# در عمق عقاب چوبین

ترجمه ع. پاشایی



## چند اصطلاح

پیش از ورود به بحث در عمق *عقابی چوبین*، که رویکرد اسطوره‌شناختی در نقد ادبی است، لازم می‌دانم پنج اصطلاح: archetype (آغازینه)، symbol (رمز) و projection (فرافکنی)، object (شناسه) و subject (شناسه‌گر) را که در این مقاله آمده به اختصار توضیح دهم.

۱. archetype (آرکی‌تایپ) یک واژهٔ یونانی است مرکب از دو جزءِ arche–type. جزءِ اول (از مصدر «archein: آغازیدن») به معنی آغازین و اولی و ابتدائی است. جزءِ دوم typos یا type به معنی مُهر یا اثر مُهر، قالب و الگو است. رویهم‌رفته آرکی‌تایپ در آغاز به معنای مُهر آغازین، یا مدل یا شکل و الگوئی بوده است که چیزی را از روی آن می‌ساختند، در واقع آرکی‌تایپ در ابتدا قالب اول بوده است.

اما این واژه در تاریخ و تحول تفکر و علم غربی کاربردهای چندگانه‌ئی یافته است که این‌جا به یکی دو معنای آن اشاره می‌کنیم. ۱. a. در فلسفهٔ افلاتونی به یکی از ایده‌هائی اطلاق می‌شود که چیزها همه مُثُل یا مثال‌هائی از آن‌اند. b. در فلسفهٔ مدرسی، ایده‌ئی در عقل الهی که معین‌کنندهٔ صورت هر مخلوقی است. c. در فلسفهٔ جان لاک، یکی از واقعیت‌های بیرونی است که تصورات و تأثرات ما تا حدی با آن بستگی دارد. ۲. معنائی که کارل گوستاو یونگ به آن می‌دهد، که خواهیم گفت.

اما در زمینهٔ هنری: آرکی‌تایپ به هر ایماژ (صورت ذهنی یا خیال) یا موتیف، یا الگوی تِماتیک (تِمی و مضمونی) اطلاق می‌شود که منظماً در تاریخ، ادبیات و دین یا شیوه‌های عامیانه وجود داشته است تا آن‌جا که نیروی رمزی فرارونده‌ئی یافته است. بنا بر روان‌شناسی یونگ، آرکی‌تایپ‌ها، «صورت‌های آغازین روانیِ» عناصر ساختاری شکل‌دهندهٔ اسطوره است و همیشه در روان ناهشیار موجود است، با این‌همه این‌ها تصورات موروثی نیستند بل‌که به «قلمرو فعالیت‌های غرایز تعلق دارند و در آن معنا ... صورت‌های موروثی رفتار روانی را نشان می‌دهند.» (*روان و رمز*، ۱۹۵۸، ص xvi) به نقل از واژه‌نامهٔ جنگ *رویکردهای انتقادی به ادبیات*، ذیل Archetype.

بر این اساس من برای archetype، در این معنای نوِ اسطوره‌شناختی، خاصه در کاربرد یونگی آن، برابرنهاد *آغازینه* را پیشنهاد می‌کنم، و مقصودم از این واژه چیزی یا هر چیزی است که در آغاز و از آغاز در اندیشه و در جان و نهاد ما بوده است، یعنی *نهادینهٔ* ما است، یا تیپ و نوعی است که آغازینهٔ یک تیپِ مثلاً ادبی بوده است.

۲. واژهٔ دیگر *سمبل* است، و آن هر صورت از خیال (ایماژ) یا شیء یا کنشی است که بار معنائی آن فراتر از ارزش واژگانی یا لغوی آن است. معمولاً برای این اصطلاح «نماد» را به کار می‌بریم و از آن‌جا که سمبل، مثلاً در اسطوره‌شناسی، همواره با رمز و راز و رازورزی همراه است، واژهٔ قدیمی «رمز» را برای آن دقیق‌تر می‌دانم. این واژه را از گذشتهٔ دور در فارسی به همین معنا به کار برده‌اند.

۳. اصطلاح سوم «فرافکنی» یا projection است در معنای یونگی آن. یونگ در *آغازینه‌ها و ناهشیار جمعی* (ص ۶۰) در باب «فرافکنی» می‌نویسد: «فرایند ناهشیار و خودکاری که از طریق آن محتوائی که برای شناسه‌گر (subject) ناهشیار است به شناسه (object) منتقل می‌شود، تا آن‌جا که به نظر می‌رسد آن محتوا) به آن شناسه تعلق دارد. (فرایند) فرافکنی در لحظه‌ئی متوقف می‌شود که هشیار شود، و این زمانی است که می‌بینیم آن محتوا به شناسه‌گر تعلق دارد.» (به نقل از *جنگ رویکردهای انتقادی به ادبیات*، ص ۱۷۹).

۴. object یا ابژه از نظر ریشهٔ لغت مرکب از دو جزء است، یکی –ob به معنی «به سوی» و دیگری jacere به معنی «انداختن» و نهادن، و روی‌هم‌رفته به معنی «پیش نهادن» و انداختن پیش چیزی یا کسی، و مخالفت کردن است. این واژه معانی بسیار دارد و این‌جا تنها معانی خاصی از آن منظور است که برای آن برابرنهاد «شناسه» را پیشنهاد می‌کنم: (۱) شناسه، هر چیزی است که حس‌پذیر باشد، یعنی یک یا چند حس آنرا حس کند، خصوصاً هر چیز مادی. (۲) در فلسفه، مراد از شناسه چیزی است که هستی مستقل دارد و دانستگی (یا با نام‌های دیگری چون جان و دل و ذهن) به سوی آن هدایت شده باشد به این قصد که آنرا تصور کند، تخیل کند، بفهمد و بیندیشد. از این نظر، شناسه، موضوع اندیشه و شناخت است.

واژهٔ شناسه نیاز به توضیح دارد. تاکنون ابژه را در فارسی به چندین صورت ترجمه کرده‌اند که از میان آن‌ها عین و مقصود و موضوع شناسائی به مقصود ما نزدیک‌تر است. از سوی دیگر، پیش از این واژهٔ «شناسه» را به معانی دیگری به کار برده‌اند اما در کاربرد ما شناسه، به قیاس واژه‌های آشنائی چون گدازه یا گزاره، چیزی است که شناخته و شناختنی است. و شناسنده را از آن‌جا که به این شناسه می‌پردازد و به آن می‌اندیشد «شناسه‌گر» خوانده‌ایم.

۵. subject یا سوژه از نظر ریشهٔ لغت مرکب از دو جزء است: –sub به معنی «زیر» و jacere که انداختن و نهادن است که پیش از این گفته شد. سوژه نیز معانی بسیار دارد که این معنی آن در فلسفه مورد نظر ما است: جان یا جزء اندیشنده که از موضوع یا شناسهٔ اندیشه متمایز است. آن‌را شناسه‌گر می‌نامیم که از نظر دانش‌شناسی، می‌تواند شناسندهٔ فردی باشد یا من ناب یا من فرارونده، یا متعالی، یا کنش آگاهی و دانستگی باشد. آن‌را ذهن و فاعل شناسائی نیز ترجمه کرده‌اند.

نگاهی به معنای واژهٔ «من» فارسی می‌تواند روشنگر باشد. «من»، از ریشهٔ ma یا man، به معنی اندیشنده است، و از این‌جا است که در معنی آن نوشته‌اند: «دل را گویند» (*برهان قاطع*). «من» همریشه است با واژهٔ «منش» که «اندیشه» است. در این معنای «من» است که می‌تواند سوژه یا شناسه‌گر باشد.

