اینجا، تنها بازسازی و بازخوانی اسطوره های کهن در ادبیات و هنر نیست؛ بلکه بیشتر ایجاد و آفرینش اسطوره های جدید در جهان رؤیای انسان مدرن است. انسان عصر نو به اسطوره‌های نو احتیاج دارد. انسانی که ویژگی‌ها و نیازهای منحصربه‌فرد خود را در مقایسه با انسان گذشته دارد. انسانی که با همهٔ ضعف‌ها، آرزوها، یأس‌ها و ناکامی‌هایش نیاز به اسطوره‌هایی دارد که قادر باشند به زندگی‌اش زیبایی و غنا ببخشند و این کار را با آشکارکردن روح انسانی و معنوی- که در بطن این زندگی پرهیاهو پنهان است- یعنی با ادبیات و هنر انجام دهند.

اسطوره در نگاه نو

نیچه نخستین کسی بود که سعی در زنده‌کردن اسطوره های اصیل و ناب، به‌عنوان تکیه‌گاه فرهنگ و هنر بشری داشت. براساس نظریهٔ مشهور نیچه، تراژدی یونان، اسطوره را هنگامی که زیر ضربه‌های عقل، در معرض نابودی بود، مدتی نجات داد. نیچه در احیای اسطوره، به آن نه فقط از دیدگاه زیبایی شناختی که از دیدگاهی بس دورتر نظر داشت: اینکه، اسطوره تنها به مقولهٔ زیبایی‌شناسی تعلق ندارد؛ بلکه بیان رسای اصل دیونیسوسی و سراسر حرکت متضاد با سکون و طمأنینهٔ اصل آپولونی است. به سخن نیچه، بر اثر چرخش تراژیکی- که عارض روان یونانی شد- کلمهٔ لوگوس بر اسطوره غلبه یافت و آپولون بر دیونیسوس چیره گشت. درنتیجه انسان، بینوا و فقیر، انتظار پیدایش دوبارهٔ اسطوره را می‌کشید و برای آن زمینه‌سازی می‌کرد؛ خواه بدان‌گونه که در درام‌های موسیقایی ریچارد واگنر مشاهده می‌شود و خواه بدان‌سان که نیچه خود آن را بازمی‌آفرینند؛ یعنی فلسفه‌اش را در کتاب «چنین گفت زرتشت» از زبان حکیمی (زرتشت) بازمی‌گوید که به جای استدلال برحسب منطق، به‌نقل شاعرانهٔ حکمت خویش می‌پردازد. او در *زایش تراژدی* می‌نویسد:

هر فرهنگی بدون اسطوره، قدرت سالم و طبیعی خلاقیت خود را از دست می دهد. فقط افقی که با اسطوره‌ها تعریف شده است، کل حرکت فرهنگی را کامل و یکپارچه می‌کند. اسطوره تمامی قدرت‌های قوهٔ تخیل و رؤیای آپولونی را از سرگردانی‌های بی‌هدف نجات می‌دهد. آن سقراط‌گرایی‌ای که کمر به نابودی اسطوره بسته، حال انسانی بی‌اسطوره ساخته است که تا ابد گرسنه، در چنبر تمامی اعصار گذشته ایستاده است؛ زمین را برای یافتن ریشه می‌کاود و در فرهنگی مشارکت می‌کند که صرف نظر از هرچه می‌بلعد، نمی‌تواند به

رضایت و خرسندی برسد و پرنیروترین و سلامت‌بخش‌ترین خوردنی‌ها در تماس با آن به تاریخ و نقد تبدیل می‌شود (نیچه، ۱۳۷۷: ۱۷۱- ۱۷۲).

از دیگر کسانی که برای احیای اسطوره و قراردادن آن در مرکز توجه کوشیده است، کلود لوی‌استروس است. او معتقد است هر جامعه‌ای خط فرهنگی خود را به‌وجود می‌آورد. آنچه برای او بیشترین اهمیت را دارد، آن است که بداند مغز چگونه عمل می کند و پاسخ آن را در تحلیل اسطوره جست‌وجو می‌کند. او اسطوره را شکلی از منطق می‌شناسد و معتقد است که پیچیدگی این منطق، کمتر از پیچیدگی منطقی نیست که در جوامع پیشرفته، در پژوهش‌های علمی به‌کار می‌رود. وی سرانجام به این نتیجه می‌رسد که حداقل دو نوع اندیشه وجود دارد: اندیشهٔ علمی و اندیشهٔ اساطیری جادویی و این دومی به مسائل از زاویهٔ دیگری راه می‌یابد و اعتبار آن، دست کمی از اعتبار رهیافت اولی ندارد. «اندیشهٔ وحشی» - چنانکه لوی‌استروس آن را تبدیل به اصطلاح می‌کند- اصولاً با علامت‌ها و نشانه‌ها سروکار دارد، نه مفاهیم و بر آن است که روش های منطقی و فکری یک جامعه را که در دل همین علامت‌ها و تصاویر نهفته است، استخراج کند؛ علامت‌هایی که در اساطیر و بر محمل‌هایی نظیر صورتک‌ها و آیین‌ها قرار دارند. در اندیشهٔ وحشی، این روش‌ها یکپارچه و همه‌جانبه‌اند. برعکس، اندیشهٔ عملی، اجزا را از هم تفکیک می کند؛ یعنی دانش و تفکر را به بخش های علم، تاریخ و فلسفه تقسیم می‌کند (به راکت، ۱۳۶۳: ۳۱- ۳۲).

از دیدگاه روش‌شناسانه، کتاب *منطق اساطیر* که مهم ترین اثر لوی‌استروس است، در شناخت سخن هنری که خود آن را ارزیابی فرهنگ دانسته است، دقیق ترین و کامل ترین بررسی ساختاری محسوب می‌شود. هدف این کتاب، صرفاً یافتن قاعده یا نظامی برای شناخت اساطیر نیست (هرچند این خود هدفی بزرگ است)؛ بلکه هدفی بلندپروازانه تر است: شناخت ساختار و کارکرد ذهن انسان. به‌نظر لوی‌استروس، ذهن انسان سازوکار ساختاری دارد که به هر مادهٔ پیش روی خویش شکل می‌دهد. درحالی‌که تمدن و فرهنگ غربی، مقوله های تجریدی و نمادهای ریاضی را برای تسهیل کنش ذهن ایجاد کرده است، فرهنگ‌های دیگر، اشکال منطقی دیگری آفریده‌اند که کارکردشان همچون کار مقوله‌های تجریدی و ریاضی است. براساس نظریهٔ مشهور لوی‌استروس، کارکرد ذهن پیشرفته (ذهن انسان معاصر) با کارکرد ذهن ابتدایی (ذهن اقوامی که وحشی یا ابتدایی خوانده می شوند) یکسان است. فقط پدیده هایی که پیش روی آن‌ها قرار می گیرند، یکسان نیستند. این پندار

که اقوام ابتدایی، تمدن ندارند یا فرهنگشان شکل ناکامل فرهنگ اقوام پیشرفته محسوب می‌شود، انسان‌شناسان را به روش‌ها و نتایج نادرستی کشانده است (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۸۳-۱۸۴).

