

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 شالوده 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 درباره شکل‌ها و کارکردهای امروزی 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 رویه دیگر اسطوره 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؛ به این 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 در نظر گرفت. از آنجاکه لایه‌های نامکشوف ادبیات و هنر، آکنده از نمادهایی زاده 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.

مقدمه

نیچه تمثیل زیبایی را درباره حقیقت به کار می برد: 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 فلزی اند (ساراپ، ۱۳۸۲: ۶۹). آیا این تمثیل زیبای نیچه را می توان برای اسطوره نیز به کار گرفت؟ آیا به راستی امروز اساطیر سکه‌هایی نیستند که روی آن‌ها پاک شده است، دیگر قابل استفاده نیستند و تبدیل به اشیایی موزه‌ای شده‌اند؟ آیا خطاهایی فراموش شده نیستند؟

این مقاله به پرسش‌هایی چون «اسطوره‌ها در جهان امروز به کجا رفته‌اند و چه می کنند؟» و «جای اسطوره در جهان امروز کجاست؟» می پردازد. برای پاسخ به این پرسش‌ها، از تعاریف رایج، کلیشه‌ای و تکراری اسطوره صرف نظر شده است و به طور مستقیم، به نظریه‌های اندیشمندانی پرداخته می شود که در تفکر جدید، ذهن و توان معنوی خود را مصروف چستی اسطوره‌های امروز کرده‌اند؛ هرچند که دیدگاه‌هایشان بسیار متفاوت باشد. به پرسش‌هایی نظیر اینکه «اسطوره‌های 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، نتیجه شرایط و پیچیدگی‌های امروزند و با الگوهای اسطوره‌های کهن قابل تشخیص و شناسایی نیستند؛ حتی وقتی می گوییم اسطوره‌ها، واقعاً مشخص نیست منظور کدام اسطوره است؟ اسطوره‌های تاریخی که محصول شرایط جامعه‌اند، مثل اسطوره‌های قدرت و اخلاق و... یا اسطوره به مثابه حقیقتی ازلی و رازآلود و رؤیاگونه؟

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

البته مقصود در اینجا، تنها بازسازی و بازخوانی اسطوره‌های کهن در ادبیات و هنر نیست؛ بلکه بیشتر ایجاد و آفرینش اسطوره‌های جدید در جهان رؤیای انسان مدرن است. انسان عصر نو به اسطوره‌های نو احتیاج دارد. انسانی که ویژگی‌ها و نیازهای منحصر به فرد 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 پریهاهو پنهان است - یعنی با ادبیات و هنر انجام دهند.

اسطوره در نگاه نو

نیچه نخستین کسی بود که سعی در زنده کردن اسطوره‌های اصیل و ناب، به عنوان 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 زیبایی‌شناختی 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. در نتیجه 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 بازمی‌آفریند؛ یعنی فلسفه‌اش را در کتاب «چنین گفت زرتشت» از زبان حکیمی (زرتشت) بازمی‌گوید که به جای استدلال برحسب منطق، به نقل شاعرانهٔ حکمت خویش می‌پردازد. او در *زایش تراژدی* می‌نویسد:

هر فرهنگی بدون اسطوره، قدرت سالم و طبیعی خلاقیت خود را از دست می‌دهد. 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 سلامت بخش ترین خوردنی ها در تماس با آن به تاریخ و نقد تبدیل می شود (نیچه، ۱۳۷۷: ۱۷۱-۱۷۲).