## تعاریف و مفاهیم نادرست

جوزف کمبل در *صورتک‌های خدا: اساطیر ابتدائی*، (۱۹۵۸) به شرح پدیده‌ئی از رفتار حیوانات می‌پردازد که کنجکاوی‌انگیز است. می‌نویسد: جوجه‌هائی که تازه از تخم درآمده‌اند و هنوز تکه‌هائی از پوست تخم به دم‌شان چسبیده تا عقابی را بالای سرشان ببینند مثل تیر به سوی سرپناه می‌دوند، اما همین جوجه‌ها در برابر پرندگان دیگر واکنشی نشان نمی‌دهند. حال اگر عقابی از چوب بسازند و آن‌را روی سیمی بالای لانه به جوجه‌ها نزدیک کنند جوجه‌ها باز شروع می‌کنند به دویدن (البته اگر مدل چوبی را از آن‌ها دور کنند واکنشی از خود نشان نمی‌دهند). کمبل می‌پرسد «این درک ناگهانی جوجه‌ها از یک مجسمه چوبی که نظیری در دنیای‌شان ندارد از کجا پیدا می‌شود؟ با آن‌که مرغان دریائی و اردک‌ها، حواصیل‌ها و کبوترهای زنده واکنشی در آن‌ها ایجاد نمی‌کنند، دستکار هنری [عقاب چوبین] امّا پاسخی بسیار عمیق در آن‌ها برمی‌انگیزد.» (ص ۳۱).

تمثیلی که کمبل به آن اشاره دارد، هرچند فقط تا حدی درست است، اما مدخل اموزنده‌ئی است به رویکرد اسطوره‌شناختی. از آن‌جاکه هنر ادبی با «پاسخ بسیار عمیقی» در سرشت انسان پیوند دارد، نقد اسطوره‌شناختی می‌خواهد بدان بپردازد. منتقد اسطوره‌کار (myth critic) بر آن است که به جستجوی عناصر اسرارآمیزی برخیزد که هم به برخی آثار ادبی شکل می‌بخشد، و هم با نیروی کمابیش حیرت‌انگیزی رابطه دارد که در انسان موجب واکنش‌های نمایشی و جهانی یا کلی می‌شود. او می‌خواهد کشف کند چه‌گونه برخی از آثار ادبی، معمولاً آن‌هائی که در شمار آثار کلاسیک‌اند یا بناست بشوند، نوعی واقعیت را تصویر می‌کنند که خوانندگان به آن‌ها پاسخی ماندگار می‌دهند ــ حال آن‌که آثار دیگری، که آن‌ها هم آشکارا از ساخت خوبی برخوردارند، و حتا برخی از شکل‌های واقعیت، هیچ واکنشی در ما برنمی‌انگیزند. اگر به زبان تمثیل بگوئیم، منتقد اسطوره‌کار عمیقاً «عقاب‌های چوبی» آثار بزرگ ادبی را مطالعه می‌کند: مقصود او پژوهش و مطالعه در همان آغازینه‌ها یا در الگوهای آغازینه‌ئی است که نویسنده آن‌ها را در طول سیم‌های کشیدهٔ ساختار شاهکارش کشیده است [اشاره است به همان تمثیل عقاب چوبی و جوجگان] و آن‌ها چنان ارتعاشی دارند که بازآوائی (resonance) همدلانه‌ئی در عمق جان خواننده تشدید می‌شود.

میان نقد اسطوره‌شناختی و رویکرد روان‌شناختی به وضوح رابطه‌ئی تنگاتنگ هست، بدین معنا که هر دو به انگیزه‌هائی می‌پردازند که شالودهٔ رفتار انسان است. تفاوت‌هائی که میان این دو رویکرد هست در زمینهٔ اندازه و ارتباط آن دو است با رشته‌های دیگر. گرایش روان‌شناسی به آزمایش و تشخیص است، و با علم زیست‌شناسی بستگی نزدیک دارد. اسطوره‌شناسی می‌خواهد تفکر کند و فلسفی باشد، و با دین و انسان‌شناسی و تاریخ فرهنگ ارتباط دارد. ناگفته پیدا است که در چنین تعمیم‌هائی خطر ساده‌گیری بیش از اندازه هم هست. مثلاً، دامنهٔ کار

روان‌شناس بزرگی چون زیگموند فروید سخت از مرز مطالعهٔ تجربی و بالینی درمی‌گذرد و به قلمروهای اسطوره می‌رسد، و کارل گوستاو یونگ که روزگاری دست‌پرورد مشهور او بود، یکی از اسطوره‌شناسان برجستهٔ زمان ما می‌شود. از سوی دیگر، این دو رویکرد از یک‌دیگر متمایزند و اسطوره‌شناسی قلمروی گسترده‌تر دارد. مثلاً، همان چیزی را که روان‌کاوان می‌کوشند در شخصیت فرد بکاوند و عیان کنند، مطالعهٔ اسطوره‌ها آن‌را در باب جان و منش یک قوم آشکار می‌کند. و درست همان‌گونه که رؤیاها بازتاب آرزوها و اضطراب‌های ناهشیار فرد است اسطوره‌ها نیز فرافکنی‌های رمزی امیدها و ارزش‌ها و بیم‌ها و آرمان‌های یک قوم و ملت است. اما واژهٔ اسطوره یک کاربرد غلط رایج هم دارد، که بنا بر آن اسطوره‌ها صرفاً خیالات و پندارها یا باورهای ابتدائی است که بر اساس تعقل غلط بنا شده است. در واقع دامنهٔ اسطوره‌شناسی یا اساطیر گسترده‌تر از داستان‌هائی است که در مدرسه‌های غربی دربارهٔ خدایان یونان و روم می‌گویند یا پهناورتر از افسانه‌های زیرکانه‌ئی است که برای سرگرم کردن بچه‌ها (یا برای آزار دانشجویان رشته‌های ادبی) ساخته و پرداخته‌اند. اگر مبنای قضاوت این باشد که اسطوره‌ها با معیارهای رایج ما در باب واقعیت بالفعل سازگار نیست، پس تمام آثار بزرگ ادبی هم در این جرگه قرار می‌گیرند. بی‌گمان، این هر دو را باید بازتاب واقعیت عمیق‌تری دانست. چنان‌که مارک شورر در *ویلیام بلیک: سیاست بینش* (نیویورک، ۱۹۴۶) می‌گوید: «اسطوره، تجلی بنیادی و نمایشیِ عمیق‌ترین بخش حیات غریزی ما است، و نیز نمایش آگاهی آغازین انسان است در جهان، و می‌تواند صورت‌ها و شکل‌های بی‌شماری به خود گیرد که شالودهٔ همهٔ باورها و گرایش‌های خاص ما است» (ص. ۲۹). آلن و. واتس در *اسطوره و آئین در مسیحیت* (نیویورک، ۱۹۵۴) می‌گوید «اسطوره را باید این‌گونه تعریف کرد: مجموعه‌ئی از داستان‌ها ــ که بی‌گمان برخی واقعیت‌اند و برخی خیال ــ که مردمان به دلایل گوناگون آن‌ها را تجلیات معنای درونی جهان و زندگی انسان می‌دانند» (ص. ۷). جورج والی در *فرایند شعری* (لندن، ۱۹۵۳) می‌گوید:

> اسطوره یک بیان مستقیم متافیزیکیِ ورای علم است و یک بینش واقعیت را در یک ساختار یگانهٔ رمز یا روایت، تجسم می‌بخشد. شرح چکیدهٔ‌ئی است از هستی انسان، و سعی می‌کند که واقعیت را با امانت در ساختار آن نشان دهد، می‌کوشد آن روابط بنیادی و چشمگیری را که واقعیت را برای انسان می‌سازد فقط در یک حرکت نشان دهد... اسطوره یک راه مهم و کج و کوج یا راه سنجیدهٔ بیان واقعیت نیست، بل که فقط راه است و بس.

