«به نام خدا»

۱۴
پاییز ۱۳۸۸

پژوهشنامه فرهنگستان هنر

این شماره : نقد اسطوره ای هنر

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر
فصلنامه، سال سوم، شمارهٔ ۴
(شمارهٔ پیاپی ۱۴)، پاییز ۱۳۸۸
شاپا: ۷۸۹۶-۱۷۳۵ ISSN

دارای اعتبار علمی پژوهشی از نظر
فرهنگستانهای چهارگانه جمهوری اسلامی ایران
صاحب امتیاز: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران

مترجم خلاصهٔ انگلیسی: فرزانه دوستی
طراح نشانه و جلد: جواد پویان
مدیر هنری: سهراب کلهرنیا
ویراستار: بابک آتشین جان
مسئول اجرایی: ونوس وحدت
لیتوگرافی: فرایند گویا
چاپخانه: شادرنگ

مدیر مسئول: بهمن نامور مطلق
سردبیر: منیژه کنگرانی
اعضای هیئت تحریریه: دکتر حسن بلخاری،
دکتر شهرام پازوکی، دکتر پروین پرتوی،
استاد مهدی حسینی، دکتر زهرا رهنورد،
دکتر فرزان سجودی، دکتر بهمن نامور مطلق
با تشکر از: استاد مهدی حسینی،
دکتر امیرعلی نجومیان، اکرم بخشی

نشانی دفتر مجله: تهران، خیابان ولی عصر، تقاطع
طالقانی، شماره ۱۵۵۲ فرهنگستان هنر، طبقه چهارم
تلفن: ۵-۶۶۹۵۴۲۰۰
نمابر: ۶۶۹۵۱۱۶۷
نشانی سایت اینترنتی: www.honar.ac.ir/pajoheshnameh
پست الکترونیکی دبیر: kangarani@honar.ac.ir

[Downloaded from mail.pazhoutheshnameh.ir on 2026-09-18]

• پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر به صورت فصلنامه و در زمینه های مختلف نقد هنر، پژوهش هنر، مطالعات و پژوهش های میان رشته ای هنر و... منتشر می شود.
• مقالهٔ تالیفی باید به یکی از نشانی های زیر ارسال شود:

۱. Pajoheshnameh@honar.ac.ir

۲. تهران، خیابان ولی عصر، تقاطع طالقانی، شماره ۱۵۵۲ فرهنگستان هنر(ساختمان مرکزی)، حوزهٔ معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه.

کوته نوشت ها و نشانه ها (راهنمای مطالعهٔ مقاله)

پ: صفحه پشت (در نسخه خطی / عکسی) • ج: جلد
چ: چاپ • ح: حدود • حک : حکومت
ر: صفحه رو (در نسخه خطی / عکسی) • ر- پ: صفحه رو و پشت (در نسخه خطی/ عکسی)
س: سطر • ش: شماره (قبل از عدد)؛ هجری شمسی (بعد از عدد) • ص/صص: صفحه / صفحات (ص) : صلوات ا... علیه و آله • (ع): علیه السلام، علیها السلام، علیهما السلام، علیهم السلام • ف: فوت
قس: قیاس کنید با • ق: قمری (بعد از عدد) • ق م: قبل از میلاد مسیح (بعد از عدد) • گ: برگ • م. : مترجم
م: میلادی (بعد از عدد) • نک: نگاه کنید به / رجوع کنید به • و: ولادت (تولد) • و. : ویراستار
همان: همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد)
همان جا : همان مولف، همان اثر، همان جلد، همان صفحه (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد). • / : یا
[ ] : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا ویراستار به متن منقول (اعم از تالیف و ترجمه و تصحیح)
{ } : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا مصحح اول در مطالب نقل در نقل.
و بعد / صفحات بعد: ff • و بعد / صفحه بعد: f • به نظارت ویراستار(ان) : ed./eds • قبل از میلاد: B.C.
همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) : ibid
شماره های : nos. • شماره : no.
ترجمه : transl • صفحه رو : r. • صفحات : pp. • صفحه : p.
جلدهای : vols. • جلد: vol. صفحه پشت: v.
به نقل از : cited in • فصل: ch • op.cit: (در کنار نام مؤلف) همان اثر (در پی نوشت، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن با فاصله در قبل آمده باشد)

توضیحات :

• سنه هایی که با اعداد ترتیبی می آید و با خط فارق (/) از هم جدا می شود به ترتیب، مربوط به تاریخ های هجری قمری و میلادی است؛ مثلا «قرن نهم / پانزدهم»، یعنی قرن نهم هجری قمری، که تقریباً مقارن با قرن پانزدهم میلادی است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

فهرست

سرآغاز ۵

بخش اول: اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

دکتر مرتضی بابک معین/ خوانش گفتمان کاریکاتور براساس طرحوارهٔ تنشی ۷

دکتر مارسیا برنان / دنیاهای مینیاتوری در فرمالیسم رازآمیز ۱۹

بخش دوم: نقدنامه

درآمدی بر نظریه‌ها و نقدهای اسطوره‌ای ۳۳

دکتر ایلمیرا دادور / ناگفته‌هایی از سرنمونها در «خاک تصرف شدهٔ» ژان اِشنوز ۴۴

دکتر بهار مختاریان / نورتروپ فرای و نقد اسطوره‌ای ۵۸

منیژه کنگرانی/ تحلیل تک‌اسطوره نزد کمبل؛ با نگاهی به روایت یونس و ماهی ۷۴

دکتر بهمن نامور مطلق/گذار از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی؛ بررسی دو روش اسطوره‌ای و رابطه آنها ۹۲

دکتر بهزاد قادری سهی - آدینه خجسته‌پور / بازی با اسطوره‌سازان «شعر و اسطورهٔ» تراژدی یونان در سینمای تغزلی آنجلوپولوس ۱۰۹

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

سرآغاز

چهاردهمین شمارهٔ *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر* همانند شماره‌های پیشین در دو بخش تنظیم شده است. در بخش نخست، اولین مقاله با رویکرد نشانه‌شناسی به بررسی تحلیل گفتمان در چند نمونه کاریکاتور می‌پردازد. دیگر مقالهٔ این بخش از پژوهشگری خارجی است که رابطهٔ فرم و فضا را در آثار تجسمی کالدر بررسی می‌کند (اصل مقاله به زبان انگلیسی تألیف و برای چاپ در اختیار پژوهشنامه قرار گرفته است).

بخش دوم *پژوهشنامه* در این شماره به نقد اسطوره‌ای هنر اختصاص یافته است. اسطوره که از عناصر اصلی تخیل انسانی محسوب می‌شود، نقشی بی‌بدیل در ادبیات و هنر، فلسفه و به‌طور کلی فرهنگ بشری ایفا کرده، اما به نقد آن کمتر توجه شده است. نقد اسطوره‌ای همانند برخی دیگر از نقدها بیش از هرچیز به‌واسطهٔ موضوع خود یعنی اسطوره متمایز می‌شود. گرچه موضوع اسطوره با تاریخ ادبیات برابری می‌کند، اما نقد اسطوره‌ای به‌شکل نقدی نظام‌یافته و تا حدی مستقل ریشه در دانش اسطوره‌ای قرن نوزدهم دارد که در قرن بیستم تا بیست‌ویکم همواره رشد و توسعه یافته است. این نقد نیز همانند برخی از نقدها دارای تاریخچه‌ای است که در آن پارادایمها و شیوه‌های گوناگونی را تجربه کرده است؛ از روشهای کلاسیک گرفته تا نقد نو و ساختارگرایانه و پس از آن، که حکایت از سرگذشت غنی و متنوع این نقد دارد و با این‌حال چنان‌که باید شناسایی نشده است. گستردگی موضوع مانع از آن است که بتوان تمامی ابعاد این رویکرد را در یک شماره بررسی کرد، بنابراین این ویژه‌نامه گامی اولیه برای شناخت این رویکرد مهم نقد محسوب می‌شود. امید است در شماره‌ای دیگر و با همکاری پژوهشگران این عرصه، سایر روشهای نوین در نقد اسطوره‌ای مورد مداقه و بررسی قرار گیرد.

پژوهشنامه

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

بخش اول

اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

خوانش گفتمـان کاریکاتور براسـاس طرحـوارۀ تنشـی

دکتـر مرتضـی بابـک معیـن
عضو هیئت علمی دانشـگاه آزاد اسـلامی، واحـد تهـران مرکـز
bajo_555@yahoo.com

تاریـخ دریافت مقالـه: ۸۸/۴/۶
تاریخ پذیـرش نهایی: ۸۸/۵/۲۸

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

چکیده

از جمله طرحواره‌های حوزهٔ گفتمان، «طرحوارهٔ تنشی»[1] است. این طرحواره دارای دو بُعد متفاوت است که می‌توان آنها را بر دو محور x و y فرض کرد. محور x (محور عمودی) به‌شدت تنش و احساس ربط دارد و به ارزشهای کیفی، درونی، احساسی و... مربوط می‌شود و محور y (محور افقی) اشاره به گسترهٔ شناختی دارد. و با ویژگیهای کمّی، عددی، گسترهٔ زمانی، مکانی و... ارتباط دارد.

در مقالهٔ حاضر ابتدا بر اساس کم یا زیاد شدن هم‌راستایی یا غیرهم‌راستایی شدت تنش و گسترهٔ شناختی، به چهار امکان متفاوت طرحوارهٔ تنشی، یعنی طرحوارهٔ سقوط بُعد عاطفی-تنشی، طرحوارهٔ صعود بُعد عاطفی-تنشی، طرحوارهٔ صعودی هم‌راستای دو بُعد، و طرحوارهٔ سقوطی هم‌راستای دو بُعد، پرداخته خواهد شد. در ادامهٔ بحث به این سؤال پاسخ داده خواهد شد که گفتمان کاریکاتور از کدام‌یک از طرحواره‌های مذکور تبعیت می‌کند. سپس ضمن تعریف گفتمان کاریکاتور و مقایسهٔ کارکرد آن با کارکرد رؤیا، با ذکر مثالهایی ثابت خواهد شد که گفتمان کاریکاتور را می‌توان با طرحوارهٔ سقوط بُعد تنشی مطالعه کرد

واژگان کلیدی:
طرحوارهٔ تنشی، گسست گفتمانی، پیوست گفتمانی، کاریکاتور، رؤیا.

I. schéma tensif

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

طرحوارهٔ تنشی و مسئلهٔ حضور

نظریهٔ طرحوارهٔ تنشی را که اولین بار توسط نشانه‌شناس فرانسوی، ژاک فونتنی[1] مطرح شده است، غالباً با مربع معناشناسی گرمس[2] مقایسه می‌کنند. مربع معناشناسی که نمود تصویری مقوله‌های بنیادین معنایی است (Courtès, 1991: 152)، در سطح ژرف‌ساخت و لایهٔ زیرین سیر زایشی معنا[3]، که تظاهر فشردهٔ نظریه‌های روایی گرمس است، مطرح می‌شود (Bertrand, 2000: 29). در مربع معناشناسی، مقوله‌های معنایی به‌صورت داده‌های تمام‌شده و بسته نمود پیدا می‌کنند و هرگز نظارت و کنترل گفته‌پرداز[4]ی پویا و سیال بر آن اعمال نمی‌شود.

در واقع قبل از هرگونه بحث درخصوص مقوله‌های معنایی، سوژه و گفته‌پردازِ گفتمان دارای «حضوری»[5] حسی در زمان و مکان مشخص است. او با جسم خود جهان پیرامون را درک می‌کند و به آن عکس‌العمل نشان می‌دهد (Fontanille, 1998: 91). جسم سوژهٔ گفتمانی با کمترین یا بیشترین درجهٔ شدت عاطفی و حسی[6]، و نیز با کمترین یا بیشترین درجهٔ گسترهٔ شناختی[7]، جهان خود را درک می‌کند. سوژهٔ گفتمانی با عمل گفته‌پردازی و تولید گفته[8] درواقع از مرکز اوج و شدت تنش عاطفی ـ حسی جدا می‌شود و به‌این‌ترتیب، کنشگرهایی دیگر (نه‌من)، زمانهای دیگر (نه‌الان) و مکانهای دیگری (نه‌اینجا) را به‌وجود می‌آورد و این‌گونه گسترهٔ آن با ایجاد گفته افزایش می‌یابد.

این وضعیت که مبتنی بر جداشدن از فضای گفته‌پردازی و رفتن به فضای گفته است، با عملی به نام گسست گفتمانی میسر می‌شود. در مقابل این عمل، که منجر به تولید گفته می‌شود، عمل پیوست گفتمانی مطرح است که برگشت از گفته به فضای گفته‌پردازی است؛ یعنی نزدیک‌شدن به همان مرکز و مرجع که در آنجا با اوج و شدت تنش عاطفی و کمترین گستره روبه‌رو می‌شویم. درواقع با گسست گفتمانی

1. Jacques Fontanille
2. Greimas
3. parcours génératif du sens
4. énonciateur
5. présence
6. l'intensité
7. étendu
8. énoncé

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

از مرکز و مرجع گفته‌پردازی، که در آنجا با شدت تنش عاطفی ـ حسی بالا و گستره‌شناختی پایین روبه‌رو هستیم، فاصله می‌گیریم و به وضعیتهای دیگر می‌رسیم؛ و به‌عکس، با عمل پیوست گفتمانی دوباره به آن مرکز تولید گفته، که در آنجا میزان تنش عاطفی بیشترین است و گستره کمترین، برمی‌گردیم:

«عمل گسست گفتمانی یک جهت‌گیری گسستی است و به‌کمک آن جهان گفتمان از حس سادهٔ حضور جدا می‌شود، گفتمان با آن شدت احساس و تنش خود را از دست می‌دهد و البته دارای گستره می‌گردد: فضاهای جدید و زمانهای جدید می‌توانند ظاهر شوند و کنشگرهای دیگری در صحنه نمود پیدا کنند. عمل گسست گفتمانی بر اساس تعریف عملی تکثیرساز است و همچون عملی مبتنی بر بسط گستره جلوه می‌کند و سبب بسط گسترهٔ وضعیت ابتدایی گفتمان می‌شود. دنیای جدید گفتمانی که این‌چنین حداقل به‌شکل بالقوه گشوده می‌شود، دارای مکانها، زمانها و کنشگرهای بی‌شماری است. پیوست گفتمانی به‌عکس جهت‌گیری الحاقی دارد. به‌دلیل این عمل، گفتمان سعی دارد وضعیت ابتدایی خود را بازیابد» (Fontanille, 1999: 49).

گونه‌های متفاوت طرحوارهٔ تنشی

دیدیم عمل گفتمان مبتنی است بر حضور سوژهٔ گفتمانی که با عملیات گسست و پیوست گفتمانی یا از خود دور می‌شود و وضعیتهای متفاوتی را به‌وجود می‌آورد و یا به‌عکس، به مرکز و مرجع تولید گفته که بیان حضور خود سوژهٔ گفتمانی است، نزدیک می‌شود.

از جمله طرحواره‌های مطرح در حوزهٔ گفتمان، طرحوارهٔ تنشی است که دارای دو بُعد متفاوت است: یکی بعد شدت عاطفی و دیگری بعد گسترهٔ شناختی. بعد شدت عاطفی و تنشی، بعدی است که به ویژگیهایی مانند ویژگیهای کیفی، احساسی، تنشهای درونی و حالتهای روحی مربوط می‌شود. بعد گستره با ویژگیهای کمّی، شماره‌ای، عددی، گسترهٔ زمانی و مکانی و... در ارتباط است. دو بُعد متفاوت طرحوارهٔ تنشی را می‌توان بر روی دو محور عمودی x (شدت عاطفه و تنش) و افقی y (گستره) متصور شد:

«طرحواره‌های گفتمانی [...] جنبشهای هدفمندی هستند به‌سوی بیشترین میزان تنش و احساس یا بالاترین حد گستره. این جنبشهای متفاوت کاهش یا افزایش شدت تنش و احساس را با بیشترین حد و کمترین میزان گسترهٔ شناختی ترکیب می‌کنند و بدین‌ترتیب، چهارگونه جنبش هدفمند را متصور می‌شوند» (Ibid: 103).

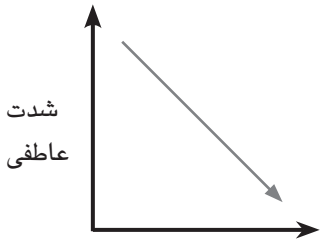
بدین‌ترتیب فونتنی چهار طرحوارهٔ متفاوت را برمی‌شمرد:

۱. طرحوارهٔ سقوط بعد عاطفی ـ تنشی[9]: این طرحواره بیان گذر از بیشترین بار عاطفی و شدت تنش به افزایش گسترهٔ شناختی است. یعنی به‌تعبیری در این طرحواره با کمرنگ‌شدن ارتباط با مرکز و مرجع تولید گفته و افزایش گستره به مفهوم ایجاد وضعیتهایی مواجه‌ایم که از وضعیت ابتدایی که

9. décadence

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

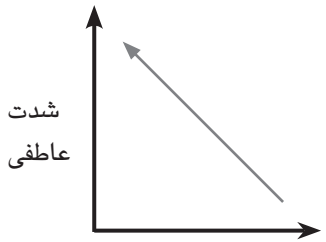
محل استقرار سوژهٔ گفتمانی است، دور می‌شوند.



فونتنـی برای ایـن حالت خاص، مثالی از حـوزهٔ تبلیغات می‌آورد (Ibid:105). در پوسترهای تبلیغاتی ارتباط بین آنچه به آن «قسـمت چشـمگیر» پوسـتر می‌گویند و بقیهٔ آن، چنیـن حرکتـی را تداعی می‌کند. قسـمت چشـمگیر پوسـتر توجه گفته‌خوان و مشاهده‌گر را با شوک و تنش عاطفی و احساسـی بالا جلـب می‌کند؛ اما بقیهٔ پوسـتر، یعنی متن و نظام کلامی آن و عناصر دیگر سـبب بسـط گسـترهٔ شـناختی این توجه می‌شـوند، تـا در نهایت این توجه و شـوک احساسـی بالا به یک عمل شناختی منجر می‌شود.

۲. طرحـوارهٔ صعود بعد تنشـی ـ عاطفی[10]: در این طرحـواره به‌عکس وضعیت قبلی، از گسـترهٔ شـناختی کاسته و به‌شدت تنش احساسی و عاطفی افزوده می‌شود. فونتنـی ایـن بـار از حـوزهٔ گفتمانی متفاوت شـواهدی را به‌عنـوان مثال مطرح می‌کند: در حوزهٔ ساختارهای روایی، افزایش تدریجی شدت تنش و شوک و ترس و وحشت در داستانهای پلیسی یا فیلمهای ترسـناک از چنین الگویـی پیروی می‌کند. عـلاوه بر آن در حـوزهٔ زبانی، جملات تعجبـی، ازآنجاکه به‌تدریج ما را به‌سـوی بیشـترین تنـش عاطفی و احساسـی هدایت می‌کنند، دارای چنین الگویی هستند.

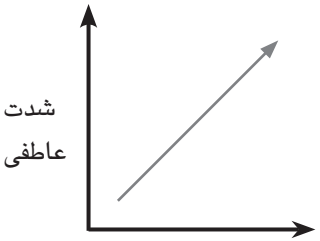
همچنین در حوزهٔ گفتمان سینمایی، حرکت از نماهای کلی و بسیط به نماهای درشت، که در آنها با تراکم، انباشت و غلظت تنش عاطفی و احساسی، و کاهش گسترهٔ مکانی و شناختی مواجه می‌شـویم، چنین طرحـواره‌ای را تداعـی می‌کند.



۳. **طرحـوارهٔ صعودی هم‌راسـتا**[11]: در این وضعیت، افزایش گسـترهٔ شناختی سـبب کاهش بُعد شدت عاطفی نمی‌شود، بلکه به‌عکس هر دو بُعد با هم افزایش می‌یابند. برای مثال، بعضی از ساختارهای سمفونی که ابتدا با یک سـاز آغاز می‌شود (گسترهٔ ضعیف) و سپس به‌تدریج با اضافه‌شدن سـازهای دیگر (گسترهٔ بـالا) به شـدت تنش عاطفـی اضافه می‌شـود (افزایـش شـدت تنـش)، از چنیـن الگویـی پیـروی می‌کنـد.

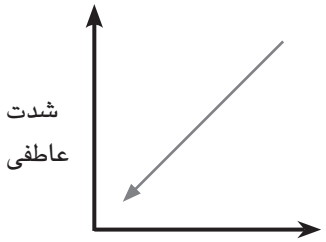
10. ascendance
11. amplification

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]



گستره شناختی

۴. طرحوارهٔ سقوطی هم‌راستا[۱۲]: در این وضعیت، با سیر نزولی هر دو بعد روبه‌رو می‌شویم. فونتنی ویژگی خنثی و بی‌روح شعر ورلن[۱۳]، شاعر بزرگ سمبلیست را تابع این طرحواره می‌داند. در غالب اشعار این شاعر فرانسوی، عناصر متفاوت طبیعی بدون داشتن هیچ‌گونه تشخیص و ویژگی منحصربه‌فرد در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و گاه مرزهای آنها در هم فرو می‌روند و با ترفندهای استعاره و مقایسه به یکدیگر تبدیل می‌شوند. همچنین در فضای دکور غالب صحنه‌های تئاتر پوچی که در آنها به‌دلیل خلوتی صحنه ناشی از غیاب اشیا، با نوعی یخزدگی و بی‌روحی مواجه می‌شویم، هیچ تنش احساسی و عاطفی شکل نمی‌گیرد، و به‌این‌ترتیب، می‌توان چنین طرحواره‌ای را به آن نسبت داد.



گستره شناختی

گفتمان کاریکاتور مبتنی بر طرحوارهٔ سقوط بعد عاطفی ـ تنشی:

واژهٔ «کاریکاتـور» از ریشـهٔ ایتالیایـی caricare هم‌معنای فعل charger فرانسه به‌معنی «پرکردن، اغراق‌کردن، غلظت‌بخشیدن و...» است. براساس فرهنگ *لاروس*[۱۴]، کاریکاتور تصویر اغراق‌شـده و تغییرشـکل‌یافته از یک چیز است که به نیت خنده، طنز و یا مشاجره و مباحثه تولید می‌شود.