از دیگر کسانی که برای احیای اسطوره و قرارداد آن در مرکز توجه کوشیده است، کلود لوی استروس است. او معتقد است هر جامعه ای خط فرهنگی خود را به وجود می آورد. آنچه برای او بیشترین اهمیت را دارد، آن است که بداند مغز چگونه عمل می کند و پاسخ آن را در تحلیل اسطوره جست وجو می کند. او اسطوره را شکلی از منطق می شناسد و معتقد است که پیچیدگی این منطق، کمتر از پیچیدگی منطقی نیست که در جوامع پیشرفته، در پژوهش های علمی به کار می رود. وی سرانجام به این نتیجه می رسد که حداقل دو نوع اندیشه وجود دارد: اندیشه علمی و اندیشه اساطیری جادویی و این دومی به مسائل از زاویه دیگری راه می یابد و اعتبار آن، دست کمی از اعتبار رهیافت اولی ندارد. «اندیشه وحشی» - چنانکه لوی استروس آن را تبدیل به اصطلاح می کند- اصولاً با علامت ها و نشانه ها سروکار دارد، نه مفاهیم و بر آن است که روش های منطقی و فکری یک جامعه را که در دل همین علامت ها و تصاویر نهفته است، استخراج کند؛ علامت هایی که در اساطیر و بر محمل هایی نظیر صورتک ها و آیین ها قرار دارند. در اندیشه وحشی، این روش ها یکپارچه و همه جانبه اند. برعکس، اندیشه عملی، اجزا را از هم تفکیک می کند؛ یعنی دانش و تفکر را به بخش های علم، تاریخ و فلسفه تقسیم می کند (به راکت، ۱۳۶۳: ۳۱-۳۲).

از دیدگاه روش شناسانه، کتاب *منطق اساطیر* که مهم ترین اثر لوی استروس است، در شناخت سخن هنری که خود آن را ارزیابی فرهنگ دانسته است، دقیق ترین و کامل ترین بررسی ساختاری محسوب می شود. 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. به نظر لوی استروس، ذهن انسان سازوکار ساختاری دارد که به هر ماده پیش روی خویش شکل می دهد. در حالی که تمدن و فرهنگ غربی، مقوله های تجربیدی و نمادهای ریاضی را برای تسهیل کنش ذهن ایجاد کرده است، فرهنگ های دیگر، اشکال منطقی دیگری آفریده اند که کارکردشان همچون کار مقوله های تجربیدی و ریاضی است. براساس نظریه مشهور لوی استروس، 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 آن ها 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 تجربه زندگی است و دریافت منطق شکل دهنده آن، به معنای شناخت سازوکار کنش ذهنی است که وجوه دیگر را در آن تجربه 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 می‌شود. عناصر دیگر و قاعده‌های مناسبات درونی این نظام، ناشناخته‌اند. راز دشواری پژوهش در اساطیر این است که ما تقابل عناصر را در فرهنگ خود می‌شناسیم، 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 اسطوره دیگری را آشنا می‌کند و زمینه شناخت هر اسطوره، با دقت به سایر اسطوره‌ها فراهم می‌شود.

اما نگاه بارت به اسطوره، بیشتر از جنبه 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 تبدیل شدن به اسطوره است و ما اکنون به این شرایط می‌پردازیم، 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 می‌تواند اسطوره به‌شمار رود» (بارت، ۱۳۸۲: ۳۰).

در ادامه، بارت ابعاد اسطوره را آنچنان گسترش می‌دهد که می‌گوید هر چیزی می‌تواند اسطوره باشد؛ منتهی اسطوره‌هایی با تاریخ مصرف: «آیا هر چیزی 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، سخن گفتن 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، گزارش نویسی 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 در نظر ندارد و بر اسطوره به‌عنوان گفتاری که بیشتر از سوی رسانه‌ها ساخته می‌شود، تأکید می‌کند که ارزش‌های خودخواستهٔ گردانندگان رسانه‌ها را تولید می‌کند. اسطوره‌هایی این چنین 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. به این ترتیب 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 هر یک 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 جنبه‌های خطرآفرین گسترش اسطوره در جوامع امروزی اشاره می‌کند. او همزمان با اوج گیری نازیسم در آلمان، در مورد چیرگی اندیشه‌ی اسطوره‌ای بر اندیشه‌ی 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 می‌شوند. 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 ریشه‌شناسی واژگان و زبان نمی‌توان دریافت؛ چراکه زبان، خود به‌گونه‌ای نمادین بروز کرده و به‌عنوان بخشی از واقعیت بیان شده است. او زبان و اسطوره را همزاد می‌پندارد و معتقد است که اسطوره با زبان ایجاد شده و اندیشه‌ی نمادین و انتزاعی با زبان آغاز شده است. کاسیرر درباره‌ی اسطوره می‌گوید: اسطوره، هنر، زبان و علم همگی به‌گونه‌ی نماد درمی‌آیند. نماد نه به معنای صورت محضی که به کمک اشاره‌ها و ترجمان تمثیلی، بر واقعیت محقق‌ی دلالت می‌کند، بلکه در مفهوم انواع نیروهایی است که هریک از آن‌ها جهانی از آن خویش را می‌سازد. پس صورت‌های 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 درمی‌آید (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۴۸-۴۹).