سرشت اسطوره‌ها چنین است که جمعی و همگانی باشند، این‌ها قبیله‌ئی یا ملتی را در کار و کنش‌های روانی و روحی مشترک‌شان به هم می‌پیوندند. فیلیپ ویل‌رایت در *زبان شعر* (ویراستهٔ آلن تیت، نیویورک ۱۹۶۰) توضیح می‌دهد که «اسطوره بیان یک‌حس عمیق همکناری است ــ

نه‌فقط همکناری در سطح عقل ... بل‌که همکناری احساس و کنش کُلْ‌بودگی زیست» (ص ۱۱). وانگهی اسطوره، مثل نهنگ سفید مشهور ملویل (که خود یک ایماژ آغازینه‌ئی است)، همه‌جا در زمان و نیز در مکان حضور دارد، و در همه‌جای جامعهٔ انسانی یک عامل پویا به شمار می‌آید. از زمان فراتر می‌رود و گذشته (یعنی، وجوه سنتی باورها) را با حال (که ارزش‌های رایج است) یگانه می‌کند و به آینده (که آرمان‌های روحی و فرهنگی است) می‌رسد.

## چند نمونه از آغازینه‌ها

پس از بنا نهادن معنای اسطوره اکنون به این نیاز داریم که رابطهٔ اسطوره را با آغازینه‌ها و الگوهای آغازینه‌ئی بررسی کنیم. هر قومی اسطوره‌شناسی متمایز خاص خود را دارد که می‌تواند در افسانه، فرهنگ عامیانه، و ایدئولوژی او منعکس شود (یا به عبارت دیگر، اسطوره‌ها اگرچه شکل‌های خاص خود را از آن محیط‌های فرهنگی می‌گیرند که در آن‌ها رشد می‌کنند) اما اسطوره، در معنای کلی آن، امری کلی یا جهانی است. از این گذشته، موتیف‌ها یا درونمایه‌های (تم‌ها) مشابهی را می‌توان در اساطیر گوناگون بی‌شماری یافت، و نیز در اسطوره‌های اقوامی که به طور گسترده‌ئی در زمان و مکان از یک‌دیگر جدا هستند ایماژهای معینی وجود دارد که گرایش‌شان به داشتن معنای مشترکی است یا، دقیق‌تر بگوئیم، می‌خواهند پاسخ‌های روانی مشابهی برانگیزند و کارکردهای فرهنگی مشابهی را بر عهده گیرند. این‌گونه موتیف‌ها و ایماژها را *آغازینه* خوانند. به عبارت ساده‌تر، آغازینه‌ها رمز یا سمبل‌های جهانی‌اند. همان‌گونه که ویل رایت در *مجاز و حقیقت* (چاپ دانشگاه ایندیانا، ۱۹۶۲) توضیح می‌دهد این‌گونه رمزها:

> برای بخش بزرگی از بشریت، اگر نه برای تمام بشریت، حامل معانی یکسان یا بسیار همانندند. این یک واقعیت قابل کشف است که برخی نمادهای معین، مثل آسمانِ پدر و زمینِ مادر، نور، خون، فرا-زیر، محور چرخ و مانند این‌ها، بارها و بارها در فرهنگ‌هائی دیده می‌شود که از نظر زمان و مکان از یک‌دیگر پرت افتاده‌اند و میانشان هیچ احتمال تأثیر تاریخی و بستگی علّی نیست. [ص. ۱۱۱]

نمونه‌های این آغازینه‌ها و معانی رمزی که می‌تواند به طور گسترده‌ئی با آن‌ها بستگی داشته باشند چنین‌اند (این‌جا باید این نکته را یادآور شد که این معانی شاید در متن یا زمینه‌های گوناگون صورت‌های متفاوت به خود بگیرد):

### الف. ایماژها

۱. کارل یونگ می‌گوید آب رایج‌ترین رمز است برای ناهشیار. آب: سرّ آفرینش؛ زاد و مرگ و رستاخیز؛ صفا و رهایی؛ باروری و رویش.

الف. دریا: مادر تمامی حیات؛ سر روحانی و بی‌کرانگی؛ مرگ و زادن دوباره؛ بی‌زمانی و ابدیت؛ ناهشیار.

ب. رودها: مرگ و زادن دوباره(تعمید در مسیحیت)؛ جاری شدن زمان در ابدیت؛ مراحل انتقالی چرخهٔ حیات؛ تجسمات خدایان.

۲. خورشید (آتش و آسمان با یک‌دیگر بستگی نزدیک دارند): نیروی زایا و خلاق؛ قانون طبیعت؛ دانستگی (تفکر، روشن‌شدگی، فرزانگی، شهود معنوی)؛ اصل پدر (ماه و زمین به مادینه یا اصل مادر بستگی می‌یابند)؛ گذشت زمان و عمر.

الف. برآمدن خورشید: زادن؛ آفرینش؛ روشن‌شدگی.

ب. فرونشستن خورشید: مرگ.

۳. رنگ‌ها:

یک. سرخ: خون، قربانی، شهوت شدید، بی‌نظمی.

دو. سبز: رویش؛ احساس؛ امید؛ باروری. در زمینهٔ منفی می‌تواند مرگ و زوال گرفته شود.

سه. آبی: معمولاً بسیار مثبت است و همراه است با حقیقت، احساس دینی، ایمنی و پاکی جان.

چهار. سیاه (ظلمت): بی‌نظمی، سرّ، ناشناخته؛ مرگ؛ فرزانگی آغازین؛ ناهشیار؛ شر؛ مالیخولیا.

پنج. سفید: با ارزش‌های چندگانه که جنبه‌های مثبت آن دلالت دارد به نور، پاکی، معصومیت، و بی‌زمانی؛ و جنبه‌های منفی آن مرگ و خوف، برتر از طبیعی، و حقیقت کورکنندهٔ یک سرّ ناگشودنی عالم.(مثلاً نگاه کنید به فصل «سفیدی نهنگ» در رمان موبی‌دیک هرمان ملویل).

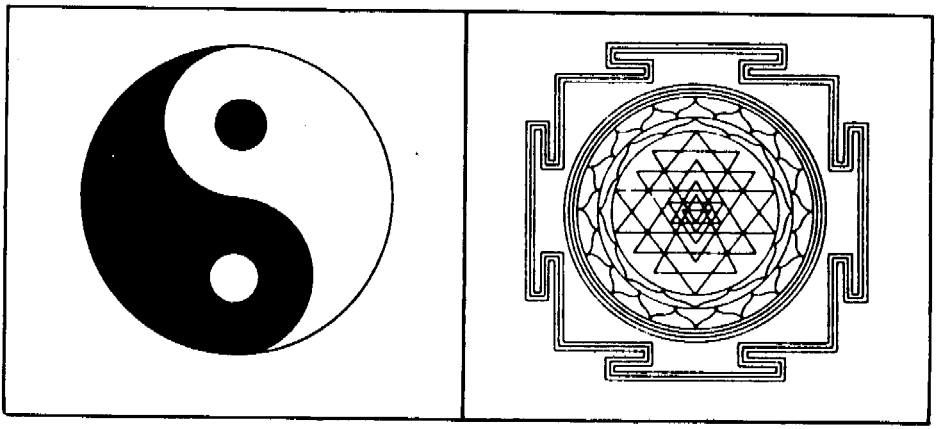
۴. دایره (کره، سپهر): کُل‌بودگی، یگانگی.