نگارنـده اعتقـاد دارد کارکرد کاریکاتـور همانند کارکرد رؤیـا اسـت. همان‌گونـه کـه در رؤیـا تصاویـر در نفی نظـام عقلایـی و علت‌ومعلولـی و براسـاس تکنیکهـای مطرح‌شـده درخصوص رؤیا (توسط فروید)، تکنیکهایی مثـل جابه‌جایـی، فشـردگی، نمادپروری، تضـاد و...، بـه بخشـهای پنهـان ذهنیـت ما عینیـت می‌بخشـند، در کاریکاتـور نیز تصاویـر به‌نوعی با همیـن تکنیکها ظاهر می‌شـوند. وجـود ایـن تکنیکهـا در کاریکاتور سـبب ظهور دیگر دالهای نامتناجس در آن می‌گردد. بنابراین،

12. atténuation
13. Verlaine
14. *Larousse*

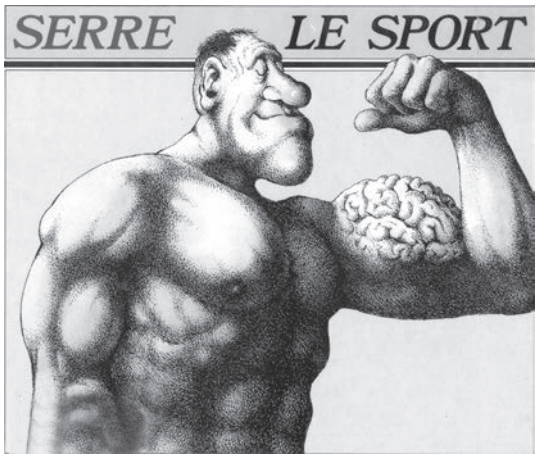
[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

فرضیه این است که کاریکاتور می‌تواند بیان ناگفته‌های رویدادهای جاری با همان تکنیکهای استفاده‌شده در رؤیا به‌منظور به‌تصویرکشیدن محتوای پنهانی ذهنیت ما باشد.

پس در کاریکاتور با ویژگیهایی مانند اغراق، تغییر شکل، جابه‌جایی، فشردگی و نماد سروکار داریم. نگارنده قصد دارد بین این ویژگیها که در گفته یا گفتمان کاریکاتور به‌چشم می‌خورند و مسئلهٔ گفته‌پردازی و طرحوارهٔ تنشی ارتباط برقرار کند.

اساساً گفته‌پردازی را عملی به‌حساب می‌آوریم که منجر به تولید گفته می‌گردد. به‌عبارت دیگر، گفته محصول گفته‌پردازی و در خود حامل ردپای گفته‌پرداز (خالق هنری) است. به‌عنوان مثال، خط‌کشیدن زیر یک واژه، ایتالیک‌کردن آن و یا پررنگ‌کردن واژه، همه عملیاتی هستند که بیانگر حضور گفته‌پرداز در درون گفتهٔ خود هستند. درواقع این عملیات بیانگر نیت گفته‌پرداز برای جلب توجه بیشتر گفته‌خوان[15] می‌باشد، لذا به‌شکل تلویحی به حضور گفته‌پرداز دلالت می‌کنند. می‌توان این‌گونه پنداشت که ویژگیهای مطرح‌شده در کاریکاتور همانند خط‌کشیدن، ایتالیک یا پررنگ کردن واژه عمل می‌کنند، چراکه آنها نیز در خود حامل ردپای گفته‌پرداز هستند که بر آن است توجه گفته‌خوان را بیشتر معطوف به آنها کند. لذا این ویژگیها محل تلاقی گفته‌پردازی (چراکه گفته‌پرداز به گفته تعلق ندارد و واقعیتی خارج از گفته است) و گفته هستند.

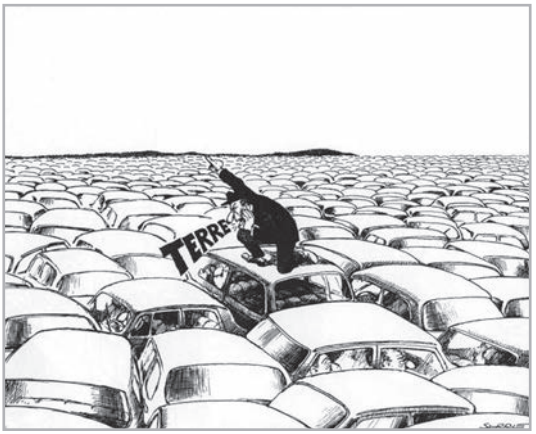
15. énonciataire



تصویر ۱

جالب این است که اوج تنش عاطفی و بیشترین شوک احساسی با این ویژگیها ظاهر می‌شوند؛ یعنی این ویژگیها درواقع به‌دلیل داشتن ردپای عامل تولید گفته (یعنی گفته‌پرداز یا خالق هنری)، بیان برگشت به همان فضای مرجع و مرکزی گفتمان ابتدایی با بیشترین تنش عاطفی و غلظت احساسی محسوب می‌شوند. بنابراین به‌دلیل وجود این ویژگیهای بنیادی و معناساز و براساس تعریف عنوان‌شده از کاریکاتور، این ویژگیها ابتدا همانند قسمت چشمگیر پوستر تبلیغاتی عمل و با تنش بالا نگاه بیننده (گفته‌خوان) را به خود جلب می‌کنند. لذا در محور عمودی x در اوج تنش و شوک احساسی قرار داریم و به‌تدریج جهت شناخت و فهم محتوای تصویر، نگاه گفته‌خوان به سایر قسمتهای کاریکاتور می‌لغزد و به‌این‌ترتیب، از اوج تنش کاسته

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

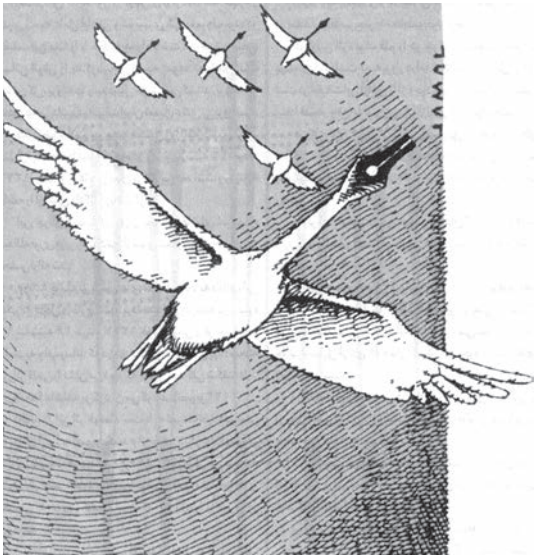


تصویر ۲

و به بعد گستره اضافه می‌شود. لذا بر اساس مطالب عنوان‌شده و تعریف کاریکاتور و همچنین وجود ویژگیهای ذکرشده مثل اغراق، تغییر شکل، جابه‌جایی، فشردگی و... که به سبب برجسته‌شدن، نگاه گفته‌خوان را تسخیر می‌کنند، می‌توان ادعا کرد گفتمان کاریکاتور مبتنی بر طرحوارهٔ سقوط بعد عاطفی ـ تنشی است.

مثالهایی که در ادامه خواهند آمد می‌توانند شواهدی برای صدق ادعای مطرح‌شده باشند:

تصویر شمارهٔ ۱: با پدیدهٔ «جابه‌جایی» روبه‌رو هستیم: مغز/سر، مغز/بازو. با توجه به مطالب عنوان‌شده، مرکز فشارهای عاطفی ـ تنشی و نقطهٔ جلب نگاه مشاهده‌گر همین‌جا است. به‌تعبیری دیگر، این نقطه، مرکز اوج تنش عاطفی است که در خود ردپای گفته‌پرداز را دارد، لذا فصل مشترک فضای گفته‌پردازی و گفته است. حال با دورشدن از این مرکز تنشی، با هدایت‌شدن نگاه به نقاط



تصویر ۳

دیگر تصویر، گسترهٔ شناختی و تحلیلی افزایش می‌یابد و از شوک ابتدایی کاسته می‌شود.

تصویر شمارهٔ ۲: مرکز اوج تنش به‌شکل دو گونه تضاد بروز می‌کند: یکی به شکل تضاد رنگ (سیاه و سفید) و دیگری تضاد کثرت و وحدت؛ کثرت اتومبیل و وحدت انسانی. ابتدا نگاه جلب مرکز تصویر، که اتفاقاً نقطهٔ مرکز تنش نیز هست، می‌شود (همان نقطهٔ تلاقی گفته‌پردازی و گفته)، و سپس با کم‌شدن شوک واردشده، از مرکز تصویر به‌سوی سایر نقاط تصویر که فضای کثرت است، می‌لغزد. لذا از بیشترین شدت شوک احساسی به‌سوی گسترهٔ شناختی بالا حرکت می‌کنیم.

تصویر شمارهٔ ۳: ویژگی جابه‌جایی (نوک قلم به‌جای نوک پرنده) دیده می‌شود. تصویر دارای دورنما است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

تصویر ۴

در سـطح جلویـی تصویر پرنـدهٔ مرکز تصویـر به‌دلیل قرارگرفتـن در این سـطح، بزرگ‌تـر از پرندگانی که در قسمت عمق تصویر قرار دارند به‌نظر می‌رسد. نگاه ابتدا به‌شـدت متوجه مرکز تصویـر، که پرندهٔ بـزرگ در آن قرار دارد، می‌شـود (مرکز اوج شـدت عاطفی ـ تنشـی)، سـپس به‌تدریج نگاه دچار افت تنشی می‌شود و در عمق دورنما تصویر گسـترش پیدا می‌کند. درواقع، در جلوی تصویر بـا کمیت کم و کیفیت بالا و در پس‌زمینهٔ تصویر با گسترهٔ حداکثر (تعداد بسیار پرنده‌ها)، اما کیفیت تنشی پایین روبه‌رو می‌شویم.

تصویر شمارهٔ ۴: در این تصویر، باز ویژگی جابه‌جایی (انسـان به‌جای مـوش) به‌عنـوان مرکز بالاترین شـدت عاطفـه و تنـش، نـگاه را تسـخیر می‌کند، سـپس نگاه با لغزیدن به‌سوی نظام کلامی به بیشترین گسترهٔ شناختی و کمترین شـدت تنش گـذر می‌کند. درواقـع لغزش نگاه

تصویر ۵

به‌سـوی نظام کلامـی درون‌متنـی (پایـان) به‌معنی افت شدت عاطفی ـ تنشی و اضافه‌شدن گسترهٔ شناختی است که می‌تواند بیان تکرار ماشـینی و پوچ زندگی و نرسیدن به اهداف غایی باشد.

تصویـر شـمارهٔ ۵: در ایـن تصویـر، فضـای تلفیـق گفته‌پردازی با گفته، یعنی همان فضای دارای بیشـترین شـدت عاطفی ـ تنشـی، اثر انگشـت اسـت که با توجه به سـایر عناصـر تصویری، جای آشـغال را گرفته اسـت (اثر انگشـت جای آشغال). سپس نگاه با دورشدن از این مرکـز تنشـی و لغزیدن بر عناصر دیگـر تصویری (مثل چمدان)، دارای گسترهٔ شناختی می‌شود و دلالت معنایی تصویر را کشـف می‌کند. با مهاجرت، انسان هویت خود را فرامـوش می‌کند. این تصویر نیـز مبتنی بر طرحوارهٔ

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-09-18]

تصویر ۶

افت شـدت تنـش و افزایش گستره است.

تصویـر شـمارهٔ ۶: در این تصویـر، ویژگـی اغراق یا بزرگ‌نمایـی (کتاب چندین برابـر انسـان) نـگاه را تسـخیر می‌کند. ایـن نقطه فضـای بیشـترین شـوک احساسـی اسـت و سـپس نگاه برای رسیدن به معنای تصویـر دچـار گسـتره می‌شـود و عناصـر دیگـر تصویر، مثل پل شکسـته، پرتـگاه، هـوای طوفانـی و... را کشـف می‌کند که با رمزگشایی از تصویر، این گسـتره به حداکثر می‌رسد و در عوض بعد شدت تنش و احسـاس در پایین‌تریـن درجهٔ خود قرار می‌گیرد (اندیشمندان همیشه در معرض خطر و پرتگاه‌های عمیق قرار دارند).

تصویر شمارهٔ ۷: در این تصویر با ویژگیهایی خاص روبه‌رو می‌شویم. از همان نگاه اول متوجه می‌شویم این تصویر دیگر به حوزهٔ کاریکاتور تعلق ندارد، چراکه در آن نگاه ابتدا جلب مرکز فشار و شدت عاطفی ـ تنشی نمی‌شود و لذا دچار شوک شدید نمی‌گردد. پس بعد

تصویر ۷

شدت تنشی ـ عاطفی در پایین‌ترین درجهٔ خود قرار دارد. از طرف دیگر نیز در ابتدا هیچ گسترهٔ شناختی و درکی از تصویر حاصل نمی‌شود. بنابراین بعد گستره نیز در پایین‌ترین حد تظاهر می‌یابد. اما به‌تدریج که نگاه در جهت رمزگشایی از تصویر پیش می‌رود، میزان گسترهٔ شناختی بیشتر می‌شود تا در نهایت با رمزگشایی کامل از تصویر، به اوج شدت عاطفی و بیشترین شوک خواهیم

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

رسید. تصویر ۷، هم جمجمهٔ انسان است و هم تصویر زنی که در جلوی آیینه نشسته و در آن خود را می‌نگرد. لذا طرحوارهٔ تنشی این تصویر از طرحوارهٔ تنشی تعریف‌شده برای کاریکاتور (یعنی طرحوارهٔ افت تنشی) تبعیت نمی‌کند. همان‌گونه که اشاره شد، در این‌گونه تصاویر که می‌توان آنها را «بازی تصویر» به‌شمار آورد، ابتدا هردو بعد شدت تنش و گستره در پایین‌ترین حد هستند، اما به‌تدریج هم‌زمان و به‌شکل هم‌راستا بر شدت آنها افزوده می‌شود، تا در نهایت در لحظهٔ کشف واقعیت تصویر، هردو بعد به نهایت شدت خود می‌رسند (در لحظه‌ای که متوجه می‌شویم تصویر دوگانه است، یعنی هم جمجمهٔ انسان است و هم اشاره به زن جلوی آیینه می‌کند، دو بعد به اوج خود رسیده‌اند. پس می‌توان گفت این‌گونه از تصاویر از طرحوارهٔ نوع سوم، یعنی طرحوارهٔ صعودی هم‌راستا تبعیت می‌کنند. از همین روی، می‌توان نتیجه گرفت که به‌دلیل تبعیت از طرحوارهٔ متفاوت با طرحواره‌ای که کاریکاتور از آن تبعیت می‌کند، این‌گونه تصاویر دیگر کاریکاتور محسوب نمی‌شوند.

نتیجه

در این مقاله، ضمن معرفی گونه‌های متفاوت طرحوارهٔ تنشی، ثابت کردیم که کاریکاتور به‌عنوان یک گفتمان هنری از طرحواره‌ای پیروی می‌کند که ابتدا در آن با بالاترین شوک احساسی و تنشی که نگاه ما را تسخیر می‌کند، مواجه می‌شویم و سپس از میزان این بُعد کاسته و در عوض به بعد گسترهٔ شناختی که به‌دنبال رمزگشایی از معنای تصویر است، اضافه می‌شود. اشاره کردیم که نقطهٔ اوج تنش و بالاترین شوک احساسی به‌واقع فضای تلفیق گفته و گفته‌پردازی است. به‌عبارت دیگر، این نقطه حامل ردپای حضور عامل گفته‌پردازی، یعنی گفته‌پرداز در درون گفتهٔ خود است. از همین روی، این نقطه، نقطهٔ اوج تنش و شوک تصویری است (مانند خط‌کشیدن زیر یک واژه که خود بیان حضور نویسنده در متن است). همچنین اشاره شد تصاویری که کاریکاتور محسوب نمی‌شوند از این‌گونه طرحواره (طرحوارهٔ افت تنشی ـ عاطفی) تبعیت نمی‌کنند و ذکر شد اتفاقاً به همین دلیل که طرحوارهٔ آنها از نوع طرحوارهٔ کاریکاتور نیست، کاریکاتور به‌حساب نمی‌آیند.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

منابع

Bertrand, Denis. (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.

Courtès, Josephe. (1991), *Analyse sémiotique du discourse- De l'énoncé à l' ēnonciation,* Paris, Hachette.

Fontanille, Jacques. (1999), *Sémiotique du discourse*, *Limoge*, Pulm.

Fontanille, Jacques et Zilberberg, Claude. (1998), *Tension et signification,* Sprimont-Belgique, Mardaga.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

دنیاهای مینیاتوری در فرمالیسم رازآمیز*

دکتر مارسیا برنان
دانشیار دانشگاه رایس، هوستن، امریکا
mbrennan@rice.edu
مترجم: علی عامری مهابادی

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۲/۲۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۶/۹

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

چکیده

طی قرن بیستم، منتقدان برجسته برای آن‌که روابط پیچیدهٔ بین تجسم، جنسیت، مابعدالطبیعه و نگره‌های روان‌کاوانه را در چارچوب زیبایی‌شناسی مدرن به‌تفصیل شرح دهند، به گفتمانهای فرمالیستی روی آوردند. یکی از نمونه‌های آشکار، تعامل جیمز جانسن سوئینی[1]، منتقد و مدیر موزه با الکساندر کالدر مجسمه‌ساز است. سوئینی طی همکاریهای خود با کالدر، از طریق ضابطه‌مندساختن دنیاهای خیالی متفاوتی که از سازه‌های کوچک و مینیاتوری و سازه‌های غول‌پیکر تشکیل می‌شود، غالباً به نقش‌مایهٔ کودک اهل شهود پرداخت که در تناقضِ با «بازی جدی» قرار می‌گیرد تا به مخاطبان بزرگسال امکان دهد در قالبی طنزآمیز و جذاب به آثار هنری مدرنیستی کالدر راه یابند. سوئینی با انجام این کار، رویکردی شهودی و فرمالیستی را بسط داد که از هنر کالدر برای ارائهٔ بینشی ژرف و رازورزانه مایه می‌گیرد تا امکانات گسترده در دنیای کوچک موزه‌های مدرن را نمود دهد.

واژگان کلیدی:
فرمالیسم، کالدر، سوئینی، رازآمیزی، زیبایی‌شناسی مدرنیسم.

* این مقاله بخشی از کتاب آیندهٔ من است:
Curating Consciousness: Mysticism and the Modern Museum (Cambridge: MIT Press, forthcoming 2010).

I. James Johnson Sweeney

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

مقدمه

جیمز جانسن سوئینی (۱۹۰۰-۱۹۸۶م)، منتقد و مدیر موزه، در تحقیق اولیه و تأثیرگذار خود دربارهٔ هنر مدرن با عنوان *تغییر مسیرهای تجسم در نقاشی قرن بیستم* چنین نظر می‌دهد: «ارزش نقد فرمی[1] در هنرهای تجسمی اساساً نسبت مستقیمی با کارایی آن در زدودن نگرشهای انتقادی آگاهانه دارد» (Sweeney, 1934: 42) (۱). از نظر سوئینی «زدودن» انتظارات و ادراکات هنجاربخش در ضابطه‌مندساختن بینشهای خلاقانه در دنیای متفاوت و مینیاتوری موزهٔ مدرن نقشی مهم ایفا می‌کند. با وجود این، شاید غافلگیرکننده‌ترین نکته روشی باشد که سوئینی با آن ماهرانه به شیوه‌های تثبیت‌شدهٔ نقد فرمی می‌پردازد تا گفتمانی عظیم‌تر و خردمندانه‌تر را پیرامون زیبایی‌شناسی مدرنیسم شکل دهد. پس در یک سطح می‌توان *تغییر مسیرهای تجسم* را اساساً متنی فرمالیستی دانست که در آن سوئینی پیشرفت تکاملی تجسم در هنر مدرن را پی می‌گیرد. این روند از پیشرفت در امپرسیونیسم اوایل قرن نوزدهم به آثار روان‌شناختی انتزاعی «ابررئالیسم»[2] (آنچه اکنون سوررئالیسم می‌نامیم) می‌رسد. به‌هرحال، سوئینی این مبنای به ظاهر ثابتِ تأویلی را می‌گستراند تا بینشهای غیرمنتظره‌ای را در روابط بین زیبایی‌شناسی مدرن، معنویت و رازآمیزی[3] بیان کند.

من در مطالعات قبلی روشهای گوناگونی را دنبال کردم که منتقدان برجسته از طریق آنها به گفتمانهای فرمالیستی می‌پردازند تا رویکردهای تأثیرگذار (و نیرومند از جنبهٔ تاریخی) را ضابطه‌مند سازند؛ گفتمانهایی که فراتر از کاربرد اصول ثابت ادبی از جنبهٔ ساختاری یا نگره‌های فلسفی انتزاعی، نزدیک است به تأویلهای هنر قرن‌بیستمی برسند. درعوض، روایات نقد فرمی به‌منظور گذار از قلمرو ذهنیت مدرنی پدید آمده‌اند که دربرگیرندهٔ مفاهیم واضح تجسم، جنسیت، جنسیت‌گرایی، نگرهٔ روان‌کاوانه، مابعدالطبیعه و حضور آنها در بسترهای گسترده‌تر فرهنگی تاریخی می‌باشند. (۲)

در این مقاله، من این بحث را با تمرکز بر تعاملهای سوئینی با الکساندر کالدر[4]

1. formal
2. superrealism
3. mysticism
4. Alexander Calder

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

مجسمه‌ساز بسط خواهم داد. هنر کالدر به سوئینی فرصتی منحصربه‌فرد بخشید تا بینندگان را به «زدودن نگرشهای انتقادی آگاهانه» و نیز به تجربهٔ بینشهای خیالی در دنیاهای مینیاتوری فرا بخواند. سوئینی طی همکاریهایشان غالباً به نقش‌مایهٔ کودک اهل شهود پرداخت که در تناقض با «بازی جدی» قرار می‌گیرد تا به مخاطبان بزرگسال امکان دهد در قالبی طنزآمیز و جذاب به آثار هنری مدرنیستی کالدر راه یابند. خصوصاً سوئینی بر روشهایی تأکید کرد که در آن تصاویر کالدر بارقه‌های وسوسه‌انگیزی در دنیاهای خیالی بروز می‌دهد؛ جایی‌که تنها پرده‌ای باریک قلمروی انسان و حیوان را از هم جدا می‌کند و همواره امکان تبادل خیالی بین آنها وجود دارد. هم‌زمان، سوئینی هنر کالدر را در حکم نمونه‌ای از «حساسیت به موادی دانست که شکلهای جدید و علاقهٔ سیری‌ناپذیر به شیوه‌های نوین نظم چیدمانی» را نشان می‌دهد (Sweeny, 1951: 7). سوئینی هنگام ایجاد این جهشهای خلاقانه در چنین پیوندهایی ملاحظه کرد که «عاملیت جادو همان ذهن انسان است»؛ نیرویی که امکان «ترجمهٔ بیان کودک به بیان بزرگسال» را فراهم می‌آورد؛ درست همان‌طور که اثر کالدر «غریزه‌ای استثنایی در نقطهٔ دید کودک» را بروز می‌دهد (Sweeney & Calder, 1944: xv, xviii). پس بینندگان بزرگسال هنگام برخورد با نقاشیها و مجسمه‌های کالدر، به‌نحو فعالی تشویق می‌شوند تا دوباره کودک درون خود را کشف کنند.