واقع‌گرایان نو و هنرمندان هنر جنبش‌نما، با استفاده از نمادهای جامعه‌ی مصرفی و با بهره‌گیری از پیشرفت‌های فناوری، تغییرهای جامعه را ثبت کردند و کوشیدند تا شکل‌های تجربی هنر را به شکل‌های محیط شهری، آگهی‌های تجاری و اشیای صنعتی و جز آن - که برای مردم آشناست - اتصال دهند. این آگاهی برای تمامی یک نسل، ناپسند 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 موزه 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 روزمره 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 گردآورده است ضرورت مطرح کردن 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 حيله، 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 درباره اسطوره دارد. او در مصاحبه‌ای می‌گوید: فقط آن اسطوره‌هایی 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، سخن گفتن 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 جزئی 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 شکل‌یافته تخیل‌ها و امیال اقوام و ملل و رؤیاهای متمدنی بشریت در دوران جوانی‌اند. اسطوره در تاریخ حیات بشریت، از لحاظ تکوین و تسلسل تیره‌های حیوانی، مقام رؤیا در

زندگی فرد را دارد. معنای این سخن آن است که بررسی رؤیا، فهم بهتر اساطیر را ممکن می‌سازد. رؤیا، اسطوره 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 می‌دهد که ریشه‌های لیبیدویی نمادهای جمعی را کشف کنیم. در صورتی که اسناد و مدارک قوم‌نگاران، بیشتر آن‌ها را می‌پوشانند و کمتر نمایان می‌سازند. دوم اینکه اساطیر، دقیقاً از همان قوانین حاکم بر رؤیا تبعیت می‌کنند (باستید، ۱۳۷۰: ۳۳).

اسطوره هنر جدید

میرچا الیاده سرآمدگرایی در شعر و هنر را نوعی اسطوره جدید می‌داند و آن را نقد می‌کند و می‌نویسد: ناتوانی مردم و منتقدان و نمایندگان رسمی هنر در فهم هنر کسانی چون رمبو یا ون‌گوک، با پرخشگری از طرف آن‌ها همراه بود و عواقب مصیبت‌بار بی‌اعتنایی به جنبش‌های نوآور مثل امپرسیونیسم و کوبیسم و سوررئالیسم، درس عبرتی به منتقدان و عامه مردم، سوداگران تابلو، گردانندگان موزه‌ها و فراهم‌آوردندگان مجموعه‌ها داد. امروزه تنها وحشت آن‌ها این است که نکند به حد کافی پیشرفته نباشند و به‌موقع جلوه نبوغ را در اثری هنری- که در نگاه اول نامفهوم است- در نیابند.

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؛ بدین معنا که اگر سرآمدان، شیفته بیداری فینیکی‌ها^۱ 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 الیاده (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 همه 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.

بیان‌های 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، قابل‌تعمیم به همه ابعاد نیست و نمی‌توان وجود معنا و عمق را در این‌گونه آثار انکار کرد.

اسطوره و ادبیات

حال به رابطه 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 سده 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 ویژه رمان در جامعه جدید پرداخته و آن را با کارکرد اسطوره در جوامع ابتدایی، همانند دانسته است. لوی‌استروس تأکید می‌کند 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 در نظر گرفت؛ روش تحلیل ساختاری زبان‌شناسی را درباره آن‌ها به‌کار برد و ترکیب واحدهای اسطوره را براساس قاعده قطعه‌بندی 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 می‌کند. لپکینه در پژوهش‌هایش در آمریکای جنوبی دریافت که هریک از اساطیر سرخ‌پوستان، هربار که روایت می‌شود، اسطوره‌های تازه است. این ویژگی را در ادبیات و به‌ویژه در شعر تجربه می‌کنیم که با هربار خواندن آن، به دریافتی تازه دست می‌یابیم. این امکان دیگری است که بین شعر و اسطوره و شاید هرچیز دیگری^۱ مشترک است و اسطوره‌ها با همین ویژگی‌هایشان تداوم می‌یابند.

