درآمدی انتقادی بر

در سال‌های اخیر، علاقه‌مندان به مباحث نظری و نقد ادبیات و هنر به جهاتی چند با شیوه‌ای از تحلیل و تفسیر ادبیات و فرهنگ آشنا شده‌اند که دست‌کم در غرب دیگر چندان نو به‌شمار نمی‌آید، و سوای آن‌که نقد و ایرادهای اهل نظر از میزان وجاهت آن کاسته، ظهور جریان‌های دیگری همچون نظریهٔ دریافت، فمینیسم و ساختارشکنی نیز آن را بیش‌تر به حاشیه رانده است، به گونه‌ای که کمتر می‌توان فصل مستقلی را از کتابی که به ارائه و بررسی شیوه‌های رایج در نقد ادبیات می‌پردازد دید که به نقد اسطوره شناختی یا آرکیتیپی یا مناسکی یا توتمی اختصاص یافته باشد. حتی از زمان باب شدن جریان‌های مطرح یاد شده نیز چیزی حدود سه دهه می‌گذرد، و این خود نشان می‌دهد که فرهنگ ادبی ما در استقبال از پدیده‌های نو و عارضی فرهنگ‌های دیگر تا چه میزان کُند و دیرهنگام عمل می‌کند. با این همه نمی‌توان انکار کرد که تأخر و تقدّم نظریه‌ها ـ به‌ویژه در فلسفه و ادبیات ـ الزاماً دال برصحت و سقم آن‌ها نیست، چنان که برخی از نظریه‌های ادبی و فرهنگی موسوم و متعلق به پست مدرن بیش از آن‌چه در کشف و باز نمود ارزش‌های آثار ادبی به‌کار آیند، خود بازتاب تنش‌ها و تشنج‌های هستند که از عارضه ذاتی لیبرالیسم هرج و مرج‌زده پایانی قرن حاضر خبر می‌دهند و عرصهٔ فرهنگی حاضر را نیز دچار اغتشاش و بی‌سامانی کرده‌اند، و با نفی خردباوری و ایدئولوژی سنت دیرینِ تعقل فلسفی را نادیده می‌گیرند.

از این‌رو، حال که با ترجمه بعضی از آثاری یونگ و نیز شرح و تفسیرهای در باب اندیشه‌های او از سویی و ترجمهٔ آثاری همچون آناتومی نقد و تخیل فرهیخته از نورتروپ‌فرای، چهرهٔ شاخص این شیوه از نقد، و نیز عنایت بعضی از منتقدین به این نحله از نقد ادبی زمینه‌ای برای پذیرش آن فراهم آمده است، در مجال این سخنرانی به معرفی مفاهیم عمده نقد اسطوره شناختی خواهیم پرداخت.

گفتیم که این نقد را با اصطلاحات دیگر، اما نه چندان متداول، آرکیتیپی، توتمی و مناسکی نیز می‌شناسند. این صفت‌ها آشکارا پیوند این گونه نقد را با عرصه‌های فرهنگی به‌ویژه از منظر انسان‌شناسی نشان می‌دهند، و به‌واقع به ادبیات به‌گونه نوعی پدیدهٔ فرهنگی یا تاریخی می‌نگرند. این فی‌نفسه پدیده‌ای مبارک است که بر اثر آن مقوله‌های فرهنگ بشری از چشم‌اندازی وسیع نگریسته می‌شود که مآلاً از تداوم و یکپارچگی و اندام‌وارگی حیات انسان خبر می‌دهند. نقد اسطوره شناختی از آبشخور سنتی در اندیشه غرب سیراب می‌شود که در آن، اصل بر کشف الگوهای عام و جهان شمول گذاشته شده بود، چنان که در تلاش پیشگامان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

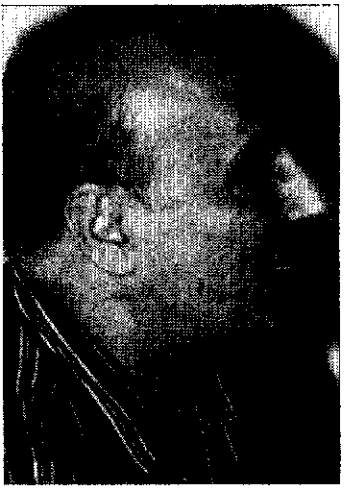
نقد اسطوره‌شناختی

مشیت علایی

جامعه‌شناس و فلسفه جدید، هگل، مارکس، دورکهایم، اسپنسر و وبر، می‌توان دید. نقد اسطوره‌شناختی با تأکید بر فرهنگی و عام بودن ماهیت آثار ادبی از نگرش‌های روان‌شناختی فردی یا فرمالیستی که نقش جامعه و تاریخ را نادیده می‌گیرند فاصله می‌گیرد و به‌نگرش جامعه شناختی نزدیک می‌شود. می‌گوییم «نزدیک می‌شود» اما در یک نقطه ـ و البته نقطه‌ای بسیار مهم ـ از آن دور می‌شود. چه در جایی‌که نقد جامعه شناختی، اثر ادبی را حاصل شرایط ویژه‌ای می‌داند که در نبود آن شرایط، آن اثر یا ظهور پیدا نمی‌کند یا به شکلی دیگر تحقق می‌یابد، نقد اسطوره‌شناختی اثر هنری را متعلق به جامعه یا فرهنگ خاصی و زمان خاصی نمی‌داند. از این دیدگاه، بر پیدایش آثار هنری زمان و مکان خاصی حاکم نیست، و به همین اعتبار، آثار هنری نیز بر زمان و مکان خاصی دلالت ندارند. در این نگرش می‌توان رگه‌ای از تفکر افلاطونی یافت که موافق آن «مُثُل» از تصرف زمان و مکان ایمن‌اند.

