سرمشق‌های اسطوره‌ای

لارنس کوپ/ Lawrence Cope
ترجمهٔ دکتر محمد دهقانی

داستانی از مصر باستان در دست داریم. اوزیریس[1]، خدای گیاهان، که مورد محبت و تحسین همگان است، حسادت برادرش ست[2] را بر می‌انگیزد. ست او را زنده در تابوتی حبس می‌کند و به دریا می‌افکند. ایزیس[3]، ایزد بانوی گیاهان، پیکر او را که در بندر جبیل[4] لبنان به ساحل افتاده و به‌درختی گیر کرده است می‌یابد، وی جسد را پنهان می‌کند اما ست آن را می‌یابد و قطعه قطعه می‌کند و تکه‌های آن را در سرزمین مصر می‌پراکند. ایزیس همهٔ اجزای جسد را، بجزآلت تناسلی آن، باز می‌یابد. لیکن، چون از موهبت جادو برخوردار است، می‌تواند از اوزیریس صاحب فرزندی به نام هوروس شود. از آن پس، مصریان در تشریفات آیینی خود پادشاه وقت را نمایندهٔ هوروس می‌دانستند و پادشاه در گذشته را اوزیریس می‌خواندند. این داستان را می‌توان الگو[5] یا سرمشق اسطورهٔ باروری می‌دانست.

داستان دوم از بین النهرین و مربوط به زمانی است که شهر بابل مرکز آن سرزمین بود. تیامات[6] نخستین الههٔ مادر است؛ وی دریاست که ریشهٔ کل حیات است؛ او ممکن است به شکل اژدهایی عظیم تصویر شود. رب‌النوعی جوان‌تر، که مردوک[7] نام دارد، درصدد جنگ با وی بر می‌آید، و به‌اعماق آب‌های ازلی فرو می‌رود تا به نبردی تن به تن با او بپردازد. مردوک پیروز می‌شود و پیکر الهه را به دو قسمت می‌کند و جهان را از آن می‌آفریند. ازآن پس، وی رب‌النوعی برتر می‌شود و پادشاه بابل در جشن سال نو که هر ساله پس از فروخفتن سیلاب‌ها برگزار می‌شد نمایندهٔ او بود. این داستان را می‌توان الگوی اسطورهٔ آفرینش دانست.

داستان سوم متعلق به یهودیان باستان است. عبری‌ها، که بعداً بنی اسرائیل نامیده شدند، در

اسارت مصریان اند و فرعون نمی‌گذارد که از مصر خارج‌شوند. یهوه[8]، خدای آنان، ده بلای مرگبار بر مصریان نازل می‌کند، که بر اثر آن پسران ارشد همهٔ خانوارهای مصری می‌میرند. فرعون دست از لجاجت‌بر می‌دارد و یهوه به موسی (ع)، رهبر عبریان، فرمان می‌دهد که قوم را از طریق دریای سرخ به سوی آزادی هدایت کند. لیکن هنوز عبریان مصر را ترک‌نکرده‌اند که فرعون نظرش را تغییر می‌دهد و لشکرش را به دنبال آنها می‌فرستد. امواج دریا از هم می‌شکافد و عبریان از آن عبور می‌کنند اما وقتی‌مصریان آنها را تعقیب می‌کنند دریا باز به هم می‌آید. همهٔ لشکر فرعون غرق می‌شوند، لیکن عبریان نجات می‌یابند و به سوی سرزمین موعود خودمی‌روند. از آن پس، بردگان آزاد شده کم کم در می‌یابند که خدای آنان، یهوه، یگانه خدای جهان و قادر مطلق است. آنان عید «فصح» را به یاد دو عمل‌نجات‌بخش یهوه گرامی می‌دارند: وی مرگ را از خانواده‌های آنان دور کرده، و امتش را از اسارت رهانده و از راه دریای سرخ به آزادی رسانده است. این‌داستان شاید الگوی آن چیزی باشد که نورتروپ فرای[9] اسطورهٔ «نجات»[10] می‌نامد (فرای ۱۹۸۲:۴۹).