کار لوی استروس در تأویل اساطیر، بی‌شبهت 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 می‌کنیم و نه جزئیات را. هر اسطوره نیز به نظر لوی استروس، 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 می‌کند و موجب می‌شود که رؤیاها و کابوس‌های آثار مدرن را نوعی اسطوره‌سازی نوین بدانیم. اسطوره‌های خیال‌انگیز، نمونه‌های 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 می‌کند: «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 نور تروپ فرای، انواع و ساختارهای ادبی را نمونه‌هایی می‌دانند که اساساً تکرارهای متنوعی از حکایات اساطیری‌اند (مقدادی، ۱۳۷۸: ۶۹).

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

نور تروپ فرای در مقاله «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 مجموعه تخیلی بسته و محدودی، همچون مجموعه 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، کارویژه 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 نمونه اسطوره، به قرارها، شگردها و انواع مقوله‌های ادبی تبدیل می‌شوند، اما فقط هنگامی که 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 مجموعه داستان‌های به‌هم‌پیوسته‌ای که از لحاظ قالب و صورت به افسانه و قصه عامیانه می‌پیوندند، ویژگی‌های ادبی دارند. واژه یونانی Mythos که به‌معنای اسباب‌چیدن^۱ با زدن 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 می‌شود و از اقتدار و مرجعیت کلانی برخوردار است. شاعران اروپایی، وارث اساطیر کلاسیک و عاری از هرگونه مایه اعتقادی‌اند و سراسر به دنیای تخیل و شعر اختصاص یافته‌اند. همچنان که در تفسیر تمثیلی، اسطوره، نیمه‌شاعرانه است، بازآفرینی شاعرانه اسطوره، نیمه‌عقلانی، نیمه‌متفکرانه یا نیمه‌شناختی است (فرای: ۱۳۷۸، ۱۱۴-۱۱۶).

ویژگی نظریه فرای، توجه به خود اسطوره است. درحقیقت، عنصری که موجب تمایز نظریه فرای می‌شود و آن را در زمره 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 همه نظریه‌پردازان اسطوره معتقدند که اسطوره، عنصری بسیار مهم در

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 سازمان‌دهنده شکل ادبی است (گرین و مورگان، ۱۳۷۶: ۱۶۷).

از دیگر روابطی که بین اسطوره و هنرها برقرار است، رابطه نشانه‌شناسانه و استعاری است. فرای در این باره می‌نویسد: یکی از علل کششی که شاعران در خود به اساطیر احساس می‌کنند، جنبه 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^۱ 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. در این صورت، آن هنرها همه رمزگان‌های^۲ مختلف اسطوره به‌شمار می‌روند. بدین معنا 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 مسئله زمان اساطیری (در تقابل با زمان تاریخی) در آثار ادبی می‌پردازد: داستان منشور به‌ویژه رمان، در جوامع جدید جای نقل اساطیر و قصه‌ها 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 آدم‌های اساطیری را در ادبیات اثبات کرد. پس از این دیدگاه می‌توان گفت که شیفتگی جدید به رمان، مبین اشتیاق شنیدن هرچه بیشتر داستان‌های اساطیری است که دنیوی شده‌اند؛ یعنی جنبه مینوی خود را از دست داده‌اند یا با همان مایه مینوی، در اشکال دنیوی پنهان شده‌اند. خروج از حیطه 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 پهنه ادبیات، نافرمانی از حکم زمان تاریخی و میل دستیابی به دیگر ضرباهنگ‌ها و وزن‌های 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 زمانی که این میل باقی است، می‌توان گفت که انسان جدید هنوز دست کم بعضی بازمانده‌های رفتار اساطیری را حفظ می‌کند. آثار چنین رفتاری در میل و ادراک و احساس مجدد چیزی با همان قوت و حدتی که نخستین بار داشته، در بازگردانیدن گذشته دور دست (دوران ازل) دیده می‌شود. 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 مقاله «ساختن اسطوره»، به شکل‌های 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. شخصیت‌های نمایشنامه سوء تفاهم آلبر کامو موجودات تمثیلی و استعاره‌ای 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 این همه، این شخصیت‌ها جنبه اسطوره دارند؛ یعنی سوء تفاهمی که میان آن‌ها جدایی می‌افکند، تجسم همه سوء تفاهم‌هایی است که سبب جدایی انسان از خودش و از جهان و دیگر انسان‌ها شده‌اند (سارتر، ۱۳۷۳: ۶۹-۷۰).