به زعم یونگ و پیروان او، آثار ادبی و هنری بازتاب دهنده فرهنگ انسانی علی‌الاطلاق اند، و نتیجتاً به‌کار جامعه‌شناس یا تاریخ‌شناس که از پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی به مثابهٔ شاخص‌ها و ضوابطی جهت تعیین هویت لایه‌ها و مقاطع جوامع بهره می‌گیرند، نمی‌آیند. باز می‌توان در چنین نگرشی به زعم اجتماعی بودن آن فقر علمی آن را دریافت. چه بدیهی است اگر فرضیه‌ای علمی بر کلیات اشاره داشته باشد و از تصریح مصادیق خاص روگردان باشد از اعتبار علمی بی‌بهره خواهد بود. فرهنگ انسانی در مفهوم عام آن چیزی در حد یک تصور است که تنها آن را از فرهنگ غیرانسانی ـ اگر چنین چیزی وجود داشته باشد ـ متمایز می‌کند، اما از کار جامعه‌شناس یا انسان‌شناس که نیازمند تحقیق در فرهنگی خاص بل‌خرده، فرهنگ‌های آن است، گرهی نمی‌گشاید. فرهنگ با جامعه در این معنا، همانند مثال اعلای افلاطونی از فرط پرمعنای بی‌معنا می‌شود.

نگرش اسطوره‌شناختی به ادبیات و فرهنگ شباهت‌های نیز با رویکرد روان‌شناختی و به‌ویژه فرویدی دارد، اما نقاط افتراق آن بیش‌تر است. اگر چه یونگ و اصحاب او بر دخالت نیرویی باعنوان «ناهشیار جمعی» تکیه می‌کنند که به زعم اینان جایگاه و ذخیره‌گاه آرکتیپ‌ها و گونه‌های ابتدای و ازلی است، اما این تصور به تمامی با تصور رایج روان‌شناسان از نقش روان‌ناهشیار در پیدای هنر متفاوت است. می‌دانیم در روان شناسی فردی و به‌ویژه مشربی تردیدی آن، اثر هنری برآمده از «خود» ناهشیار فرد است، یعنی حتی فرد در ابعاد اجتماعی، فرهنگی، نژادی و جز آن مطمح نظر نیست، بلکه ضمیر ناهشیار او به مثابهٔ لایه زیرین و حوزهٔ مرکزی روان اوست که در کار آفرینش اثر هنری فعال است. از این دیدگاه، اثر هنری محصولی است که به نهایت فردی و شخصی که حتی خود آفریننده آن از مکانیسم و چند و چون آن بی‌خبر است. در نزد یونگ این مسأله به تمامی متفاوت دست، یعنی فرد زایندهٔ چیزی نیست، بلکه ذهن او که بخشی از یک ذهنیت بسیار عظیم و جهانی و در واقع فاقد تشخص است فقط به‌کار بازآفرینی یا دوباره‌زای صورت‌های می‌پردازد که نیاکان فرد برای او به ودیعه گذاشته‌اند. این نمادهای ازلی و همه‌جای در همه حال حاضرند، و اگر در قالب ادبی و هنری ظاهر نشوند، در جای دیگر در هیأت مراسم و مناسک آئینی یا در رؤیا و در جای نیز به‌صورت خیالبافی‌های روان‌پریش‌ها متجلی می‌شوند. از این دید، اثر ادبی محل تلاقی انگیزه‌های پنهان و مکانیسم‌های دفاعی نیست که موافق فروید اثر ادبی را از قطب یک کار متعادل به قطب دیگری که نشانه‌های روان‌پریشانه است می‌راند. به زعم یونگ، ساختار و مکانیسم انرژی روانی به گونه‌ای است که به‌فرد امکان به‌کارگیری ایماژها، اسطوره‌ها و نمادهای فرهنگ‌های باستانی را می‌دهد. یونگ با استفاده از موارد عدیده بیماران اسکیزوفرنیکی خود به این نتیجه رسید که فرد در رویاهای خود، همچون هنرمند در اثر هنری خود ایماژهای کلی و ازلی می‌آفرینند تا ازین طریق کمبود یا فقر روحی خود را جبران کنند. یونگ در دو مقاله پیرامون روان‌شناسی تحلیلی فرآیند خلق اثر هنری را به عقده‌ای که وی آن را «خود مختار» می‌نامد اسناد می‌دهد. فحوای چنین پنداشتی آن است که مسأله تحلیل اثر هنری بر پایهٔ روان‌شناسی هنرمند از موضوعیت خارج است. شیوهٔ رمزگشای از یک متن، خواه یادداشت‌های یک بیمار باشد، خواه نوشته یک هنرمند، در روان‌شناسی تحلیلی یونگ توسل به چیزی است که وی آن را «تقویت» (amplification) می‌خواند، و در حقیقت مکانیسم عکس تداعی آزاد در روان‌شناسی فرویدی را داراست. در این روش پزشک می‌کوشد با بسط و تقویت محتویات رؤیای بیمار در تفسیر و تحلیل و مقایسه آن‌ها با نمادها یا ایماژهای مشابهی از افسانه‌ها و اساطیر و جز آن، به کنه آن پی برد. باری، با سلب نقش خلاقیت از هنرمند و احالهٔ آن به ناهشیار جمعی با مسأله مهم دیگری در زیباشناسی روبرو می‌شویم. البته روان‌شناسی تحلیلی یونگ می‌پذیرد که هنرمند، همچون دیگر افراد، انسانی است با عقاید و عادات و زندگی ویژه خود. اما زمانی که دست به آفرینش می‌زند فاقد تشخص یا هویت است و هیچ یک از جزئیات و ویژگی‌های فردی او به درون اثر راه پیدا نمی‌کند، چرا که هنرمند فقط حکم میانجی در انتقال و انعکاس نمادها و ایماژهای بدوی و همیشگی نسل‌های پیشین را ایفا