یک. مَنْدَلَه ( mandala: یک شکل هندسی است مبتنی بر ترسیم یک دایره در یک مربع، حول یک مرکز یگانه. نگاه کنید به مندلهٔ معروف به شری-یَنترَه (Shri Yantra): میل به وحدت معنوی و یکپارچگی روحی. توجه کنید که مندله در شکل‌های شرقی قدیمی‌اش مبین درکنار هم قرارگرفتن مثلث و مربع و دایره است با معادل‌های عددی سه و چهار و هفت آن‌ها.

دو. تخم: سرّ حیات و نیروهای زایش.

سه. یانگ-یین: یک رمز چینی که یکتائی اضداد یا وحدت نیروی متضادِ یانگ (اصل نرینه، نور، کوشش، و جان هشیار) و یین (اصل مادینه، تاریکی، پذیرندگی، و ناهشیار) را نشان می‌دهد.

چهار. ئوروبوروس (Ouroboros): رمز کهنِ (مصری و یونانیِ) ماری که دم خود را به دهن می‌گیرد. دلالت دارد به چرخهٔ جاودانهٔ حیات، ناهشیاری آغازین، و وحدت نیروهای اضداد (مقایسه کنید با یانگ-یین).



مندلهٔ شری ـ ینتره　　مندلهٔ یانگ یین

۵. افعی (مار، کرم): رمز انرژی و نیروی ناب (مقایسه کنید با لیبیدو فرویدی)؛ شر، تباهی؛ جنسیت؛ ویرانی؛ سرّ؛ فرزانگی؛ ناهشیار.

۶. اعداد:

عدد سه: نور؛ آگاهی و وحدت معنوی (مقایسه کنید با *تثلیث مقدس*)؛ اصل نرینه.

عدد چهار: همراه است با دایره، چرخهٔ حیات، چهار فصل؛ اصل مادینه، زمین، طبیعت. چهار عنصر (خاک و باد (هوا) و آب و آتش).

عدد هفت: تواناترین همهٔ عددهای رمزی است و دلالت دارد به وحدت عددهای سه و چهار، تکمیل دایره، و نظم کامل.

۷. زن آغازینه‌ئی (مام بزرگ ــ رازهای زندگی، مرگ، و استحاله):

یک. نیک‌مام (جلوه‌های مثبت زمین‌مام یا زمینِ مادر): همراه با اصل حیاتی، زادن، گرما، تغذیه، نگهداری، باروری، رویش، فراوانی (مثلاً دیمیتر Demeter سرس Ceres [که هر دو بانو خدای کشت و باروری‌اند. اولی یونانی و دومی رومی است].

دو. مام هراس‌انگیز (شامل جلوه‌های منفی زمین‌مام): زن جادو (عجوز جادوگر)، ساحره، پری دریائی اغواگر، روسپی، زن اغواگر ــ که همراه است با جنسیت، محافل بزم، بیم، خطر، تاریکی، قطع عضو، اخته کردن، مرگ. ناهشیار در جلوه‌های هراس‌انگیزش.

سه. یار: صورت سوفیا [دانائی]، مادر مقدس، شاهدخت یا «بانوی زیبا» ــ تجسم الهام و کمال روحی (مقایسه کنید با آنیمای یونگ).

۸. پیر فرزانه (رهاننده، نجات‌بخش، گورو (guru): انسان‌وارهٔ (personification) اصل معنوی، از یک‌سو نشان‌دهندهٔ «دانش، تأمل، بینش، فرزانگی، زیرکی، و شهود، و از سوی دیگر [نشان‌گر] صفات اخلاقی مثل نیک‌خواهی و آمادگی یاری رساندن به دیگران، که این منش «روحی» او را چنان‌که باید ساده می‌کند... پیرمرد سوای زیرکی و فرزانگی و بینشش... به

صفات اخلاقیش نیز شهره است. از این گذشته، او حتا صفات اخلاقی دیگران را نیز می‌آزماید و بر اساس این آزمون هدایائی هم می‌دهد... پیرمرد همیشه هنگامی پیداش می‌شود که پهلوان در نومیدی و وضع نومیدکننده‌ئی است که فقط تفکر عمیقی یا اندیشهٔ سعادت‌انگیزی ... می‌تواند او را از آن وضع خلاص کند. اما آن‌جا که پهلوان به دلایل بیرونی و درونی نتواند به این کمال برسد، دانش لازم برای جبران این کاستی به صورت یک اندیشهٔ انسان‌واره، یعنی در هیأت این پیر فرزانه و یارمند، بر او نمودار می‌شود» (ک. گ. یونگ *آغازینه‌ها و ناهشیار جمعی*، ترجمهٔ انگلیسی ص ۲۱۷ به بعد).

۹. باغ: فردوس. بهشت، معصومیت. زیبائی (خصوصاً زنانهٔ) تباه‌نشده؛ باروری.

۱۰. درخت: «در معنای کلی، سمبولیسم درخت اشاره است به معنای حیات عالم: ماندگاری آن، رشد، تکثیر، فرایندهای زایش و نوزائی. معادل است با حیات پایان‌ناپذیر، و بنابراین معادل است با رمز بیمرگی» (J. E. Cirlot، *فرهنگ رمزها*، ترجمهٔ انگلیسی، ص ۳۲۸. مقایسه کنید با تصویر صلیب رستگاری به مثابهٔ درخت زندگی (شجره‌الحیات) در شمایل‌نگاری مسیحی).

۱۱. بیابان: خشکی روحی؛ مرگ؛ نیست‌انگاری، نومیدی.

نمونه‌ها را به همین اندازه بسنده می‌کنیم که نشان‌گر برخی از ایماژهای آغازینه‌ئی رایج و شایع است و خواننده احتمالاً با آن‌ها در ادبیات روبه‌رو خواهد شد. ایماژهائی که فهرست‌شان این‌جا آمده در هر اثری که بیایند لزوماً کارکرد آغازینه‌ئی ندارند. منتقد بصیر [و خوانندهٔ آگاه] هنگامی چنین تعبیری از این نمونه‌ها خواهد کرد که کل زمینه یا متن آن اثر منطقاً یک‌چنین خوانشی را در زمینهٔ آغازینه‌ها تأیید کند.



## موتیف‌ها یا الگوهای آغازینه‌ئی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. آفرینش: شاید بنیادی‌ترین همهٔ موتیف‌های آغازینه‌ئی، و در نتیجه هر اسطوره‌شناسی، بر شالودهٔ گزارشی نهاده شده است در این باب که چه‌گونه عالم و طبیعت و انسان را باشنده یا باشندگانی برتر از طبیعی به هستی آورده‌اند.

۲. بیمرگی: انوشگی یا جاودانگی، آغازینهٔ بنیادی دیگری است که عموماً یکی از دو شکل روائی بنیادی را به خود می‌گیرد:

یک. گریز از زمان: «بازگشت به بهشت»، حالت سعادت کامل و بی‌زمانی که انسان (آدم) پیش از سقوط یا هبوط غم‌انگیزش به تباه شدن و مرگ‌پذیری از آن برخوردار بوده است.