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

رنالیست‌ها دورند که می‌خواهند فاصله میان تماشاگران و نمایش را هرچه بیشتر از میان بردارند (همان: ۷۲).

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

جای امروز اسطوره

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

انسان جامعه 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 جامعه امروز می‌دانند - مانند مد و مصرف‌گرایی و ... - از بین می‌رود، اما درون دردمند و ناخودآگاه انسان با این جریان مخالفت می‌کند. فردیت آسیب‌دیده انسان در ناخودآگاه، کارکردی وارونه پیدا می‌کند و در برابر یکسان‌سازی می‌ایستد. بدین ترتیب، نوعی دوپارگی در نهاد انسان صنعتی و تکنولوژیک که غرق در ازخودبیگانگی است، شکل می‌گیرد 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 مجرم بدون جرم، در رمان محاکمه از همین نویسنده؛ کرگدن‌شدن «برانژه» شخصیت نمایشنامه کرگدن اثر اوژن یونسکو؛ موقعیت اسطوره‌گونه بی‌زمان و مکان دو شخصیت ولگرد و آواره، «ولادیمیر» و «استراگون» در نمایشنامه جاودانه درانتظار گودوی بکت؛ وقایع و شخصیت‌های اسطوره‌گونه رمان رؤیایی مارکز، صد سال تنهایی و به آسمان رفتن «رمدیوس» یا کشته‌شدن ناگهانی پسران بی‌شمار سرهنگ «آئورلیانو» که

همگی نشانی بر پیشانی دارند؛ وقایع و شخصیت‌های فرازمانی و فرامکانی برترین اثر ادبی ایرانی، بوف کور؛ شخصیت‌آشنای شازده کوچولووی آنتوان سنت اگزوپری و بالاخره شخصیت‌های اسطوره‌ای که در رمان‌های مدرن، چهره‌دیگر و کارکردی متفاوت پیدا می‌کنند و دچار شالوده‌شکنی می‌شوند، مثل شخصیت «شیطان» در رمان مرشد و مارگریتای بولگاکف. حتی اگر به عقب‌تر بازگردیم، آیا نمی‌توان دن‌کیشوت را اسطوره‌آرمان‌گرایی از دست‌رفته امروز دانست؟

والتر بنیامین درباره‌ی موقعیت اساطیرگونه‌ی ژوزف ک، شخصیت اصلی رمان محاکمه کافکا می‌نویسد: ویژگی قوانینی که علیه ک اقامه می‌شوند، به جهان پیش از تاریخ و زمانی برمی‌گردد که بسیار کهنه‌تر 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 کتاب‌ها درج شده‌اند، محرمانه‌اند و جهان پیش از تاریخ، با تکیه بر آن‌ها سیطره‌ی خود را هرچه بی‌حد و حصرتر اعمال می‌کند (بنیامین، ۱۳۸۹: ۲۳).

در نقاشی هم می‌توان از اشکال و موتیف‌هایی 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 کتوهای باز و نیمه‌باز در نقاشی‌های سالوادور دالی یا مردانی با کلاه و صورت‌های بدون نقش در آثار رنه مگرت که البته بررسی هر یک 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 انسان‌ها 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 باز می‌شناسد (میه، ۱۳۸۸: ۹۵).

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

سرچشمه ایده‌های بیان‌شده است و دستاورد قلم او فقط از آن اوست (کرس‌میر، ۱۳۸۷: ۱۴۷).