اورهان در رمان «سمفونی مردگان» و جیسون در «خشم و هیاهو» انعکاس مدرن همان الگوی باستانی و اسطوره‌ای برادرکشی است

می‌کند. یعنی، به سخن دیگر، غزلهای حافظ، قصیده‌های خاقانی و رباعیات خیام و نمایشنامه‌های شکسپیر و داستان‌های هدایت و اشعار شاملو چهرهٔ این هنرمندان را منعکس نمی‌کنند. موافق رأی روان‌شناسی تحلیلی یونگ، هنر و پدیده‌های فرهنگی یکسره بی‌چهره و بی‌هویت‌اند. وی در جای این نکته را به تصریح چنین بیان می‌کند:

«شمار آرکتیپ‌ها همان شمار موقعیت‌های نمونه‌وار زندگی است. تکرار بی‌پایان، این تجربه‌ها را بر ساختمان روانی ما حک کرده است. اما حاصل آن، ایماژها یا تصاویری نیستند که از محتوای برخوردار باشند، بل صوری فاقد محتوایند که صرفاً دلالت برامکان گونهٔ ویژه‌ای از ادراک و عمل‌اند. زمانی که موقعیتی مناسب یک آرکتیپ پیش می‌آید، آن آرکتیپ فعال می‌شود و فرد فوریت و انگیزشی را، نظیر یک فشار غریزی، در خود حس می‌کند که راهش را بی‌اعتنا به همه قوای عقلانی و ارادی باز می‌کند، که اگر نتواند، به کشمکشی با ابعاد روان‌پریشی می‌انجامد.»

پس روان و تخیل هنرمند نیست که انتخاب می‌کند. اگر هنرمند اثری می‌آفریند، نباید چهره یا انگ و نشانهٔ او را در آن سراغ کرد، چرا که موقعیت‌های بی‌شمار در تشکل اثر دخالت کرده‌اند و اثر او بازتاب یا بیان پدیده‌های غیرعقلانی نمونه‌واری است که از آن تمامی گروه‌هاست. باز در جای دیگر در بیان ارتباط میان روان‌شناسی و ادبیات می‌گوید:

«هنر، گونه‌ای انگیزهٔ ذاتی است که فرد را در چنگ خود می‌گیرد و او را همچون ابزاری به‌کار می‌گیرد. هنرمند انسانی برخوردار از ارادهٔ آزاد نیست که در پی هدفی باشد، بلکه کسی است که می‌گذارد هنر از طریق او به اهداف خود دست یابد. هنرمند در مقام یک انسان البته صاحب روحیات و اهداف و اراده است، اما در مقام هنرمند از پایگاه والاتری برخوردار است. او «انسان جمعی» است. کسی است که انتقال‌دهنده و شکل‌دهنده حیات ناهشیار نوع انسان است.»

پس موافق رأی یونگ، میان هنرمند و شخصیت انسانی نه تنها افتراقی عظیم است، بل این دو تفاوت ماهوی دارند، و در تعارض دائم‌اند. هنرمند باید همه وجود خود را نفی کند و به تمامی در کلیتی به‌نام ناهشیار جمعی مستحیل شود تا از آن طریق به بیان شکوفایی توان هنری خود نایل آید. به گمان یونگ هربار که قوهٔ خلاقهٔ هنری چیره می‌شود، ضمیر ناهشیار زندگی انسانی را در مواجهه با نیروی اراده سامان می‌دهد و شکل می‌بخشد، و پارهٔ هشیار ضمیر را به جریان‌های تاریک روان می‌سپارد، چرا که ضمیر هشیار جز ناظر درمانده‌ای نیست. کاری که هنرمند در دست آفریدن دارد معین‌کننده تکامل روحی و روانی اوست. یونگ آن‌گاه در توضیح این نکته می‌افزاید: «این گوته نیست که فاوست را می‌آفریند، بل فاوست است که گوته را گوته می‌سازد.»

یونگ با دفاع از نقش ضمیر ناهشیار در امحاء قوهٔ تخیل و خلاقیت هنری نقش هنرمند را تا حد یک ابزار پایین می‌آورد، و در بهترین حالت آن، هنرمند را قابله‌ای می‌داند که به امر زایش اثر هنری کمک می‌کند. او فقط حکم پرکنندهٔ آرکتیپ‌های خالی را دارد که به مناسبتی و در موقعیت خاصی از نیروی روانی او بهره می‌گیرد، و گر نه از شخصیت و خلاقیت خود او خبری نیست. او حکم عامل یا کارگزاری را دارد که انتقال دهندهٔ نمادها و تجربه‌های جمعی قوم خود است. باری، نادیده انگاشتن خلاقیت و شخصیت هنرمند در جریان خلق آثار هنری روان‌شناسی تحلیلی یونگ محدود نمی‌شود، بسیاری از جریان‌های گسترده و چهره‌های پرنفوذ نقد و فلسفه معاصر مانند نقد نو، هایدگر و اگزیستانسیالیسم نیز به آن توجه خاصی داشته‌اند.