دو. شناور شدن عارفانه در چرخهٔ زمان: درونمایهٔ (تم) مرگ و بازآمدن‌های بی‌پایان. انسان با تسلیم شدن به ریتم پهناور و اسرارآمیز چرخهٔ ابدی طبیعت، خصوصاً چرخهٔ فصول، به نوعی بیمرگی می‌رسد.

۳. آغازینه‌های پهلوان (آغازینه‌های استحاله و رهائی):

یک. جستجو: پهلوان (رهاننده، رهائی‌بخش) سفر بسیار درازی را در پیش می‌گیرد و در طی آن باید وظایف ناممکنی را بر عهده بگیرد، با دیوان نبرد کند، معماهای ناگشودنی را بگشاید، و بر موانع غلبه‌نیافتنی غالب آید بدین منظور که قلمروی را نجات بخشد و شاید هم با شاهدخت ازدواج کند.

دو. تشرف (initiation) پهلوان در گذر از نادانی و نپختگی و رسیدن به بلوغ اجتماعی و روحی، یعنی، در رسیدن به بلوغ و عضو تمام‌عیار گروه اجتماعی خود شدن باید به یک‌سلسله از آزمون‌های پرآزار ــ که به «ور» (var) یا «ورند» (varand) معروف است ــ تن دهد. تشرف معمولاً سه مرحلهٔ متمایز دارد [که به «اداب گذر» یا «مناسک تشرف» معروف است] : (۱) جدا شدن، (۲) گذشتن یا تغییر، (۳) بازگشت یا پیوستن. این نیز مثل جستجو گونهٔ دیگری از آغازینهٔ مرگ و زادن دوباره است.

سه. بز قربانی (معروف به بز عزازیل یا بز بلاگردان): پهلوان، که او را همان بهروزی قبیله و ملت می‌دانند، باید بمیرد تا گناهان آن قوم بخشوده شود و باروری به آن سرزمین بازآورده شود.

ئوتو رنگ در *اسطورهٔ زادن پهلوان* (نیویورک، ۱۹۵۹) در مطالعه‌ئی که روی حدود هفتاد پهلوان مختلف (شامل موسی، هرکول، ئودیپ، زیگفرید، و عیسی) انجام داده مؤلفه‌های بنیادی زیر را، که او آن‌را «روایت معیار» می‌نامد، عرضه می‌کند:

> [۱] پهلوان، پسر والدانی مشهور، معمولا پادشاه، است. [۲] پیش از آن‌که نطفه‌اش بسته شود دشواری‌های بسیار در کار بوده است، مثل خودداری از نزدیکی پدر و مادر، نازائی طولانی، یا خفت‌وخیز پنهانی والدان به دلیل منع یا موانع بیرونی. [۳] در طی بارداری یا پیش از آن، یک پیشگوئی هست، به شکل رؤیا یا پیشگوئی کسی که خطر زادن این پسر را برای پدر (یا به نماینده‌اش) هشدار می‌دهد. [۴] قاعدتاً او را در صندوقی نهاده به آب می‌سپارند. [۵] سپس جانوران یا مردمانی پست (مثلاً چوپانی) او را نجات می‌دهند، و جانوری ماده یا زنی بی‌چیز به او شیر می‌دهد. [۶] پس از این‌که بزرگ شد پدر و مادر نامورش را به شکل‌های بسیار گوناگون پیدا می‌کند. [۷] از یک‌سو از پدرش انتقام می‌گیرد و از سوی دیگر سپاس می‌بیند. [۸] سرانجام به مقام و افتخار دست می‌یابد. [ص ۶۵]

## آغازینه‌ها به مثابهٔ ژانر یا نوع ادبی

بالاخره، آغازینه‌ها را علاوه بر نمودار شدن به شکل ایماژها و موتیف‌ها، می‌توان حتا در

ترکیب‌های پیچیده‌تری چون ژانرها یا انواع ادبی نیز دید که با دوره‌های اصلی چرخهٔ فصلی انطباق دارد. نورتراپ فرای در *کالبدشکافی نقد* (پرینستون، ۱۹۵۷) ژانرهای مربوط به هر یک از چهار فصل را نشان می‌دهد:

۱. میتوس (اسطورهٔ) بهار: کمدی

۲. میتوس تابستان: رومانس (که تم اصلیش یک داستان عاشقانه و پرماجرا است).

۳. میتوس پائیز: تراژدی

۴. میتوس زمستان: طنز

فرای با جسارت درخشانی اسطوره را با ادبیات یکی می‌داند، و می‌گوید که اسطوره یک «اصل سازمان‌دهِ ساختار شکل ادبی است» (ص ۳۴۱) و نیز بر آن است که آغازینه اساساً یک «عنصر تجربهٔ ادبی انسان است» (۳۶۵). و در The Stubborn Structure (چاپ دانشگاه کورنل، ۱۹۷۰) مدعی می‌شود که «اسطوره‌شناسی به طور کلی نوعی نمودار یا تصویر چیزی است که ادبیات به طور کلی دربارهٔ آن است، و یک بررسی تخیلی موقعیت انسان است از آغاز تا انجام، و از بلندا تا اعماق چیزی که در تخیل قابل تصور است.» (۱۰۲).

## نقد اسطوره‌ئی در عمل



کار فرای ما را مستقیماً به رویکرد اسطوره‌شناختی تحلیل ادبی می‌برد. چنان‌که در بحث از اسطوره‌شناسی خواندیم، وظیفهٔ منتقد اسطوره‌کار وظیفهٔ خاص و متفاوتی است. به خلاف منتقد سنتی که بر تاریخچه و سرگذشت نویسنده بسیار تأکید می‌کند منتقد اسطوره‌کار بیش‌تر به ماقبل تاریخ و سرگذشت خدایان علاقه‌مند است. به خلاف منتقد صورت‌گرا (فرمالیست) که بر شکل و تقارن خود اثر متمرکز می‌شود، منتقد اسطوره‌کار پی‌جوی آن روح درونی است که به فرم سرزندگی و جاذبهٔ ماندگار می‌دهد. و به خلاف منتقد فرویدی که مایل است به دستکار هنر به چشم یک محصول روان‌نژندی جنسی نگاه کند، منتقد اسطوره‌کار کل‌نگرانه در آن اثر نگاه می‌کند، یعنی به صورت تجلی نیروهای حیات‌بخش و کل‌ساز که از اعماق روان جمعی انسان برمی‌خیزد.