ایزیس

داستان چهارم از یونان باستان است. شاه آکریسیوس[11] از پیش گویی شنیده است که نوه‌اش وقتی بزرگ شود او را می‌کشد. از این رو نمی‌خواهد که‌دخترش، دانائه[12]، فرزندی بزاید. پس او را زندانی می‌کند تا احیاناً باردار نشود. اما زئوس[13]، وارد محبس دانائه می‌شود و او را باردار می‌کند، وپسری از او به دنیا می‌آید. وقتی شاه از ماجرا با خبر می‌شود، دختر و نوه‌اش را در صندوقی می‌گذارد و به دریا می‌افکند. به یمن دخالت زئوس صندوق‌به سلامت به جزیره‌ای می‌رسد و حاکم آن‌جا، پولیدکتس[14] مادر و فرزندرا پناه می‌دهد. وقتی پسر، که پرسئوس[15] نام دارد، بزرگ می‌شود، میان اوو پولیدکتس، که فرمانروایی ستمگر است، دشمنی به وجود می‌آید. پولیدکتس که در حضور پرسئوس نمی‌تواند با دانائه ازدواج کند او را به مأموریتی‌مرگبار می‌فرستد. پرسئوس باید سر هیولایی مادینه و بسیار ترسناک را، که مدوسا[16] یا گورگون[17] نام دارد، از تن جدا کند؛ هیولایی که نگاه اومی‌تواند انسان را به سنگ بدل سازد.وی باامداد الهی از عهدهٔ این کار بر می‌آید. در راه بازگشت، زنی جوان به نام آندرومدا[18] را از چنگ اژدهای‌دریایی می‌رهاند و با خود باز می‌آورد. وقتی می‌رسد، مادرش را پنهان از پولیدکتس می‌بیند و درمی یابد که فرمانروای ستمگر او را به ازدواج خود درآورده است و باوی رفتاری ظالمانه دارد. پرسئوس با سر جدا شدهٔ گورگون پولیدکتس را به سنگ تبدیل می‌کند. مادرش از پیروزی او شادمان می‌شود وموافقت می‌کند که با آندرومدا ازدواج کند. بعداً پرسئوس به‌راستی آکریسیوس را می‌کشد، چون در مسابقات عمومی دیسکی پرتاب می‌کند که تصادفاً به‌پدر بزرگش می‌خورد و او را از پا می‌افکند. این داستان را می‌توان الگوی اسطورهٔ قهرمان[19] دانست.

پنجمین و آخرین داستان مربوط به انگلستان دوران نوین است. پروسپرو[20]، دوک میلان، به دست برادرش آنتونیو[21] از سلطنت خلع می‌شود.آنتونیو او و دختر شیرخوارش، میراندا[22] را در قایقی پوسیده می‌نهد و به دریا می‌افکند. خوشبختانه، آنها به سلامت به جزیره‌ای می‌رسند و در آن جاپروسپرو به آموختن جادوگری می‌پردازد. وی آریل[23] را: که «روح هوایی» است و سیکوراکس[24] جادوگر او را در درختی زندانی کرده است، آزادمی‌کند، و پسر غول پیکر

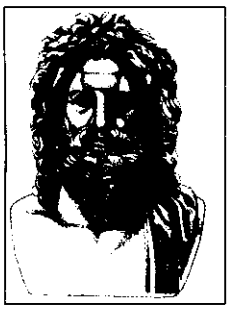
سرمشق‌های اسطوره‌ای

سیکوراکس را که کالیبان[۲۵] نام دارد مطیع خود می‌گرداند. پروسپرو که فنون جادوگری را آموخته است، کشتی برادرش رانزدیک ساحل جزیره در هم می‌شکند و بر او و همراهانش تسلط می‌یابد. آلونسو[۲۶]، پادشاه ناپل[۲۷]، که آنتونیو را در ماجرای عزل برادرش یاری‌داده است، و فردیناند[۲۸]، پسر آلونسو، جزو مسافران کشتی اند. فردیناند عاشق میراندا می‌شود، اما قبل از این که بتواند با او ازدواج کند بایدشایستگی خود را با شرکت در آزمونی خطیر که شامل سخت‌ترین و پست‌ترین کارهاست اثبات کند. در این هنگام پدرش آلونسو از سوء قصدی که برادرخود وی، سباستین[۲۹]، به تحریک آنتونیوی بدکار عامل آن است به زحمت جان به در می‌برد. سرانجام آلونسو، که بر اثر تجربه‌های خود در جزیره‌متنبه شده است، از پروسپرو طلب بخشش می‌کند، و پروسپرو او و نیز برادر خودش را که اظهار ندامت نکرده است می‌بخشد. پسر پادشاه با دختر دوک‌عادل ازدواج می‌کند، و ایزد بانوان ایریس[۳۰]، سرس[۳۱]، و جونو[۳۲] فرود می‌آیند تا در مراسم عروسی نمایش اجرا کنند. این داستان را می‌توان‌الگوی اسطورهٔ ادبی یا، به عبارت دیگر، ادبیات اسطوره‌ای دانست.

این مثال آخر را، که نمایشنامهٔ طوفان شکسپیر (۱۶۱۱)است، آوردیم تا نشان دهیم که داستان اسطوره‌ای و ادبی، بر خلاف تصور رایج، چندان هم ازیکدیگر دور نیستند. در واقع، «نظام اسطوره‌ای »[۳۳] یعنی حجم اساطیر موروثی هر فرهنگی، جزئی مهم از ادبیات است، و ادبیات خود ابزاری است‌که اسطوره‌ها را تداوم می‌بخشد. به این اعتبار، آثار ادبی را می‌توان «اسطوره سرایی »[۳۴] دانست، زیرا غالباً روایت‌هایی را می‌آفرینند یا بازآفرینی‌می‌کنند که بشر آنها را برای فهم دنیای خود مهم می‌شمرد. پس نقد فرهنگی و ادبی ممکن است مستلزم «اسطوره نگاری »[۳۵] یا تفسیر اسطوره باشد،با توجه به این که بعد اساطیری از ابعاد مهم تجربهٔ فرهنگی و ادبی است.