نفی خلاقیت هنرمند، از سویی، و نفی دخالت نیروهای اجتماعی و تاریخی از سوی دیگر در آفرینش هنر آشکارا اثر هنری را از داشتن هویتی فردی و اجتماعی محروم می‌کند، در این حال، آثار هنری نه بازتاب درون هنرمندند و نه انعکاس برون او. این امر تا آنجا که به اثر هنری مربوط می‌شود شاید مقبول کسانی باشد که به هنر به مثابه یک شاخص اجتماعی تاریخی نمی‌نگرند، و از آن در حکم ابزاری برای تعمیق عواطف و بسط جهان‌نگری و تشدید حساسیت‌های بشری و نیز تبلیغ آرمان‌ها استفاده نمی‌کنند، و آن را تنها سرچشمه لذت می‌دانند. اما این مسأله آنجا که پای نقد در میان می‌آید ابعاد دیگری پیدا می‌کند.

اگر هدف نقد اسطوره شناختی به ادعای نورتروپ‌فرای، به‌ویژه در دو مقالهٔ مهم او «آرکتیپ‌های ادبیات» و «اسطوره، داستان و جابه‌جایی» یافتن الگوهای اسطوره‌ای و عام برای شخصیت‌ها و موقعیت‌ها و نمادها باشد، پس منطقاً نقد به صورت فعالیتی صرفاً توصیفی در می‌آید که با ارزش‌گذاری و تعیین جایگاه آثار هنری بیگانه می‌شود. اگر مراد از مطالعه نظام‌مند و جدی یک اثر، به زعم فرای و دیگر منتقدان این نحلهٔ نقد ادبی، تثبیت شخصیت‌های هنری در قالب آرکتیپ‌های جهان شمول و اسطوره‌ای باشد، نقد ادبیات با توصیف ادبیات مترادف می‌شود، در این حال می‌توان به این اکتفا کرد که فی‌المثل اورهان در رمان «سمفونی مردگان» و جیسون در «خشم و هیاهو» انعکاس مدرن همان الگوی باستانی و اسطوره‌ای برادرکشی است که در روایت هابیل و قابیل و داستان یوسف و برادران او دیده می‌شود یا در هملت تأثیر مرگ‌اندیشی را دید و او را در قالب یک اسطوره متبلور کرد، یا در رمان «نقش پنهان» شکلی از الگوی پدرکشی یا فرزندکشی را یافت و آن را در ردیف اسطوره‌های رستم و سهراب و ابراهیم و اسماعیل دانست. هم‌چنان که یافتن الگویی اسطوره‌ای حاکم بر شخصیت‌هایی مانند لیلی و مجنون و رومئو و ژولیت و ویس و رامین و تریستان و ایزوت و سودابه و زلیخا و اسفندیار و آشیل و سامسون و زیگفرید و سیاوش و ابراهیم دشوار نیست. این بالطبع ویژگی نقدی است که ادبیات و هنر را از ابعاد زمانی و مکانی تخلیه می‌کند و نتیجتاً شخضیت‌ها و موقعیت‌ها در یک نظام کلی اسطوره‌ای منجمد می‌شوند. به زعم فرای، کار منتقد آن است که نشان دهد چگونه همهٔ گونه‌های مهم ادبی از اسطوره مشتق شده‌اند. این ویژگی نقد، البته بخش عمده‌ای از شیوه غالب در نگرش فلسفی جهان غرب

انسان باستانی به کمک ذهن بدوی خود واقعیت را توجیه می‌کرد و توضیح می‌داد. اساطیر و مناسک تلاش انسان ابتدایی برای درک و شناخت و تلطیف واقعیت بود. اما اکنون واقعیت از سنخی دیگر است، و همین که نظم اسطوره‌ای جایش را به ادبیات داده است خود بیان‌گر آن است که واقعیت کنونی در خور تخیل ادبی است، هم‌چنان که، به گفتهٔ میرچاالیاده، واقعیت آن زمان در خور تخیل اسطوره‌ای و مناسکی بود.