به رغم اهمیت خاصی که کار منتقد اسطوره‌کار دارد این رویکرد به چندین دلیل چنان‌که باید فهمیده نشده است (که در زبان فارسی هم احتمال درست درنیافتن آن کم نیست). نخست آن‌که فقط در قرن کنونی است که ابزارهای درست تعبیر و تفسیر از طریق تحول رشته‌هائی چون انسان‌شناسی و روان‌شناسی و تاریخ فرهنگ در دسترس قرار گرفته است. دوم آن‌که بسیاری از ادیبان و معلمان ادبیات دربارهٔ نقد اسطوره‌ئی شک و تردید دارند و دلیل آن نیز گرایش‌هائی است که این نقد به سوی آئین و رازورزی دارد. و سرانجام آن‌که در میان «تازه‌کارها»ی اسطوره‌کار در باب مفاهیم و تعاریف این نقد سردرگمی نومیدکننده‌ئی وجود دارد، و قال و مقالی که در این

زمینه وجود دارد باعث شده که برخی از منتقدانِ احتمالی این رشته از آن رو بگردانند و نیرو و توان‌شان را صرف رویکردهائی کنند که حد و مرزشان مشخص است مثل رویکرد سنتی یا صورت‌گرا. برای این‌که بتوانیم از این تُه‌تو راهی به بیرون پیدا کنیم دست‌کم باید سه رشته یا سه تأثیر جدا از هم، اما نه بی‌ارتباط با یک‌دیگر، را کشف کنیم. این سه رشته در رشد نقد اسطوره‌ئی سهم به‌سزائی دارد: ۱. انسان‌شناسی، ۲. روان‌شناسی یونگ و بینش‌های آن در باب آغازینه‌ها، ۳. نقد اسطوره‌ئی و رؤیای آمریکائی. ما این‌جا تنها به شرح مختصر دو رشتهٔ اول می‌پردازیم.

## انسان‌شناسی و کاربردهای آن

رشد سریع انسان‌شناسی جدید از اواخر قرن نوزدهم مهم‌ترین عامل مؤثر در رشد نقد اسطوره‌ئی بوده است. اندکی پس از آغاز قرن بیستم این تأثیر در یک رشته از مطالعات مهم که یونانی‌گرایان (هلنیست) کمبریج چاپ کرده بودند آشکار شد. این‌ها گروهی دانشمند بریتانیائی بودند که نویافته‌های انسان‌شناسی جدید را در فهم آثار کلاسیک یونانی از نظر خاستگاه‌های آئینی و اسطوره‌ئی به کار گرفتند... مهم‌ترین عضو این مکتب جیمز فریزر بود با کتاب برجسته‌اش شاخهٔ زرین (The Golden Bough) که تأثیر چشم‌گیری در ادبیات قرن بیستم داشته است، هم در میان نقادان و هم در نویسندگانی چون جیمز جویس و توماس مان و ت. ا. الیوت. این کتاب پژوهشی تطبیقی است در خاستگاه‌های آغازین دین در جادو و آئین و اسطوره. کار اصلی فریزر این بود: نشان دادن «همانندی بنیادی نیازهای اصلی انسان در همه‌جا و همهٔ زمان‌ها،» خاصه که این نیازها در سراسر اسطوره‌های کهن منعکس است. مثلاً روشن می‌کند که

> زیر نام‌های ئوسیریس، تموز، آدونیس، و آتیس مردم مصر و ملت‌های آسیای خاوری زوال و فرارسیدن سالانهٔ حیات، خاصه حیات گیاهی را نشان می‌دادند که آن‌را در هیأت خدائی تجسم بخشیدند که هرساله می‌میرد و از نو از (جهان) مردگان برمی‌خیزد. این آئین‌ها در هر جا نامی خاص و در جزئیات نیز اختلاف دارند، اما جوهر همه‌شان یکی است. [ص ۳۲۵]

موتیف محوری که فریزر از آن بحث می‌کند آغازینهٔ تصلیب و رستاخیز است... بینش‌هائی که فریزر و یونانی‌گرایان کمبریج عرضه داشته‌اند در نقد اسطوره‌ئی، خاصه در رویکرد اسطوره‌شناختی به درام بسیار مؤثر بوده است ... مثلاً در شناخت عمیق‌تر آثار سوفوکلس و یا *هملت* شکسپیر. و نیز در شعر، مثلاً در شعر اندرو ملویل، و در شاعرانی چون ویلیام بلیک و و. ب. ییتس، و ت. ا. الیوت که شعرشان ساختار اسطوره‌ئی دارد. حتا شاعرانی که شعرشان سمت و

سوی اسطوره‌پردازی ندارد اغلب از ایماژها و موتیف‌هائی استفاده کرده‌اند که خواسته یا ناخواسته کارکرد آغازینه‌ها را داشته است، مثلاً در شعر نو فارسی می‌توان از احمد شاملو را نام برد، در شعرهائی چون میلاد، *ماهی*، *سفر*، *از این‌گونه مردن* ... و حتا *از زخم قلب آمان‌جان*، و مانند این‌ها.

## روان‌شناسی یونگی و بینش‌های آغازینه‌ئی

عامل مؤثر دوم در نقد اسطوره‌شناختی کار ک. گ. یونگ، فیلسوف-روان‌شناس بزرگ است. او با انتقاد از نظریه‌های فرویدی آغاز می‌کند. یاری اصلی او به نقد اسطوره‌ئی نظریهٔ او در زمینهٔ حافظهٔ نژادی و آغازینه‌ها است. یونگ با گسترش نظریه‌های فروید دربارهٔ ناهشیار شخصی آغاز می‌کند و بر این نظر است که زیر این ناهشیار یک ناهشیار جمعی آغازین هست که مشترک میان وراثت روانی [یا، نهادینهٔ] تمام اعضای خانوادهٔ انسان است. همان‌گونه که خود یونگ در *ساختار و پویائی روان* (مجموعهٔ آثار، ج. ۸) می‌گوید:

> اگر این امکان بود که ناهشیار را در هیأت یک انسان مجسم کنیم، شاید می‌توانستیم آن‌را در هیأت یک انسان جمعی بیاندیشیم که مختصات هر دو جنس را آمیخته دارد، و از جوانی و پیری، و از تولد و مرگ پا فراتر می‌گذارد، و با در اختیار داشتن یکی دو میلیون سال تجربهٔ انسانی، عملاً جاودانه است. اگر چنین موجودی وجود می‌داشت فراتر از هر گونه تغییر زمانی یا گذرنده می‌بود. زمان حال، بی‌کم‌وبیش، برای او به معنی سالی است در هزارهٔ صدم پیش از میلاد مسیح. رؤیابین رؤیاهای دیرینه است و، به سبب تجربه‌های بی‌حد و قیاسش، پیشگوئی است بی‌همتا. در زمان‌های بی‌شمار، بارها و بارها، چون فرد، خانواده، قبیله، و ملت می‌زیسته است، و حس زنده‌ئی از ریتم رشد و شکوفائی و زوال خواهد بود. (ص ۳۴۹ ـ ۳۵۰)

همان‌طور که برخی غرایز در حیوانات پست‌تر موروثی است (مثلاً غریزهٔ همان جوجه‌ها در گریختن از سایهٔ عقاب) گرایش‌های روانی پیچیده‌تر (مثلاً یک «حافظهٔ نژادی») نیز موروثی انسان‌ها است. یونگ به خلاف روان‌شناس قرن‌هجدهمی، جان لاک، معتقد بود که «جان به صورت تابولا راسا (یعنی، لوح صاف) زاده نمی‌شود، بل‌که مثل تن محدودیتِ فردیِ از پیش مقرر خود را دارد، یعنی صورت‌هائی از رفتار را. این‌ها در الگوهای همیشه به یادآیندهٔ کنش روانی وجود دارند «(*روان و رمز*، ۱۹۵۸، ص XV). بنابراین آن‌چه را که یونگ عناصر ساختاری

«اسطوره‌ساز» می‌داند همیشه در روان ناهشیار حضور دارد. او تجلیات این عناصر را «موتیف»، «ایماژهای آغازین» یا «آغازینه» می‌نامد.