از نظر لوی‌استروس، اسطوره بیان تجربهٔ زندگی است و دریافت منطق شکل دهندهٔ آن، به معنای شناخت سازوکار کنش ذهنی است که وجوه دیگر را در آن تجربهٔ زندگی آفریده است: «اگر بتوانیم [کارکرد] ذهن آدمی در ساختن اسطوره را تعیین کنیم، آن‌گاه خواهیم توانست کارکردش را در سویه‌های دیگر نیز تعیین کنیم» (همان: ۱۸۷).

هر اسطوره، همچون گفتاری است که درون نظامی نمادین (به‌مثابه زبان) ارائه می شود. عناصر دیگر و قاعده‌های مناسبات درونی این نظام، ناشناخته‌اند. راز دشواری پژوهش در اساطیر این است که ما تقابل عناصر را در فرهنگ خود می شناسیم، اما در جهان اسطوره با منطق تقابل‌ها آشنا نیستیم. می‌دانیم که در ادبیات دینی و گاه عرفانی، میان فرشته‌ها و شیاطین، تقابل و پیکاری سخت وجود دارد، اما در اساطیر، با تقابل‌ها و به‌ویژه با تقابل‌های دوگانه آشنا نیستیم. لوی‌استروس آن تصور رایج از اسطوره را نقد می‌کند و از قاعده‌ای یاد می‌کند که بنا بر آن، هر اسطوره معنای اسطورهٔ دیگری را آشنا می‌کند و زمینهٔ شناخت هر اسطوره، با دقت به سایر اسطوره‌ها فراهم می‌شود.

اما نگاه بارت به اسطوره، بیشتر از جنبهٔ تاریخی و اجتماعی آن است. او اسطوره را همچون گفتار، نظامی از نشانه می‌داند و معتقد است که اسطوره یک گفتار است:

> «طبیعتاً اسطوره هرگونه گفتاری نیست. زبان نیازمند شرایطی ویژه برای تبدیل‌شدن به اسطوره است و ما اکنون به این شرایط می پردازیم، ولی آنچه باید مطرح کرد این است که اسطوره، نظامی ارتباطی است؛ یک پیام است. از این‌رو درمی‌یابیم که اسطوره یک ابژه، یک مفهوم یا یک ایده نیست. اسطوره اسلوبی از دلالت است. یک فرم است. سپس باید به این فرم، محدودیت‌های تاریخی و شرایط به‌کارگیری را افزود و اجتماع را دوباره به آن محاط کرد، ولی با وجود این باید ابتدا آن را به‌عنوان یک فرم تعریف کرد. هرچه در سخنی محقق باشد می تواند اسطوره به‌شمار رود» (بارت، ۱۳۸۲: ۳۰).

در ادامه، بارت ابعاد اسطوره را آنچنان گسترش می‌دهد که می‌گوید هرچیزی می‌تواند اسطوره باشد؛ منتهی اسطوره‌هایی با تاریخ مصرف: «آیا هرچیزی می‌تواند اسطوره باشد؟ به

گمان من بله؛ زیرا جهان، بی‌اندازه الهام‌بخش است. هر موضوعی در دنیا می‌تواند از موجودیتی بسته و خاموش، به وضعیتی گویا و گشوده به تعلق اجتماعی گذار کند؛ زیرا هیچ قانونی، خواه طبیعی و خواه غیر آن، سخن‌گفتن دربارهٔ چیزها را ممنوع نمی‌کند... اسطوره گفتاری است برگزیدهٔ تاریخ و نمی‌تواند برخاسته از طبیعت چیزها باشد. چنین گفتاری یک پیام است و می‌تواند از نوشتارها یا اشکال بیانگری تشکیل شود. نه تنها سخن نوشتاری، بلکه عکاسی، سینما، گزارش‌نویسی ورزش، نمایش و تبلیغات نیز همگی می‌توانند در خدمت گفتار اسطوره‌ای قرار بگیرند» (همان: ۳۰- ۳۱).

به‌طور کلی می‌توان گفت که به اعتقاد بارت، اسطوره‌ها بیشتر جنبهٔ تاریخی دارند و تاریخ هم به‌سادگی می‌تواند آن‌ها را باطل کند؛ اما از آنجاکه همچون یک گفتارند، در نظام نشانه‌شناسی قابل بررسی‌اند. او جنبهٔ راز و رمزگونه و شاعرانهٔ اسطوره را درنظر ندارد و بر اسطوره به‌عنوان گفتاری که بیشتر از سوی رسانه‌ها ساخته می‌شود، تأکید می‌کند که ارزش‌های خودخواستهٔ گردانندگان رسانه‌ها را تولید می‌کند. اسطوره‌هایی این‌چنین جاودانه نیستند و اغلب مدت و تاریخ مصرف دارند.

تری ایگلتون، منتقد انگلیسی، در *نظریهٔ ادبی*، یکی از دستاوردهای مهم ساختارگرایی را رمززدایی پیکر ادبیات می‌داند. به‌این‌ترتیب می‌توان رهاورد رهایی‌بخش اسطوره‌شناسی ساختاری برای فرهنگ و اندیشهٔ معاصر را برداشتن هالهٔ راز و تقدس از اسطوره‌ها دانست. این روند راززدایی، در نگرش بارت به اسطوره، به اوج خود می‌رسد (همان: ۲۳).

اساطیر رسانه‌ای

نوعی نگرش به اساطیر جدید وجود دارد. اساطیر جدید، اساطیری هستند که جامعهٔ صنعتی و مدرن از طریق رسانه‌ها و وسایل ارتباط جمعی به‌وجود می‌آورد؛ مانند شخصیت‌های کارتونی چون سوپرمن یا ستارگان عرصه‌های ورزش، سینما و موزیک پاپ، شرکت‌های تجاری با مارک‌ها و برندهایی که هریک قادرند جایگاهی اساطیری پیدا کنند یا حتی ایدئولوژی‌ها و اندیشه‌های مسلط در نظام‌های توتالیتر با تسلط و تقدس اساطیری. همهٔ این‌ها موجد دیدگاه منفی متفکرانی چون بارت و کاسیرر دربارهٔ اسطوره‌های جدید هستند. میرچا الیاده می‌نویسد: پژوهش‌های اخیر، ساختارهای اساطیری تمثیل‌ها و سلوک‌هایی را که از طریق وسایل جمعی بر افراد تحمیل می‌شوند، روشن ساخته‌اند. این

پدیده را می‌توان به‌ویژه در ایالات متحده ملاحظه کرد. افسانه‌شدن شخصیت‌ها به کمک وسایل ارتباط جمعی و تبدیل‌شدن آن‌ها به صورت‌هایی نمونه و مثالی، نمونه‌هایی از این موارد است (الیاده، ۱۳۶۲: ۱۸۷- ۱۸۸).