به‌رحال ما هنوز در جهانی زندگی می‌کنیم 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 این دو تفکیکی قائل شد؟ آیا اسطوره‌ها نیز شکلی از ادبیات و هنر برای گذشتگان نبودند؟ شکلی از بیان رؤیا و هراس؟

نتیجه

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

بدین ترتیب، مقصود از زایش اسطوره‌های جدید، نه اسطوره‌سازی به آن معنا که در نظرهای بارت و کاسیرر بررسی می‌شود و نه حتی قهرمان‌سازی است؛ چراکه چنین اسطوره‌هایی، صرفاً با دادن ابعاد همگانی و گسترده به شخصیت افراد یا پدیده‌ها ساخته می‌شوند 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 خودآگاهی‌های امروزش، به‌دنبال یکسان‌سازی و همگرایی و یکنواختی است، 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 هستیم، 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 پهنه خودآگاهی و از قلمروی رفتارهای روزمره انسان خارج شده و در اعماق پنهان وی جا گرفته است، هر زمان که جولانگاهی بیابد، سربرمی‌آورد. جولانگاه بنیادین کارکردهای اسطوره‌ای، 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 سبک‌ها 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، در واقع آن چنان فردی و ذهنی شده است که کارکرد اجتماعی اش را از دست داده است و معماگونه و رازآلود است؛ معمایی که گاه به آسانی گشوده نمی شود؛ زیرا آکنده از نمادهای شخصی است که برای شاعر و هنرمند ارزش و کارایی دارد و از آنجا که زاده ناخودآگاه است، گاه برای خود آفریننده هم ژرفایش آشکار نیست. از آن روست که در بعضی از نقدها، ابعاد نامکشوفی از اثر را سال ها و قرن ها بعد از خالق آن بازمی گشایند. این زمان مبهمی که ناخودآگاه خالق اثر با ناخودآگاه مخاطب ارتباط برقرار می کند، این دور شدن هرچه بیشتر اثر از خودآگاهی و قلمرو شناخت تجربی و کارکرد اجتماعی، ویژگی رؤیاگونه به آن می بخشد، اما این رؤیا هرچقدر فردی و هرچند با زبانی پیچیده، مخاطب خاص و گاه محدود خود را می یابد.

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۷۰) *ساختار و تأویل متن*، تهران، نشر مرکز.
- اسماعیل پور، ابوالقاسم. (۱۳۷۷) *اسطوره، بیان نمادین*. تهران، سروش.
- الیاده، میرچا. (۱۳۶۲) *چشم‌اندازهای اسطوره*. ترجمه جلال ستاری، تهران، انتشارات توس.
- ایگلتون، تری. (۱۳۷۲) *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.
- بارت، رولان. (۱۳۸۲) *اسطوره، امروز*. ترجمه شیرین دخت دقیقیان، تهران نشر مرکز.
- باستید، روزبه. (۱۳۷۰) *دانش اساطیر*، ترجمه جلال ستاری، تهران، انتشارات توس.
- برمن، مارشال. (۱۳۷۹) *تجربه مدرنیته*، ترجمه مراد فرهادپور، تهران، طرح نو.
- براکت، اسکار جی. (۱۳۶۳) *تاریخ تئاتر جهان*، ترجمه هوشنگ آزادی ور، تهران، انتشارات مروارید.
- بهار، مهرداد. (۱۳۷۶) *از اسطوره تا تاریخ*، گردآورنده و ویراستار ابوالقاسم اسماعیل پور، 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) *پسا ساختارگرایی و پسامدرنیسم*، ترجمه محمدرضا تاجیک، تهران، نشر نی.

- سارتر، ژان پل. (۱۳۵۷) *دربارهٔ نمایش*، ترجمه ابوالحسن نجفی، تهران، انتشارات زمان.
- شایگان، داریوش. (۱۳۷۱) *بت ذهنی و خاطره/زلی*، 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 منجم، تهران، نشر پرسش.
- وینریچ، هارالد. (۱۳۷۸) *ساختارهای نقلی اسطوره*، از کتاب *اسطوره و رمز* (مجموعه مقالات) ترجمه جلال ستاری، تهران، سروش.