به علم را نشان می‌دهد. زبان‌شناسی توصیفی اکنون سالهاست بر زبانشناسی هنجاری یا تجویزی ـ که مدعی ارزش‌گذاری بود ـ چیرگی یافته است و در علوم اجتماعی نیز جامعه‌شناسی خرد جای جامعه‌شناسی کلان و ارزش‌مدار را گرفته است. نقد فرمالیستی و نقد نونیز سال‌ها پیش از برآمدن نقد اسطوره‌ای یا یونگی به استقلال کامل اثر هنری و برائت آن از هر گونه استلزام اخلاقی یا ایدئولوژیکی باور داشته بود. نورتروپ‌فرای نیز در همان صفحات نخستین «آناتومی نقد» تصریح می‌کند که داوری منتقد باید از دخالت هر گونه نظام ارزشی برکنار باشد، و منتقد هر چه بیش‌تر از اثر فاصله بگیرد، دقت و صحت توصیف او بیش‌تر خواهد شد. از نقاط عجیب و در عین حال مبتنی برداوری ارزش‌مدارانهٔ فرای آنجاست که در کتاب «چشم‌انداز طبیعی» ـ که مطالعه‌ای در نمایشنامه‌های کمدی و رمانس شکسپیر است ـ اظهار می‌دارد که رمانس‌های او مقام شامخ‌تری از تراژدی‌های او دارند، چرا که تراژدی‌های شکسپیر به واقعیت بهای بیش‌تری می‌دهد، اما رمانس‌های او به ساختار اسطوره‌ای نزدیک می‌شوند. فرای می‌گوید شرط تعالی اثر هنری آن است که از واقعیت فاصله بگیرد. وی همین حرف را در «تخیل فرهیخته» نیز تکرار می‌کند، آن جا که می‌گوید: «کسی برای آشیل تاریخی ـ اگر چنین شخصیتی اصلاً وجود داشته ـ اهمیتی قایل نیست، ولی آشیل اسطوره‌ای بازتابی از زندگی خود ماست.» و «ادبیات بازتاب زندگی نیست»، باری، در برابر واقعیت‌ستیزی و اسطوره پروری این نحله از نقد ادبی می‌توان گفت اگر ادبیات، به زعم فرای و یونگ و هم‌باوران آنها، همان وظیفه‌ای را داراست که زمانی اسطوره عهده‌دار آن بود، این توالی و نظم چندان نخواهد پائید، چه به روشنی پیداست که زمان اسطوره‌ها و مناسک و مراسم و جادو در حیات بشر به‌سرآمده است.

انسان باستانی به کمک ذهن بدوی خود واقعیت را توجیه می‌کرد و توضیح می‌داد. اساطیر و مناسک تلاش انسان ابتدایی برای درک و شناخت و تلطیف واقعیت بود. اما اکنون واقعیت از سنخی دیگر است، و همین که نظم اسطوره‌ای جایش را به ادبیات داده است خود بیان‌گر آن است که واقعیت کنونی در خور تخیل ادبی است، هم‌چنان که، به گفتهٔ میرچاالیاده، واقعیت آن زمان در خور تخیل اسطوره‌ای و مناسکی بود.

دو مفهوم اساسی نقد اسطوره‌ای عبارت‌اند از «ضمیر ناهشیار جمعی» و و نظریهٔ «آرکتیپ یا سنخ ازلی». اصلاح نخست را یونگ وام‌دار فروید است؛ اما آن‌جا که فروید ضمیر ناآگاه را «فردی» می‌دانست، و آن را عامل تمایز و تفرد انسان به‌شمار می‌آورد، یونگ اعتقاد داشت که روان‌فرد فاقد استقلال و فردیت است و بابقیه روان‌ها یا روان‌جمعی اشتراکات بسیار دارد. ضمیر ناآگاه جمعی آن بخش از روان انسان است که اندوخته‌های آن به تجربه فرد مدیون نیست، زیرا در مجموعهٔ مکتسبات او نیستند و فرد آنها را به ارث می‌برد. ناهشیار فردی از محتوایی ساخته شده که زمانی یکسره آگاه بود، اما بعد بر اثر فراموشی یا فرو نشاندن به لایه ناآگاه می‌پیوندد. در مقایسهٔ ضمیر ناآگاه فردی با ضمیر ناآگاه جمعی

می‌توان گفت که محتویات اولی را عمدتاً عقده‌ها و دومی را آرکتیپ‌ها تشکیل می‌دهند.

به اعتقاد یونگ، تجارب فرد، گر چه در بدو امر فردی می‌نمایند اما اساساً از تجارب کلی نوع انسان متأثرند، چنان که می‌توان گفت هیچ‌چیز در حیطهٔ تجربهٔ فردی نمی‌گذرد که پیش از آن در قلمرو وسیع‌تر تجارب انسان‌های پیشین نگذشته باشد. موافق این رأی، کلیت

برخی از نظریه‌های ادبی و فرهنگی موسوم و متعلق به پست مدرن بیش از آن‌چه در کشف و باز نمود ارزش‌های آثار ادبی به‌کار آیند، خود بازتاب تنش‌ها و تشنج‌های هستند که از عارضه ذاتی لیبرالیسم هرج و مرج‌زده پایانی قرن حاضر خبر می‌دهند