اما عجالتاً کافی است بپذیریم که داستان‌های بالا شباهت‌ها و تفاوت هایی دارند. عاملی که به روشنی در همهٔ آنها دیده می‌شود نماد دریاست، که در هرمورد به نحو تناقض آمیزی با مرگ و زندگی تازه همراه است چنان که در آیین مسیحی غسل تعمید بزرگسالان می‌بینیم، که شرکت کنندگان در آن احساس‌می‌کنند که می‌میرند و به وجود پیشین بدل می‌گردند و باز از آب متولد می‌شوند. چنین نمادی آن قدر مکرر است که می‌توان آن را نوعی «کهن‌الگو»[۳۶] (لفظاً به معنای تصویر اصلی یا شکل بنیادین) نامید. هر چند شکل روایت نیز به همین اندازه مهم است. در داستان‌های اول و دوم، قهرمانان‌اصلی مینوی‌اند[۳۷] و پیدایش دوبارهٔ آنها از آب نشان قدرت است. در داستان‌های سوم و چهارم، قهرمانان اصلی انسان‌اند، هرچند منبعی الهی به آنهایاری می‌رساند یا آنها را به وجود می‌آورد، و پیدایش دوبارهٔ آنان از آب نشانهٔ تأیید مینوی است. در روایت پنجم قهرمانان باز هم انسان اند، اما این ویژگی‌در آن قوی تراز روایت‌های سوم و چهارم است: از این رو می‌توان ویژگی‌های فردی و کنش‌های متقابل قهرمانان را بسیار بهتر در نظر آورد. لیکن بایدتأکید کرد که این نوع روایت انواع دیگر را در خود نهفته دارد، و ما پیوسته عرصهٔ گسترده‌ای از باروری، کیهان‌شناسی[۳۸]، نجات، و دلاوری‌های‌فرابشری را در آن می‌بینیم. این نمایشنامه از چنین الگوهایی نیرو می‌گیرد و در عین حال بن مایه‌های آنها را به شیوه‌ای تازه باز می‌آفریند. به علاوه،اسطورهٔ قهرمانی از آن

جهت که به طور معمول با هیچ رسم و آیینی در پیوند نیست با اسطورهٔ باروری، آفرینش و نجات فرق دارد، اما اگر اسطورهٔ ادبی به‌صورت نمایشنامه درآید نمی‌تواند از عناصر آیینی به کلی بر کنار بماند. در واقع، چنان که در نمایشنامهٔ طوفان می‌بینیم، اسطورهٔ ادبی ممکن است اهمیت آداب و مناسک را به ما نشان دهد، چنان که مراسم نمایش در عروسی فردیناند و میراندا از این دست است. اسطورهٔ ادبی ممکن است برخی از آیین‌های بدوی را هم وارد ساختار خود کند؛ نمونهٔ این آیین‌ها در طوفان مناسک تشرف فردیناند و شیوهٔ استغفار آلونسو است.



زئوس

همان گونه که یک داستان مشخص ممکن است الگوی یکی از انواع اسطوره باشد، یکی از انواع اسطوره هم ممکن است الگویی برای خوداسطوره‌شناس باشد. اسطوره نگاران، چنان که خواهیم دید، شیفتهٔ آنند که یک الگو را بر الگوی دیگر ترجیح دهند: درنظر سر جیمز فریزر[۳۹]،اسطورهٔباروری کلید همهٔ نظام‌های اسطوره‌ای است ؛ از نظر میرچاالیاده[۴۰] اسطورهٔ آفرینش چنین است. در این جا همهٔ الگوها را می‌سنجیم و هیچ یک را بردیگری رجحان نمی‌نهیم؛ در عوض، از رویکرد «شباهت خانوادگی»[۴۱] بهره می‌گیریم که دان کیوپیت[۴۲]، دانشمند الهیات آن را طرح کرده است. به‌نظر او، تعریف‌های متضاد از اسطوره چنان زیاد است که بهتر است برای پرهیز از سردرگمی برخی از «ویژگی‌های نوعی» اسطوره را برشماریم و سپس‌فرض را برآن بگذاریم که هر روایتی اکثر این ویژگی‌ها، و نه لزوماً همهٔ آنها، را دارد اسطوره‌ای است. اسطوره دارای الگوست، اما هیچ الگوی مشخصی‌در کار نیست:

پس می‌توان گفت که اسطوره نوعاً داستانی مقدس و سنتی از گوینده‌ای گمنام، و دارای معنای کهن‌الگویی یا جهانی است که دراجتماعی خاص بازگو می‌شود و اغلب با مناسکی ویژه همراه است، اسطوره از اعمال موجودات فرابشری نظیر خدایان، نیمه خدایان،قهرمانان، ارواح یا اشباح. سخن می‌گوید؛ فراتر از زمان تاریخی است و در زمان ازلی یا ابدی (یعنی اخروی، نهایی) یا در جهان‌فراطبیعی روی می‌دهد، یا وقایع آن ممکن است بین جهان فرا طبیعی و جهان تاریخی انسان در نوسان باشند ؛ موجودات فرابشری به‌شیوه‌های انسان انگارانه[۴۳] (یعنی به شکل انسان‌ها)[۴۴] تصویر می‌شوند، هر چند قدرت آنها بیش از انسان است و داستان غالباًواقع گرایانه نیست بلکه منطق در هم شکسته و پریشان رؤیا را دارد؛ کل نظام اسطوره‌ای یک قوم اغلب مطول (یعنی پرطول و تفصیل)،مبالغه‌آمیز و ظاهراً پر از آشفتگی است ؛ و سرانجام این که کار اسطوره تبیین، یا حل و فصل امور، هدایت امور، یا مشروعیت بخشیدن‌به آنهاست. می‌توان این نکته را هم افزود که اسطوره سازی ظاهراً از کارهای عام و ابتدایی ذهن بشر است که در مورد نظم کیهانی، نظم‌اجتماعی، و معنای زندگی فرد به دنبال بینشی نسبتاً منسجم است. این کار داستان‌پردازی هم برای کل جامعه و هم برای فرد ظاهراً کاری‌ضروری وبی بدیل است. فرد از زندگی خود داستانی می‌سازد که در دل یک داستان عظیم اجتماعی و کیهانی جای دارد و به این ترتیب به‌زندگی‌اش معنا می‌دهد. (کیوپیت ۲۹: ۱۹۸۲)

هر گونه اسطوره نگاری‌ای که فقط بر یک الگو تأکید می‌کند ناگزیر دچار جزم اندیشی است، اما رویکرد «شباهت خانوادگی» ازاین جزم اندیشی به دوراست. اسطوره نگار باید

متوجه باشد که الگوی منتخب او فقط یکی از الگوهای بسیار است. مثلاً همهٔ اسطوره‌ها به رسم و آیین مربوط نمی‌شوند، همهٔ‌اسطوره‌ها دربارهٔ رب‌النوع‌ها نیستند: و زمان همهٔ اسطوره‌ها خارج از زمان تاریخی نیست. هر الگوی خاصی با استثنائات و موارد متضاد بی‌شماری‌روبه‌روست.

لکین، به نظر کنت برک [۴۵]، منتقدادبی، در زبان انسان خاصیتی هست که مطلق گرایی را، بر خلاف توصیهٔ کیوپیت، دامن می‌زند. هم ساختن اسطوره‌و هم خواندن آن مستلزم میل به سوی اتمام و اکمال است، یعنی امور و اشیاء را باید تا حد امکان نزدیک به مرحلهٔ تمامیت و کمال آنها در نظرگرفت.برک این تمایل را همان چیزی می‌داند که ارسطو، فیلسوف یونانی، آن را «تکوین»[۴۶] یا «از قوه به فعل درآمدن» نامیده است، فرایندی که به موجب‌آن دانهٔ بلوط، به تعبیری، اصرار می‌ورزد که به درختی تناور بدل گردد، یا کودک اصرار می‌ورزد که به انسانی عاقل و بالغ تبدیل شود. اصطلاحی که برک‌در این مورد به کار می‌برد «کمال گرایی»[۴۷] است، اما وی در مورد این اصل بسی شکاک‌تر از آن است که خوانندهٔ معمولی گمان می‌کند. پیش از هرچیز، وی اصرار دارد که در ارتباط با اسطوره مراحلی را طی می‌کنیم و در گذر از این مراحل است که اندیشهٔ کمال پدید می‌آید و حفظ می‌شود. این امرناگزیر مستلزم داشتن فرضیه‌ای است، زیرا کمتر کسی می‌تواند مدعی باشد که وقتی اسطوره‌ای اختراع شده وی حاضر و ناظر بوده است.

به این ترتیب، ممکن است نخستین مرحله «فعالیتی مادی باشد که قرار است صورت بگیرد، نظیر کاشت، داشت، و برداشت محصول» که مستلزم«استفاده‌ای کاملاً عملی از سخن» است، یعنی «گفته»ای ساده که با «کردار» همراه است (نظیر «آن بذرها را به من بده»). مرحلهٔ دوم ممکن است برداشت‌کامل محصول باشد. مرحلهٔ سوم ممکن است علاقه به «تکرار» یا «بیان جزئیات» تجربه در قالب داستان یا نماد باشد تا تجربه از معنا و اهمیت برخوردارگردد، که این امر معمولاً به صورت اسطوره و آیین جلوه گر می‌شود. مرحلهٔ چهارم ممکن است معرفی اسطوره توسط جمعی از «مردان اسطوره» یا«متخصصان اساطیر» (کاهنان یا جادوگران)باشد که اسطوره را حفظ می‌کنند و انتقال می‌دهند و بر آیین‌ها نظارت می‌کنند تا ظاهراً به کامل‌ترین شکل‌خود برگزار شوند. درمرحلهٔ پنجم، خوانندگان اسطوره، که زمان و مکان میان آنها و آفرینندگان اسطوره فاصله انداخته است، ممکن است اسطوره راپاسخی کامل به مسائل نظری خود بدانند. پس اسطوره، هم برای پدید آورندگان وهم برای مفسران آن، ممکن است، در طول دورهٔ روایت،نه فقطالگویی موقتی بلکه در حکم نیل به تمامیت باشد (برک ۵ - ۱۰۰: ۱۹۷۱).