ارنست کاسیرر از جمله فیلسوفان ناقد اسطوره است که به جنبه های خطرآفرین گسترش اسطوره در جوامع امروزی اشاره می‌کند. او همزمان با اوج گیری نازیسم در آلمان، در مورد چیرگی اندیشهٔ اسطوره‌ای بر اندیشهٔ خردباور در نظام‌های سیاسی هشدار می‌دهد. او که در دوران زندگی خود شاهد نضج اسطوره‌های سیاسی بود، آن‌ها را به ماری شبیه می‌کند که ابتدا شکار خود را فلج می‌کند و سپس به آن یورش می‌برد. مردم نیز بدون ایستادگی، تسلیم این اسطوره می شوند. فعالیت ذهن کند می‌شود و شخصیت و مسئولیت فردی (مانند جوامع بدوی)، در میان اجرای مرتب و یکنواخت آیین‌ها رنگ می‌بازند.

به نظر کاسیرر، اسطوره را تنها از لحاظ ریشه شناسی واژگان و زبان نمی توان دریافت؛ چراکه زبان، خود به‌گونه‌ای نمادین بروز کرده و به‌عنوان بخشی از واقعیت بیان شده است. او زبان و اسطوره را همزاد می پندارد و متعقد است که اسطوره با زبان ایجاد شده و اندیشهٔ نمادین و انتزاعی با زبان آغاز شده است. کاسیرر دربارهٔ اسطوره می‌گوید: اسطوره، هنر، زبان و علم همگی به‌گونهٔ نماد درمی‌آیند. نماد نه به معنای صورت محضی که به کمک اشاره‌ها و ترجمان تمثیلی، بر واقعیت محققی دلالت می کند، بلکه در مفهوم انواع نیروهایی است که هریک از آن‌ها جهانی از آن خویش را می سازد. پس صورت های خاص نمادین، نه تقلیدهایی از واقعیت، بلکه اندام‌های واقعیت‌اند؛ زیرا تنها از طریق آن‌هاست که هرچیز واقعی، به یک موضوع دریافت عقلی تبدیل می‌شود و بدین‌سان به فهم ما درمی آید (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۴۸- ۴۹).

واقع‌گرایان نو و هنرمندان هنر جنبش‌نما، با استفاده از نمادهای جامعهٔ مصرفی و با بهره‌گیری از پیشرفت های فناوری، تغییرهای جامعه را ثبت کردند و کوشیدند تا شکل های تجربی هنر را به شکل های محیط شهری، آگهی‌های تجاری و اشیای صنعتی و جز آن- که برای مردم آشناست- اتصال دهند. این آگاهی برای تمامی یک نسل، نابسنده شده است. این آگاهی، درنهایت تولیدات جامعه را به سمت کاربرد زیبایی‌شناختی یا تفریحی سوق می‌دهد. حال کاری که باید کرد، تحلیل انتقادی این جامعه و تولیدات آن است. این بی‌شک همان معنای عنوان «اساطیر روزمره» است که ژرالد گاسیو تالابو برای نمایشگاهی

برمی‌گزیند که در تابستان ۱۹۶۴ در موزهٔ هنر مدرن پاریس برگزار می‌کند. اسطوره بنا به تعریف، چیزی پنهان از واقعیت روزمره است. اجماع متناقض دو واژه، گویای این است که امر روزمره را نباید فقط ملاحظه کرد؛ بلکه باید آن را معنایابی کرد؛ همان کاری که در مورد اسطوره می‌کنند.

هیچ واقعیت روزمرهٔ خاصی وجود ندارد و این واقعیت، ناگزیر از صافی ایدئولوژی عبور کرده و شکل گرفته است. لازم است که این ایدئولوژی گاهی باطنی آشکار شود. از نظر گاسیو تالابو افرادی را که برای نمایشگاه گرداورده است ضرورت مطرح‌کردن واقعیت روزمره، بیش از پیش پیچیده و غنی‌ای را احساس کرده اند که بازی‌های شهر، اشیای مقدس تمدنی که اموال مصرفی را ستایش می‌کند، حرکات نظامی بناشده بر قدرت و حیله، ضربه‌های علامت‌ها و جنبش‌ها و اخطارهایی که هرروزه به هنر مدرن آسیب می‌رساند، همه و همه را درهم آمیزد» (میه، ۱۳۸۸: ۸۶ - ۸۷).

پل ریکور دیدگاهی متفاوت دربارهٔ اسطوره دارد. او در مصاحبه‌ای می‌گوید: فقط آن اسطوره هایی اصیل‌اند که در پیکر آزادی بازتأویل شوند که منظور، هم آزادی شخصی است و هم همگانی؛ بنابراین، وی معتقد است که قدرت بنیادین اسطوره، همواره باید با خرد انتقادی همراه شود. این انتقاد را باید با توجه به این دیدگاه ریکور شناخت: دو گونه کاربرد از مفهوم اسطوره وجود دارد؛ در کاربرد نخست، اسطوره گسترش ساختاری نمادین است. در این حالت، سخن‌گفتن از اسطوره‌زدایی بی‌معناست؛ زیرا این امر با نمادزدایی مترداف می‌شود که به‌هیچ‌وجه امکان‌پذیر نیست، اما معنای دومی هم وجود دارد که اسطوره، بدفهمی است. اگر اسطوره را به‌گونه‌ای لفظی تأویل کنیم، آن را نخواهیم فهمید؛ زیرا اسطوره اساساً نمادین است. در هیئت چنین تأویل نادرستی است که از اسطوره‌زدایی بحث می‌کنیم. همواره بحث ما در مورد ساختارهای نمادین است که در حد ایدئولوژی‌های جزمی نمایان می‌شوند و به محتوای نمادین آن نمی‌پردازیم (ریکور، ۱۳۷۳: ۱۰۲- ۱۰۴). او معتقد است انسان مدرن نه می‌تواند از اسطوره رها شود و نه آن را در شکل ظاهری‌اش بپذیرد. اسطوره همواره با ما خواهد بود، اما باید همیشه با آن برخوردی انتقادی داشته باشیم.