تجربه انسانی در حکم جریده‌ای است که ذخیره‌گاه و محل درج تمامی رویدادهای گذشته است. یونگ این جریده عظیم فرهنگ انسانی را «ناهشیار جمعی» می‌خواند. «ضمیر ناهشیار جمعی» یعنی جمیع شیوه‌های احساس تعقل و تفکر و نگرش نیاکان ما به زندگی، به خود و طبیعت. یونگ چنین می‌پندارد که عقیده به تناسخ نیز تأمل در تکرار الگوهای مشابه در دوره‌های متعدد تاریخی به دست آمده است، به تعبیر دیگر، همان‌گونه که جسم انسان میراث بر صفات و ویژگی‌های گذشتگان است، ذهن او نیز خصلت‌های قومی پیشین را به ودیعه نزد خود دارد. به‌نظر یونگ امری محال است که همه‌چیز سوای ذهن سابقه و تاریخی داشته باشد؛ یعنی در حالی که ما برای هر پدیده‌ای گذشته‌ای قائلیم دلیلی نداریم تا ذهن را از این شمول مستثنی بدانیم. از دید او، حتی بخش هشیار و آگاه ضمیر ما نیز دست‌کم پنج هزار سال تاریخ دارد. اگر چیزی است که بالنسبه نو است و به‌علاوه دیر پا هم نیست، همان وقوف برخود است. اما روان ناهشیار سابقه‌ای بس دراز دارد و به آینده‌ای به همان دیرندگی نیز پیوند خواهد خورد، این ضمیر، ضمیر ناهشیار جمعی شکل‌دهنده نوع انسان است. اما از طرف دیگر این ضمیر به‌خودی خود قابل شناخت نیست، بلکه از طریق چیزی که یونگ آن را «آرکتیپ» یا نمونه ازلی یا نسخ باستانی می‌خواند خود را عرضه می‌کند. یونگ خود آرکتیپ را چنین تعریف می‌کند: «هر آن چه در هیأت انسان، هیولا، یا فرآیندی به دفعات در ادوار گوناگون و جوامع گوناگون تکرار شود.» یکی از عرصه‌های تجلی آرکتیپ قوه تخیل انسان است (بعداً در این که یونگ چه تصوری از خلاقیت دارد اشاراتی خواهیم داشت) آرکتیپ همان است که در انسان‌شناسی «موتیف» و در مطالعه تطبیقی ادیان «مقوله‌های قوهٔ تخیل» و در روان‌شناسی اقوام بدوی از سوی لوی برول «باز نمودهای جمعی» خوانده شده است. پیش از همه این‌ها، آدلف باستیان اصطلاح «اندیشه‌های بدوی» را به‌کار برده بود.

این ایماژها حاصل تجربه‌های بی‌شمار اسلاف ما هستند. ویژگی اصلی آرکتیپ‌ها به عقیده یونگ ناهشیار بودن آنها است، یعنی در حقیقت بیان غریزی نهاد مایند. به‌عبارت دیگر، همان‌گونه که پاره‌ای از رفتارهای ما غریزی‌اند، یعنی اکتسابی‌اند، نیروی روانی هم رفتار انسان را طبق الگوهای خاصی شکل می‌دهد. آرکتیپ‌ها گر چه به اشکال گوناگون نمود پیدا می‌کنند، اما اساساً از طبیعت اجتماعی، روانی، بیولوژیکی انسان مشتق می‌شوند. ویژگی دیگر آرکتیپ، به‌زعم یونگ، جهان شمول بودن آن است؛ یعنی روان انسان صرف‌نظر از مقتضیات زمان و مکان شکل می‌گیرد، و این بدان جهت است که مکانیسم روانی، عصبی و فیزیولوژیکی او در طی قرون تقریباً بی‌تغییر مانده است و از سوی دیگر رویدادهایی که زندگی انسان‌ها را در نوردیده‌اند نیز تقریباً یکسان بوده‌اند.

یافته‌های انسان شناسان نیز فرضیه‌های یونگ را به‌نحوی تأیید کرده‌اند. اسطوره‌های ملل مختلف در زمان‌های گوناگون، همچون مایاها، بودائیان، هندوها و مسیحیان همه در بعضی مسائل کلی مشترک‌اند، نظیر پیدایش انسان، پیدایش جهان، و تبیین پدیده‌های طبیعت. تلاش انسان‌های نخستین در این راستا در قالب اسطوره، مناسک و ادبیات انعکاس یافته است. در کنار این‌ها، می‌توان و از موتیف‌های دیگر مانند نابودی محتوم جهان، و نبرد با دیوان نیز یاد کرد. البته جزئیات این افسانه‌ها با یکدیگر فرق دارند، اما برهمه آن‌ها الگوهای واحدی حاکم است. این فرض که شباهت میان افسانه‌ها به‌واسطه ارتباط میان اقوام است مردود می‌نماید، زیرا انسان‌شناسان امکان تعامل اجتماعی میان آن اقوام را نمی‌پذیرند. پس شباهت موجود در اساطیر و مناسک باید معلول چیزی سوای ارتباط فرهنگی یا همجواری جغرافیایی باشد و آن یکسانی موقعیت‌هاست. همه نسل‌ها به هنگام مواجهه با این ایماژها که از طریق مطالعه ادبیات یا آشنایی با فلان فرهنگ صورت می‌پذیرد عکس‌العملی یکسان نشان می‌دهد، زیرا این همه در خاطرهٔ قومی او انباشته است. شخصیت‌هایی مانند رستم، هملت، و فاوست از آن‌رو برای ما جذاب‌اند که باز تابندهٔ خصلت‌های عام بشری‌اند. از این رو فرآیند خلاق، به‌عقیدهٔ یونگ، جز تجلی متوالی آرکتیپ‌ها نیست که به زبان معاصر و کنونی بیان می‌شود اما برای ما سرچشمه‌های ژرف و نهادینه شده باستان را افشا می‌کند.