یونگ در روشن کردن این نکته دقیق بود که آغازینه‌ها تصورات موروثی یا الگوهای موروثی اندیشه نیست بل‌که این‌ها گرایش‌هائی است برای پاسخ دادن به انگیزه‌های معین و به شیوه‌های مشابه: «در واقع، این‌ها به قلمرو فعالیت‌های غرایز تعلق دارند و به این معنا صورت‌های موروثی رفتار روحی را نشان می‌دهند» (ص xvi) در *تأملات روان‌شناختی* (نیویورک، ۱۹۶۱) او بر این نظر بود که این غرایز روانی «دیرینه‌سال‌تر از انسان تاریخی‌اند... و [بذر آن] از زمان‌های آغازین در او کاشته شده، و تا ابد زنده است و عمرش بیش از تمام نسل‌هاست و همچنان بنیاد روان انسان را پی می‌ریزد. امکان زیستن به کامل‌ترین صورت از زندگی هنگامی هست که ما با این رمزها همداستانی کنیم. فرزانگی، بازگشت به آن‌ها است.» (ص ۴۲)

به منظور تأکید این نکته که آغازینه‌ها عملاً «صورت‌های موروثی» اند یونگ پا را از بیش‌تر انسان‌شناسانی فراتر گذاشت که معتقد بودند این صورت‌ها پدیده‌های اجتماعی‌اند ــ که از راه آئین‌های مقدس گوناگون از نسلی به نسل دیگر می‌رسند نه از طریق ساختار خود روان. از این گذشته او در *آغازینه‌ها و ناهشیار جمعی* (نیویورک، ۱۹۵۹) بر این نظر است که اسطوره‌ها از عوامل بیرونی مثل چرخهٔ فصول و دور شمسی مشتق نمی‌شوند بل‌که در حقیقت فرافکنی‌های پدیده‌های روانی نهادی یا فطری‌اند.

> تمام فرایندهای اسطوره گشتهٔ طبیعت، مثل تابستان و زمستان، مراحل قمر، فصول باران و مانند این‌ها، به هیچ‌وجه تمثیل‌های این پیشامدهای عینی نیست، بل‌که تجلی‌های رمزی نمایش ناهشیار و درونی روان است که از راه فرافکنی در دسترس هشیاری انسان قرار می‌گیرد ــ یعنی در پیشامدهای طبیعت بازتاب می‌یابد. (ص ۶)

به بیان دیگر، اسطوره‌ها ابزارهائی‌اند که آغازینه‌ها، خصوصاً صورت‌های ناهشیارشان، با آن‌ها بر جان هشیار آشکار و نمودار می‌شوند. یونگ می‌گوید آغازینه‌ها خود را در رؤیاهای افراد آشکار می‌کنند، چنان‌که می‌توان گفت رؤیاها «اسطوره‌هائی است انسانیت‌یافته» و اسطوره‌ها «رؤیاهائی است انسان‌زدائی‌شده».

یونگ رابطهٔ تنگاتنگ میان رؤیاها و اسطوره‌ها و هنر را نشان داد که این سه، کار سه محمل را می‌کنند که آغازینه‌ها به وسیلهٔ آن‌ها در دسترس هشیاری قرار می‌گیرند. یونگ در *انسان نو در جستجوی روان* (نیویورک، ۱۹۳۳) بر این نظر است که هنرمند بزرگ، انسانی است دارندهٔ «شهود آغازین»، و این نوعی حس خاص است برای الگوهای آغازینه‌ئی و استعدادی است برای سخن

گفتن با ایماژهای آغازین که به او توانائی می‌بخشد که تجربه‌هایش از «جهان درون» را از طریق شکل هنریش به «جهان بیرون» منتقل کند. یونگ با توجه به مصالح خام هنرمند پیشنهاد می‌کند که کار منطقی این است که هنرمند «به اسطوره‌شناسی رو آورد به این منظور که درخورترین بیان را به تجربه‌اش بدهد.» این نه به آن معنا است که هنرمند مصالحش را به طور دست‌دوم می‌گیرد چرا که: «تجربهٔ آغازین سرچشمهٔ خلاقیت او است. عمق آن‌را نمی‌توان سنجید، و او برای آن که بتواند به آن‌ها صورت بخشد به صورت‌های اسطوره‌ئی خیال (imagery) نیاز دارد». (ص ۱۶۴). یونگ با اظهار این سخن که هنرمند «انسان» است به معنای برتر آن ــ یعنی «انسان جمعی» است ــ و نیز این سخن که «کار شاعر نیاز روحی جامعه‌ئی را که در آن زندگی می‌کند برمی‌آورد» (ص ۱۷۱) هنرمند را به همان نقش والائی باز می‌برد که امرسون و ویتمن و سایر نقادان رمانتیک در قرن نوزدهم به شاعر نسبت می‌دادند.

هرچند خود یونگ چندان چیزی که بشود آن‌را نقد ادبی نامید ننوشته است، اما آن‌چه نوشته جای تردید باقی نمی‌گذارد که او بر این اعتقاد بود که ادبیات، و نیز هنر به طور کلی، جزءِ حیاتی تمدن بشری است. از این مهم‌تر، نظریه‌هایش افق‌های تأویل ادبی را برای منتقدانی که علاقه‌مند به کار بردن ابزارهای رویکرد اسطوره‌شناختی بودند و نیز برای منتقدان روان‌شناختی که خود را با نظریهٔ فرویدی سخت در تنگنا می‌دیدند گسترش داد ...

## چند آغازینهٔ خاص: سایه، پرسونا، و آنیما

یونگ در *آغازینه‌ها و ناهشیار جمعی* (نیویورک، ۱۹۵۹) به تفصیل از بسیاری از الگوهای آغازینه‌ئی (که ما پیش از این آن‌ها را بررسی کرده‌ایم مثل آب، رنگ‌ها و تولد مجدد) بحث می‌کند. در این راه، گرچه تأکید او روان‌شناختی است تا انسان‌شناختی، بخش قابل توجهی از کار او با کار فریزر و دیگران تداخل پیدا می‌کند ... یونگ در رشد نقد اسطوره‌ئی عامل بسیار مؤثری بوده است. مثلاً مصطلحات فراوانی از او اکنون در میان منتقدان اسطوره‌کار رایج است. خود همین اصطلاح «آغازینه» یکی از آن‌ها است، هرچند که این واژه ساختهٔ او نیست اما از نفوذ اندیشهٔ او بود که منتقدان اسطوره‌کار آن‌را به کار بردند...

روانی که انسان در فرایند «فردیت‌یافتگی»اش به ارث می‌برد سه بخش سازنده دارد که همان آغازینه‌های سایه، پرسونا، و آنیما است، مثل همان جوجه‌ئی که واکنش در برابر عقاب را به ارث برده بود. ما در سراسر اسطوره‌ها و آثار ادبی سراسر جهان با فرافکنی‌های رمزی این آغازینه‌ها روبه‌رو می‌شویم. مثلاً در فیلم‌های تلویزیونی یا وسترن‌های هالیوودی، پرسونا و آنیما و سایه را به ترتیب به شکل مرد قهرمان و زن قهرمان و مرد (یا زن) فرومایه و پست منعکس می‌بینیم. سایه روی تاریک‌تر خود ناهشیار ما است، که جنبه‌های فروتر و کم‌تر خوشایند شخصیت ما است که ما می‌خواهیم آن‌را سرکوب کنیم. یونگ در *تأملات روان‌شناختی*

می‌نویسد: «اگر سایه را در عمیق‌ترین معنایش در نظر بگیریم به دم مارمولکیِ نامرئی می‌ماند که انسان هنوز آن‌را به دنبالش می‌کشد» (ص ۲۱۷). رایج‌ترین گونهٔ این آغازینه، وقتی که فرافکنی شود، همان *شیطان* است که به زبان یونگ (در *دو مقاله در باب روان‌شناسی تحلیلی* (نیویورک، ۱۹۵۳) نشان‌گر «جنبهٔ خطرناک نیمهٔ تاریک ناشناختهٔ شخصیت» است (ص ۹۴). تجلیات رمزی این آغازینه را می‌توان در ادبیات در چهره‌هائی چون یاگوی شکسپیر، و شیطان میلتون، و مفیستوفلس گوته و کورتس کونراد دید.