آغاز همکاری

در ابتدا، خوب است در مورد پیشینهٔ سوئینی و کالدر اطلاعاتی ارائه دهیم. جیمز جانسن سوئینی در سراسر دورهٔ حرفه‌ای طولانی و خاص خود، چند سمت مهم برعهده داشت، از جمله مدیریت گروه نقاشی و مجسمه‌سازی موزهٔ هنر مدرن (۱۹۴۶-۱۹۴۵)، موزهٔ سالومون ر. گوگنهایم[5] (۱۹۶۰-۱۹۵۲) و موزهٔ هنرهای زیبای هوستن[6] (MFAH) (۱۹۶۷-۱۹۶۱). هنگامی که سوئینی برای افراد تحصیل‌کرده و بازدیدکنندگان از موزه می‌نوشت، غالباً به نقش‌مایه‌های رازآمیزی می‌پرداخت که همان ظرفیت مهم زیبایی‌شناسی برای بیان است. این امر بالقوه شامل شرایط دگرگون‌کننده و استعلایی وجود، همچنین ظرفیت خلاقه در جهت پیشبرد توانایی نمادین بیننده برای حضور در موقعیتهای چندگانهٔ زمانی و مکانی در آن واحد است (۳). سوئینی در سراسر مطالعاتش به همین نحو موزه را در حکم معبد سکولار هنر مشخص و این اعتقاد مرتبط را بیان کرد که آثار هنری خدمت روحانی حیاتی به انسان ارائه می‌دهند. سوئینی با به‌کارگرفتن این مفاهیم در مأموریت موزه و در کتابی از مقالات مهمش با عنوان *بینش و ایماژ: روشی برای دیدن* بیان می‌کند که هدف اساسی موزه باید برانگیختن واکنش زیبایی‌شناختی بازدیدکنندگان آن نسبت به زندگی غنی‌تر و معنوی و لذت کامل‌تر روحانی و نه مادی باشد که بیش

5. Solomon R.Guggenheim Museum
6. Museum of Fine Art, Houston

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

از امـور به روابط می‌پـردازد. سـوئینی در تحقیق خود همچنین ادعـا می‌کند که هنر مـدرن و پدیده‌های معنوی «امر نادیدنی را از طریق امر دیدنی آشـکار می‌سـازند»؛ درسـت همان‌طور کـه «آثار هنری مفهـوم وحدت دنیای کبیر[۷] را از طریق نوعی دنیای صغیر[۸] همگونی‌پذیر[۹] نشان می‌دهند» (Sweeny, 1967: 112, 33, 22, 73, 188).

سـوئینی در آثار کالدر درسـت همان نـوع ترکیب دنیای کبیـر و صغیـر، و عرصه‌هـای مینیاتـوری و عظیـم را اسـتنباط کـرد. ایـن دو ابتـدا در ۱۹۳۳ در گالری هنری پی‌یـر لوئـب[۱۰] در پاریس با هـم دیدار کردنـد. کالدر در آنجا مجموعه‌ای را به نمایش گذارده بود که شـامل آثار هانس آرپ[۱۱] و خوان میرو[۱۲] می‌شـد. سال بعد، سوئینی بیانیه‌ای مقدماتـی به‌عنوان ضمیمهٔ نمایشـگاهی از آثار متحرک کالـدر در نگارخانـهٔ پیر ماتیـس[۱۳] در نیویورک (۶-۲۸ آوریل ۱۹۳۴) نوشت. او برای روی جلد کاتالوگ، نمایشگاه تصویری از مجسمهٔ کالدر، «شیئی با صفحات قرمز»[۱۴] (۱۹۳۲) طراحی کرد که همراه با نمایشـگاه کالدر در انجمن رنسانس دانشگاه شیکاگو (۱۹۳۴) عرضه شد (۴). اندکی بعد سـوئینی این مجسـمهٔ سـیار، «شـیئی با صفحـات قرمـز» را از کالدر گرفت و بـه مجموعهٔ هنری شـخصی خود افزود. در ۱۹۴۴، این دو شروع به کار بر روی یکـی از جذاب‌تریـن و پیچیده‌تریـن آثار مشـترک خـود کردنـد؛ آفرینـش کتابـی مصـور بـا عنـوان *سـه بچه‌موش و شـعرهای دیگر*. جالب آن‌که این مجموعهٔ ظاهراً سـاده از قصه‌های پریان و اشـعار کودکانه دارای برچسبی هشداردهنده و احتیاط‌آمیز بود و به خوانندگان احتمالی اطلاع می‌داد که این کتاب «صرفاً برای خوانندگان بزرگ‌سـال است. این مجموعه که به‌دسـت سوئینی و با مقدمهٔ او تدوین شده، شامل منتخبی از اشـعار و طراحیها دربارهٔ موضوعاتی از اعمال جادویی گرفته تا رسـومات اجتماعی بدوی، از رفتارهای جنسی چندهمسـری تا آیینهای قربانی انسان اسـت. هر قطعه‌شعر در این مجموعه با یکی از طرحهای اصلی کالدر همراه است.

در ۱۹۳۴، سـوئینی نمایشـگاههای تک‌نگارانـهٔ مهمی از آثار کالدر را در موزهٔ هنر مدرن سـازمان‌دهی کرد. وی این روند را با برپایی نمایشـگاههای دیگری به‌ترتیب در مؤسسهٔ تکنولوژی ماساچوسـت (MIT) به سال ۱۹۵۰ و گالری تِیت[۱۵] لندن در سـال ۱۹۶۲ ادامـه داد. نکتهٔ جالب توجه آن‌که گالری تِیت برای سوئینی نوعی مکان معتبر و بین‌المللی بود که فرصتی ارزشمند برای به‌نمایش‌گذاردن مجسـمهٔ «خرچنگ»[۱۶] (تصویر ۱)، اثر کالدر فراهم آورد. در آن زمـان، این اثر جزو متعلقات موزهٔ هنرهای زیبای هوسـتن بود که سـوئینی مدیریت آن را بر عهده داشت. دو سـال بعد سـوئینی با اشـتیاق این اثر و یکی دیگر از مجسمه‌های کالدر با عنوان «سیار بین‌المللی»[۱۷] (تصویر ۲) را در نمایشـگاه مـوزهٔ هنرهـای زیبای هوسـتن با عنـوان «الکسـاندر کالـدر:

7. macrocosm
8. microcosm
9. assimilable
10. Pierre Loeb
11. Hans Arp
12. Joan Miró
13. Pierre Matisse
14. Object with Red Disks
15. Tate Gallery
16. The Crab, 1962
17. International Mobile, 1949

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

طراحیهای مدوّر، مجسمه و اسباب‌بازیهای سیمی»[18] (۲۴ نوامبر تا ۱۳ دسامبر ۱۹۶۴) به نمایش گذارد. (۵)

سوئینی می‌گوید:

«قرار بود صبح شنبه او را در گالری ببینم و آخر هفته با هم کار کنیم تا نمایشگاه دوشنبه بعدازظهر افتتاح شود. صبح شنبه وارد گالری شدم، اما کالدر آنجا نبود. وی به‌طور معمول فردی بسیار سحرخیز است. نمی‌دانستم چه شده، اما چند دقیقه بعد، از قضیه خبردار شدم: کالدر دچار سانحه شده بود و بایست حداقل یک هفته در بیمارستان بستری می‌ماند.

به اطراف نگاه کردم. اجزای مجسمهٔ او از هم باز و به‌نحو منظمی بر کف گالری کپه شده بود. من هیچ‌وقت به امور مکانیکی تمایلی نداشتم، اما علت مکث من تکه‌تکه‌بودن اجزا نبود. در آن لحظه، حس کردم در گالری‌ای هستم که بیش از هر چیز شبیه یک مخزن بزرگ ماهی است. هیچ دیواری نبود که بتوان اشیا را بر آن جای داد؛ فقط نور بود و نور.

پیش از این، همواره به چینش نمایشگاه در حکم ترکیب‌بندی تصاویر یا اشیا بر دیوارها یا پشت به دیوارها توجه کرده بودم. در اینجا هیچ پس‌زمینه‌ای وجود نداشت! خوشبختانه دستمایهٔ من اشیایی بودند که به‌صورت سه‌بعدی نمایش داده می‌شدند. راه‌حل من درنظرگرفتن گالری به‌عنوان یک «آکواریوم» و ترکیب‌بندی محیط داخلی در قالب مکعب با ایجاد ارتباط بین اجزای متحرک و اجزای ثابت در سطوح مختلف بود، به صورتی‌که انگار آنها همچون ماهی در فضای گالری شنا می‌کردند، نه به‌منزلهٔ اشیایی که بر پس‌زمینه‌های دوبعدی قرار داشتند». (Sweeney, 1959: 152-153)

سوئینی در ادامه اشاره می‌کند که رویکرد او به «استقرار در نمایشگاه» با پرسپکتیوی هدایت می‌شود که در موزه «بیننده عملاً در نمایشگاه حرکت می‌کند و تبدیل به بخشی از استقرار می‌شود» (Ibid)[19]. پس برخلاف شیوه‌های سنتی نمایش در موزه که ساختار آنها به‌وسیلهٔ مرزهای ثابت و سازوکارهای قاب‌بندی متمایز شکل می‌گیرد، رویکرد مبتکرانهٔ سوئینی به استقرار در موزه به‌نحوی فعال شامل تبدیل مخاطب به بخش مکملی از نمایشگاه می‌شود.[20] درنتیجه، در گالریهای مؤسسهٔ تکنولوژی ماساچوست، مجسمه‌های کالدر به‌نحو خلاقانه‌ای چنان بازاندیشی شدند که موجوداتی خارجی در آکواریوم به‌نظر بیایند، درحالی‌که بازدیدکنندگان از موزه تلویحاً حین گردش در دنیای سیال و متفاوت «مخزن ماهی» کالدر با این عرصهٔ خیالی احساس یگانگی می‌کردند.

علاقه به پیشبرد این درگیری چندوجهی و تعاملی بین آثار هنری نمایش داده شده و بینندگانشان به‌نحو ژرفی استقرار اشیایی را دربر می‌گیرد که سوئینی در کالینان‌هال[21]، در بخش مدرن موزهٔ هوستن، مستقر ساخت. کالینان‌هال که در دههٔ ۱۹۵۰ به‌دست میس وندر روهه[22] طراحی شد، مکانی با یازده متر ارتفاع با ساختاری بدون ستون و مشتمل بر سه‌هزار متر مربع نمایشگاه فضای باز

۲۰. در مورد موقعیت پیچیدهٔ فرمی و فلسفی قاب تصویر نگاه کنید به بحث ژاک دریدا: Derrida: 1987

18. Alexander Calder: Circus Drawings, Wire Sculpture and Toys

۱۹. در این زمینه نک: Kuh, 1960: 42; and S.C.F., 1962: 10

21. Cullinan Hall

۲۲. **Ludwig Mies van der Rohe**، معمار آلمانی- امریکایی (۱۸۸۶-۱۹۶۹) و یکی از استادان بزرگ معماری مدرن ـ م.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

و قابل انعطاف است. پس هنگام دیدار از نمایشگاههای سوئینی، بازدیدکنندگان با آثار هنری انفرادی‌ای برخورد می‌کردند که در چارچوب آثار مجموعه‌وار و تشکل‌یافته در نمایشگاه قرار داده شده بودند. خود این مجموعه‌ها نیز در چارچوب آثار هنری و معمارانهٔ میس ونـدر روهـه در کالینان‌هـال جای می‌گرفتند. علاوه بر این، کاتالوگهای سوئینی که در این نمایشگاهها عرضه می‌شد و از طراحی زیبای هربرت مَتر[۲۳] برخوردار بود، زمینه‌های ادبی و مفهومی بیشتری برای بیان دیدگاههای شاعرانهٔ سوئینی در مدیریت موزه ارائه می‌داد.

فضا

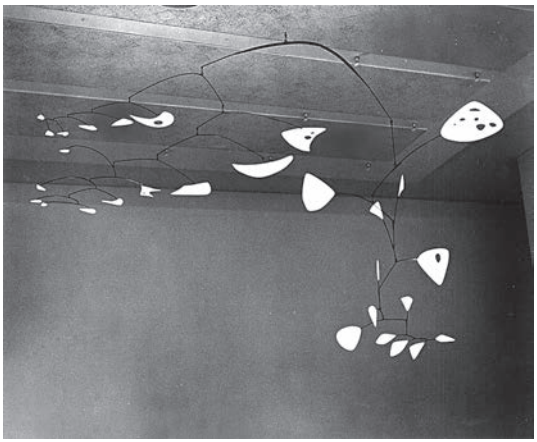
سوئینی نمایشگاه «الکساندر کالدر: طراحیهای مدور، مجسمه و اسباب‌بازیهای سیمی» را در نوامبر و دسامبر ۱۹۶۴ در موزهٔ هنرهای زیبای هوستن سازمان‌دهی کرد. نمایشگاه هوستن مقارن با یکی از برنامه‌های مهم مرور بر آثار کالدر در موزهٔ قبلی سوئینی، گوگنهایم بود. البته سوئینی به‌جای آن‌که مروری جامع بر جایگاه حرفه‌ای کالدر انجام دهد، تصمیم گرفت تا آن بخش از مجموعه آثار هنرمند را در کانون توجه قرار دهد که نقش شکل‌دهنده‌ای ایفا کرده بودند. با این کار، طراحیهای مدور و اولیهٔ کالدر، مجسمه‌ها و اسباب‌بازیهای سیمی در حکم پیشینه‌های هنری و زایندهٔ دستاوردهای قوام‌یافتهٔ تجسمی کالدر نمایش داده شدند؛ از جمله «خرچنگ» و «سیار بین‌المللی» که در خود موزه وجود داشتند (۶). سوئینی «خرچنگ» (تصویر ۱) را برای قراردادن در مجموعهٔ دائمی موزه طی بهار ۱۹۶۲ از گالری پرلز[۲۴] در نیویورک گرفته بود. بعداً در همان سال، وی به دوستان و حامیانش، مجموعه‌داران هنر هوستن، جان و دومینیک دی مِنیل[۲۵]، توصیه کرد تا «سیار بین‌المللی» (تصویر ۲) را هم بخرند. مِنیلها این اثر را به یاد مارسل اِشلومبرگر[۲۶]، که عموی دومینیک دی‌مِنیل و یکی از بنیان‌گذاران شرکت صنعتی اشلومبرگر لیمیتد بود، به موزه هدیه کردند. ساختارهای انتزاعی و فرمی «خرچنگ» با رنگ‌آمیزی گرم و نارنجی-قرمز خود و با حضوری ساده و شمایلی به‌صورت شکلی آشنا و طنزآمیز از سخت‌پوست دریایی درآمده که چنگالهایش آمادهٔ گرفتن و شیوهٔ حرکتش به‌نحو متمایزی به یک جهت خاص متمایل است. صفحات فولادی براقی که «پیکره»ی اصلی مجسمه را شکل

تصویر ۱. خرچنگ

23. Herbert Matter
24. Perls Gallery
25. John and Dominique de Menil
26. Marcel Schlumberger

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

می‌دهند نوعی ترکیب‌بندی ثابت و هرمی پدید می‌آورند که قوسهای شکننده در پاهای ظریف این موجود را بر خود جای می‌دهند. این زایده‌های فنری وقتی که به‌صورت ضدنور دیده می‌شوند، زیبایی پیچ‌دار این قوسها را می‌نمایانند و هنگامی که به‌طور کلی دیده می‌شوند، عناصر شکلی و مضمونی مجسمه طوری به نظر می‌رسند که گویی در نوعی بازی پویا بین جاذبه و رهایی، سنگینی و سبکی واقع شده‌اند. هم‌زمان، می‌توان «خرچنگ» را در حکم کهن‌الگویی شماتیک ملاحظه کرد که نشان می‌دهد خرچنگ در دنیایی تخیلی و متفاوت چگونه ممکن است به نظر آید. موضوعات مرتبط با اندازه و گستره در این تأثیر کلی اثر نقش محوری دارند. این مجسمه ۳/۰۵ متر ارتفاع، ۶/۱ متر پهنا و ۳/۰۵ متر ژرفا دارد. مجسمهٔ مورد بحث در عین این‌که ارتباطهایی اسباب‌بازی‌مانند با شکلهای مدور پیشین کالدر و اشعار کودکانهٔ او دارد، هنگامی که با عظمت در برابر مخاطبش می‌ایستد، تناسبات عظیمی را به نمایش می‌گذارد (۷). به‌رغم تفاوتهای چشمگیری که «خرچنگ» و «سیار بین‌المللی» را از هم متمایز می‌سازد، کالدر شکلی مینیاتوری و اسباب‌بازی‌مانند را بر سطحی عظیم، خیره‌کننده بازسازی می‌کند و آن را در قالب نمایشی عمومی عرضه می‌دارد. درحالی‌که خرچنگ بلافاصله شکلی خاص از زندگی دریایی را به ذهن متبادر می‌سازد، «سیار بین‌المللی» عامدانه به نحوی گمراه‌کننده و بی‌ثبات در



تصویر ۲. سیار بین‌المللی

وجوه مشترک انتزاعی خود پدید آمده است. کالدر «سیار بین‌المللی»، بزرگ‌ترین اثرش تا آن زمان، را برای سومین نمایشگاه بین‌المللی مجسمه در موزهٔ هنر فیلادلفیا ساخت.[۲۷] این پیکربندیهای سیار انتزاعی را با شکلهای سیاه‌وسفید سیال به ابعاد ۶/۱ متر، می‌توان به‌منزلهٔ مدلی الگووار (شماتیک) از دنیایی خیالی در نظر گرفت. کالدر بر اساس این مضامین در مقاله‌ای با موضوع «معنای هنر انتزاعی برای من» که در *بولتن موزهٔ هنر مدرن* (بهار ۱۹۵۱) منتشر شد، می‌نویسد: «در آثار من معنای بنیادینِ فرم همان نظام جهان یا بخشی از آن بوده است، زیرا الگویی نسبتاً عظیم برای کار است» (Calder, 1951: 8-9).

سوئینی با بسط‌دادن این پیوندهای کیهانی معانی گوناگون ارگانیک و تخیلی را به آثار هنریِ معرفی‌شده

۲۷. موزهٔ فیلادلفیا این رویداد را با همکاری انجمن هنری فرمونت پارک سازماندهی کرد. در مورد همکاری کالدر با این نمایشگاه نک: S. K., 1949: 126

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

در اطلاعیهٔ رسمی موزه نسبت داد که همراه با اعلام رسمی تقدیم هدیهٔ خانوادهٔ منیل به این مکان بود. خصوصاً وی ملاحظه کرد که «سیار بین‌المللی»، «شاید ظریف‌ترین اثر سیار، عظیم، ریتمیک و زیبای کالدر باشد که هنگام آویزان‌شدن ۶/۱ متر پهنا می‌یابد و ارتفاع پایین‌ترین قسمت تا بالاترین آن در حالت آویزان نیز به ۶/۱ متر می‌رسد. این عناصر نقابهای سفیدرنگی هستند که با تنوع نامحدود شکل گلبرگ روی شاخه‌هایشان شکوفه کرده است. گفته می‌شود که حرکت آرام و سادهٔ این اثر سیار هنگامی که توأم با وزش باد شود، حجمهایی مجازی را در فضا مجسم می‌کند؛ درست مانند طراحی که دوازده بازو دارد»[۲۸]. از نظر سوئینی، شکلهای آویزان «سیار بین‌المللی» تصاویر آرام شاخه‌های گلها را به ذهن متبادر می‌سازد، همچنین مفهوم بی‌ثبات عظمت و تجزیهٔ جسمانی مرتبط با طراحی که دوازده دست دارد و موضوع اثیری فضای خالی را در حکم زمینه‌ای برای طراحی دائماً متغیر و نامرئی خود به‌کار می‌گیرد.