برک مخالفتی با این فرایند فرضی ندارد، اما به ما یادآوری می‌کند که وقتی با اسطوره‌ای روبه‌رو می‌شویم خوب است علاوه بر آنچه «می‌گوید» به آنچه«می‌کند» هم توجه داشته باشیم: یعنی آن انگیزهٔ عملی را که در وهلهٔ اول موجب پدید آمدن اسطوره شده است در نظر بگیریم. وقتی هم اسطوره راتفسیر می‌کنیم باید به این نکته توجه کنیم: اگر مفسر از قبل یک معنای مشخص برای اسطوره قائل باشد، آن گاه وی تصور خاصی از کمال را به امری‌نسبت می‌دهد که احتمالاً بیشتر جنبه‌های عملی داشته است. اما اگر چنین تفسیری هم صورت بگیرد دور از انتظار نیست، و باید آن را فهمید نه آن که‌به‌کلی کنار نهاد، زیرا انسان «جانوری

نمادگرا» است که، به معنای دقیق، «روح سلسله مراتب بر وی حاکم است»: یعنی، «محرک او نوعی تمایل به نظم»، یا داشتن «انگیزهٔ سازماندهی و تعیین مراتب» است. به بیان صریح تر، این جانور را «کمال فاسد می کند» که هم موجب سعادت و هم باعث نکبت است. موجب سعادت است زیرا سبب می شود که ما به فصل «کامل» و به محصول «کامل» و بنابراین، اگر بخواهیم، به «کمال» اسطوره بیندیشیم. باعث نکبت است زیرا سبب می شود که ما به قربانی یا بلا گردان «کامل» و، بنابراین، به «کمال» قربانی کردن هم بیندیشیم. تصور «کمال» می تواند از این هم خطرناک تر باشد و به پدیده هایی بینجامد که در عصر خود شاهد آن بودیم، مانند دشمن «کامل» ی که باید به دست نژاد برتر محو و نابود شود، (چنان که در بیان آدولف هیتلر آشکار بود) یا ساختن کلاهک های هسته ای «کامل» (برک ۲۲ - ۱۵: ۱۹۶۶). پس تمایل به کمال و اتحاد تنها داستان های خلاق وخیال انگیز به وجود نمی آورد بلکه می تواند به خشونت سازمان یافته هم بینجامد. اسطوره شاید مستلزم تمامیت باشد، اما «کمال گرایی» را اگر به تمامیت خواهی منجر شود باید کنار نهاد.

اوزیریس

تا این جا اسطوره را در ارتباط با مفهوم الگو، و باز در ارتباط با مفهوم کمال، تعریف کرده ایم. اما جنبهٔ سومی هم در کار است که شاید کمتر از دو جنبهٔ نخست شکاکانه باشد، و آن مسأله امکان است. در این جا از فیلسوف معروف پل ریکور[۴۸] کمک می گیریم، که معتقد است ما باید از نگرش امروزی که اسطوره را «توجیه کاذب» می داند فراتر رویم و به «معنای ابتدایی اسطوره و تأثیر آن در فهم مسائل» توجه کنیم. وی از «کارکرد نمادین»[۴۹] اسطوره و قدرت کشف و مکاشفهٔ آن سخن می گوید. ریکور هر چند مانند برک معتقد است که انگیزهٔ اسطوره را می توان توضیح داد، لیکن این فرض رایج تر وامروزین را قبول ندارد که اسطوره را دقیقاً می توان توجیه کرد. چون مقصود اسطوره ممکن است همواره از منشأ آن فراتر رود؛ از آن جا که اسطوره محرک تأمل و تعمق است، «بعدی» اصیل «از اندیشهٔ نوین» است (ریکور ۵: ۱۹۶۷). به علاوه، اسطوره ممکن است متضمن سلسله مراتب باشد، اما افق وسیعی را هم پیش رو می نهد: اسطوره «کشف جهان های بی همتا، و دریچه ای به دیگر جهان های ممکن است که از محدوده های مقرر دنیای واقعی ما فراترند» (ریکور ۴۹۰: ۱۹۹۱). به سخن دیگر، اسطوره، در عین آنکه ممکن است الگووار[۵۰]، و متضمن نظم یا کمال اجتماعی و کیهانی باشد، می تواند نوید بخش نشئه ای دیگر از وجود باشد که با هستی این جهانی به کلی فرق دارد، و فراتر از زمان و مکان فعلی تحقق می یابد. اسطوره نه تنها امور بنیادین را مطرح می کند (چنان که در روایت های باروری و آفرینش می بینیم) بلکه رهایی بخش است (چنان که در روایت نجات و در بسیاری از روایت های قهرمانی و ادبی دیده می شود).