فروید، اساطیر را در پرتو رؤیا تفسیر می‌کند و می‌نویسد: اساطیر ته‌مانده‌های تغییر شکل‌یافتهٔ تخیل‌ها و امیال اقوام و ملل و رؤیاهای متمادی بشریت در دوران جوانی‌اند. اسطوره در تاریخ حیات بشریت، از لحاظ تکوین و تسلسل تیره های حیوانی، مقام رؤیا در

زندگی فرد را دارد. معنای این سخن آن است که بررسی رؤیا، فهم بهتر اساطیر را ممکن می‌سازد. رؤیا، اسطورهٔ فردی آدمی است؛ حال آنکه اسطوره، رؤیای قوم و ملتی است. با این همه، حقیقت این است که اولاً اگرچه نمادهای رؤیا و اسطوره مطلقاً عین هم‌اند، تحلیل رؤیا امکان می دهد که ریشه های لیبیدویی نمادهای جمعی را کشف کنیم. درصورتی‌که اسناد و مدارک قوم‌نگاران، بیشتر آن‌ها را می پوشانند و کمتر نمایان می سازند. دوم اینکه اساطیر، دقیقاً از همان قوانین حاکم بر رؤیا تبعیت می‌کنند (باستید، ۱۳۷۰: ۳۳).

اسطورهٔ هنر جدید

میرچا الیاده سرآمدگرایی در شعر و هنر را نوعی اسطورهٔ جدید می داند و آن را نقد می کند و می‌نویسد: ناتوانی مردم و منتقدان و نمایندگان رسمی هنر در فهم هنر کسانی چون رمبو یا ون‌گوک، با پرخاشگری از طرف آن ها همراه بود و عواقب مصیبت‌بار بی‌اعتنایی به جنبش های نوآور مثل امپرسیونیسم و کوبیسم و سوررئالیسم، درس عبرتی به منتقدان و عامهٔ مردم، سوداگران تابلو، گردانندگان موزه ها و فراهم‌آورندگان مجموعه ها داد. امروزه تنها وحشت آن‌ها این است که نکند به حد کافی پیشرفته نباشند و به‌موقع جلوهٔ نبوغ را در اثری هنری- که در نگاه اول نامفهوم است- درنیابند.

او در باب اساطیر نخبگان جدید، به کارکرد نجات‌بخشی هر چیزی که سخت و مشکل و دشواریاب است، اشاره می‌کند. به‌ویژه در قبال آفریده‌های جدیدی که به آن برمی‌خوریم؛ بدین‌معنا که اگر سرآمدان، شیفتهٔ *بیداری فینیقی‌ها*[1] و نقاشی‌های آبستره می‌شوند، بدین جهت نیز است که این‌گونه آثار، معرف دنیاهای بسته و عوالم سری نفوذناپذیری‌اند که فقط به دشواری تمام و به قیمت تحمل سختی‌هایی معادل آزمون‌های رازآموزی جوامع عتیق و سنتی می‌توان به آن‌ها پی برد. به بیان ایلیاده (۱۳۶۲: ۱۸۹- ۱۹۳)، درحقیقت، مجذوب افسون دشواریابی و حتی غیر قابل فهم‌بودن آثار هنری‌شدن، بیانگر میل به کشف معنایی نو و سری و ناشناخته تا آن زمان در جهان هستی آدمی است. این‌گونه افراد آرزو دارند که رازآموخته شوند و توفیق آن را بیابند که معنای نهفته در همهٔ این ویران‌کردن‌های زبان‌ها و

---

۱. Finnegan's Wake؛ یکی از نوشته‌های معروف جیمز جویس که نویسنده در آن، زبانی غنی و پیچیده را به‌کار گرفته است.

بیان های هنری و معنای تمام این تجارب بی‌نظیر را- که در نگاه اول، گویی هیچ وجه مشترکی با هنر ندارند- بشکافند و دریابند. به‌هرحال، او بسیاری از تجارب هنر جدید از ساخت جدید زبان را- که آن‌ها را تخریب زبان می‌نامد- تا آفرینش‌های هنر تجسمی نقاشی آبستره- که آن‌ها را پرده‌های سفید یا پاره و سوخته می‌نامد- چندان نمی‌پسندد و آن‌ها را بحران هنر جدید تلقی می‌کند.

البته تأکید الیاده بر نمایشی و تصنعی‌بودن این سرآمدگرایی، اغراق‌آمیز به‌نظر می‌رسد. او روح هنر مدرن و تمایل آن به ساختارشکنی در هنرهای پیش از خود را نادیده می‌گیرد. به‌هرحال، این نشانه‌ها در هنر مدرن، هرچند ممکن است گاهی واقعاً چندان اصیل و عمیق نباشد، قابل تعمیم به همهٔ ابعاد نیست و نمی توان وجود معنا و عمق را در این‌گونه آثار انکار کرد.

اسطوره و ادبیات

حال به رابطهٔ اسطوره و ادبیات در نزد متفکران و نویسندگان جدید می‌پردازیم و اینکه آیا اساطیر در ادبیات ادامه می‌یابند یا خیر.

به گمان لوی‌استروس، پس از رنسانس به‌ویژه در سدهٔ هفدهم، داستان‌هایی که بر اسطوره استوار بودند، جای خود را به رمان دادند. او در فصلی از کتابش با عنوان «از اسطوره تا رمان»، به بررسی نقش ویژهٔ رمان در جامعهٔ جدید پرداخته و آن را با کارکرد اسطوره در جوامع ابتدایی، همانند دانسته است. لوی‌استروس تأکید می کند که ساختار استوار بر تقابل‌ها که در پاره‌ای از اساطیر، تبدیل به ساختار متکی بر توالی و تکرار می‌شود، در مورد رمان نیز صادق است. جدا از شکل ارائه (مثل رمان‌های دنباله‌دار که به‌صورت پاورقی در مجله‌ها چاپ می‌شوند) که یادآور توالی است، این دو ساختار را می‌توان در بنیان روایی رمان‌های مدرن نیز یافت.

لوی‌استروس در *منطق اساطیر*، اسطوره را زبانی ویژه درنظر گرفت؛ روش تحلیل ساختاری زبان‌شناسی را دربارهٔ آن‌ها به‌کار برد و ترکیب واحدهای اسطوره را براساس قاعدهٔ قطعه بندی کشف کرد. مفهوم قطعه‌بندی لوی‌استروس، در ادبیات مدرن نقش مهمی داشته است. در این نوع ادبیات، قطعه‌بندی جمله‌ها در داستان- که در نگاه نخست، هیچ‌گونه منطق روایی ندارد- در پایان راهگشای فهم روایت می‌شود. استروس در این زمینه به سخن

انسان‌شناس آمریکایی، ویلیام لپکینه استناد می کند. لپکینه در پژوهش‌هایش در آمریکای جنوبی دریافت که هریک از اساطیر سرخ‌پوستان، هربار که روایت می شود، اسطوره‌ای تازه است. این ویژگی را در ادبیات و به‌ویژه در شعر تجربه می کنیم که با هربار خواندن آن، به دریافتی تازه دست می‌یابیم. این امکان دیگری است که بین شعر و اسطوره و شاید هرچیز دیگری[1] مشترک است و اسطوره‌ها با همین ویژگی‌هایشان تداوم می‌یابند.