صرف‌نظر از وجود معانی کیهانی، گیاهی یا انسان‌انگارانه در تمامی موارد، بازی سیار و پویای حرکت به مجسمه حسی از حضور جاندار می‌دهد. چنین پیوندهای رازآمیزی در مورد زنده‌انگاری[۲۹]، سخنان کالدر دربارهٔ تولید فنی مجسمه‌هایش را دلنشین می‌کند. در سازهٔ مکانیکی این قطعات سیار حفره‌های موجود در صفحات فلزی انفرادی امکان عبور جریان هوا را از طریق فتح مجسمه‌ها فراهم می‌آورد و بدین طریق، حسی درونی از حرکت را منتقل می‌سازد که عملاً این آثار هنری را به‌صورت متحرک درمی‌آورد. کالدر در مورد جنبه‌های فنی و نمادین مشترک مجسمه‌هایش به اظهارنظر می‌پردازد؛ این‌که حرکت و زنده‌انگاری آنها چگونه است. وی اشاره می‌کند: «وقتی صفحاتم را جدا می‌کردم، دو چیز در ذهنم بود: می‌خواستم آنها حالت زنده‌تری داشته باشند و در مورد توازن هم فکر می‌کنم که حفره‌های موجود در ذهن را توضیح می‌دهد. مهم‌ترین چیز این است که عنصر سیار هوا بخورد و بتواند حرکت کند (cited in Prather, 1998: 230). در نتیجهٔ دخالتهای مکانیکی و زیبایی‌شناختی هنرمند، اجزای سیار عملاً در حکم مجاری انرژی جنبشی عمل می‌کنند؛ جایی که حرکات مجسمه در آن واحد به جریانات هوای موجود در فضای موزه و به الگوهای آشکارشوندهٔ زندگی در اطرافشان واکنش نشان می‌دهند. با انجام این کار، عناصر شکلی مجسمه چارچوبی مادی برای همراهی با تغییرات درونی در پیوندهای مضمونی خود فراهم می‌آورند. برای تماشای شاخه‌ای شکوفنده در حکم یکی دیگر از تجلیات دنیای سیال و معلق، درست مانند استعارهٔ سوئینی، طراحی با دوازده دست، می‌توان به «سیار بین‌المللی» از هر دو جنبهٔ فیزیکی و مضمونی در آن واحد از دیدگاههای مختلف راه یافت؛ درست همان‌طور که مجسمهٔ ۶/۱ متری آویزان

۲۸. اطلاعیهٔ رسمی جیمز جانسن سوئینی، ۲۴ ژانویهٔ ۱۹۶۳. آندره برتون هنگام نوشتن در مورد این اثر کالدر، اشاره کرده که پیوند این مضامین و «لرزش برگها روی شاخه‌ها و خاطرهٔ نوازشها به شکل نشاط‌آوری تکامل پیکره‌های سماوی را به ما نشان می‌دهد.» نک: Breton, 1972: 73

29. animism

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

هم‌زمـان نقاط دید فراوانـی را در اختیار مخاطبانش قرار می‌دهد. نکتـهٔ جالـب آن‌کـه سـوئینی این افکار شـهودی فرمالیستی را صرفاً در نوشته‌هایش بیان نکرده است؛ وی آنها را به‌طور فیزیکی نیز از طریق راهبردهای نمایشگاهی خود اجرا کرده اسـت (۸). چنان‌که عکسهای استقرار این مجسـمه‌ها در موزه نشـان می‌دهد، «خرچنگ» و «سـیار بین‌المللی» تقریباً به‌تنهایی محوطـهٔ داخلی کالینان‌هال را اشغال کرده‌اند.

از سـوی دیگـر، بخـش عمـدهٔ طراحیهـای مـدور و مجسـمه‌های سـیمی کالـدر در گالری سـاوت گاردن[۳۰] مـوزه قـرار گرفتـه اسـت. در آنجا آثـار فـوق به‌نحو مؤثـری در حکم آثاری مقـدم، خلاقانه و ضروری عمل می‌کنند و از عظمت آثار بسـیار ارزشمند اخیر که موزهٔ هنرهـای زیبای هوسـتن به‌دسـت آورده اسـت پیشـی می‌گیرند. سـوئینی در ادامه، این مضامین تخیلی را در کتـاب آن زمانش، *بینـش و ایماژ*، بسـط می‌دهد، جایی که تأکید می‌کند لازم اسـت بینندگان «ایـن منبع بنیادین را که همواره به هنر حقیقی زندگی بخشـیده اسـت و آن هنـر-بـازی را که باید در آن شـرکت جویند تشـخیص دهنـد». وی بـا شـرح و تفصیل ایـن مفهوم می‌پرسـد: *«اگـر از خودمان بپرسـیم که ویژگیهای غالـب نگرش کودک بـه جهـان پیرامـون خـود چیسـت، بلافاصله این پاسـخ به ذهـن می‌آید: کنجـکاوی و همدلی*[۳۱].

همدلـی به این مفهـوم، به‌نوعی آگاهی کـودک از هویـت خویـش به‌شـکل غریـزی و بـا ابـژهٔ مـورد علاقـهٔ خود بـرای درک آن اسـت. به‌عبارتـی، «بـازی در قالـب» چیزی جـز آن‌کـه فـرد هسـت بـرای درک آن بـه کامل‌تریـن نحو ممکن و از طریق تلاش برای مشـارکت در وجود آن اسـت» (Sweeney, 1967: 75-76).

نتیجه

پس سوئینی با تداعی مضامین شاد بـازی کودکانـه، درواقع به‌سـوی نوعی فلسـفهٔ زیبایی‌شناسـی جدی گام برمی‌دارد که مبتنی بر مفهومی از همدلـی بیـن بیننـدگان و آثـار هنری‌ای اسـت که با آنهـا برخورد می‌کننـد. این پویایی از طریـق فرافکنی ذهنی خود میسـر می‌شـود که به‌نحو مؤثـری مرزهایـی را در هـم می‌گدازد که بـه تمایزهای قـراردادی بین سـوژه و ابـژه، خود و دیگری سـاختار می‌بخشـد. در این روند، بیننـدگان می‌توانند مفهومی از «یکی‌شـدن» بـا آثار هنـری‌ای را که می‌بیننـد به‌صورت ذهنی تجربه کنند.

سوئینی در *بینش و ایماژ* با بیانی دیگر از داستانهای *آلیس در سـرزمین عجایب*، اثر لوئیس کَرول[۳۲]، به خوانندگانش آگاهـی می‌دهـد که «هنـر حقیقـی کلاً بایـد از ورای آینه نگریسته شود» (Sweeney, 1967: 74). آلیس در سرزمین عجایب، که عمدتاً شبیه چشم‌اندازهای نمایشگاههای مدرن اسـت، با حیواناتی مواجه می‌شـود که لباسهای غریب و پرجزئیاتی پوشیده‌اند و شخصیتهای انسـانی را بـه نمایـش می‌گذارنـد. همچنیـن وی تغییرات شـگرفی را در بُعـد و اندازه تجربـه می‌کند و پس از

30. South Garden Gallery
31. sympathy
32. Lewis Carroll

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

خوردن کیکهای عجیب و نوشیدن معجونهای اسرارآمیز، مدام ریز و غول‌پیکر می‌شود. سوئینی هم به نوبهٔ خود هنگام برپایی نمایشگاه «خرچنگ» و «سیار بین‌المللی» در فضای گستردهٔ کالینان‌هال، به بینندگان امکان داد تا خود را در ابعادی غول‌پیکر تصور کنند و جایگاهی همه‌جا حاضر به‌دست بیاورند و مقابل دنیایی الگووار (شماتیک) بایستند و حرکات مدارهای آن را ملاحظه کنند؛ یا به‌نحوی دیگر، در حالی که به‌وسیلهٔ شاخه‌های عظیم گل دربر گرفته می‌شوند یا در برابر پاهای خرچنگ غول‌آسایی قرار می‌گیرند، خود را کوچک تصور کنند.[۳۳] با وجود این، در سناریویی دیگر، بینندگان فراخوانده می‌شوند تا از مرزهای هنجاربخش آگاهی بگذرند و بتوانند عرصه‌های خیالی و وجودی را در هم بیامیزند؛ درست همان‌طور که آثار هنریِ کالدر به‌نحوی تأثیرگذار در حکم ورودیهای زیبایی‌شناختی به این شرایط جایگزین عمل می‌کنند. آثار کالدر با انجام چنین کاری می‌توانند بینش خود سوئینی را که محوریت رازآمیز دارد و مدیریت هنری را دربر می‌گیرد، ماهرانه بازتاب دهند. بینش مذکور مبتنی بر این اعتقاد است که آثار هنری مفهوم وحدت دنیای کبیر را از طریق دنیای صغیرِ همگونی‌پذیر به نمایش می‌گذارند.

از نظر سوئینی و ما، در دنیای امروز، موزه صرفاً چنین فضایی را برای رفتن به فراسوی مرزهای مفهومی هنجاربخش بازنمایی می‌کند و نیز برای تجربهٔ مستقیم انرژیهای خلاقی است که معمولاً دست‌نخورده و مغفول باقی می‌مانند. نمایشگاههای سوئینی از هنر کالدر با «تهی‌کردن آگاهی از نگرشهای انتقادی»، به مخاطبان نیرویی خلاقانه برای بازاندیشی در ساختارهای فرمی‌ای را می‌دهند که زیربنای خود واقعیت را شکل می‌دهند؛ درست همان‌طور که مجسمه‌ها بینندگان را به حضور در بازی جدیِ «فقط برای بزرگسالان» دعوت می‌کنند.

۳۳. در مورد مضامین ابعاد مینیاتوری و زیبایی‌شناسی مدرن، نگاه کنید به این تحقیق درخشان: Stewart, ۱۹۹۳

پی‌نوشت

(۱). منابع زیر به مرور انتقادی مطالعات سوئینی پرداخته‌اند:

Erwin Panowsky [sic], "Book Comment", *The Bulletin of the Museum of Modern Art 2* (Nov. 1934), p. 3; Thomas Craven, "Art", *The Nation* 139 (Sept. 26, 1934), p. 360; "Modern Redirections", *New York Times* (Aug. 26, 1934), p. 6x; Edward Alden Jewell, "New Books on the Arts", *New York Times Book Review* (Nov. 25, 1934), p. 21; Daniel Catton Rich's review in the *Chicago Daily Tribune* (Aug. 25, 1934), p. 6; and Barry Byrne's commentary in *Commonweal* 21 (Nov. 23, 1934), p. 125.

برای ملاحظهٔ بحثی گسترده‌تر دربارهٔ تحقیق سوئینی و تداخل حرفه‌ای و نظری او با همکارش، آلفرد ه. بار (پسر) در موزهٔ هنر مدرن، این مقالهٔ من را ببینید:

"The Multiple Masculinities of Canonical Modernism: James Johnson Sweeney and Alfred H. Barr, Jr. in the 1930s" in Anna Brzyski, ed., *Partisan Canons* (Durham: Duke University Press, 2007), pp. 179-202.

(۲). در متون قبلی، گفتمانهای نمودیافته و مبتنی بر جنس فرمالیستی نزد عکاس

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

و تهیه‌کننـده امریکایـی، آلفـرد اسـتیگلیتز، و منتقـد و مؤلـف، کلمنت گرینبرگ، را دنبال کردم. نگاه کنید به مطالعات من:

Painting Gender, Constructing Theory: The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics (Cambridge: MIT Press, 2001); and *Modernism's Masculine Subjects: Matisse, The New York School, and Post-Painterly Abstraction* (Cambridge: MIT Press, 2004).

در مقالـهٔ زیر، بحثی پیرامون محدودیتهای تأویلی و نیز دلالت تاریخی گفتمانهای فرمالیستی آمده است:

Yve -Alain Bois et al., "Formalism and Structuralism", *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, vol. 2 (New York: Thames & Hudson, 2004), pp. 32-39.

(۳). منابع سوئینی شامل فلسفهٔ پیش‌ـسقراطی هراکلیتوس، تطبیق‌گری تائوئیسـتی آرتور ولی چین‌شـناس و نیز زیبایی‌شناسـی شـورانگیز نوشته‌های وجدآمیز عرفای قرون وسطی و اوایل دورهٔ مدرن، جولین ناریجـی و یوحنـای صلیبـی، را توصیف می‌کند؛ همچنیـن گفتمانهای هرمنوتیـک در مورد عرفان مسـیحی که به‌وسـیلهٔ دام کوتبرت باتلر، صومعه‌دار بندیکتی مطرح شـده و نیز اشعار شهودی ت. اس. الیوت، خصوصاً مقالهٔ مهم وی، «سـنت و اسـتعداد فـردی» (۱۹۲۰) و الهیات سلبی که مضمون اصلی آخرین شعرهای *چهارکوارتت* (۱۹۴۲-۱۹۳۵) را برجسته می‌سازد.

(۴). اطلاعات در مورد این نمایشـگاه و متن بیانیهٔ مقدماتی سوئینی را می‌توان در این منبع یافت:

William M. Griswold et al., *Pierre Matisse and His Artists* (New York: The Pierpont Morgan Library, 2002), pp. 162-163.

(۵). چنان‌که این موضوع نشـان می‌دهد، سوئینی و کالدر هریک برای دیگـری نقش تأثیرگـذار، خاص و مانـدگاری از الهام هنـری و رفاقت داشـتند. کالدر در خودزندگی‌نامه‌ای که اواخر عمرش نوشته بر چنین خصوصیاتی تأکید و «از تلاش تحسـین‌برانگیز سـوئینی بـه نیابت از خود» قدردانی کرده اسـت. کالدر می‌نویسد: «سـوئینی یکی از معدود منتقدان و شـاید تنها منتقدی اسـت که می‌توانم سخنانش را باور کنم. نوشـته‌های او، من و بسـیاری دیگر را ترغیب کرد کـه بپذیریم حرفی برای گفتن داریم!» نک:

Alexander Calder, *Calder: An Autobiography with Pictures* (New York: Pantheon Books, 1966), p. 184.

(۶). در بین آثاری که در هوسـتن به نمایـش درآمد، ۳۱ طراحی مدور وجود داشـت که کالدر بین سالهای ۱۹۳۱ و ۱۹۳۲ پدید آورده و بیشتر آنهـا را گالـری پرلز در نیویورک به امانت گرفته بـود. نکتهٔ قابل توجه آن‌که بخشـی مشتمل بر شانزده طراحی نیز در شمارهٔ اکتبر ۱۹۶۴ *Art in America* منتشر شد. سوئینی مشخصاً از فروشندهٔ آثار کالدر، یعنی کلاس پرلز خواسته بود تا این آثار را به موزهٔ هنرهای زیبای نیویورک قـرض بدهد. به‌علاوه، در ایـن موزه فیلمی با عنـوان «دوایر کالدر» به نمایش درآمد که مرتبط با نمایشگاه بود.

(۷). در مورد نقدهایی که بر نمایشگاههای کالدر نوشته شده است، نک:

"Calder," *Art International* 6 (no. 4, 1962), p. 80; Pierre Schneider, "Art News from Paris", *Artnews* 62 (Feb. 1964), p. 59; Donald Judd, "New York Exhibitions: In the Galleries", *Arts Magazine* 36 (May-June 1962), p. 88; and George Rickey, "Calder in London", *Arts Magazine* 36 (Sept. 1962), pp. 22-27.

(۸). در مورد نقدهایی که بر نمایشگاه سوئینی در هوستن نوشته شده است، نک:

Campbell Geeslin, "Calder's Master Line", *Houston Post* (Nov. 29, 1964), sec. 6, p. 6; and Ann Holmes's two articles, "Museum's Calder Circus Charts Steps in Career", *Houston Chronicle* (Nov. 29, 1964), p. 6; and "Calder's Sculptures Are Brief, Potent", *Houston Chronicle* (Nov. 24, 1964).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

منابع

Breton, André. (1972), “Artistic Genesis and Perspective of Surrealism”, *Surrealism and Painting*, trans. Simon Watson Taylor, New York, Macdonald and Company.

Calder, Alexander. (1951), “What Abstract Art Means to Me”, *Museum of Modern Art Bulletin* 18.

_____. (1962), *Art International* 6, no. 4.

Derrida, Jacques. (1987), “Parergon” in *The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington and Ian McLeod, Chicago, University of Chicago Press.

Judd, Donald. (1962), “New York Exhibitions: In the Galleries”, *Arts Magazine* 36.

Kuh, Katharine. (1960), *The Artist’s Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York, Harper & Row.

Prather, Marla et al. (1998), *Alexander Calder 1898-1976*,Washington, D.C., National Gallery of Art and Yale University Press.

Rickey, George. (1962), “Calder in London”, *Arts Magazine* 36.

S.C.F. (1962), “Reviews and Previews: Alexander Calder”, *Artnews* 61.

Schneider, Pierre. (1964), “Art News from Paris”, *Artnews* 62.

S. K. (1949), “The Calders Carry on in Philadelphia”, *Architectural Forum* 91.

Stewart, Susan. (1993), *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, Duke University Press.

Sweeney, James Johnson and Alexander Calder. (1944), *Three Young Rats and Other Rhymes*, New York, Museum of Modern Art.

Sweeney, James Johnson. (1934), *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, Chicago, University of Chicago Press.

_____. (1951), *Alexander Calder*, New York, Museum of Modern Art.

_____. (1959), “Some Ideas on Exhibition Installation”, *Curator* 2.

_____. (1967), *Vision and Image: A Way of Seeing*, New York, Simon & Schuster.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

بخش دوم، نقدنامه

این شماره:

نقد اسطوره‌ای هنر

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

درآمدی بر نظریه‌ها و نقدهای اسطوره‌ای

مقدمه

اسطوره، اسطوره‌شناسی، اسطوره‌شناسی تطبیقی، نظریه و نقد اسطوره، نقد اسطوره‌ای، تحلیل اسطوره‌ای، اسطوره‌روش‌شناسی، بوطیقای اسطوره‌ای، روان‌کاوی اسطوره، مردم‌شناسی اسطوره، نشانه‌شناسی اسطوره، اسطوره‌های جمعی و اسطورهٔ شخصی، فقط بخش بسیار محدودی از انبوه واژگانی هستند که به اسطوره و چگونگی شناخت اسطوره مربوط می‌شوند و خود ادبیات گسترده‌ای را شکل می‌دهند که در بستر تاریخ و در تمامی فرهنگها رشد کرده‌اند. درحقیقت، اسطوره یکی از موضوعات بسیار گستردهٔ مطالعات بشری در طول تاریخ محسوب می‌شود. البته اسطوره همیشه مورد اقبال محققان و اندیشمندان نبوده و داستان اسطوره مملو از اسطوره‌پردازیها و در عین حال اسطوره‌زداییهایی گاه شدید بوده، اما تفکر و مطالعه درمورد اسطوره تقریباً به قدمت تاریخ تفکر و مطالعه است. همین عمر طولانی اسطوره و مطالعهٔ اسطوره‌ای است که تا حد زیادی موجب اطلاق معانی گوناگون و گاهی متضاد به آن شده و این خود موجب گشته است تا اسطوره یکی از چندمعنایی‌ترین واژه‌های هر تحقیقی تلقی شود؛ و همین مسئله بر دشواریهای چنین تحقیقی چند برابر می‌افزاید.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

علاوه بر معانی گوناگون اسطوره، مسئلهٔ دیگری که موجب دشواری اسطوره‌پژوهی شده همانندیها و هماوردیهایی است که برای اسطوره متصور شده‌اند، که از آن میان، می‌توان به همانندی اعلام‌شده میان اسطوره و افسانه، اسطوره و جادو، و اسطوره و توهم‌پردازی اشاره کرد. این همانندپنداریها ضربات زیادی به جایگاه پژوهشی و ارزش اسطوره زده است. هنوز نیز برخی در جوامعی همانند جامعهٔ ما اسطوره را یکسره زاییدهٔ ذهن توهم‌زا می‌دانند. بالاتر از آنها، می‌توان به هماوردی و تقابل تصورشده میان اسطوره و علم، اسطوره و دین، اسطوره و حقیقت، و اسطوره و عقل اشاره کرد. باز جوامعی همچون جامعهٔ ما به‌دلیل این‌که گاه تصور شده اسطوره در تقابل با دین قرار دارد، از نبود پژوهشهای جدی و ژرف در این قلمرو آسیب دیده‌اند. آسیبهای اسطوره‌شناسی و اسطوره‌پژوهی خود بحثی مفصل و مستقل است که نیاز به فرصتی دیگر دارد.

با تمام این مشکلات چنان‌که گفته شد، اسطوره در تمام تاریخ بخش مهمی از ذهنیت انسان را شکل داده و حتی هر اسطوره‌زدایی همراه با اسطوره‌پردازی و اسطوره‌زاییای بوده است، زیرا انسان به اسطوره نیاز دارد بیش از آن‌که اسطوره‌ها به او نیازمند باشند. ما به اسطوره‌هایمان نیازمندیم، زیرا هویت ما در گرو اسطوره‌هایمان است. کمتر نشانه و نمادی به اندازهٔ اسطوره‌ها روح جمعی هر قوم و ملت را می‌شناسانند. جامعهٔ بدون اسطوره از نظر هویتی متشتت و آسیب‌پذیر است. قدرت و ضعف، حالات و تمایلات، و گرایشهای باطنی ملتها را می‌توان از طریق اسطوره‌هایشان شناسایی کرد.

در هر صورت، اسطوره همواره با انسان بوده است و علی‌رغم مخالفتهای جریانات مختلف در طول تاریخ، اسطوره‌ها امروز نیز حضور دارند، انسان آنها را تکرار می‌کند و همواره اسطوره می‌سازد. به همین دلیل است که پاره‌ای از شخصیتها همچون پل والری سخن از «اسطورهٔ اسطوره» می‌گویند. آنها بر این باورند که اسطوره خود به اسطوره تبدیل شده، زیرا شگفت‌انگیز، تکرارپذیر و گریزناپذیر گشته است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

اسطوره

اسـطوره (میـت)[1] از نظـر لغـوی و معنایی چه در غـرب و چه در جهان اسـلام و ایـران، دارای سرگذشتی پرحادثه و غنی است. میتوس[2] واژه‌ای یونانی به‌معنای حکایت، گفتار و افسانه است. واژهٔ اسطوره عبارت است از حکایت اعجاب‌آوری که بر موجودات الهی یا فراطبیعی و موجودات اسـتثنایی استوار شده است. در اصطلاح غربی، اسطوره همواره بر پیدایش و بنیاد چیزی تأکید دارد. پیدایش هسـتی، طبیعت و عناصر آن، خدایان، انسـان، نژادهـا، فضیلتها و رذایل اخلاقی، قدرتها، خلاقیتها و اندیشـه‌های بنیادین، همگی بر اساس اسـطوره‌ها تبیین شده‌اند. در تمدنهای باسـتانی، اسطوره‌ها مهم‌ترین شخصیتهای روایی و حکایتها محسوب می‌شدند. در این اندیشه، رویدادها و اتفاقات بزرگ توسـط شـخصیتهای شـگفت‌انگیز اسـطوره‌ای به‌وقوع می‌پیوندد. به همین دلیل، شخصیتهای اسطوره‌ای الگوهایی برای انسانها محسوب می‌شدند.