آنیما شاید پیچیده‌ترین آغازینهٔ یونگ باشد. آنیما «ایماژ روان» است، روحِ شورِ حیاتی (elan vital) یا نیروی حیاتی مرد (انسان) است. یونگ می‌گوید آنیما در معنای «روان» همان «چیز زندهٔ درون مرد است که به خود زندگی می‌کند و سبب حیات می‌شود... اگر به خاطر جهش و سوسو زدن روان نبود، مرد در بزرگ‌ترین شور و تن‌آسانیش می‌پوسید و از میان می‌رفت» (*آغازینه‌ها و ناهشیار جمعی*، ص ۲۶ ــ ۲۷). یونگ آنیما را مادینگی روان نرینه می‌داند که «ایماژ آنیما معمولاً در زن فرافکنده می‌شود» (این آغازینه در روان مادینه، آنیموس خوانده می‌شود). آنیما در این معنا از نظر جنسی جزءِ مخالف روان مرد است، ایماژ جنس مخالف که او آن‌را هم در ناهشیار شخصی خود می‌برد و هم در ناهشیار جمعی. همان‌گونه که یک ضرب‌المثل قدیمی آلمانی می‌گوید «هر مردی، حوایش را در خودش دارد» [ناگفته نماند که تمامت آنیما و آنیموس را در یانگ- یین چینیان هم می‌توان یافت] ــ به عبارت دیگر روان انسان دوجنسی است، هرچند مشخصات روان‌شناختی جنس مخالف در هر یک از ما عموماً ناهشیار است، اما خود را فقط در رؤیاها یا در فرافکنی‌هائی نشان می‌دهد که ما در محیط‌مان روی کسی دیگر انجام می‌دهیم. پدیدهٔ عشق، خصوصاً عشقِ در نظر اول، را شاید بتوان دست‌کم تا حدی با نظریهٔ آنیمای یونگ توضیح داد: مایلیم که ـ ی افراد جنس مخالف که بازتاب مختصات خودهای درونیِ خود ما هستند جالب باشیم. یونگ در ادبیات، چهره‌هائی چون هلن تروائی، بئاتریس دانته، ایو (حوای) میلتون، و She (او) ی ه. رایدر هگارد را تجلیات انسانی آنیما می‌شمرد... آنیما نوعی میانجی است میان «من» (اراده و هشیار یا خود اندیشنده) و ناهشیار یا جهان درونی فرد. این کنش هنگامی روشن‌تر می‌شود که ما آن‌را با پرسونا مقایسه کنیم.

پرسونا روی دیگر آنیما است از این نظر که میانجی «من» ما و جهان بیرون است. اگر به زبان استعاره بگوئیم، «من» ما به سکه ماند. نقش یک روی آن آنیما است و روی دیگر آن پرسونا. پرسونا به نقاب یا به صورتک بازیگران ماند که ما به مردم جهان نشان می‌دهیم ــ شخصیت اجتماعی ما است، شخصیتی که گاهی کاملاً متفاوت از خود حقیقی ما است. یونگ در بحث از این صورتک اجتماعی توضیح می‌دهد که فرد برای رسیدن به بلوغ روانی باید پرسونائی انعطاف‌پذیر و عمل‌پذیر داشته باشد تا بتواند با سایر سازه‌های ساخت روحیش رابطه‌ئی هماهنگ داشته باشد. هم‌چنین می‌گوید پرسونایی که بسیار خشک و ساختگی باشد و به علائم اختلال روان‌نژندی مثل تحریک‌پذیری عصبی و مالیخولیا منجر می‌شود.

## محدودیت‌های نقد اسطوره‌ئی

پیدا است که نقد اسطوره‌ئی فرصت‌های نامعمولی فراهم می‌آورد که می‌توانیم در آن‌ها به ادراک و فهم ادبی‌مان بیفزائیم. هیچ‌یک از رویکردهای دیگر نقد کاملاً از چنین گسترش و عمقی برخوردار نیست. هر کاربرد نقد اسطوره‌ئی ما را به ورای قلمروهای تاریخی و زیبائی‌شناختی مطالعهٔ ادبی می‌برد، یعنی ما را برمی‌گرداند به سرآغازهای کهن‌ترین آئین‌ها و باورهای انسان، و نیز به عمق قلب تاریکی درون تک‌تک ما و به اعماق تاریک و نهان نهاد ما. به دلیل پهناوری و پیچیدگی اسطوره‌شناسی، که خود یک رشتهٔ تحقیقی است که انسان‌شناسان و روان‌شناسان می‌کوشند در اسرارش رخنه کنند، ناگفته پیدا است که این مقدمه در معرفی این رویکرد از کاستی‌های بسیار برخوردار است و می‌توان آن‌را نظری کلی و تا حدی سطحی و پاره‌پاره دانست. اما امیدواریم که پژوهنده که نیم‌نگاهی به این دیدگاه نو انداخته ترغیب شود که در قلمرو تاریک و ناشناختهٔ اسطورهٔ خاص خود به کاوش بپردازد.

ناگزیر باید برخی از محدودیت‌هائی راکه در داخل این رویکرد هست بازگفت و شناخت. خواننده این‌جا باید هشیار باشد که مبادا اشتیاق او به یک کلید نویافتهٔ تعبیر وسوسه‌اش کند که سایر ابزارهای ارزشمند نقد را ندیده بگیرد یا سعی کند که قفل همهٔ درهای آثار ادبی را با همین یک کلید باز کند. درست همان‌طور که گاهی شوق و شور منتقد فرویدی به رمزهای جنسی باعث می‌شود که چشمش را به روی ارزش‌های زیباشناختی اثری بزرگ ببندد، منتقد اسطوره‌کار هم که میلش به این جانب است شاید از یاد ببرد که ادبیات بیش از یک حامل و محمل آغازینه‌ها و الگوهای آئینی است. به عبارت دیگر، سر راهش این خطر کمین کرده است که او را از تجربهٔ زیباشناختی خود اثر دور دارد. او از یاد می‌برد که ادبیات، سوای هر چیز دیگر، در شمار هنر است. هر منتقد بصیری یک‌چنین پرسپکتیوهای بیرونی اسطوره‌شناختی و روان‌شناختی را فقط تا جائی به کار می‌برد که تجربهٔ آن شکل هنری را تشدید کند و باز فقط تا جائی به کارش می‌برد که ساختار و معنای بالقوهٔ آن اثر هنری چنین رویکردهائی را تأیید کند.[1]



### یادداشت‌ها

۱. آن چه خوانده‌اید ترجمهٔ خلاصه‌ئی است از فصل چهارم. A Handbook of Critical Approaches to Literature از ویلفرد ل. گرین، ارل ج. لیبور، لی مورگان، و جان ر. ویلینگم، ویرأیش دوّم، از ص ۱۵۳ تا ۱۹۲.