کار لوی‌استروس در تأویل اساطیر، بی شباهت به کار فروید در تأویل رؤیا نیست. هر رؤیا بر روایتی ناکامل استوار است؛ زیرا به کنش یادآوری در بیداری وابسته است و جدا از این، در خود کامل نیست. هربار که تأویل می‌شود، پاره‌ای از جنبه‌های معنایی خود را از دست می‌دهد یا جنبه‌هایی تازه می‌یابد. ما تنها بخشی از تصاویر و گفت‌وگوها را به یاد می‌آوریم و نه تمامی آن‌ها را. مهم‌ترین نکته‌ها را مرور می کنیم و نه جزئیات را. هر اسطوره نیز به نظر لوی‌استروس، روایتی ناکامل است. رؤیا در ناخودآگاه فردی، تمامیتش را از دست می‌دهد و اسطوره در ناخودآگاه جمعی (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۹۲).

نزدیکی اسطوره با رؤیا را می‌توان به‌ویژه در بعضی از آثار ادبی مدرن دید که ساختار آن‌ها بسیار بر رؤیا و خواب استوار است و منطقی درهم‌ریخته و ساختار و فرمی کلاژگونه و قطعه‌ای دارد. همین ساختار است که رؤیا را به اسطوره نزدیک می کند و موجب می‌شود که رؤیاها و کابوس‌های آثار مدرن را نوعی اسطوره‌سازی نوین بدانیم. اسطوره‌های خیال‌انگیز، نمونه های مثالی موقعیت غریب و شگفت‌انگیز انسان امروزند که دیگر نمی‌توانند اساطیر کهن را باور کنند.

بارت نیز معتقد است که هر قطعه، نشانی هوشمندانه است و از کل یا نظام بسیار کارآمدتر است. قطعه‌ها خود، زندگی یگانه‌ای دارند. ترکیب آن‌ها سخن را می‌آفریند و سخن از زندگی درونی قطعه‌ها آغاز می‌شود. او لذت قطعه‌نویسی را چنین توصیف می کند: «این همه قطعه و این همه آغاز» (همان: ۲۱۲).

امروزه اسطوره و اسطوره‌شناسی در بررسی نقد ادبی معاصر نیز جایگاهی ویژه دارد. بسیاری از نویسندگان مانند رابرت گریوز و نورتروپ فرای، انواع و ساختارهای ادبی را نمونه‌هایی می دانند که اساساً تکرارهای متنوعی از حکایات اساطیری‌اند (مقدادی، ۱۳۷۸: ۶۹).

---

۱. زیرا به سخن بارت، هرچیزی می‌تواند اسطوره باشد.

نورتروپ فرای در مقالهٔ «ادبیات و اسطوره» به اسطوره‌های فردی در آثار ادبی اشاره می‌کند و می‌نویسد: اساطیر فردی، مجموعه‌ای اساطیری فراهم می‌آورند و آثار ادبی فردی، مجموعه‌ای تخیلی را که هیچ واژه‌ای برای تعریف آن وجود ندارد. اگر چنین واژه‌ای وجود داشت، آسان‌تر می‌توانستیم به ادبیات به‌عنوان مجموعهٔ تخیلی بسته و محدودی، همچون مجموعهٔ اساطیری بپردازیم و آن را بیانگر تمدن و فرهنگ تلقی کنیم. یکی از نخستین کارویژه‌های اجتماعی اساطیر این است که به جامعه، دیدی خیالی از میثاق و مناسبات پایدارش با خدایان و با نظام طبیعت و نیز از سازمان درونی‌اش می‌دهد. وقتی مجموعه‌ای اساطیری به ادبیات تبدیل می‌شود، کارویژهٔ اجتماعی ادبیات- که اعطای دیدی خیالی از موقعیت بشری به جامعه است- به‌طور مستقیم، از منبع نمونه و الگوی اساطیری ادبیات سرچشمه می‌گیرد. در این فرایند، اشکال نمونهٔ اسطوره، به قرارها، شگردها و انواع مقوله‌های ادبی تبدیل می‌شوند، اما فقط هنگامی‌که این قرارها و شگردها و مقوله‌های ادبی گوناگون، همچون ویژگی‌های اصلی شکل و قالب ادبیات پذیرفته شوند، نسبت ادبیات و اسطوره خودبه‌خود، مبرهن و محرز می‌شود.

اساطیر به‌عنوان مجموعهٔ داستان‌های به‌هم‌پیوسته‌ای که از لحاظ قالب و صورت به افسانه و قصهٔ عامیانه می پیوندند، ویژگی‌های ادبی دارند. واژهٔ یونانی Mythos که به‌معنای اسباب‌چیدن[1] با بازشدن کلاف داستان و ماجراست، بیانگر پیوند اصلی اسطوره با ادبیات است. ادبیات، وارث نوعی اساطیر است و بدین گونه داستان‌هایی در اختیار شاعر قرار دارد که از قبل، سنتی سترگ محسوب می شود و از اقتدار و مرجعیت کلانی برخوردار است. شاعران اروپایی، وارث اساطیر کلاسیک و عاری از هرگونه مایهٔ اعتقادی‌اند و سراسر به دنیای تخیل و شعر اختصاص یافته‌اند. همچنان‌که در تفسیر تمثیلی، اسطوره، نیمه‌شاعرانه است، بازآفرینی شاعرانهٔ اسطوره، نیمه‌عقلانی، نیمه‌متفکرانه یا نیمه‌شناختی است (فرای: ۱۳۷۸، ۱۱۴- ۱۱۶).

ویژگی نظریهٔ فرای، توجه به خود اسطوره است. درحقیقت، عنصری که موجب تمایز نظریهٔ فرای می‌شود و آن را در زمرهٔ نظریه‌های اسطوره قرار می‌دهد، این است که اسطوره عنصری بسیار مهم در ادبیات و هنر است که نقش بی‌بدیلی در شکل‌گیری ادبیات و هنر ایفا می‌کند. البته همهٔ نظریه‌پردازان اسطوره معتقدند که اسطوره، عنصری بسیار مهم در

1. Intrigue

ادبیات و هنر است، اما برای فرای، اسطوره نقش مهم‌تری دارد؛ چنانکه او ادبیات و اسطوره را معادل و همانند یکدیگر تصور می‌کند (نامور، ۱۳۹۳: ۱۷). در *مبانی نقد ادبی* در این زمینه آمده است: فرای با جسارتی درخشان، اسطوره را با ادبیات یکسان می‌بیند و بر این عقیده است که اسطوره، اصل ساختاری و سازمان‌دهندهٔ شکل ادبی است (گرین و مورگان، ۱۳۷۶: ۱۶۷).