اسطورهٔ بی اسطورگی

الگو، کمال و امکان: اینها سه اصطلاحی هستند که در رویکرد به اسطوره باید به خاطر داشته باشیم. اما سومی (امکان) به نوبهٔ خود مسأله دیگری را برمی انگیزد، زیرا ریکور تنها به این دلیل از اسطوره دفاع می کند که دیگران به آن حمله کرده اند. در یک کلام، او با جنبشی مقابله می کند که به «اسطوره زدایی»[۵۱] معروف است. ما معمولاً این جنبش را به تجدد نسبت

می‌دهیم، اما چنان که ژان پی یر ورنان[۵۲] شرح می‌دهد، این جنبش از مدت‌ها قبل وجود داشته است:

مفهوم اسطوره که ما آن را از یونانیان به ارث برده‌ایم، به دلیل ریشه‌ها و تاریخ‌اش، به سنت فکری‌ای تعلق دارد که مختص به تمدن غربی‌است و در آن اسطوره را با چیزی تعریف می‌کنند که اسطوره نیست، یعنی اسطوره را در مقابل واقعیت (اسطوره داستان خیالی است) وسپس در برابر آنچه عقلانی است قرار می‌دهند (اسطوره پوچ و بی معنی است). اگر بخواهیم به علت رشد بررسی اسطوره در دوران‌جدید واقف شویم، باید آن را در بافت این شیوه از سنت و تفکر مطالعه کنیم. (ورنان ۱۸۶: ۱۹۸۲)

تضاد دوم، یعنی تضاد اسطوره و عقلانیت، بود که اهمیت بیشتری داشت. «اسطوره» اصلاً یعنی «سخن» یا «کلام» اما به مرور زمان آنچه یونانیان میتوس۵۳ می‌نامیدند از لوگوس[۵۴] جدا شد و پست‌تر از آن محسوب گشت. اولی معنی خیال به خود گرفت، و دومی به معنی استدلال عقلانی‌در آمد. این فرایند بسی پیچیده، اما نتیجهٔ آن سرنوشت ساز بود:

بین قرن‌های هشتم و چهارم پیش از میلاد یک سلسله شرایط درهم تنیده باعث شد که مجموعه‌ای از تمایزها، گسست‌ها و کشمکش‌های‌درونی در جهان ذهنی یونانیان پدید آید. آنها خود را موظف می‌دیدند که قلمرو اسطوره را از سایر قلمروها جدا کنند: به این ترتیب،مفهوم اسطوره که به عهد باستان تعلق داشت با ایجاد تضاد میان موتوس[۵۵](کذا) و لوگوس کاملاً مشخص شد، و از آن پس این دوتعبیراتی جداگانه و متضاد محسوب شدند. (ورنان ۱۸۷: ۱۹۸۲).

لیکن، ما نمی‌خواهیم استنباط کنیم که عهد باستان شاهد یک اسطوره زدایی فراگیر بود. چنان که تامس آلتایزر[۵۶] اشاره می‌کند، نیاز به اسطوره درادیان «برتر» کاملاً روشن بود؛ مؤید این نکته روایت‌های پرشمار دربارهٔ آفرینش، باروری، و نجات است. به علاوه، اگر فلسفهٔ یونان باستان می‌کوشید که خود را از اسطوره جدا کند، در این امر دچار تردید و تزلزل بود: افلاطون به سبب قایل هایش به راستی مشهور است. چنان که خواهیم دید، در عصر روشنگری[۵۷]، یعنی در اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم، بود که خرد تسلط یافت و کوششی نظام‌مند آغاز شد تا اسطوره‌ها توجیه شوند. امااسطوره زدایی در قرن بیستم نیز احیا شده است. الهیات‌دان آلمانی، رودولف بولتمان[۵۸](۱۹۷۶ - ۱۸۸۴)، می‌خواست انجیل مسیحی را، که به نظراو متن مقدس عالی‌ترین دین بود؛ از پندارهای نادرست و خیال‌پردازی‌های نگرش «ماقبل علمی»[۵۹] خلاص کند. بنابر توصیهٔ او، نخست بایدمی‌پذیرفتیم که سن پل[۶۰] و نویسندگان انجیل وام‌دار نظام اسطوره‌ای اند؛ سپس می‌بایست پیام نجات بخش یا کریگمای[۶۱] عیسی مسیح(ع) را که‌در زیر یا پس اسطوره‌ها نهفته است استخراج کنیم. وی در مقالهٔ طولانی‌اش به نام «عهد جدید و اسطوره‌شناسی» توضیح می‌دهد که جهان اساطیری‌ای‌که در رسائل حواریون[۶۲] و اناجیل[۶۳] دیده می‌شود «ساختاری سه طبقه» دارد، که از بهشتی در بالا، دوزخی در پایین و زمینی در وسط تشکیل‌شده است. «زمین صحنهٔ فعالیت فرا طبیعی خدا و فرشتگانش از یک سو و شیطان و یارانش از سوی دیگر است. این نیروهای فرا طبیعی در مسیرطبیعت و در هر آنچه انسان می‌اندیشد و می‌خواهد و انجام می‌دهد دخالت می‌کنند.»