برخی بر این باورند واژه‌ای که اغلب معادل «میت» اسـتفاده می‌شـود، یعنی «اسـطوره»، از واژهٔ یونانی «هیستوریا»[3] گرفته و قلب شده است. این واژه در یونانی دارای دو معنای تاریخ و داستان اسـت و گرچـه امروزه ایـن دو در مقابل هم قرار گرفته‌اند، در گذشـته معنایی واحد و گسـترده داشـتند. همچنین با توجه به واژه‌شناسـی و ریشه‌شناسـی کلمهٔ «اسـطوره» در ایران و به‌طور کلی تمام کشـورهای اسلامی، بر پیچیدگی آن دوچندان افزوده شده است؛ زیرا برابرنهادن واژهٔ اسطوره، که دارای معنای خاصی در ادبیات اسلامی و قرآنی است، برای واژهٔ لاتین «میت» یکی از اشـتباهات بزرگ تاریخ ترجمه بوده که موجب سـوءتفاهمات بسـیاری شده است. بااین‌حال، فعلاً گریزی از اسـتفاده از این واژه نیسـت، اما حداقل می‌توان اظهار کرد که «میت» دارای معنای گسترده‌تری نسبت به «اسطوره» در معنای ریشه‌شناسانهٔ آن است.

اسطوره‌پژوهی و دانشها

موضوع اسطوره‌شناسی موضوعی گسترده، باسابقه و متنوع است، ولی هنوز به برخی از ابعاد

1. myth
2. mythos
3. Historia

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

آن چنان‌که باید توجه جدی نشده است. به همین دلیل، مطالعات اسطوره‌ای به‌طور متناقض‌نمایی هم سالخورده‌ترین مطالعات ممکن بشری محسوب می‌شوند و هم جزو جوان‌ترین آنها قرار می‌گیرند. به‌طور مثال، اسطوره‌شناسی در جامعهٔ علمی ایران هنوز مراحل نخستین خود را سپری می‌کند. حتی در غرب که بستر اصلی چنین مطالعاتی است و قدمت اندیشیدن به اسطوره به قدمت تاریخ فلسفه و تفکر آنها تلقی می‌شود، در برخی جنبه‌ها در مراحل اولیه هستند. در اینجا کوشش می‌شود بدون ورود به ابعاد گوناگون و گستردهٔ اسطوره بر روشهای اسطوره‌پژوهی به مطالعهٔ نقدهای نوین بسنده شود.

موضوعی که مطرح می‌شود، به‌ویژه در جامعهٔ علمی ایران، کمتر مطرح شده است یا دست‌کم آن‌طور که باید گسترش پیدا نکرده است. یادآوری این نکته شاید بی‌فایده نباشد که مطالعات اسطوره‌شناسانه در ایران جز موارد اندکی همچون آثار جلال ستاری، متأثر از مطالعات انگلوساکسونی هستند، درصورتی‌که برخی دیگر از فرهنگها در پاره‌ای از موارد بسیار دقیق‌تر و نظام‌مندتر به آن پرداخته‌اند. این مقاله می‌کوشد تا بر همان بخش کمتر شناخته‌شده تأکید کند.

مطالعات اسطوره‌ای، به‌ویژه در ایران، دچار ضعف شدید روش‌شناسی است. هنوز بسیاری از محققان، حتی در سطح بالای تحصیلی نیز دارای مشکل روش‌شناسی در مطالعهٔ اسطوره هستند. به همین دلیل، با وجود انباشتهٔ غنی اسطوره‌ای در فرهنگ ایرانی، هنوز مطالعات در این زمینه اغلب عقیم و ناکارآمد هستند. به‌عبارت دیگر، گرچه جامعهٔ دانشگاهی ما به‌ویژه در عرصهٔ هنر و ادبیات روش‌گریز است، اما این موضوع خود را در مطالعات اسطوره‌ای بیش از اغلب موضوعات دیگر نشان می‌دهد. بنابراین، جامعهٔ علمی و دانشگاهی ما نیازمند بررسی بیشتری درخصوص روش مطالعه به‌ویژه در حوزهٔ اسطوره است. گرچه چنین نیازی باید با پژوهشهای کلان و گسترده و متنوعی صورت پذیرد، این مقاله می‌تواند قدم بسیار کوچکی در این مسیر تلقی شود. برای نیل به این هدف، کلیهٔ مطالعات و نقدهای مربوط به اسطوره به دو دستهٔ بزرگ تقسیم می‌شوند:

- مطالعه و نقد اسطوره در دانشهای گوناگون؛
- مطالعه و نقد اسطوره در دانش اسطوره‌ای.

این تفکیک به ما کمک می‌کند تا دانش مستقلی به نام اسطوره‌شناسی را بپذیریم و به آن اهمیت دهیم، زیرا در اغلب موارد، اسطوره‌شناسی قسمتی مهم یا غیرمهم از رویکردهای دیگری همچون

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

روان‌شناسی یا مردم‌شناسی تلقی می‌شود.
فایدهٔ دیگر چنین تفکیکی که براســاس دانشــهای گوناگون اســتوار شده این اســت که هر دانشی بــا رویکــرد کلی مخصوص به خود دارای تعریف خاصی از اســطوره اســت و نظریــه و نیز نقد مخصوصی را پیشــنهاد می‌کند. به‌طور کلی، یکی از مهم‌ترین مشکلات اسطوره‌پژوهیها اختلاط میــان چنین رویکردهایی اســت. به‌طور مثال، تعریفی که در مردم‌شناســی برای اســطوره ارائه می‌شــود با تعریف پدیدارشناســی که بخشــی از فلســفه اســت، دارای تفاوتهای اساســی است. بی‌توجهــی به این رویکردها و تفاوت میان آنها موجب عقیم‌ماندن بســیاری از تلاشــها در حوزهٔ اسطوره‌شناسی شده است.

مطالعه و نقد اسطوره در دانشهای گوناگون

اسطوره‌شناسی بخشی از مطالعات همهٔ دانشهای علوم انسانی بوده است. البته دانشهای گوناگون به شکلها و به میزان گوناگون به موضوع اسطوره و مصادیق اسطوره‌ای پرداخته‌اند. هر دانشی دارای هدف و روش خاص خود برای مطالعهٔ اســطوره بوده اســت. در میان این دانشــها فلسفه، زبان‌شناسی، باستان‌شناسی، روان‌شناسی، انسان‌شناسی و مردم‌شناسی، تاریخ به‌ویژه تاریخ ادیان و نشانه‌شناسی مطالعات گسترده و تأثیرگذاری را در حوزهٔ اسطوره به انجام رسانیده‌اند. آثار بی‌شــمار و شخصیتهای برجسته‌ای از این دانشــها به بحث و بررسی اسطوره پرداخته‌اند. به‌طور مثال، پیدایش فلســفه که آغاز فصلی نوین در معرفت بشــری محسوب می‌گردد، همراه با مطالعات اســطوره‌ای بوده اســت، چنان‌که بخش عمده‌ای از مباحث فلســفهٔ باستانی، به‌ویژه نزد افلاطون و ارسطو به همین اسطوره‌ها اختصاص یافت. ژرژ باستید در این خصوص می‌نویسد: «فلاســفه نخســتین کســانی بودند که به علم اساطیر توجه نشان دادند» (باســتید، ۱۳۷۰: ۹). این رویــه در دوره‌های پســین نیز همچنان ادامه پیدا کرد تا این‌که در قرون اخیر با شــدت بیشــتری مورد توجه قرار گرفت.
یکــی دیگــر از رشــته‌هایی که اســطوره را بخشــی از پیکــرهٔ مطالعاتــی اصلی خود قلمــداد کرد روان‌شناســی بــود. اگــر نگوییم هیچ، دســت‌کم می‌توان گفت کمتر رشــته‌ای در دورهٔ معاصر به‌اندازهٔ روان‌شناسی در گسترش مطالعات و به‌ویژه تحلیلهای اسطوره‌ای نقش داشته است. دو جریان اسطوره‌شناسی فردی و جمعی همواره جزو جریانات اصلی بررسی اسطوره‌ها محسوب

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

شده‌اند. برخی از جریانات دیگر یا وابسته به آنها بوده‌اند، یا واکنشی به آنها.
چنان‌که ملاحظه می‌شـود، این دانشها هرکدام بخشی از فعالیتهای خود را به اسطوره اختصاص داده‌اند. به بیان دیگر، اسطوره موضوعی در میان موضوعات گوناگون برای مطالعهٔ این دانشها بوده است. همچنین دانشها نسبت یکسانی با اسطوره نداشته‌اند. به‌طور مثال، دانش روان‌شناسی توجهی به‌مراتب بیشتر از برخی دیگر از دانشها، همچون جامعه‌شناسی، به اسطوره داشته است؛ گرچه در نگاه نخسـت به‌نظر می‌رسد جامعه‌شناسی ارتباط نزدیک‌تری با اسطوره‌پژوهی برقرار می‌کند. همچنین جریاناتی وجود دارند که با دسـته‌بندیهای دیگری می‌توان آنها را از سایه خارج کـرد. به‌طـور مثال جریان فرویدی بر خارج از حوزهٔ روان‌کاوی نیز بی‌تأثیر نبوده اسـت و بیش از او، گوسـتاو یونگ است که تأثیرات فرارشته‌ای گسترده‌ای به‌جای می‌گذارد. یونگ حلقه‌ای را بنیان گذاشـت به نام «حلقهٔ اُرانوس» و شـخصیتهایی از رشته‌های گوناگون در آن شرکت کردند که تنی چند از آنها از نظریه‌پردازان و منتقدان بزرگ اسطوره‌شناسـی نیز هستند. به‌طور نمونه، الیاده[۴] و ژیلبر دوران[۵] در آن به همراه هانری کربن[۶] و ایزوتسـو[۷] حضور داشتند. این شخصیتها در رشـته‌های خود به‌شـدت با روان‌کاوی اسطوره‌ای فروید و پیروانش همچون مورون[۸] و حتی لاکان[۹] و بارت[۱۰] مخالفت کردند. در مورد جریان پدیدارشناسـی نیز می‌توان به همین نحو سـخن گفت، زیرا این جریان فلسـفی نه‌فقط نزد فیلسـوفان اسطوره‌پژوهی همچون پل ریکور[۱۱]، بلکه بر تاریخ‌شناس برجستهٔ ادیان، یعنی الیاده نیز تأثیر عمیقی گذارده است.

مطالعه و نقد اسطوره در دانش اسطوره‌ای

جریـان دیگری نیز وجود دارد که اسـطوره را نه به‌عنوان موضوعـی در کنار دیگر موضوعات، بلکه به‌عنوان موضوع اصلی خود بررسـی می‌کند. این جریان رفته‌رفته مقدمات یک علم و لوازم آن را فراهم آورد. دانش اسطوره‌شناسـی در اوایل قرن نوزدهم شکل گرفت و به‌تدریج گسترش یافت، اما هیچ‌گاه از دانشـهای اصلی علوم انسـانی تلقی نشـد. در اینجا به تاریخچهٔ این دانش و

4. M. Eliade
5. Gilbert Durand
6. Henry Corbin
7. Izutsu
8. Mauron
9. J. Lacan
10. R. Barthes
11. Paul Ricoeur

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

به‌ویژه نقدهای آن اشـاره می‌شود. ردپای دانش اسطوره‌ای را می‌توان در نخستین نوشته‌هایی که به دست ما رسیده ملاحظه کرد. اما پیدایش اسطوره‌شناسی به عنوان یک دانش مستقل همانند بسـیاری از دانشـهای دیگر دارای تاریخی بسیار نزدیک‌تر به ماسـت. به‌عبارت دقیق‌تر، به‌گفتهٔ اغلب پژوهشـگران، پیدایش دانش اسطوره‌شناسی به دهه‌های نخست قرن نوزدهم بازمی‌گردد؛ قرنی که در آن اتفاقات علمی و معرفتی بسـیاری افتاد و بسـیاری از دانشـها یا در این قرن ظهور کردند، یا زمینه‌های ایجادشان در این قرن شکل گرفت.

در شـکل‌گیری اسطوره‌شناسـی، جریان یونان‌شناسـی و شرق‌شناسی نقش بسـیار مهمی ایفا کرده‌اند. به‌طور مشخص‌تر، دانش اسطوره‌شناسـی توسط محققانی از حوزه‌های زبان‌شناسی تاریخی، باستان‌شناسی، تاریخ، ادیان و فلسفه، به‌ویژه فریدریش کروزر[12] پایه‌گذاری شده است. روتون در مورد تأثیری که محققان عرصهٔ زبان و دستور زبان در این زمینه داشته‌اند می‌نویسد: «چیزی که در سـدهٔ نوزده به «دانش» اسطوره‌شناسـی شهرت یافت، گسترش فرضیه‌ای دربارهٔ یک زبان نخسـتین بود (که نخست آریایی، و بعدها هندواروپایی نامیده شد) و چنانکه سرویلیام جونز ابتدا در ۱۷۸۶ پیشـنهاد کرده بود زبانهای سنسکریت، یونانی و لاتین همه از آن پدید آمده بودند» (روتون، ۱۳۸۷: ۴۶).

ژرژ باستید با اشاره به فریدریش کروزر می‌نویسد:

«تاریـخ نظـرات علـم اسـاطیر را بـا نـام فریدریـش کـروزر آغـاز می‌کنیـم کـه بـا تألیـف کتـاب Symbolik und Mythologie der Alten Volker (۱۸۱۰-۱۸۱۲) مکتـب نمـادی یا رمزی را بنیاد کرد که تا حدود سـال ۱۸۵۰ هواخواهانی داشـت و بر آن بود که بشـریت در آغاز پیدایش، قادر به احسـاس لایتناهی و بی‌کران بوده ولی امکان یافتن واژگانی را که بیانگر آن احسـاس تواند بود نداشـته اسـت؛ در نتیجه تحت تأثیرات مضاعف دو وسـیلهٔ بیان یعنی زبان و هنـر، رمزگرایی خودجوش اولیه‌ای پدید آمد که بعدها صنف روحانیون آنرا از سر گرفت و اکنون این رمزگرایی اندیشیده و سنجیده است که مبنای هر گونه دانش اساطیری و اسطوره‌شناسی به‌شمار می‌رود» (**باستید**، ۱۳۷۰: ۱۰).

12. Georg Friedrich Creuzer

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

در این مختصر امکان بررسی نظرات و نقدهای اسطوره‌ای نیست، لذا به فهرستی شامل نظریه‌ها و نقدها، سردمداران آنها و کتابهای نمایندهٔ این جریانها بسنده می‌شود:

- اسطوره‌شناسی (نیمهٔ نخست قرن نوزدهم)، فریدریش کروزر، *نمادشناسی و اسطوره‌شناسی ملل اولیه*[۱۳] (۱۸۱۰)؛
- اسطوره‌شناسی تطبیقی زبان‌محور (نیمهٔ دوم قرن نوزدهم)، ماکس مولر[۱۴]، *ریگ ودا*[۱۵] (۱۸۷۴)؛
- اسطوره‌شناسی جهان‌شمول (دههٔ ۱۹۱۰)، جرج فریزر[۱۶]، *شاخهٔ زرین*[۱۷] (۱۹۱۱)؛
- اسطوره‌شناسی تطبیقی (دههٔ ۱۹۲۰)، ژرژ دومیزیل[۱۸]، *ضیافت جاودانگی*[۱۹] (۱۹۲۴)؛
- تک‌اسطوره[۲۰] (دههٔ ۱۹۵۰)، جوزف کمبل[۲۱]، *قهرمان در هزارویک چهره*[۲۲] (۱۹۴۹)؛
- نظریه و نقد اسطوره‌های متنی (دههٔ ۱۹۶۰)، نورتروپ فرای[۲۳]، *کالبدشکافی نقد*[۲۴] (۱۹۵۷)؛
- اسطوره‌سنجی/نقد اسطوره‌ای[۲۵] (دههٔ ۱۹۷۰)، ژیلبر دوران، *سفر و اتاق در آثار خاویر دو مستر*[۲۶] (۱۹۷۰)؛
- اسطوره‌کاوی/تحلیل اسطوره‌ای[۲۷] (دههٔ ۱۹۸۰)، ژیلبر دوران، *صنایع اسطوره‌ای و تصویر اثر*[۲۸] (۱۹۷۹) و هروه فیشر[۲۹]؛
- اسطوره‌روش‌شناسی (دههٔ ۱۹۹۰)، ژیلبر دوران، *درآمدی بر اسطوره‌روش‌شناسی*[۳۰] (۱۹۹۶)؛
- بوطیقای اسطوره‌ای[۳۱] (دههٔ ۲۰۰۰)، پیر برونل[۳۲]، *بوطیقای اسطوره‌ای گونه‌ها*[۳۳] (۲۰۰۳).

هریک از روشهای یادشده دارای ویژگیها و خاستگاه مخصوص نظری است. به‌طور مثال تعدادی از آنها به پارادایم ساختارگرایی تعلق دارند و روش نقد آنها دارای چارچوبهای مشترکی است. تعدادی دیگر به روشهای سنتی‌تر و برخی نیز به دورهٔ پساساختارگرا مرتبط می‌شوند. به‌طور یقین، هریک از این روشها می‌تواند موضوع یک یا چندین اثر گسترده باشد.

13. *Symbolik und Mythologie des alten Volker*
14. Max Muller
15. *Rig-Veda*
16. Georges Frazer
17. *The Golden Bough*
18. Georges Dumezil
19. *Festin d'imortalité: Etude de mythologie comparée indo-européenne*
20. monomyth
21. Joseph Campbell
22. *The Hero with a Thousand Faces*
23. Northrop Frye
24. *Anatomy of Criticism*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

اسطوره و هنر

رابطهٔ میان اسـطوره و هنر یا ادبیات رابطه‌ای پیچیده، دوسـویه و قدیمی اسـت. به‌عبارت دیگر، اسطوره و هنر و ادبیات همزادند و چنان در هم تنیده شده‌اند که برخی از نظریه‌پردازان و منتقدان همچون نورتروپ فرای آنها را تقریباً یکی فرض کرده‌اند. همچنین در طول تاریخ، اسطوره و هنر همواره در سرنوشـت یکدیگر تأثیرگذار و تعیین‌کننده بوده‌اند. بسـیاری از اسـطوره‌ها، به‌ویژه اسطوره‌های مدرن همچون فاست، دون‌ژوان و دون‌کیشوت در بستر ادبیات و هنر خلق شده‌اند و به‌طور کلی، همواره هنر و ادبیات فضای تکوین و تکامل اسـطوره‌ها محسـوب می‌شـده است. از سـوی دیگر، اسـطوره‌ها نیز از مهم‌ترین عناصـر هنری و ادبی تلقی شـده‌اند، چنان‌که بخش گسـترده‌ای از موضوعات این دانشـها همانا اسطوره اسـت. در توضیح این مسئله همین بس که در هر فرهنگ و تمدنی، روایتهای اسـطوره‌ای در زمرهٔ مهم‌ترین و تأثیرگذارترین آثار محسـوب می‌شـوند؛ از آن جمله *شاهنامه*، *گرشاسب‌نامه*، *خمسـه*، *منطق‌الطیر*، *مهابهاراتا*، *رامایانا*، *ایلیاد* و *ادیسـه* را که خاسـتگاههای شاهکارهای کلامی، نمایشی، تجسـمی و موسیقایی در فرهنگهای گوناگون‌انـد، می‌توان نام برد. همچنین بزرگ‌ترین هنرمنـدان تاریخ هنر در فرهنگهای گوناگون بخـش عمـده‌ای از آثار خویش را به همین اسـطوره‌ها اختصاص داده‌انـد. در اینجا دو نکته قابل توجه اسـت: نخسـت این‌که، حضور موضوعات اسـطوره‌ای در طول تاریخ همواره به یک شکل و بـا یک شـدت نبوده اسـت و در برخـی از دوره‌ها این حضور بیشـتر و متراکم‌تر اسـت؛ نکتهٔ دوم این‌که، بررسـی چگونگی حضور اسطوره‌ها در هنر و ادبیات بستگی زیادی به تعریفی دارد که محققان از اسـطوره برمی‌گزینند، زیرا دامنه و مصداقهای اسـطوره‌ای با توجه به تعریفی که برگزیده می‌شود گسترده یا محدود می‌شود.

رابطهٔ میان اسطوره و هنر به موارد بالا محدود نمی‌شود؛ یعنی اسطوره، داستانها و شخصیتهای اسـطوره‌ای که به‌عنوان موضوع اسـتفاده می‌شـوند تنها پیوند میان این دو نیستند، بلکه گاهی، به‌ویژه در این نوشـتار، سـخن از روش نقدی به نام روش اسـطوره‌ای بـرای مطالعات هنری و

25. mythocritique
26. *Le voyage et la chamber dans l'oeuvre de Xavier de Maistre*
27. mythanalyse
28. *Figures mythiques et visages*
29. Hervé Fischer
30. *Introduction a la mythodologie*
31. mythopoétique
32. Pierre Brunel
33. *Mythopoétique des genres*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

ادبی اســت. به بیان دیگر، اســطوره علاوه بر موضوع، گاهی به‌عنوان یک روش نقد مورد توجه منتقدان هنری و ادبی اســت. به این جنبه از دســتاوردهای اسطوره‌ای کمتر توجه شده است. در ایران، متأســفانه روش و رویکردهای اســطوره‌ای به‌مراتب کمتر بررســی شده و اغلب مطالعات بــه اســطوره فقط به‌عنــوان موضوع توجــه کرده‌اند. دقیقاً به همین دلیل اســت کــه ویژه‌نامهٔ این شماره از *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر* بیش از هرچیز بر روشهای مطالعاتی برگرفته از اسطوره و اسطوره‌شناســی تأکید دارد. گرچه به‌دلیل حجم تقریباً گســترده و تنوع این روشــها، نمی‌توان در یک مجال به همهٔ آنها پرداخت، اما کوشــش شــده اســت تا برخی از مهم‌ترین این روشــها یا برجسته‌ترین نظریه‌پردازان این حوزه هرچند به‌صورت اولیه بررسی شوند.

پژوهشنامه

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

منابع

الیاده، میرچا. (۱۳۷۴)، *اسطوره، رؤیا، راز*، ترجمهٔ رویا منجم، تهران، نشر فکر روز.

_____. (۱۳۸۶)، *چشم‌اندازهای اسطوره*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، انتشارات توس.

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

دومیزیل، ژرژ. (۱۳۸۴)، *بررسی اسطورهٔ کاووس در اساطیر ایرانی و هندی*، ترجمهٔ شیرین مختاریان، مهدی باقی، تهران، نشر قصه.

روتون، کنت نولز. (۱۳۸۷)، *اسطوره*، ترجمهٔ ابولقاسم اسماعیل‌پور، تهران، نشر مرکز.