آرکتیپ‌ها را می‌توان به سه‌گونه تقسیم کرد: ۱. شخصیت ۲. موقعیت ۳. نماد

۱. شخصیت

الف ـ قهرمان که در همه افسانه‌های عامیانه و اسطوره‌ها دیده می‌شود، فردی است که درگیر یک سلسله حوادث می‌شود؛ غالباً شرایط تولدش غیرمعمول است و عموماً در کودکی نشانه‌هایی از او سرمی‌زند: دشمنانی در تلاش‌اند تا او را از میان بردارند: زال، فریدون، ادیپ، موسی، کوروش، ابراهیم، دیونیزوس، پرسه، رمولو، عیسی، سیگفرید، آرتور، رابین هود، گرشاسب در اوستا و در گرشاسب‌نامه اسدی

ب ـ سپر بلا، غالباً انسان و یا جانوری است که قربانی کردن یا مرگ او طی مراسمی جمعی، بلای آن قوم را دور می‌کند: آرش

پ ـ بی خانمان: یهودی سرگردان، قابیل

ت ـ شیطان، که با عرضه‌داشتن مادیات، یا معرفت، روح فرد را طلب می‌کند، مفیستو در فاوست یا شخصیت‌های شیطانی همچون ضحاک، شغاد، جیسون در خشم و هیاهو و اورهان در سمفونی مردگان.

ث ـ زن، از بُعد باروری، نگهداری و پاکی: از بعد عشقی و آرمانی که الهام بخش است: رودابه، شیرین، لیلی، بئاتریس در کمدی الهی دانته، ژولیت؛ در بعد اغواگری، سودابه، سوداگی در افسانه‌های چین، زلیخا، کلئوپاترا، دلیله، سیرن‌ها در ادیسه و دختر ترسا، در داستان شیخ صنعان عطار؛ از بعد بی‌وفایی: مادام بوواری و آناکارنینا.

ج ـ عشاق تیره روز: رومئو ژولیت، لیلی و مجنون، شیرین و فرهاد، تریستان و ایزوت، ویس و رامین، وامق و عذرا

۲ـ موقعیت

الف ـ جست‌وجو به‌دنبال چیزی یا کسی که دست

یافتن بر آن اعاده کننده چیزی متعالی یا آرمانی باشد: جست‌وجوی مرغان برای دست یافتن به سیمرغ در منطق‌الطیر، جست‌وجوی آهاب برای صید نهنگ سفید در موبی‌دیک و نیز رسالة‌الطیر ابن‌سینا.

ب ـ وظیفه نجات شخص یا سرزمینی از طریق عملی فوق بشری، نظیر آن چه به اولیس، آرتور، بیووولف (قهرمان حماسه آنگلوساکسون‌ها) و گیو در شاهنامه (نجات کیخسرو از توران) محول می‌شود.

پ ـ پاگشایی یا تشرف؛ مراسمی که طی آن جوانی به مرحله بلوغ پا می‌نهد، معنای سمبلیک آن گذر از پاکی و نادانی و ورود به تجربه و شناخت است.

ت ـ سفر

ث ـ هبوط، که نزول از مرتبه‌ای عالی به مرتبه‌ای پست است.

ج ـ مرگ و رستاخیر، که متداول‌ترین آرکتیپ‌هایند: صبح و بهار به نشانه زایش، جوانی، تولد دوباره؛ و زمستان به نشانه مرگ و پیری. مطالعهٔ انسان‌شناسان نشان می‌دهد که مراسم‌های باروری در بهار برگزار می‌شده‌اند. فریزر در کتاب شاخهٔ زرین نمونه‌های متعددی از مناسک مصر و آسیای غربی را ذکر می‌کند که طی آن تولد دوباره یک خدا را جشن می‌گرفتند، نظیر آدونیس در اساطیر یونان، تموز در اساطیر بابلی و ازیریس در اساطیر مصر و سیاوش در اساطیر ایران.

۳ـ نمادها و تداعی‌ها

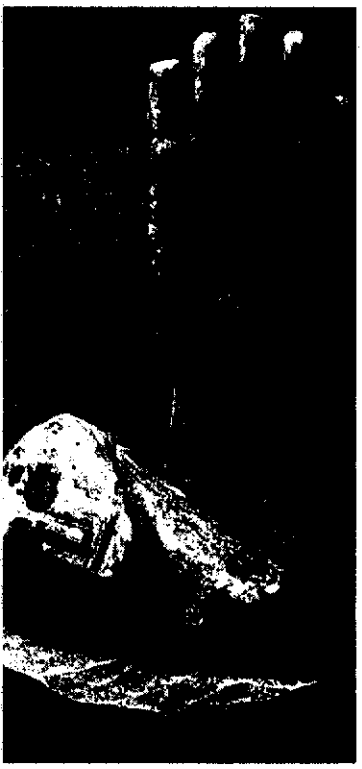
ضمیر ناهشیار جمعی تداعی‌هایی را میان جهان بیرون و تجارب روانی انسان برقرار می‌کند. این تداعی نیز پایا هستند و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند:

الف ـ نور و تاریکی ـ نور به نشانه امید و شناخت و علم، و ظلمت به نشانه نومیدی و جهل

ب ـ آب و بیابان ـ آب نماد باروری و برکت و تطهیر، در برابر آن بیابان نماد خشکی و بی‌حاصلی

پ ـ بهشت و دوزخ ـ بخش‌هایی از جهان که خارج از دسترس انسان بوده با سکونت نیروهایی متداعی بوده است، چنانکه آسمان و قله کوه المپ برای خدایان و اعماق زمین برای نیروهای تاریکی و شر. معنای روان‌شناسی ناآگاه جمعی.