(بولتمان ۱: ۱۹۵۳). بولتمان هم، مانند برک، برجنبهٔ سلسله مراتبی تفکر اسطوره‌ای تأکید می‌ورزد؛ اما بر خلاف برک تصور می‌کند که می‌توان از دست آن خلاص شد. انسان امروز نیازی ندارد که جهان را عرصهٔ نبرد خدا و شیطان بداند. البته، اگر بخواهیم حق بولتمان را ادا کنیم، باید بگوییم که او میتوس را به نفع لوگوس کنار نمی‌گذارد، بلکه آن را روز آمد می‌کند تا لوگوس، کلام خدا، پوشیده نماند. یعنی می‌خواهد محتوای اسطوره شناختی اناجیل را به معنایی امروزین و وجودی[۶۴] تبدیل کند. آنچه اهمیت‌دارد کریگما، یعنی پیام پنهان، دربارهٔ لوگوس است، و روایتی که واسطهٔ این پیام است باید به تعبیراتی غیر روایی و بی‌واسطه ترجمه شود تا با مسیحی امروزی از نو سخن بگوید. پس بهتر است کار بولتمان را نه اسطوره زدایی بلکه ظاهر زدایی[۶۵] بنامیم. لیکن در هر صورت نتیجه یکی است، و آنچه در نهایت به دست می‌آوریم متنی است که خلاقیت خود را از دست داده و تنها عبارت است از چیزی که مستقیماً با «تجربهٔ» (اصطلاح بولتمان) خوانندهٔ قرن بیستم سخن می‌گوید.

پرسئوس

فقط یکی دو سال پس از الهیات‌دانی که معتقد بود اسطوره‌های کهن را باید به دیدهٔ تردید نگریست، شاعری بیزاری خود را از میراث ادبی‌ای که به گفتهٔ او «انبان اسطوره» بود ابراز داشت. جالب است که او هم از نیاز به نزدیک شدن به «تجربه» سخن می‌گفت، و معتقد بود که انسان نباید بینش خود را باارجاعات افسانه‌ای و تصورات خیالی مبهم و پریشان سازد. فیلیپ لارکین[۶۶] هم، مثل بولتمان، با زبان تجدد سخن می‌گفت. اگر ما «تجربه» راجانشین لوگوس کنیم، می‌توانیم از «حکم»[۶۷] وی (۱۹۵۵) دریابیم که او هم به تاریخ اسطوره زدایی، تعلق دارد. از این نکته می‌خواهیم استنباط کنیم که آنچه این شاعر درجهٔ دو، احتمالاً پرمدعا و یقیناً سردرگم، مورد حمله قرار می‌دهد تلمیح به قصه‌های مقدس است. لارکین به دنیای واقعی‌وفادار خواهد ماند: «من شعر می‌نویسم‌تا چیزهایی را که دیده /اندیشیده /احساس کرده‌ام (به این ترتیب می‌خواهم به تجربه‌ای مرکب و پیچیده اشاره‌کنم) برای خودم و برای دیگران حفظ کنم، چیزی که سعی می‌کنم آن را به خاطر خودش از فراموشی نجات دهم.» به این ترتیب لارکین «به انبان مشترک‌اسطوره‌ها» که فقط موجب بی‌توجهی به امر ارتباط است، «هیچ اعتقادی» ندارد (لارکین ۷۹: ۱۹۸۳). در این مورد لارکین هم، مانند بولتمان، به اعتبارتجربهٔ خالص فردی عقیده دارد، و آن را در مقابل میراث فرهنگی قرار می‌دهد که با قرارداد صرف و حتی آشفتگی برابر است.