از دیگر روابطی که بین اسطوره و هنرها برقرار است، رابطهٔ نشانه‌شناسانه و استعاری است. فرای دراین‌باره می‌نویسد: یکی از علل کششی که شاعران در خود به اساطیر احساس می‌کنند، جنبهٔ تکنیکی دارد. زبان اسطوره، استعاری است. آنجا که شارح یا مفسر اسطوره، معنای عمیق اسطوره را در تمثیل و مجاز جست‌وجو می‌کند، شاعر با بازآفرینی اسطوره، معنای عمیقش را در ساختار مثالی[1] اسطوره می‌یابد (فرای، ۱۳۷۸: ۱۱۶- ۱۱۷).

یونانیان مایه و مضمون تراژدی را اسطوره می‌نامیدند. اسطوره‌ای که راوی حکایت و داستان است، ممکن است به زبان غنایی یا به زبان پیکرتراشی و نقاشی گزارش شود. دراین‌صورت، آن هنرها همه رمزگان‌های[2] مختلف اسطوره به‌شمار می‌روند. بدین‌معنا که مجموعه‌ای از نشانه‌های روایت و حکایت (اسطوره، نشانه‌های مبنا و مرجع آن هنرها) محسوب می‌شوند (هارالد، ۱۳۷۸: ۱۱۶- ۱۱۷).

میرچا الیاده ضمن اشاره به ساختار اساطیری رمان‌های جدید، به مسئلهٔ زمان اساطیری (در تقابل با زمان تاریخی) در آثار ادبی می پردازد: داستان منثور به‌ویژه رمان، در جوامع جدید جای نقل اساطیر و قصه ها در جوامع سنتی و مردمی را گرفته است؛ حتی می‌توان ساختار اساطیری بعضی رمان‌های جدید را نمایان ساخت. همچنین می‌توان دوام و بقای مضامین بزرگ و آدم های اساطیری را در ادبیات اثبات کرد. پس از این دیدگاه می توان گفت که شیفتگی جدید به رمان، مبین اشتیاق شنیدن هرچه بیشتر داستان های اساطیری است که دنیوی شده‌اند؛ یعنی جنبهٔ مینوی خود را از دست داده اند یا با همان مایهٔ مینوی، در اشکال دنیوی پنهان شده‌اند. خروج از حیطهٔ زمان که از راه خواندن، به‌ویژه خواندن رمان صورت می‌پذیرد، چیزی است که پیش از هر امر دیگر، کارکرد ادبیات را به کارکرد اساطیر نزدیک می‌کند. قطعاً زمانی که با خواندن رمانی آن را درک و در آن سیر می‌کنیم،

1. Archetypal
2. Codes

همان زمانی نیست که در جامعه ای سنتی، از راه شنیدن یک اسطوره فعلیت می‌یابد، اما در هردو مورد، آثار از زمان تاریخی، فلکی و شخصی خارج می‌شوند و در زمانی شگرف و ماورای تاریخی و سرمدی غوطه می‌زنند. خواننده با زمانی غریب و خیالی که وزن‌های آن بی‌نهایت متغیر است، سروکار پیدا می‌کند؛ زیرا هر حکایت زمان خاص خود را دارد که منحصر به همان حکایت است.

در پهنهٔ ادبیات، نافرمانی از حکم زمان تاریخی و میل دستیابی به دیگر ضرباهنگ‌ها و وزن های زمانی - غیر از وزنی که در آن مجبور به کارکردن و زیستنیم- را حتی به‌نحوی قوی‌تر از دیگر هنرها می‌توان حدس زد. شاید این آرزوی اعتلابخشیدن به زمان خاص فرد که زمانی شخصی و تاریخی است و این میل به غوطه‌زدن در زمانی غریب- چه خلسه آمیز باشد و چه خیالی- روزی از بین برود، اما تا زمانی‌که این میل باقی است، می توان گفت که انسان جدید هنوز دست کم بعضی بازمانده های رفتار اساطیری را حفظ می کند. آثار چنین رفتاری در میل و ادراک و احساس مجدد چیزی با همان قوت و حدتی که نخستین‌بار داشته، در بازگردانیدن گذشتهٔ دوردست (دوران ازل) دیده می شود. داستان همیشه همان است: همواره همان نبرد با زمان، همان امید رهانیدن خود از نقل زمان مرده، از زمانی که پایمال و لگدکوب می‌کند و می‌کشد (الیاده، ۱۳۶۲: ۱۹۳- ۱۹۴).

ژان پل سارتر در مقالهٔ «ساختن اسطوره»، به شکل های جدید اسطوره در ادبیات نمایشی جدید اشاره می‌کند و می‌نویسد: اگر نمایش رمز و تمثیل را رد می‌کنیم، می‌خواهیم که نمایش‌های ما مبتنی بر اسطوره باشند. می‌کوشیم تا اسطوره‌های بزرگ مرگ و غربت و عشق را به تماشاگران نشان دهیم. شخصیت های نمایشنامهٔ *سوء تفاهم* آلبر کامو موجودات تمثیلی و استعاری نیستند؛ بلکه هستی واقعی و عینی دارند: مادری هست و دختری و پسری که از راهی دور آمده است. تجربه‌های دردناک آن‌ها به‌خودی خود کافی است. با این‌همه، این شخصیت ها جنبهٔ اسطوره دارند؛ یعنی سوء تفاهمی که میان آن‌ها جدایی می‌افکند، تجسم همهٔ سوء تفاهم‌هایی است که سبب جدایی انسان از خودش و از جهان و دیگر انسان‌ها شده‌اند (سارتر، ۱۳۷۳: ۶۹- ۷۰).

در جایی دیگر از اسطوره سازی در ادبیات، اسطوره بر معنای تصویری از رنج انسان مدرن تأکید می کند: «هدف نمایشنامه‌نویسان این است که اسطوره بیافرینند و تصویری بزرگ و غنی از رنج های تماشاگران را به خود آن‌ها عرضه کنند». پس از این اندیشهٔ دائمی

رئالیست ها دورند که می خواهند فاصلهٔ میان تماشاگران و نمایش را هرچه بیشتر از میان بردارند (همان: ۷۲).

مهرداد بهار، اسطوره‌شناس ایرانی، ادامهٔ زندگی اسطوره را در ادبیات و اندیشه را ادامهٔ زندگی طبیعی اسطوره و گریزناپذیر می‌داند: اسطوره ها تا روزی که به زندگی محسوس و عملی جامعهٔ خود مربوط باشند، در میان تودهٔ مردم حیات دارند و روزی که با این شرایط تطبیق نکنند، از زندگی تودهٔ مردم خارج می شوند. از آن به بعد در زندگی روشنفکرانه، در ادبیات، فرهنگ و مطالعات وارد می‌شوند و ادامهٔ حیات می‌دهند. این جبر زندگی اسطوره ای است (بهار، ۱۳۷۶: ۳۶۴).