روان‌شناسی عمدتاً برماهیت فردی روان تأکید داشته است، اما حتی در این روان‌شناسی هم بعضی عوامل زیست‌شناسی عمومی به لحاظ می‌آید، مثل حس صیانت نفس یا غریزه، که به هیچ وجه اکتسابی نیستند، و تأثیر غیرقابل انکاری برحیات شخص دارند. غریزه از خصلتی غیرفردی، دینامیک و محرک برخوردارست و رفتارهای غریزی غالباً به‌طور کامل به لایه ضمیر هشیار نمی‌رسند و از این‌رو روان درمانی معاصر می‌کوشد بیمار را نسبت به آن‌ها آگاه کند، به‌علاوه، غرایز، ذاتاً گنگ و نامعین نیستند، بلکه صرفاً نیروی محرک ویژه‌ای هستند که مدت‌ها پیش از شکل گرفتن بخش هشیار و حتی پس از آن اهداف خود را دنبال می‌کنند؛ به این ترتیب، غرایز نسبت بسیار نزدیکی با آرکتیپ‌ها دارند، تا آن‌جا که می‌توان گفت آرکتیپ‌ها ایماژهای ناهشیار خود غرایزند، یا به‌عبارت دیگر، آرکتیپ‌ها الگوهای رفتارهای غریزی‌اند. نتیجتاً فرض وجود آرکتیپ اساساً بافرض قبول غریزه تفاوت ندارد. این را همه می‌دانیم که رفتار انسان تا حد زیادی غریزی است، و از تاءثیر انگیزه‌های عقلانی به دور است. ازین رو، مفهوم ناهشیار موضوعی است نه فلسفی و نه نظری یا فرضی، بلکه کاملاً تجربی است. پرسشی که مطرح است این است که آیا صوری از ذهنیتی عام و جهانی دیده می‌شود یا خیر؟ چنان چه پاسخ مثبت باشد باید آن صورت‌ها و ایماژها را محصول ذهنیتی جهانی دانست. می‌توان این مسأله را با اشاره‌ای به فروید روشن کنم. فروید بحثی در مورد یکی از نقاشی‌های داوینچی دارد که موضوع آن مریم مقدس و مادر او سنت آن و عیسی مسیح در طفولیت است. تفسیر فروید از این نقاشی آن است که داوینچی دو مادر داشته است. اما از دیدگاه روان‌شناسی تحلیلی یونگ، موتیف مادر مضاعف در کار است که در بسیاری از اساطیر دیده می‌شود و حاکی از وجود دو نطفه متفاوت زمینی و آسمانی است، نظیر هرکول و آشیل. بر دیوارهای معابد مصر نیز تصاویر فرعون به شکل جنین و نیز تولد دوباره او پس از مرگ نقش بسته است. این فکر، یعنی فکر زایش دوباره، به صورتی رمزآلود، در اساس همه تولدهای مهم دیده می‌شود. خود مسیح دوبار متولد شده است، یکبار از مریم و بار دیگر در جریان غسل تعمید با آب و روح. یونگ مورد نقاشی لئوناردو داوینچی را به حوزه روان‌نژندی تعمیم می‌دهد. وی می‌گوید تا آن‌جا که روان‌پریشی امری شخصی است، و علل آن در خود فرد ریشه دارد، آرکتیپ نقشی ندارد؛ اما در مواردی که مصادیق متعددی از روان‌پریشی مشاهده می‌شود، باید آن را به عوامل اجتماعی نسبت داد، و آرکتیپ‌ها را در پیدایش آن دخیل دانست. برحسب فلان موقعیت اجتماعی یا تاریخی، آرکتیپ خاصی دخالت می‌کند و فعال می‌شود و در نتیجه، نیروهای ویران‌گر و خطرساز پنهان در آرکتیپ‌ها فعال می‌شوند. اگر جامعه‌ای تحت تأثیر این آرکتیپ قرار گیرد، می‌توان همه‌گونه تهاجم یا خشونت یا رفتارهای غیرانسانی را از آن انتظار داشت. آن‌گاه، یونگ مورد فجایع جنگ جهانی دوم را مثال می‌آورد، و می‌گوید اگر ۳۰ سال پیش از وقوع جنگ کسی اظهار می‌داشت که گسترش انرژی روانی بعضی ملل، مانند آلمانی‌ها و ایتالیایی‌ها، در جهت احیای جنگ افروزی و یهود آزاری پیش می‌رود، و بار دیگر اروپا زیر چکمهٔ سربازان رومی خواهد لرزید، و کسانی به شیوه رومیان باستان به یکدیگر سلام خواهند داد و به جای صلیب مسیحی، صلیب شکسته باستانی میلیون‌ها انسان را مجذوب خود خواهد کرد، که آماده کشتن و کشته شدن هستند، همه به چنین آدمی می‌خندیدند. اما دیدیم که آن خیال‌پردازی بی‌مایه به واقعیت هولناکی پیوست، و آن انسان باستانی، که به تعبیر لوی برول، در جهانی از باز نمودهای جمعی می‌زیست، اکنون با قدرت تمام و بلکه مهیب‌تر از پیش در نهاد ما سربرآورد. این سخن یونگ بی‌شباهت به تمثیل مولوی نیست که درون تاریک و جانورگونهٔ انسان را به اژدهای خفته‌ای تشبیه می‌کند که در همه حال آماده سر بر آوردن است.



نقد اسطوره‌شناختی با تأکید بر فرهنگی و عام بودن ماهیت آثار ادبی از نگرش‌های روان‌شناختی فردی یا فرمالیستی که نقش جامعه و تاریخ را نادیده می‌گیرند فاصله می‌گیرد و به‌نگرش جامعه شناختی نزدیک می‌شود.