فرای، نورتروپ. (۱۳۷۹)، *رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران، انتشارات نیلوفر.

_____. (۱۳۶۳)، *تخیل فرهیخته*، ترجمهٔ سعید ارباب‌شیرانی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

_____. (۱۳۷۷)، *تحلیل نقد*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران، انتشارات نیلوفر.

فریزر، جیمز جرج. (۱۳۸۲)، *شاخه‌ی زرین*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران، انتشارات آگاه.

کمبل، جوزف. (۱۳۸۰)، *قدرت اسطوره: گفت‌وگو با بیل موییرز*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.

_____. (۱۳۸۴)، *اساطیر ایران و ادای دین*، ترجمهٔ ع. ا. بهرامی، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

_____. (۱۳۸۵)، *قهرمان هزار چهره*، ترجمهٔ شادی خسروپناه، مشهد، نشر گل آفتاب.

لوی‌استروس، کلود. (۱۳۶۱)، *توتمیسم*، ترجمهٔ مسعود راد، تهران، انتشارات توس.

_____. (۱۳۸۰)، *اسطوره و تفکر مدرن*، ترجمهٔ فاضل لاریجانی، علی جهان‌پولاد، تهران، نشر فرزان‌روز.

Brunel, Pierre. (1992), *Mythocritique. Théorie et parcours*, Puf, Ecriture.

_____. (2004), *Le mythe de la métamorphose*, Corti, Les Massicotes.

Chauvin, Daniele, Andre Siganos et Philippe Walter. (2005), *Questions de mythocritique*, Imago.

Durand, Gilbert. (1992), *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod.

_____. (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod.

_____. (1996), *Introduction à la mythodologie. Mythes et societes*, Albin Michel.

Fischer, Hervé. (1981), *L'histoire de l'art est terminée*, Balland.

_____. (1985), "A propos d'un débat. Le paradoxe des années 80: pour appeler à la résistance et à de nouvelles aventures", *Sociologies et sociétés*, vol XVII, no. 2.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

ناگفته‌هایی از سرنمونها در «خاک تصرف‌شدهٔ» ژان اِشنوز

دکتر ایلمیرا دادور
دانشیار دانشگاه تهران
idadvar@ut.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۵/۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۶/۸

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

چکیده

یونگ[I]، روان‌پزشک و نظریه‌پرداز ناخودآگاهی جمعی، عقیده داشت که در تحلیل روان می‌توان عناصر نمادهای اسطوره‌ای را یافت؛ نمادهایی که در ناخودآگاه فرد حضور دارند؛ عناصر نمادینی که در روان ما باید جست، زیرا به معناهایی باز می‌گردند که خود آنها را نساخته‌ایم، بلکه «معناهایی ازلی و جاودانی»اند. سرنمون (کهن‌الگو)ها را می‌توان دقیق‌ترین و کامل‌ترین شکل بازمانده از این نمایه‌ها/تصاویر دانست که در نمادهای زیبایی‌شناسانه و دینی به شکلهای نمادین بازآفرینی و ظاهر می‌شوند.

در این نوشتار سعی بر آن است که با خوانشی دیگر از داستان خاک تصرف شدهٔ ژان اِشنوز[II]، و با بهره‌جستن از نظریات یونگ دربارهٔ ناخودآگاهی جمعی، ناگفته‌هایی از سرنمونها که در لایه‌های زیرین داستان نهفته است، آشکار گردد.

واژگان کلیدی:
سرنمون، نمایه/تصویر، ناگفته‌ها، ناخودآگاهی جمعی، ویرانه.

I. Carl Gustav Jung
II. Jean Echenoz

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

یونگ و ناخودآگاهی جمعی

کارل گوستاو یونگ، روان‌پزشک سوئیسی (۱۸۷۵-۱۹۶۱م)، مطالعات خود را در مورد «ناخودآگاه جمعی» و مباحث مربوط به آن در *روان‌شناسی تحلیلی*[1] (۱۹۱۶)خود مطرح ساخت و در این زمینه آثاری چون *انسان مدرن در پی روح*[2] (۱۹۳۳)، *روان و سمبل*[3] (۱۹۵۸) و *انسان و سمبلهایش*[4] (۱۹۶۱) را نگاشت.

از نظر یونگ، انسان برای انتقال آنچه در ذهن دارد از گفتار یا نوشتار بهره می‌گیرد. زبان انسان سرشار از نمادهاست. آنچه ما نماد می‌نامیم یک اصطلاح است؛ یک نام یا نمایه/تصویری که افزون بر معانی قراردادی و آشکار روزمره‌اش، دارای معانی متناقضی است. نماد شامل چیزی گنگ، ناشناخته یا پنهان از ما است، بنابراین یک کلمه، یا یک نمایه هنگامی نمادین می‌شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار و بدون واسطهٔ خود داشته باشد. این کلمه یا نمایه جنبهٔ «ناخودآگاه» گسترده‌تری دارد که هرگز نه می‌تواند به‌گونه‌ای دقیق مشخص شود و نه به‌طور کامل توضیح داده شود.

از آنجایی که چیزهای بی‌شماری فراسوی حد ادراک ما وجود دارد، پیوسته ناگزیر می‌شویم به‌یاری اصطلاحهای نمادین برداشتهایی از آنها ارائه دهیم که نه می‌توانیم تعریفشان کنیم و نه به‌درستی آنها را بفهمیم. انسان علاوه بر بهره‌گیری خودآگاهانه از نمادها، نمادهای ناخودآگاه و خودانگیخته را نیز می‌آفریند. به این جنبه‌های ناخودآگاه دریافتهای آگاهانه‌مان، باید وقایعی را که آگاهانه به‌حساب نیاورده‌ایم نیز بیفزاییم؛ وقایعی که از یک نقطه‌نظر می‌توان گفت به آستانهٔ خودآگاهی نرسیده‌اند؛ آنها رخ داده‌اند، اما بی‌آنکه بتوانیم بشناسیمشان، آنها را ضبط کرده‌ایم، و تنها در لحظه‌های شهود یا در یک فرایند تفکر ژرف است که متوجه رخدادهایشان می‌شویم. حتی اگر به‌هنگام رخداد متوجه اهمیت حیاتی و تأثیر آنها نشویم، مدتی بعد چونان اندیشه‌ای فرعی از ناخودآگاهمان سربر می‌آورند (یونگ، ۱۳۸۷: ۱۵-۲۴).

یونگ دیده‌وری هنرمند را پدیدآمده از تجربه‌ای ازلی می‌داند که از راه

1. *Collect Papers on Analytical Psychology*
2. *Modern Man in Search of A Soul*
3. *Psyche and Symbol*
4. *Man and his Symbols*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

ناخودآگاهی جمعی منتقل می‌شود:

«ایـن ناخودآگاهـی خود یـک نظـم و آرایش روانی اسـت کـه با نیروی وراثت نسـل‌ها شـکل گرفته اسـت. اسـطوره، افسانه‌ی کودکان، افسانه‌های فولکلوریک، حکایت قدیسان، اخلاقـی، قهرمانـی و غیـره به ناب‌ترین شـکلی، شـماری از انگاره‌هـای سـرنمونی را، کـه به‌شـکل گریزناپذیـری در ادبیات راسـتین پدیـد می‌آیند، منتقل می‌کننـد. این انگاره‌ها سویه‌هایی از تجربه‌ی کلی و همگانی انسانی را بیان می‌کنند» (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۷۷).

خـود، سـایه، نقـاب و روان زنانه و مردانـه ازمهم‌ترین سـرنمونهایی اسـت که یونگ در مطالعات خـود به آنها پرداخته است.

خود

یونـگ، «خـود»[5] سـرنمونی اسـت کـه برای شـناخت آن باید به درون ناخودآگاه راه یافت. این خود، خود باستانی و گذشته‌ای است که آدمها بایـد دوبـاره با آن آشـنا گردند، تا از بیماری ناشـی از بیگانگی با ناخـودآگاه رهایی یابند. «خود» در آثار باسـتانی دایره‌وار نشـان داده می‌شـود و نشـانهٔ تمامیـت اسـت. ماندالاهای بوداییـان، تصویر کـرهٔ زمیـن و دایـرهٔ خورشـید برخـی از نمادهـای آن شـمرده شـده‌اند. هر آدمی بایـد برای شـناخت خود از تقلیـد طوطی‌وار پرهیز کند. راه هرکسـی برای رسـیدن به تمامیت، متفاوت اسـت. سرنمون «خـود» در کانون فراینـد تفرد جای دارد، چون هرکسـی مسـئلهٔ روحی و روانـی ویـژهٔ خـود را داراسـت و در نتیجـه، فراینـد درمـان او منحصـر بـه خـود اوسـت. فراینـد تفـرد و خودشناسـی دیگـر سـرنمونهای یونـگ را نیـز دربـر می‌گیرد؛ یعنی فرد باید اندازه‌های زشتی خود (سایه) را دریابـد و روان زنانه/مردانـه نیک و بدش را بازشناسـد (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۳۰-۱۳۱).

سایه

یونگ چهـرهٔ منفـی و تاریک درون آدمـی را «سـایه»[6] نامیـده اسـت. این «سـایه» از جنبه‌های جنسـی تا جنبه‌های کینه‌توزانه، ددمنشـانه و شـیطانی آدمـی را دربـر می‌گیرد. مـا می‌پنداریم دیگـران گناهکارند، اما اگـر بخش تاریک درون مـا، یعنی سـرنمون سـایه را شناسـایی کنیم، از هرگونـه آثـار بدِ اخلاقـی پرهیز و آنها را در پسـتوهای درون خـود سـرکوب و زندانـی خواهیـم کـرد؛ اگرچه نمی‌تـوان آنهـا را از میان برداشـت، چراکه ایـن آثار و امیال، آتش زیر خاکسـترند و ما همواره ناچاریم آنها را زیر نظر داشته باشـیم. «اگر سایه شامل نیروهای مثبت و حیاتی باشـد باید آنها را با زندگـی فعال دربیامیزیم و نه اینکه سرکوبشـان کنیم. من (ego) باید دست از منیت و خودخواهـی بـردارد و اجازه دهد تا چیـزی که ظاهراً منفـی اسـت، اما درواقـع می‌تواند منفی نباشـد شـکوفا گردد» (فون‌فرانتس، ۱۳۸۷: ۲۶۶). «این‌که سـایه دوست ما بشـود یا دشمن ما، بستگی تام به خودمـان دارد. سـایه لزوماً همواره رقیب ما نیست. درواقع سایه درست

5. self
6. shadow

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

همانند هر موجود بشری‌ست که ما با وی زندگی می‌کنیم و باید دوستش بداریم. منتها بسته به شرایط، گاهی با او کنار می‌آییم و گاه در برابرش می‌ایستیم. سایه تنها زمانی دشمن می‌شود که یا نادیده گرفته شود و یا به درستی درک نشود» (همان: ۲۶۳).

روان زنانه و روان مردانه

برای یونگ، سرنمون «روان زنانه» یا آنیما[7]، زنِ درون مرد است و «روان مردانه» یا آنیموس[8]، مردِ درون زن. هرکدام زشتکار یا نکوکارند. او روان انسان را دوجنسی می‌داند. در فرایند فردیت و بازشناسی «خود» است که ناخودآگاه دوجنسهٔ ما فاش می‌شود. پرده‌افکنی از این راز پنهان با تفسیر رؤیاها و فرافکنیهای ما صورت می‌پذیرد. روان زنانه همان خواسته‌ها، احساسات، عواطف، پیش‌گوییها و دوستی با طبیعت است که جلوه‌های فردی آن معمولاً به‌وسیلهٔ مادر شکل می‌گیرد. و اگر مرد حس کند که مادرش تأثیری منفی بر وی گذاشته، روان زنانهٔ وجودش به‌صورت خشم، ناتوانی و تردید بروز می‌کند. روان مردانه، وارونهٔ آن درون زن است: منطقی‌بودن، واقع‌گرایی، سرسختی، جدیت و تقدس. بنابراین مردان بسیار احساساتی و زنان بسیار منطقی و سرسخت شدیداً دوجنسی‌اند. همان‌گونه که روان زنانهٔ مرد از مادر شکل می‌گیرد، روان مردانهٔ زن هم اساساً از پدر متأثر است. و این پدر است که به روان مردانهٔ دختر خود اعتقادات «حقیقی» بی‌چون و چرا می‌بخشد و به آن جلوه‌های ویژه می‌دهد (همان: ۲۷۰-۲۸۷). اما میانگین آن، همان است که مردان در جست‌وجوی احساسات سنجیدهٔ زن هستند و زنان در پی اندیشه و پایمردی مرد یا نیمهٔ دیگر خود (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۳۲).

نقاب

سرنمون دیگر یونگ «نقاب»[9] یا نقش و شخصیت اجتماعی آدمهاست. آدمها در مواجهه با دیگران و در وضعیتهای مختلف نقابهایی بر چهره دارند که گاه آن را هویت واقعی خود می‌پندارند و به غربت و ازخودبیگانگی دچار می‌شوند. برای پرهیز نسبی از این دوگانگی شخصیتی، باید نقابی میانه و انعطاف‌پذیر بر چهره داشته باشیم، چراکه برداشتن نقاب یکسره امکان‌پذیر نیست. یونگ بر این باور است که سرکوب روان مردانه و زنانه، سایه و نقاب مشکلی را حل نمی‌کند؛ باید با آنها کنار آمد. اگر صفات زشت آدمی چون سایه شناخته شود، سبب می‌شود که وی بهتر به شناخت خود دست یابد (همان: ۱۳۲-۱۳۳). نقاب، به‌زبان روان‌شناسی، نقاب‌زننده را به یک تصویر سرنمونی تبدیل می‌کند.

یونگ در ۱۹۲۲، در سخنرانی‌ای در زوریخ، اعلام داشت: «تحلیل روانی هنرمندان همواره آشکار می‌سازد که خواست آفرینش هنری منبعث از ناخودآگاهی قدرت بسیار دارد، و سخت شگفت و خودکامه است» (یونگ، ۱۳۷۲: ۷۲). او تأکید کرد که اثر هنری به‌سان

7. anima
8. animus
9. masque

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

یک موجود زنده درون ذهن هنرمند رشد می‌کند، و پس از عرضه بر همگان، از آفریننده‌اش مستقل می‌شود. هنرمند حتی اگر اراده کند، هرگز به سازوکار رشد و استقلال اثر پی نخواهد برد (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۶۶). با در نظر داشتن این نظریه‌ها می‌توان خوانشی دیگر از اثر اِشنوز ارائه کرد.

خاک جغرافیایی اِشنوز

برای خوانندهٔ آگاه فرانسوی، ژان اِشنوز، روایتگر مناطق و مکانهای جغرافیایی است. در فهرست آثار او عناوینی همچون *نصف‌النهار گرینویچ*، *چروکی* (سرزمینی در آلاباما‌ی آمریکا و اقوام ساکن این سرزمین) و *خاک تصرف‌شده* به‌چشم می‌خورد. در کتاب *موبورهای قدبلند*، شخصیتهای داستانی اِشنوز در مسافرتهایی پی‌درپی از هند تا استرالیا، پاریس و نورماندی در آمدوشد هستند. در کتاب *من می‌روم* کنش داستان در مناطق نزدیک قطب جنوب است، و عنوان کتاب، خود گویای جابه‌جایی است. در کتاب *ما سه نفر*، اِشنوز ما را با خود به تمامی نقاط کرهٔ زمین می‌برد و در داستان *یک سال*، بی‌خانمان جوانی در سراسر فرانسه سرگردان است. ازاین‌رو پی‌یر لوپاپ، منتقد روزنامهٔ *لوموند*، اِشنوز را «نقشه‌بردار زمان خود» می‌داند که «زمین‌لرزه‌ها، حوادث، تخیلات، اشیا، رؤیاها و سُریدن به بیرون از واقعیتها را در تصاویر، خیال‌بازیها، رؤیاپردازیِ پیروزیها و دورشدن از خود و دیگران به نمایش می‌گذارد» (پشت جلد کتاب *من می‌روم*، ۲۰۰۴). در داستان *خاک تصرف‌شده* خواننده شاهد نمایه/ تصویری است که هم در بطن متن قرار دارد و هم در فضایی جغرافیایی که تصویر مرکز آن است. انتخاب چنین عنوانی به کوه یخی می‌ماند که بخش کوچکی از آن دیده می‌شود و بقیه از نظر پنهان است. این عنوان دعوتی را می‌ماند برای رسیدن به دیگر مفاهیم مورد نظر نویسنده.

بررسی داستان

اگر برخی از وجوه غالب داستانهای پسامدرنیستی را بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، زوال مفهوم زمان، برجسته‌سازی واژه‌ها به‌منزلهٔ نشانه‌های تجزیه‌کنندهٔ مادی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا، و دور باطل یا فقدان تمایز بین سطوح منطقاً متمایز گفتار (پاینده، ۱۳۸۳: ۸۴) بدانیم، کتاب *خاک تصرف‌شده*، در عین این‌که روایتی است مینی‌مالیستی، در این چارچوب نیز قرار می‌گیرد؛ زیرا در قبال عرفهای واقع‌نمایی و عقل سلیم، نمی‌توان معلوم کرد که شخصیتهای حاضر در این داستان از کدام اوضاع در دنیای واقعی ریشه گرفته‌اند.

داستان *خاک تصرف‌شده* خلاصه شده است در مرگ زنی، سیلوی فابر[10]، در حادثهٔ آتش‌سوزی؛ اما چه زمانی؟ مشخص نیست. از او تنها یک تصویر نقاشی‌شده بر دیوار بلند ساختمانی باقی مانده است؛

10. Sylvie Fabre

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

چند سال است که این تصویر بر دیوار نقش بسته؟ معلوم نیست. خواننده فقط می‌داند که این تصویر تبلیغاتی «سه سال قبل از تولد پُل[11]»، پسرِ زن، کشیده شده است و به‌نظر می‌رسد که پُل حالا یک نوجوان است. مرد در طول داستان تنها به نام خانوادگیِ فابر نامیده می‌شود. او همراه پسر و بعد هرکدام به‌تنهایی به دیدار تصویر می‌روند تا چهرهٔ واقعی همسر ـ مادر را از یاد نبرند. چندبار به دیدن تصویر می‌روند و چه مدت این دیدارها برقرار است؟ مشخص نیست. پدر و پسر در روان‌پریشیهایشان خواستار نجات تصویر از زوال‌اند؛ زوال براثر گذشت زمان و زوال بر اثر بالاآمدن ساختمانی که در مجاورت دیوار ساخته می‌شود. این تنها تصویر باقی‌مانده از سیلوی فابر، برای پدر و پسر، چیزی ورای یک دیوارنگاره است. او به‌تمامی رمزوراز است و داستان، سراسر، ناگفته‌هایی است از سرنمونهایی که نیاز به رمزگشایی دارد.

قبل از ورود به بطن داستان و در اولین خوانش، عنوان کتاب خواننده را به‌راحتی به موضوع جنگ و اشغال سرزمینی دور یا نزدیک راهبر می‌شود و این تصور را قوت می‌بخشد که داستان، حکایتی خواهد بود از این دست؛ اما با مطالعهٔ داستان، خواننده پی می‌برد که صحبت از خرابه‌ای است که قرار است در آن ساختمانی چندطبقه ساخته شود. این مکان، گرچه ویرانه‌ای بیش نیست، برای فابر زمینی است مقدس، چون درست مقابل دیوارنگارهٔ سیلوی، همسرش، قرار دارد. آنها پیش از آتش‌سوزی در این ساختمان زندگی می‌کردند؛ ساختمانی که نامش «واگنر» بود، همنام با آهنگ‌ساز بزرگ درامهای غم‌انگیز.

خاک‌ـ‌زمین یکی از عناصر چهارگانه است؛ سرنمونهایی که در تمامی تمدنها پذیرفته شده است. در نظریه‌های مربوط به عناصر چهارگانه آمده است: «عنصر خاک‌ـ زمین ترکیبی است از خشکی و سرما که سنبله یا عذرا را نیز شامل می‌گردد» (Brau, 1987: 98). از طرفی، الههٔ زمین که در اسطورهٔ یونان باستان با نام گایا[12] شناخته شده است، «مادر جهان و تمامی موجودات است. او به همسری ارانوس یا آسمان درآمد و مادر تمام ایزدان، غولها، خوبیها و بدیها، تقواها و گناهها شد» (Commelin, 1963: 6). مام میهن، مام وطن و زمین‌ـ مادر همه از این اسطوره سرچشمه گرفته است. محمدجعفر یاحقی نیز در *فرهنگ اساطیر* خود از زامیادروز یا فرشتهٔ زمین با صفت «نیک‌کنش» یاد می‌کند؛ او می‌گوید: «در *مزدیسنا* زمین مثل آسمان مقدس است. زیرا با سه عنصر دیگر، آب و آتش و هوا، عناصر اربعه را تشکیل می‌دهد» (یاحقی، ۱۳۶۹: ۲۲۳). در هرسه موردِ گفته‌شده، خاک‌ـ‌زمین مؤنث آمده است؛ ازاین‌رو می‌توان پی برد که در داستان اِشنوز، *خاک تصرف‌شده* بارِ معنایی‌ای ورای ساخت‌وساز در زمینی بیغوله دارد.

اگر بپذیریم که «جهان کهن، جهان صورت‌های ازلی [سرنمون‌ها] ست و تمامی زندگی و تاریخ تکرار ابدی

11. Paul
12. Gaïa

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

این سرنمون‌هاست، هر عمل بازتاب نمونه‌ی مثالی و اساطیری خود و بازسازی آن است [...] و در جهان کهن، هیچ عملی بیرون از حوزه‌ی آداب دینی نیست و هر عملی که نیتی در آن باشد غایتی مشخص دارد و یک رسم عبادی (ritual) است» (ترقی، ۱۳۸۶: ۳۲)، آن‌وقت می‌توانیم پی به مفاهیم درونی داستان اِشنوز ببریم، زیرا در جای‌جای داستان یک رسم عبادی را شاهدیم.