جای امروز اسطوره

حال در پاسخ به این پرسش که جای اسطوره در زندگی امروز کجاست، می توان گفت وطن اسطوره- آنجا که اسطوره آشناست و غریب و دورافتاده نیست- جهان ادبیات و هنر است.

انسان جامعهٔ صنعتی، امروز خودآگاهانه به نوعی همسان‌سازی و یک‌شکل‌بودن قائل است. تمام تشخص‌ها و فردیت‌ها در مقابل این یکسان‌سازی و الگوسازی‌هایی که عده‌ای آن را اسطوره‌های جامعهٔ امروز می‌دانند- مانند مد و مصرف‌گرایی و... - از بین می‌رود، اما درون دردمند و ناخودآگاه انسان با این جریان مخالفت می کند. فردیت آسیب‌دیدهٔ انسان در ناخودآگاه، کارکردی وارونه پیدا می کند و در برابر یکسان‌سازی می‌ایستد. بدین‌ترتیب، نوعی دوپارگی در نهاد انسان صنعتی و تکنولوژیک که غرق در ازخودبیگانگی است، شکل می گیرد و او را از درون متلاشی می‌سازد.

آیا نمی‌توان وقایع و شخصیت‌های بسیاری از رمان‌ها و آثار مدرن را اسطوره‌های امروز خواند؟ شخصیت «گره گوا سامسا» در رمان *مسخ* کافکا که ناگهان صبح که از خواب برمی‌خیزد، در رختخواب خود به یک حشره تبدیل می‌شود؛ قرارگرفتن «ژوزف ک» در موقعیت اساطیری مجرمِ بدون جرم، در رمان *محاکمه* از همین نویسنده؛ کرگدن‌شدن «برانژه» شخصیت نمایشنامهٔ *کرگدن* اثر اوژن یونسکو؛ موقعیت اسطوره‌گونهٔ بی‌زمان و مکان دو شخصیت ولگرد و آواره، «ولادیمیر» و «استراگون» در نمایشنامهٔ جاودانهٔ *در انتظار گودوی* بکت؛ وقایع و شخصیت‌های اسطوره‌گونهٔ رمان رؤیایی مارکز، *صد سال تنهایی* و به‌آسمان‌رفتن «رمدیوس» یا کشته‌شدن ناگهانی پسران بی‌شمار سرهنگ «آئورلیانو» که

همگی نشانی بر پیشانی دارند؛ وقایع و شخصیت های فرازمانی و فرامکانی برترین اثر ادبی ایرانی، *بوف کور*؛ شخصیت آشنای *شازده کوچولوی* آنتوان سنت اگزوپری و بالاخره شخصیت های اسطوره‌ای که در رمان‌های مدرن، چهرهٔ دیگر و کارکردی متفاوت پیدا می‌کنند و دچار شالوده شکنی می شوند، مثل شخصیت «شیطان» در رمان *مرشد و مارگریتای* بولگاکف. حتی اگر به عقب تر بازگردیم، آیا نمی‌توان *دن‌کیشوت* را اسطورهٔ آرمان‌گرایی از دست‌رفتهٔ امروز دانست؟

والتر بنیامین دربارهٔ موقعیت اساطیرگونهٔ ژوزف ک، شخصیت اصلی رمان *محاکمهٔ* کافکا می‌نویسد: ویژگی قوانینی که علیه ک اقامه می‌شوند، به جهان پیش از تاریخ و زمانی برمی‌گردد که بسیار کهنه تر از عهدی است که در آن، قوانین الواح دوازده‌گانه وضع شده است. این خود یکی از اولین موارد پیروزی قوانین مکتوب بر جهان پیش از تاریخ است. گرچه در اینجا قوانین مکتوب در کتاب ها درج شده‌اند، محرمانه‌اند و جهان پیش از تاریخ، با تکیه بر آن‌ها سیطرهٔ خود را هرچه بی‌حد و حصرتر اعمال می‌کند (بنیامین، ۱۳۸۹: ۲۳).

در نقاشی هم می‌توان از اشکال و موتیف هایی مثال زد که در اکثر آثار نقاشانی چون دالی، شاگال، بروگل و... وجود دارند و قابلیت این را دارند که ابعاد و کارکردهایی اسطوره‌ای پیدا کنند؛ مانند زنی با بدنی از کشوهای باز و نیمه‌باز در نقاشی‌های سالوادور دالی یا مردانی با کلاه و صورت های بدون نقش در آثار رنه مگرت که البته بررسی هریک از این موارد و ویژگی اسطوره‌ایشان، نیازمند پژوهشی جداگانه است.

هریک از ما با حرکت‌های ناخودآگاهی مملو از وهم و خیال روبه‌رو بوده‌ایم. نقاش مدرن با آفریدن تصویرهایی که تنها خود او از منطق درونی‌شان آگاه بود، از هم‌عصرانش فاصله می‌گرفت. حال با کاوش در اعماق انسان ها می‌تواند امیدوار باشد که در ارتباطی با تماشاگر، در آنچه نقاش او را به کشف آن وامی‌دارد، آگاهانه یا ناآگاهانه بخشی از وجود خود را بازمی‌شناسد (میه، ۱۳۸۸: ۹۵).

در انگاره‌های دیرینه‌تر نبوغ، آفرینندهٔ هنر را بیشتر همچون آبراهی از ایده‌ها می‌پنداشتند که از سرچشمهٔ نیمه‌خدایان روان می‌شد. انگارهٔ ایزدبانوان، آوایی رازآلود را به‌یاد می‌آورد که ذهن شاعر را دربرمی‌گرفت و آن را با الهام خود می‌دمید، اما در روزگار نوین، آن‌گاه که پدیدآورندگان هنر- همان‌گونه که برشمردیم- برای شناختن خود تلاش کردند، سرچشمهٔ الهام هنری از پیرامون ایزدبانوان برچیده و درونی شد. خود آفرینندهٔ هنر،

سرچشمهٔ ایده های بیان‌شده است و دستاورد قلم او فقط از آن اوست (کرس‌میر، ۱۳۸۷: ۱۴۷).

به‌هرحال ما هنوز در جهانی زندگی می کنیم که هراس‌هایمان زنده‌اند و تا هراس‌هایمان زنده‌اند، اسطوره‌هایمان هم به زندگی خود ادامه می‌دهند؛ شاید نه در باورها و عقاید، که در جهان شعر، ادبیات و هنر، ولی آیا می‌توان بین این‌دو تفکیکی قائل شد؟ آیا اسطوره‌ها نیز شکلی از ادبیات و هنر برای گذشتگان نبودند؟ شکلی از بیان رؤیا و هراس؟

نتیجه

قطعاً توانایی تجربهٔ انسان در ساخت جهان اسطوره ای قدیم، از میان نرفته است و خودش را به شکل‌های مختلف نشان می‌دهد. اسطوره‌ها، نمادین، تخیلی، رازآلود، وهم‌انگیز و دارندهٔ بینشی شهودی‌اند؛ این‌ها همه عواملی هستند که در آفرینش آثار ادبی و هنری نیز مهم‌ترین نقش‌ها را دارند.