اما تجربه گرایی شاعرانهٔ لارکین محدود است. تنها چند شعر او به راستی به واقعیت روزمره مقیدند. می‌توانیم یادآور شویم که اشعار او غالباً به حالتی ازاشتیاق شدید برای الگویی نجات بخش ختم می‌شوند. «عروسی‌های عید گلریزان»[۶۸] با مشاهده واقعی زوج‌های جوانی آغاز می‌شود که سوار قطار می‌شوند تا به ماه عسل بروند، اما با استمداد از روح باروری پایان می‌یابد که گوینده به نحو دردناکی با آن احساس بیگانگی می‌کند تصویر جنسی«تیرباران» با منظرهٔ «باران» ادغام می‌شود (لارکین ۱۹۸۸:۱۱۶). شعر کوتاه و غنایی «درختان» نیز به همین ترتیب، منتها با صراحت بیشتری، به الگوی‌حاصل خیزی توسل می‌جوید. گوینده، که می‌داند پیرتر می‌شود، می‌خواهد باور کند که درختان بر تجدید حیات دلالت دارند، و به ما اصرار می‌ورزندکه «از نو شروع کنید، از نو، از نو» (لارکین ۱۶۶: ۱۹۸۸). در این جا باروری با الگوی

آفرینش تداخل می‌یابد، زیرا احساس می‌شود که از طریق آن جهانی‌تازه پدید می‌آید. در «پنجره‌های بلند» الگوی آفرینش غلبه دارد. گوینده، که از لذت‌های سطحی این دنیا بیزار شده است، ظاهراً، می‌خواهد به قلمروی‌بالاتر گام نهد. کیهان‌شناسی دراین جا فضایی و در واقع سلسله مراتبی است: «اندیشهٔ پنجره‌های بلند»، در پس «شیشهٔ محیط بر آفتاب»، به «هوای آبی‌سیر» اشاره دارد که در «هیچ جای» این خاک نیست و «بی کران» است (لارکین ۱۶۵: ۱۹۸۸). با توجه به این نظر پروست[۶۹] که یگانه بهشت در واقع‌همان بهشتی است که گم شده است، شاید بی مناسبت نباشد که شعر لارکین را هم اسطوره‌ای بدانیم زیرا می‌خواهد ساحت غایب وجود را تجسم‌بخشد. شعر او دربارهٔ فقدان امر مقدس و آرزوی تمامیت است. مغلوب چیزی است که لارکین خود آن را «اهمیت جای دیگر» می‌نامد. شعر او، مانندعموم نوشته‌های کنایی، یقیناً بوی اسطوره می‌دهد، و در باب سنّت، که وی آن را به نفع «تجربه» انکار می‌کند، بسیار محتاط است. تجربه یقیناً در شعرلارکین وجود دارد، اما تجربهٔ چیزی که غایب است. آن جا که ظاهراً احساس خود را دربارهٔ مسأله‌ای شخصی به طور مستقیم با ضمیر اول شخص بیان می‌کند، در واقع روایتی موروثی از اشتیاق و آرزو را باز می‌آفریند. اسطوره و اسطوره سرایی از تلاش‌های فردی در راه اسطوره زدایی جان سالم به دربرده‌اند.

اگر بخواهیم خطای تجدد را که در این جا بولتمان و (به عنوان منتقد) لارکین نمایندهٔ آنند، به‌طور خلاصه بیان کنیم، تعبیری بهتر از آن که رابرت‌جوئت[۷۰] و جان شلتون لارنس[۷۱] به کار برده‌اند نمی‌یابیم: «اسطورهٔ بی اسطورگی». مقصود آنان از این تعبیر عقیده‌ای است که مغفول مانده است: عقیده‌ای که در عصر روشنگری پدید آمد و هنوز هم زنده است: عقیده به این که انسان نیاز به اشکال اسطوره‌ای اندیشه را با موفقیت پشت سر نهاده‌است (جوئت و لارنس ۲۵۰: ۱۹۷۷). این دیدگاه تکبّرآمیزی است که کیوپیت، برک، و ریکور در آن تردید کرده‌اند.

پی‌نوشت‌ها:

1- Osiris, 2- Set, 3- Isis, 4- Byblos, 5- Paradigm, 7-Marduk, 8-Yahweh, 9- Northod Frye,

10- deliverance, 11- Acrisius,12- Dande,13- Zeus,15- Perseus,16- Medusa,

17- Gorgon, 18- Andromeda,19- hero myth, 20- Prospero, 21- Antonio, 22- Miranda

23- Ariel, 24- Sycorax, 25- Caliban, 26- Alonso, 27- Naples, 28- Ferdinand

29- Sebastian, 30- Iris, 31- Ceres, 32- Juno, 33- mythology, 34- mythopoeic

35- mythography, 36- Archetype, 37- Divine, 38- Cosmology,39- Sir James frazer

40- Mircea Eliade, 41- Family - resemblavce approach, 42- Don Cupitt,

43- anthropomorphic

۴۴- افزوده‌های درون قلاب همه از مؤلف است نه از مترجم.

45- Kenneth Burke, 46- entelechy, 47- perfectionism, 48- Paul Ricoeur, 49- function

50- paradigmatic, 51- demythologisation, 52- Jean- pierre vernant, 53- mythos,

54- Logos, 55- Muthos, 56- Thomas Altizer, 57- Enlightenment, 58- Ruddf Bultmann

59- pre- scientific, 60- st Paul, 61- Kerygma, 62- Epistles, 63- Gospels, 64- existential

65- Deliteralisation, 66- philip Larkin, 67- Statement, 68- The whitsun weddings

69- Proust, 70- Robert Jewett, 71- John shelton Lawrence