پس از آتش‌سوزی هیچ‌چیز باقی نمانده؛ هیچ عکسی از سیلوی و «چون هیچ تصویری از سیلوی فابر نبود، او [فابر] از نفس می‌افتاد تا سیلوی را هرچه دقیق‌تر وصف کند» (Echenoz, 1988: 8) و «این برنامهٔ هر شب، بعد از شام، بود که فابر برای پُل از مادرش می‌گفت، بعضی وقتها هم از سر شام شروع می‌کرد» (Ibid: 7). تلاش نخستین فابر، تا حد ازنفس‌افتادن، آن هم به‌صورت تکراری و هر شب، بخشی از یک مراسم عبادی است تا تصویر سیلوی در ذهن فرزند جاندار و زنده بماند. پُل هنوز عمق فاجعه را درک نکرده بود و «این دیوار [فقط] برشی بود از زندگی گذشته» (Ibid: 10)؛ اما او نیز به‌زودی به پدر پیوست، و به شیوهٔ خویش.

مرحلهٔ بعد گذار از توصیف به دیدار است؛ ملاقات با تصویر سیلوی. این تصویر «با شیفتگی است که ادراک می‌شود. شیفتگی منفعل و غیرمفهومی است و حالتی از دیدن است که بیان قدرت (تسلط سوژه بر ابژه، فاصلهٔ زمانی و مکانی) نیست بلکه بیان بی‌قدرتی و انفعال کامل است. شیفتگی فورانی است ورای کوری و بینایی، جایی که کوری هنوز بینایی است» (بلانشو، ۱۳۸۵: ۳۶). با چنین تعریفی است که «یکشنبه‌ها و گاهی هم پنجشنبه‌ها، آنها از بارانداز والمی به سوی خیابان مارسی می‌رفتند، بعد به خیابان خدا تا سیلوی فابر را ببینند» (Echenoz, 1988: 8). این دیدارهای مرتب حکایت از یک زیارت دارد؛ دیدار و زیارت عزیزی. نخست این‌که دیوارنگارهٔ سیلوی در خیابان خدا واقع شده است. بی‌شک اِشنوز می‌توانست نام دیگری برای خیابان فوق درنظر گیرد، اما از نظر او سیلوی فابر باید در چنین خیابانی باشد و نه در جایی دیگر. در آیین مسیحیت روز یکشنبه روز رستاخیز است، روز تولد دوبارهٔ عیسی مسیح و عروج او، روزی مقدس، روزی برای عبادت. در روایت اِشنوز، حضور ماضی استمراری گواه بر این است که دیدار و زیارت روزهای یکشنبه مرتب است، گویی فابر و پسرش، پُل برای عبادت به کلیسا می‌روند؛ اما پنجشنبه‌ها همیشگی و مرتب نیست؛ «گاهی»، یعنی بعضی از پنجشنبه‌ها این مراسم عبادی اجرا می‌شود. اگر یکشنبه روز شکرگزاری و عبادت است، برای راست‌دینان مسیحی، پنجشنبه روز سنگینی است؛ زیرا طبق روایات، مسیح در چنین روزی به صلیب کشیده شده است. برای مسیحیان این روز، روز ماتم و اندوه است، روز عزاداری. بنا بر این تعاریف، طی مسیر برای رسیدن به تصویر سیلوی تعریفی می‌شود از زیارت؛ زیارت تصویری یکتا که نسخهٔ دیگری از آن وجود ندارد و والاترین نمود مرگ است. ازاین‌رو خود تصویر، خارج از هر زمانی، همان مکان زیارتی می‌شود.

برای یونگ ناخودآگاه جمعی در جایی ژرف‌تر از

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

ناخودآگاه شخصی نهفته است و عقیده دارد که در همین‌جا باید سرنمونها را یافت؛ توصیف او چنین است: «تصویر آغازین یا انگاره ازلی [سرنمون]، پیکره‌ای است که به صورت ابلیس، آدم یا فرایند، به‌گونه‌ای ثابت و مداوم در طول تاریخ بارها خود را نشان می‌دهد و هرجا که خیالپردازی خلاق آزادانه مجال بروز می‌یابد، آشکار می‌شود» (به نقل از هارلند، ۱۳۸۵: ۳۰۹). از نظر او، «مضامین اساطیری و صورت‌های ازلی [سرنمون‌ها] از ابتدای هستی در بطن وجود انسان خفته‌اند و در طول تاریخ، در زمینه‌های گوناگون: رویا، مراسم عبادی، قصه‌های عامیانه، رفتارهای روانی و خلاقیت‌های هنری متجلی می‌شوند و گویای وضعیت روانی و نیازهای روحی انسانند» (به‌نقل از ترقی، ۱۳۸۶: ۹). ازاین‌رو است که از تصویر سیلوی می‌توان به تصاویر دیگری دست یافت. دیوارنگارهٔ سیلوی در ارتفاع قرار دارد. «او آنها را از بالا نگاه می‌کرد و در لباس پانزده‌متری آبی خود، درحالی‌که لبخند می‌زد، شیشهٔ عطر پی‌ور، فورویل را به‌سویشان دراز می‌کرد» (Echenoz, 1988: 8). «فرسایش نمای ساختمان از لباس آبی شروع شد [...] لباس زیبایی بود [...]، حقیقتاً یک مادر بود» (Ibid: 11). لباس سیلوی بلند و آبی‌رنگ است و او با دستان گشوده هدیه‌ای می‌دهد. داخل کلیساها، تندیسهای مریم عذرا بر ستونی قرار دارد، با لباس بلند آبی بر تن که دستها را رو به پایین گشوده است. آبی، رنگ پیوند آسمان و دریا است و در معناشناسی رنگها، رنگ رؤیا، خرد، آرامش، حقیقت، صداقت و طراوت است. لباس بلند نیز تمثیلی است از ردا که در هنر غربی، نماد حمایتی است که به‌ویژه افراد بلندپایه، همچون عذرای رحمت، از زیردستان به‌عمل می‌آورند (هال، ۱۳۸۳: ۲۵۲). و حالت دستها یا همان حالت وارادا-مودرا[13] نشان از نیکوکاری خدا و قدرت او در برآوردن یک آرزو یا انجام یک نذر را می‌رساند (همان: ۲۷۰). پس در لایه‌ای زیرین تصویر سیلوی، تصویری از مریم عذرا دیده می‌شود که دست کم آرامش و طراوت را می‌توان در آن یافت؛ اما این تصویر به‌نوبهٔ خود می‌تواند نمودی باشد از تصویری دیگر. دست‌یافتن به تصویری از مریم عذرا می‌تواند ما را به‌سوی تصویر کمتر شناخته‌شدهٔ سوفیا[14]، سرنمون خرد و حکمت الهی هدایت کند که ترقی در کتاب *بزرگ‌بانوی هستی*، از او این‌گونه یاد می‌کند: «مادری که فرزندان خود را به سوی تعالی و کمال پیش می‌راند و در قالب زنی ملکوتی نمودار می‌شود که حضرت مریم نمود تاریخی آن است. سوفیا، حکمت الهی، تمامیتی ملکوتی است [...] او زنی آسمانی‌نژاد است، مظهر نیروی قدسی و منشأ زندگانی معنوی‌ست» (ترقی، ۱۳۸۶: ۲۵). افزون بر آن، اِشنوز در طول داستان، سه‌بار از تصویر سیلوی با عنوان «تمثال» یاد می‌کند. بنابراین برای فابر و پسرش این یک تجلی مقدس است، چون «سنگ یا درخت‌های مقدس [در اینجا تصویر] در ظرفیت طبیعی‌شان پرستش نمی‌شوند، بلکه بدین خاطر پرستیده می‌شوند که تجلی‌های مقدس‌اند»

13. Varada - mudra
14. Sophia

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

(الیاده، ۱۳۸۱: ۱۲۱).

مـرگ یک‌بار با نابودی مادر رخ نمود، حال بار دیگر، در این بوطیقای ویرانه‌ها، خود را نشـان می‌دهد. فرسایش نمـای سـاختمان از همـان لبـاس آبی سـیلوی شـروع می‌شود؛ همان نشانهٔ تقدس او. پدر و پسر «حضور آرام کارگـران با کلاه ایمنی زرد بر سـر، همراه با بولدوزرها و بیلهای مکانیکی که روشـمندانه دست‌به‌کار می‌شوند» (Echenoz, 1988: 13) را شـاهدند. فابر عصبی می‌شود و پُل نگـران. «نگاه نگران پُل متوجه سـنگِ تراش اسـت کـه رنـگ آبی را از بیـن بـرده و تکـه‌ای از پیراهن مادر را دریـده اسـت» (Ibid). حتی سـیلوی فابر هـم که حالا فقط دو بُعد دارد، سـخت مبارزه می‌کنـد تا دوام بیاورد و پاک نشـود. وقتی از نظر بلانشـو «مرگ امکان انسان اسـت، فرصـت اوسـت، از طریـق مرگ اسـت کـه یک جهـان ناتمام هنـوز در برابر ماسـت؛ مـرگ بزرگترین امیـد انسـان اسـت، تنهـا امیـد او بـرای انسـان‌بودن» (بلانشو، ۱۳۸۵: ۹۶-۹۷)، و برای یونگ هم «مرگ پرسش اساسی نیست، بلکه انسان در طرح این پرسش در جستجوی این حقیقت اسـت که آیا زندگی پـس از مرگ ادامه دارد» (بـه نقـل از ترقـی، ۱۳۸۶: ۱۲۰)، چه توجیهـی می‌توان برای تلاش سـیلویِ دیوارنگاره داشـت؟ آیا تلاش او در راسـتای زندگی پس از مرگ است؟ یا چون نیمه‌تصویر-نیمه‌زن اسـت و در طول روایت گویی جان گرفته، در پی دسـت‌یافتن به امکانی اسـت که در گذشته از آن استفاده نکرده اسـت؟ در هر صورت، تصویر مادر با ضربه‌های سـهمگین ماشـین‌آلات سـنگین و ضربه‌هـای خامـوش فرسـایش ناپدید خواهد شـد. این ناپدیدشـدن، تدریجی رخ می‌نمایـد. «تخته‌های پرچین، بدون شـعله، در حفرهٔ خاکبرداری‌شـده می‌سـوزد» (Echenoz, 1988: 14). دیوار سـاختمان جدید آرام‌آرام به بـالا می‌خزد و کم‌کم به شـانه‌های تصویر می‌رسد، «از شانه‌ها به بالا کارگاه ساختمانی برای پسـر تحمل ناپذیر می‌شود» (Ibid: 15) و وقتی لباس مادر کاملاً پوشـیده می‌شـود، پسـر دیگر نمی‌خواهـد یـا نمی‌تواند به دیـدن او بیایـد، و چند هفته بعـد، زمانی که برحسـب تصـادف از آن محل می‌گذرد، متوجه می‌شود که «مقبره‌ای جای تمثال سیلوی را گرفته اسـت» (Ibid: 16). حالا تصویر سیلوی دفن شده؛ داخل مقبره‌ای قرار گرفته اسـت و دیگر در معرض دید نیست. این دیده‌نشدن برای سیلوی فابر مرگ دوبارهٔ اوست.

در *خاک تصرف‌شده*، تصویر سـیلوی کم‌کم و به‌تدریج حالتـی از تصویر-خانه به خود می‌گیرد. فابر نخسـتین کسی است که به دفتر فروش ساختمان نیمه‌تمام مراجعه می‌کنـد. آپارتمـان کوچکی که او انتخاب کـرده در طبقهٔ چهارم و درست زیر چشمان سیلوی، دو چراغ خاموش پشـت دیوار سـمت چپ در تصویـر قرار گرفته اسـت؛ اسـتعارهٔ تصویـر-خانـه تحقق پیـدا می‌کنـد. فابر حال می‌تواند پشـت لبخند سـیلوی بخوابد؛ «لبخنـدی معلق، معلـق بـر روی گهـواره‌ای» (Ibid: 19). چنین اسـت که تصویـر، خانه می‌شـود. حالا که سـطح تصویـر ناپدید شـده اسـت، فابر و پسـرش در بطن آن قرار می‌گیرند، «صـدای فابـر نشـان از موفقیـت در مأموریتی سـترگ داشت» (Ibid). در اینجا می‌توان دوباره حضور سرنمون

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

سوفیا را حس کرد. او که «نیرویی است که از هرآنچه که دگرگون شده و تلطیف یافته است جاودانه پاسداری می‌کند. اصل مادینهٔ هستی [است که] تبدیل به نیرویی تلطیف‌دهنده شده و خصوصیت تحرک‌طلب مادر حاکم و غالب است [...] در مراسم نیایش، زن نگاهبان آتش است [...] به‌عنوان بانوی تبدیل و تغییر و بنیان‌گذار فرهنگ نمودار می‌شود» (ترقی، ۱۳۸۶: ۲۶). حضور او حضوری می‌شود انکارناپذیر. حالا احساس می‌شود که فابر و پسرش، پُل، دوباره در کنار سیلوی در خانه زندگی می‌کنند. در اینجا تصویر، یقین می‌شود. سیلوی برای فابر و پسرش وضوح دارد، اما وضوحی ناپیدا؛ زیرا این وضوح «به سیطرهٔ اشیا و به کاربری‌شان تعلق ندارد؛ بلکه وضوح نیروهاست، وضوح تألمات آنها و انتقال آنهاست. تصویر، وضوحی نادیدنی است. چون وضوح برای یک شیء نیست که آن را آشکار کند، بلکه به درک آنها [نیروها و تألمات] می‌انجامد» (Nancy, 2003: 42). یک بار دیگر تصویر به کمک متن جان می‌گیرد.

داستان می‌توانست همین‌جا خاتمه یابد، اما اِشنوز دوباره خواننده را به آغاز آن سوق می‌دهد. فابر و پُل می‌خواهند به ورای تصویر دست یابند. دست‌یافتن به ورای تصویر، رسیدن دوباره به نقطهٔ آغازین سوگواری است. «فابر تمام مراحل کار را، در یادداشتی، ضمیمهٔ نقشه کرده بود» (Echenoz, 1988: 21). اگر متن با سرنمون آتش ویرانگر و مرگ‌آفرین آغاز می‌گردد، با همین سرنمون نیز به پایان خود می‌رسد، بی‌آن‌که به پایان داستان رسیده باشد. آتش سرنمونی است جهانی، «ادراکی کهن و عمیق [...] یکی از بزرگترین نمادهای نیروی نفسانی است، گرم‌کننده و روشنی‌بخش، بلعنده و خطرناک همچون خود نیرو» (Jung, 1977: 102). آتش از زمانی که پرومته آن را از آسمان ربود و به زمین آورد و هوشنگ برای دفع ماری با به‌هم‌زدن دو سنگ به آن دست یافت، همواره مورد احترام بوده و جایگاه ویژه‌ای نزد اقوام مختلف داشته است. آتش هم نهایت زندگی است و هم نهایت مرگ. مرگ سیلوی برای فابر و پسرش یک ضایعه است؛ اما ناپدیدشدن تصویر مادر-مادر ازلی برای ایشان ضربه‌ای است ریشه‌ای و پیامد آن آشوبی اجتناب‌ناپذیر برای تدارک‌دیدن مراسم سوگواری. تا زمانی که دیوارنگارهٔ سیلوی حضور داشت، پدر و پسر، طی مراسمی عبادی، مرتب به دیدار آن می‌شتافتند. با بالارفتن دیوار مجاور، هنوز باور نداشتند که تصویر از دست رفته است تا روزی که آن را باور کردند. از آن زمان پدر و پسر برانگیخته شدند و از دور باطل مراسم خود به نفع زمانی پیش‌رونده دست شستند؛ اما باز هم معلوم نیست که این کنش پاسخی باشد برای خواستهٔ آنان؛ پایان داستان مبهم می‌ماند.

در *خاک تصرف‌شده*، اِشنوز نهایت دقت را در انتخاب اسامی به خرج داده است؛ تکیه بر برخی واژه‌ها و اسامی به‌وفور در آثار اِشنوز دیده می‌شود. فابر، پُل و سیلوی/تصویر در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. در فرهنگ ریشه‌شناسی اسامی فرانسه، «پُل» به معنای کوچک و ضعیف است و از اسامی قدیسان. در این داستان، پُل کوچک‌ترین بازیگر ماجرا است. او در مقابل پدر، ضعیف

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

است و تصمیم‌گیرندهٔ اصلی او نیست. نهایت واکنش او کلافگی و نگرانی است. او دنباله‌رو پدر است. فابر از اسامی مهجور فرانسوی است و معنای ریشه‌شناختی آن، غرور، سربلندی و کنش است. او به زنش افتخار می‌کرد؛ همو بود که باعث شد تصویر سیلوی به بالای دیوار برود و هموست که مرد عمل است و نمی‌خواهد به هیچ قیمتی سیلوی را از دست بدهد؛ حتی زمانی که دیگر سیلوی کسی و چیزی نیست مگر یک تصویر. ساماندهی کارها با او بوده و تصمیم نهایی نیز با او خواهد بود. و بالاخره نام سیلوی که بار معنایی بیشه و درخت را دارد. سرنمون درخت را بسیاری از اقوام باستانی به‌عنوان جایگاه ایزدی می‌پرستیدند. درخت همچنین نماد کیهان و منبع باروری و نماد دانش و حیات جاودانی بود. بیشهٔ مقدس یک جنبهٔ مشخص پرستش درخت میان یونانیان باستان بود و به درختی که درون بیشه‌ای انتخاب می‌شد، هدایایی تقدیم می‌کردند. در مرحلهٔ بعدی دین یونانی، تصویر درخت نماد یکی از ایزدان شد، و سرانجام، هنگامی که خدایان صورت انسانی به خود گرفتند، درخت به‌عنوان نشانه‌ای از آنها تحول یافت. تصویر درختی که در دو سوی آن، مریدان، خواه انسانی خواه جانوری قرار داشتند، یک نماد باروری بین‌النهرینی بود، که با تغییرات معنوی چندی، به‌سوی غرب مهاجرت کرد. درخت طوبا درختی بهشتی است و میوهٔ درخت زندگی در باغ عدن باعث زندگی جاوید، دانش کامل، خوشبختی و سایر آرزوها می‌شد... (هال، ۱۳۸۰: ۲۸۵-۲۸۷). سیلوی، همچنین، به‌معنای دوست‌داشتنی، ملیح و آشتی‌دهنده است.

اگر زمانی تصویر برای پُل فقط برشی بود از زندگی گذشته‌اش، این سیلوی بود که او را با فابر که تصویر همهٔ زندگی گذشته‌اش بود، آشتی داد. فابر به او افتخار می‌کرد، حتی به تصویر مادی غیرقابل دسترسش؛ زیرا تصویر همیشه مادی است، «مادهٔ تمایز، کل آن و درشتی‌اش، وزن آن، حاشیه‌اش و درخشندگی‌اش، طنین آن و صورت خیالی‌اش، گامش و رنگ زرینش. بنابراین ماده، نخست مادر است [ماده در زبان فرانسه از مادر می‌آید، قلب درخت، چوب سخت و در دوران باستان مادر کبیر، یعنی زمین، بازگوکنندهٔ بار عاطفی ماده بود]. و مادر در آنِ واحد هم از اوست و هم در او، و همین تمایز آن است: در الفت او، این‌دو از یکدیگر جدا می‌شوند و در الفتی دیگر نیروی دیگری شکل می‌گیرد، یکی از دیگری می‌گُسلد تا خود باشد» (Nancy, 2003: 29-30). پُل کوچک در این مأموریت سترگ یاور فابر خواهد بود.

داستان با عبارتی عجیب پایان می‌پذیرد: «هردو دست‌به‌کار می‌شوند و شروع به کندن دیوار می‌کنند. می‌کنند، می‌کنند، خیلی زود نفس‌کشیدن مشکل می‌شود. عرق می‌ریزند. خیلی گرم می‌شود» (Echenoz, 1988: 22). با پایان بازی‌ای که داستان دارد، بهترین تفسیر برای آن کدام است؟ آیا پدر و پسر، براثر گرما و خستگی، کار را رها می‌کنند و شکست خود را پذیرا می‌شوند؟ یا چرخشی دوباره خواننده را به آتش‌سوزی آغاز کتاب همراه با گرمای بطن مادر رهنمون می‌سازد؟ در صورت نخست، برای فابر و پُل

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

یک دوره از زندگی به انجام رسیده است و زندگی نوینی در شـرف آغاز اسـت؛ و در مورد دوم بایـد پذیرفت که دور باطلی مجدداً در راه است.

نتیجه

در داسـتان *خـاک تصرف‌شـده*، ژان اِشـنوز خواننده را در مقابـل نمایه/تصویـری از یـک مرده قرار می‌دهـد، اما این تصویر کـه می‌توانـد یـک طبیعـت بی‌جان محسـوب شـود و پیـام‌آور مـرگ باشـد، سرشـار از زندگـی اسـت؛ آن‌قـدر که به جرئـت می‌توان گفـت در متن اِشـنوز این تصویـر اسـت که شـخصیت اصلی داسـتان محسـوب می‌شود؛ شخصیتی ریشـه‌گرفته در سرنمونها. تصویر سـیلوی یک شـخصیت واقعی اسـت. او کنشگری است که نـگاه می‌کند، لبخند می‌زند، مبارزه می‌کند و دگرگون می‌شـود. و همواره با رفتـار دیگر شـخصیتها بالنده‌تر می‌شـود. این بالندگی افـزون، از آغاز متن تا پایان آن و رسـیدن به خواننده مشـهود اسـت. پدر و پسر نقشی از مادر را بـه تصویری تبلیغاتی واگـذار می‌کنند و آنچنان هردو غرق این باور می‌شوند که در طول متن خواننده هم چنین نقشی را برای آن متصور می‌شود. این‌چنین است که در جسـت‌وجوی ناگفته‌هایی از سـرنمونها، خواننده تصویـر سـیلوی را به‌عنوان شـخصیت اصلی داسـتان پذیرا می‌شـود. همه‌چیز به دور او شکل می‌گیرد، مرتبط بـا او برنامه‌ریزی می‌شـود. او در بطن، متن و حاشـیهٔ تمـام ماجراها قرار دارد. نقش چندگانـهٔ مادری او نمود پیـدا می‌کنـد تا جایی که یک ساخت‌وسـاز شـهری جای خـود را به یک تصـرف و آفرینش اسـطوره‌ای می‌دهد. ازاین‌رو است که:

«اسطوره‌ی آفرینش به یاری مرگی سخت، از اسطوره‌ی زمین‌ـ مـادر فراتر می‌رود. پنداره‌ی اصلی این اسـت که زندگی تنها می‌تواند از زندگی دیگری که قربانی می‌شود، زاده شود. مرگِ سخت، آفریننده است‌ـ از این لحاظ زندگی قربانی‌شده، خود را در شکل درخشان‌تری از زندگی در سطح دیگری از هستی متجلی می‌سازد. قربانی موجب انتقالی عظیم می‌شود؛ زندگی متمرکزشـده در شـخصیت، از آن شخصیت سـرریز می‌کند و خود را در سـطحی کیهانی یا جمعی متجلی می‌سـازد...» (الیاده، ۱۳۸۱: ۱۷۹).