بدین‌ترتیب، مقصود از زایش اسطوره های جدید، نه اسطوره‌سازی به آن معنا که در نظرهای بارت و کاسیرر بررسی می‌شود و نه حتی قهرمان سازی است؛ چراکه چنین اسطوره‌هایی، صرفاً با دادن ابعاد همگانی و گسترده به شخصیت افراد یا پدیده‌ها ساخته می شوند و معمولاً عمر کوتاهی دارند. مقصود، خلق و زایش اساطیر جدید و نو در آثار ادبی است؛ چراکه اسطوره با راز و رؤیا و امیال پنهان انسان، رابطه‌ای ناگسستنی دارد.

اگر انسان مدرن در خودآگاهی امروزش، به‌دنبال یکسان‌سازی و همگرایی و یکنواختی‌است، در ناخودآگاه دیروزی و اسطوره‌ای تلاش می‌کند از یکسان‌سازی بگریزد و فردیت خود را حفظ کند. به‌این‌دلیل ما در حوزه‌هایی که مستلزم بینشی ناب و ژرف هستند، نشانه‌های آشکار بازگشت به اسطوره را می‌بینیم (مثل قلمرو ادبیات و هنر).

کارکرد اجتماعی اسطوره در روزگار مدرن، کارکردی درونی و ناخودآگاه است. بینش اسطوره‌ای، از آن‌رو که از پهنهٔ خودآگاهی و از قلمروی رفتارهای روزمرهٔ انسان خارج شده و در اعماق پنهان وی جا گرفته است، هر زمان که جولانگاهی بیابد، سربرمی‌آورد. جولانگاه بنیادین کارکردهای اسطوره ای، ادبیات و هنر است که مهر و نشان اسطوره را بیشتر از هر پدیده و هنجار اجتماعی دیگر بر خود دارد؛ چراکه سازوکاری ناخودآگاهانه دارد. وجود سبک ها و شیوه‌های ادبی و هنری گوناگون، به‌خاطر همین فردیت ناخودآگاهانه است که در آنجا ناخودآگاه انتقام خود را از خودآگاه می‌گیرد.

ادبیات و هنر جدید، درواقع آن‌چنان فردی و ذهنی شده است که کارکرد اجتماعی‌اش را از دست داده است و معماگونه و رازآلود است؛ معمایی که گاه به‌آسانی گشوده نمی‌شود؛ زیرا آکنده از نمادهای شخصی است که برای شاعر و هنرمند ارزش و کارایی دارد و از آنجاکه زادهٔ ناخودآگاه است، گاه برای خود آفریننده هم ژرفایش آشکار نیست.

از آن‌روست که در بعضی از نقدها، ابعاد نامکشوفی از اثر را سال‌ها و قرن‌ها بعد از خالق آن بازمی‌گشایند. این زمان مبهمی که ناخودآگاه خالق اثر با ناخودآگاه مخاطب ارتباط برقرار می کند، این دورشدن هرچه بیشتر اثر از خودآگاهی و قلمرو شناخت تجربی و کارکرد اجتماعی، ویژگی رؤیاگونه به آن می‌بخشد، اما این رؤیا هرچقدر فردی و هرچند با زبانی پیچیده، مخاطب خاص و گاه محدود خود را می‌یابد.

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۷۰) *ساختار و تأویل متن*، تهران، نشر مرکز.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۷۷) *اسطوره، بیان نمادین*. تهران، سروش.

الیاده، میرچا. (۱۳۶۲) *چشم‌اندازهای اسطوره*. ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، انتشارات‌توس.

ایگلتون، تری. (۱۳۷۲) پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی. ترجمه عباس مخبر، تهران، نشرمرکز.

بارت، رولان. (۱۳۸۲) *اسطوره، امروز*. ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان، تهران نشر مرکز.

باستید، روژه. (۱۳۷۰) *دانش اساطیر*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، انتشارات توس.

برمن، مارشال. (۱۳۷۹) *تجربه مدرنیته*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران، طرح نو.

براکت، اسکارجی. (۱۳۶۳) *تاریخ تئاتر جهان*، ترجمهٔ هوشنگ آزادی ور، تهران،انتشارات مروارید.

بهار، مهرداد. (۱۳۷۶) *از اسطوره تا تاریخ*، گردآورنده و ویراستار ابوالقاسم‌اسماعیل‌پور، تهران، نشر چشمه.

بنیامین، والتر. (۱۳۸۹) *کافکا به روایت بنیامین*،گردآوری:هرمان شوپنهاوزر،ترجمه کوروش بیت سرکیس،تهران نشر ماهی.

ریکور، پل. (۱۳۷۳) *زندگی در دنیای متن*، ترجمه بابک احمدی، تهران، نشر مرکز.

ساراپ، مادن. (۱۳۸۲) *پساساختارگرایی و پسامدرنیسم*، ترجمه محمدرضا تاجیک،تهران، نشر نی.

سارتر، ژان پل. (۱۳۵۷) *دربارهٔ نمایش*، ترجمه ابوالحسن نجفی، تهران، انتشارات‌زمان.

شایگان، داریوش. (۱۳۷۱) *بت ذهنی و خاطره ازلی*، تهران، انتشارات امیرکبیر.

فرای، نورتروپ. (۱۳۷۸) *ادبیات و اسطوره*، از کتاب اسطوره و رمز (مجموعهٔ مقالات)ترجمه جلال ستاری، تهران، سروش.

کاسیرر، ارنست (۱۳۶۶) *زبان و اسطوره*، ترجمه محسن ثلاثی، تهران، نشر نقره.

کرس میر،کارولین(۱۳۸۷) *فمینیسم و زیبایی شناسی*،ترجمه افشنگ مقصودی ،تهران،انتشارات گل آذین.

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

مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸) *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*، تهران، انتشارات فکر روز.

میه، کاترین. (۱۳۸۸) *هنر معاصر در فرانسه*،ترجمه مهشید نونهالی،تهران، موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

نیچه، فردریش ویلهلم. (۱۳۷۷) *زایش تراژدی*، ترجمه رویا منّجم، تهران، نشر پرسش.

وینریچ، هارالد. (۱۳۷۸) *ساختارهای نقلی اسطوره*، از کتاب *اسطوره و رمز* (مجموعه مقالات) ترجمه جلال ستاری، تهران، سروش.