فون‌فرانتـس عقیـده دارد کـه سـرنمونها می‌تواننـد بـر روی ذهن ما کنشـی خـلاق یا وارونه و ویرانگر داشـته باشـند. وقتـی الهام‌بخش انگاره‌های تازه باشـند، خلاق می‌شـوند و هنگامی که همیـن انگاره‌ها با پیش‌داوریهای خـودآگاه کـه مانـع کشـفیات بعـد هسـتند، برخـورد کننـد، آن‌گاه سـرنمونها نقشـی ویرانگـر ایفـا می‌کننـد (فـون فرانتس، ۱۳۸۷: ۴۷۹- ۴۸۰). در داسـتان اِشـنوز نمی‌توان برای سـرنمونها نقشـی ویرانگر درنظر گرفت، زیرا روایت، تصویر سـیلوی فابر را ساخت، با بیانی از دردهـا و آلام، و به آن تا حد یک شـیء یـا حتی موجود مقـدس بهـا داد، تصویـر ـ مـادر، مـادر ـ زمیـن و.... سـرنمونهای پنهان در لایه‌های زیرین داستان این امکان را فراهم آورد که سـیلوی از دورهٔ مرگ به دورهٔ زندگی بیاید؛ روایتی دیگر از عشق و دیوانگی در کنار هم.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۷۵)، *حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفه‌ی هنر*، تهران، نشرمرکز.

الیاده، میرچا. (۱۳۸۱)، *اسطوره، رویا، راز*، ترجمهٔ رویا منجم، تهران، نشر علم.

بلانشو، موریس. (۱۳۸۵)، *ادبیات و مرگ*، ترجمهٔ لیلا کوچک‌منش، تهران، نشر گام نو.

پاینده، حسین. (۱۳۸۳)، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، گزینش و ترجمه، تهران، نشر روزنگار.

ترقی، گلی. (۱۳۸۶)، *بزرگ‌بانوی هستی، اسطوره-نماد-صور ازلی*، تهران، انتشارات نیلوفر.

تسلیمی، علی. (۱۳۸۸)، *نقد ادبی، نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی*، تهران، کتاب آمه.

هارلند، ریچارد. (۱۳۸۵)، *درآمدی تاریخی بر نظریه‌ی ادبی از افلاطون تا بارت*، ترجمهٔ گروه ترجمهٔ شیراز، تهران، نشر چشمه.

هال، جیمز. (۱۳۸۳)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.

یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۶۹)، *فرهنگ اساطیر*، تهران، انتشارات سروش.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۲)، *جهان بینی*، ترجمه جلال ستاری، تهران، بی جا.

یونگ، کارل گوستاو، با همکاری فون‌فرانتس، ماری لوئیز، هندرسن، جوزف ال، لایافه، آنیه و یاکوبی یولانده. (۱۳۸۷)، *انسان و سمبولهایش*، ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران، نشر جامی.

Brau, Jean-Louis. (1987), *Dictionnaire de l'astrologie*, Paris, Larousse.

Commelin, P. (1963), *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Garnier.

Echenoz, Jean. (1979), *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Minuit.

_____. (1983), *Cherokee*, Paris, Minuit («double» n° 22).

_____. (1988), *L'occupation des sols*, Paris, Minuit.

_____. (1992), *Nous trois*, Paris, Minuit.

_____. (1995), *Les grandes blondes*, Paris, Minuit.

_____. (1997), *Un an*, Paris, Minuit.

_____. (2004), *Je m'en vais*, Paris, Minuit.

Jung, Gustave. (1964)[1977], *L'homme et ses symboles*, Paris, Laffont.

Nancy, Jean-Luc. (2003), *Au fond des images*, Paris, Galilée.

Picoche, Jacqueline. (1994), *Dictionnaire Étymologique du Français*, Paris, Le Robert.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

نورتروپ فرای و نقد اسطوره‌ای

دکتر بهار مختاریان
عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اصفهان
bmoktarian@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۴/۱۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۶/۲

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

چکیده

ارتباط اسطوره و ادبیات همواره از سوی اکثر محققان مورد توجه بوده است و بسیاری ادبیات را زیرگروه اسطوره دانسته‌اند. از میان نظریات مختلف نورتروپ فرای[۱]، منتقد ادبی غرب، رابطهٔ اسطوره و ادبیات را در مکتبی نظام‌مند در نقد ادبی پی‌ریزی کرد. در این نوشته، سعی بر آن است تا ضمن اشاره‌ای گذرا به نقد نو و جایگاه فرای، تجربهٔ این منتقد ادبی را در نشان‌دادن ارتباط اسطوره و ادبیات، بیان کنیم. برای معرفی شیوهٔ او در تبیین چنین ارتباطی لازم است توضیحی اجمالی از روند تجربهٔ او و توسل به کتاب مقدس و سپس ترکیب آن تجربه با رویکرد کهن‌الگویی، که از یک سو از پژوهشهای مردم‌شناسی تطبیقی فریزر[۲] و از سوی دیگر از روان‌شناسی یونگ[۳] الهام گرفته، به دست دهیم. همچنین به دو مفهوم کلیدی «جایگشت»[۴] و «ادغام»[۵] در نظریهٔ نقد ادبی فرای، که از آنها در توضیح رویش و رشد ساختارهای ادبی از دل اسطوره استفاده کرده است، خواهیم پرداخت.

واژگان کلیدی:
اسطوره، ادبیات، نقد ادبی، نورتروپ فرای، جایگشت، ادغام.

I. H. Northrop Frye (1912-1991)
II. Frazer
III. Carl Gustav Jung
IV. displacement
V. condensation

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

• استقلال اثر ادبی و هنری و کشف ارزش ذاتی آن؛
• عـدم توجه به ارتباط اثر با محیط زندگی و شـخصیت هنرمند؛
• شیوهٔ برخورد منتقد با اثر به‌صورتی عینی است و تنها ساختار و اجزای آن مورد توجه او است؛
• روش منتقـد در این شـیوه، مطالعهٔ دقیـق اثر و تحلیل جزئیـات و توجه بـه عوامل تشـکیل‌دهندهٔ آن و همچنین تأثیرهایـی اسـت کـه ایـن عوامـل متقابـلاً بـر یکدیگـر می‌گذارند. بدین‌ترتیب به ساختار زبانی اثر، پارادوکسها، استعاره‌ها، نمادها، و تصویرهای خیالی که در آن به کار رفته‌اند، توجه می‌شود (Abrams, 1988: 223).

از جنـگ جهانـی دوم بـه ایـن سـو، نقـد نـو بـه اتهـام ضدتاریخـی، ضداجتماعـی و بی‌علاقه‌بودن بـه مفاهیم انسـانی از دیدگاههای بسـیاری مورد حمله قرار گرفت. حملهٔ تـری ایگلتون، منتقد انگلیسـی و اسـتاد دانشـگاه آکسفورد، از خاستگاه مارکسیسم بود:

«نقـد نـو ایدئولوژی جماعت روشـنفکر ریشـه‌کن شـده و در وضعیـت تدافعی بـود، که آنچه را در واقعیت نتوانسـتند بیابنـد در ادبیات بازآفریدند. شـعر، دین تازه بود، پناهگاهی نوستالژیک از بیگانگیهای سرمایه‌داری صنعتی. شعر، خود، در برابر پرسـش منطقی، به پیچیدگی خـودِ باری‌تعالی بود: چون شـیئی درخود بسـته، به‌طرز مرموزی در هسـتی یگانهٔ خود دسـت‌نخورده وجود داشت. شعر قابل بازگویی و بیان‌کـردن به زبانی جز زبـان خـود نبود: هـر بخـش از آن در وحدت ارگانیک پیچیده‌ای با بخشـهای

مقدمه: نقد ادبی در قرن بیستم

در اوایل سـدهٔ بیستم «فرمالیسم روسـی» و «نقـد نـو» بر حـوزهٔ بررسی و نقد ادبیات تسلط یافتند. هـر دو مکتـب بـر «دقیق‌خوانی» نوشـته و قـراردادن آن در موقعیتـی برتر از بحثهای کلی، نظیر «قصد نویسـنده» یا «واکنش خواننده» تأکید داشـتند. گفته‌اند که اندیشه‌های ریچـاردز[1]، منتقـد، و سـاموئل تیلـر کالریج[2]، شـاعر و منتقد انگلیسی، بنیاد نظری این مکتب را تشکیل می‌دهند. بـا اعتقاد بـه این‌که هنر برتر از آن اسـت کـه بیان‌کنندهٔ اندیشه‌های اجتماعی، دینی، اخلاقی و سیاسـی باشـد، مهم‌ترین اصول این مکتب به قرار زیر هستند:

1. I. A. Richards
2. S. T. Coleridge

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

دیگر چنان ممزوج بود که برهم‌زدنش نوعی کفر تلقی می‌شد» (Eaglton, 1994: 47).

پل دمان استقلال اثر ادبی را که باور بنیادین نقد نو است، ناشی از تعصبی ضدتاریخی می‌داند که این مکتب نتوانست بر آن فائق آید (De Man, 1993: 20).

انتقاد همگانی دیگر این است که روش نقد نو بر بعضی از انواع نوشته، مانند ادبیات بازنمودی یا واقع‌گرا، قابل انطباق نیست. برخی روش‌شناسی نقد نو را به انکار نوشته‌هایی که دارای کیفیت شناختاری و انتقال دانش هستند متهم می‌کنند. علاوه بر این ایرادها و انتقادها، آنچه درواقع باعث افول نقد نو شد نظام‌مندنبودن آن و در نتیجه احساس جای خالی یک نظریهٔ انتقادی نظام‌مند بود. اگر انتقاد تِری ایگلتون به این دلیل بود که نقد نو به‌جای توجه به زمینه‌هایی که باعث تولید اثر شده و آن را احاطه کرده‌اند، تمرکز خود را به «کلمه‌های روی کاغذ» معطوف می‌دارد، منتقدی دیگر نظیر روبرت اسکولز[3] استدلال می‌کند که منتقدان نقد نو برخلاف فرمالیستها نتوانسته‌اند معیارهایی برای نثر و شعر مشخص کنند و به‌جای آن، به موارد خاص پرداخته‌اند.

بااین‌همه، نقد نو به‌هیچ‌وجه میدان را خالی نکرده است. ازاین‌رو، جاناتان کالر می‌نویسد:

«از جنگ جهانی دوم به این سو، نقد نو به چالش گرفته شده، حتی مورد توهین و ناسزا بوده، اما به‌ندرت با بی‌اعتنایی روبه‌رو شده است. اگر نگوییم تردید، ناتوانی مخالفان در نادیده‌گرفتن میراث نقد نو شاهد جایگاه برجسته‌ای است که این مکتب در دانشگاههای آمریکا اشغال کرده است... به هر مکتبی که وابسته باشیم، همه از نقد نو پیروی می‌کنیم، زیرا گریز از تصور استقلال اثر ادبی، اهمیت نمایش وحدت اثر و نیاز به «خواندن دقیق» بی‌کوششی توان‌فرسا میسر نیست» (Culler, 2001: 3).

اما مشکل نقد نو، که مورد تصدیق تمام منتقدان نام‌برده، از جمله خود جاناتان کالر نیز هست، اهمیت‌دادن به تفسیر یک اثر ادبی در برابر تدوین نظریه‌ای نظام‌مند است که بتواند انواع آثار ادبی را دربرگیرد. نیاز به چنین نظریه‌ای بود که باعث کوششهایی برای بریدن از میراث نقد نو و طراحی نقدی نظام‌مند شد؛ هرچند که کالر این کوششها را، درست به‌دلیل مسلط‌بودن تصور اهمیت تفسیر در نقد ادبی، به‌طور کامل موفقیت‌آمیز نمی‌داند: «در هر مورد ناتوانی در جنگیدن با خود اندیشهٔ تفسیر، یا بهتر، پافشاری آگاهانه یا ناآگاهانه بر این تصور که یک رویکرد نقادانه باید از طریق دستاوردهای تفسیری‌اش خود را موجه جلوه دهد، روش تحقیقی نویدبخش را بی‌خاصیت کرده‌است» (Ibid: 7).

فرای و زایش نقد

در این شرایط بود که نیاز به بازبینی و ارائهٔ اصول نویی برای نقد و تفسیر بیش از پیش احساس می‌شد. یکی از کسانی که به این نیاز پاسخ تأثیرگذاری داد هرمان نورتروپ فرای بود. فرای که از سال ۱۹۳۹ تا پایان عمر استاد انگلیسی کالج ویکتوریا در دانشگاه تورنتو بود، به‌خاطر نظریه‌های ادبی‌اش شهرت جهانی یافت. این نظریه‌ها در بیش از سی جلد کتاب شکل

3. R. Scholes

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

گرفته‌اند. فرای بابت این آثار، و به‌خصوص *کالبدشناسی نقد*[4]، یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان قرن شناخته شد و از دانشگاههای عمدهٔ غرب درجه‌های متعدد افتخاری دریافت کرد، هرچند شهرت جهانی‌اش را از همان ابتدا با *تقارن ترسناک*[5] (۱۹۴۷) به‌دست آورد. تا پیش از انتشار این کتاب، شعر پیشگویانهٔ ویلیام بلیک[6] بد فهمیده شده بود و بعضی آن را پریشان‌گویی توهم‌آمیز می‌دانستند. فرای هنگام نوشتن مقاله‌ای تحصیلی در مورد شعر «میلتون»[7]، از بلیک، متوجه شد که فصل مشترک این دو شاعر استفادهٔ هر دو از کتاب مقدس است. پس از مطالعهٔ عمیق‌تر شعر بلیک، در این شعرها نظامی از استعاره پیدا کرد که از *بهشت گم‌شدهٔ* میلتون و از کتاب مقدس گرفته شده بود (Russel, 1998: 4). فرای نام کتاب، یعنی *تقارن ترسناک* را از شعر بلیک با عنوان «ببر» (۱) گرفته است.

به نظر می‌رسد که فرای طی دههٔ ۱۹۳۰ با نوشته‌های فروید[8] و یونگ برخورد کرده است، اما یونگ را، پس از *تقارن ترسناک*، به صورتی عمیق خوانده و اندیشه‌های معینی از یونگ و فروید طی دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ جذب کرده است. دفتر خاطراتی که فرای در نیمهٔ نخست سال ۱۹۴۹ نوشت پر از اشاره به یونگ است و یکی از این اشاره‌ها حاکی از تصمیم او به خواندن کامل یونگ و مطالعهٔ دقیق فروید است: «گمان می‌کنم قلق یونگ دستم آمده است و کار جدی روی فروید را هم‌اکنون باید آغاز کنم» (Ayre, 1989: 217). آیر می‌گوید که فرای پس از انتشار *تقارن ترسناک*، به‌طور جدی به مطالعهٔ یونگ، که در سالهای ۱۹۴۷-۱۹۴۸ آغاز کرده بود، بازگشت (Ibid: 425). در میان دلایل این عقب‌انداختن، ترس از این هم بود که مبادا اندیشهٔ یونگی کتابش را تسخیر کند (Ibid).

بینشی که فرای از بررسی شعر بلیک به‌دست آورد او را در مسیر کار حرفه‌ای انداخت و به شکل‌پذیری سهم او در نقد و نظریهٔ ادبی کمک کرد. او با الهام از کار خود در بررسی شعر بلیک، ده سال پس از *تقارن ترسناک* نظریهٔ هماهنگ خود را در *کالبدشناسی نقد* گسترش داد و مفصل‌بندی کرد. فرای، خود، این کار را کوششی در عرضهٔ «دیدگاهی اجمالی از گستره، نظریه، اصول و فنون نقد ادبی» می‌دانست (Frye, 1957: 3). فرای در این کتاب، رویکرد کهن‌الگویی را با تفسیر نوع‌شناسانهٔ کتاب مقدس و مفهوم تخیل ادبی در آثار ویلیام بلیک ترکیب کرد و آن را به صورت تجدیدنظر بنیادین در اساس سنتی نظریهٔ ادبیات و کار نقد ادبی گسترش داد. باید خاطرنشان کرد که نظریهٔ ادبی کهن‌الگو از یک سو تحت تأثیر مکتب انسان‌شناسی تطبیقی، بر اساس پژوهشهای فریزر و از سوی دیگر برگرفته از روان‌شناسی یونگ است که اصطلاح کهن‌الگو را برای ته‌نشستهای روانی از تصویرهای ازلی به‌کار گرفته بود. فرای مطرح می‌کند که ساختار کل ادبیات، در برابر جهان طبیعی، «عالم ادبی مستقل»ی است که طی اعصار به‌وسیلهٔ تخیل انسانی آفریده شده‌است تا جهان بیگانه و بی‌اعتنای طبیعی را در

4. *Anathomy of Criticism*
5. *Fearful Symmetry*
6. W. Blake
7. Milton
8. Sigmund Freud

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

شکلهای مکرر کهن‌الگویی بگنجاند که در خدمت ارضای اشـتیاقها و نیازهای ماندگار انسـانی قرار دارند. در این عالم ادبی، چهار میتوی[9] بنیادین (یعنی شکلهایی از طرح، یـا اصول سـاختاری سـازمان‌دهنده)، متناظـر با چهار فصـل در چرخهٔ جهـان طبیعی، چهار نـوع اصلی، یعنی کمدی، رمانس، تراژدی و طنز را تشکیل می‌دهند.

فـرای با پژوهش دربـارهٔ ویلیام بلیک قانع شـد که کتاب مقـدس چارچـوب اسـطورهٔ غربـی اسـت و مسـیحیت تمـام سـنت کلاسـیک را در خـود جذب کرده اسـت. به گمان او، این یک واقعیت تاریخی اسـت کـه ادبیات ما به مسـتقیم‌ترین شکلی از اسـطورهٔ کتاب مقدس سرچشمه گرفته است. فرای با بررسی «اساطیر خصوصی» بلیک، فهمید که کتاب مقدس دارای سـاختاری اسطوره‌ای است که زمانش از آفرینش تا مکاشـفه و مکانش از بهشـت تا دوزخ اسـت و این گیتـی چارچوبی از تصویرسـازی را بـرای تمام شـاعران اروپایی تا زمان خود فرای شـکل داده است (Brockway, 1993: 105-106).

اسطوره و ادبیات

رابطـهٔ میـان اسـطوره و ادبیـات شـکلهای متغیری به خـود گرفته و مشخص‌ترینش استفاده از اسطوره در آثـار ادبی بـوده اسـت. ادبیات همواره مشـتاقانه از اسـطوره‌ها و شاخصهای آن استفاده کرده است. نورتروپ فرای در *کالبدشـکافی نقد* استدلال می‌کند که نه یک گونه، بلکـه تمام گونه‌های ادبـی از اسـطوره سرچشـمه می‌گیرنـد؛ به‌خصـوص اسطورهٔ زندگی قهرمان. فرای دورهٔ زندگی قهرمان را در ارتباط با چند دورهٔ دیگر می‌داند: دورهٔ سـالانهٔ فصلها، دورهٔ روزانـهٔ خورشـید و دورهٔ شـبانهٔ خواب‌دیـدن و بیدارشدن. اصل ارتباط با فصلها از فریزر است. ارتباط با خورشـید، با آن‌که هرگز گفته نشـده اسـت، شاید از ماکس مولر[10] باشد. ارتباط با رؤیا از یونگ است. ارتباط فصلها با قهرمانی، باز هم با آن‌که هرگز گفته نشده است، شاید از رگلن[11] باشد. فرای الگوی قهرمانی خود را با نام «اسـطورهٔ جسـت‌وجو» عرضه می‌کند، اما این الگو تنها چهار مرحلهٔ وسـیع را شـامل می‌شـود: تولد، پیروزی، انزوا و شکست قهرمان (Segal, 2001: 79).

هر گونهٔ عمدهٔ ادبی، هم‌زمان، با یک فصل، با برهه‌ای از روز، بـا مرحله‌ای از آگاهی و بالاتـر از همه با مرحله‌ای از اسطورهٔ قهرمانی قابل قیاس است: رمانس، هم‌زمان، با بهار، طلوع خورشـید، هشیاری و تولد قهرمان؛ کمدی با تابسـتان، میـان‌روز، آگاهی بیدار شـونده و پیروزی قهرمان؛ تراژدی با پاییز، غروب خورشـید، خیال‌بافی و انزوای قهرمان؛ هزل با زمستان، شب، خواب و شکست قهرمان. گونه‌های ادبی نه‌تنها با اسـطورهٔ قهرمانی قابل قیاس‌اند، که از آن سرچشـمه گرفته‌اند. خود اسطوره از آیین سرچشمه گرفته است؛ از روایت اسطوره‌ای-آیینی فریـزر کـه در آن پادشـاهان الهـی کشته و تعویض می‌شوند.

فـرای، چـون بیشـتر اسـطوره-آیین‌شناسـان، ادبیـات را بـه

9. mythoi
10. M. Müller
11. Raglan

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

اسـطوره تقلیل نمی‌دهد؛ برعکس، سرسـخت‌تر از همه، بـر خودمختاربـودن ادبیـات اصـرار مـی‌ورزد. او نیز چـون فرگوسـن[۱۲]، از مـورای[۱۳] و کورن‌فـورد[۱۴] ایـراد می‌گیـرد، نـه به‌خاطـر توسـل آنان بـه حـدس و گمان دربارهٔ سرچشمهٔ اسـطوره‌ای ـ آیینی تراژدی (مورای) و کمدی (کورن‌فورد)- مسـئله‌ای غیر ادبی- بلکه به‌خاطر تفسـیرکردن معنـای هـر دو گونـه، بـه عنـوان قانـون سناریوی شاه‌کشی فریزر- مسئله‌ای ادبی.

بااین‌همـه فرای به کمک‌گرفتـن از فریزر و یونگ، هردو، نه‌تنها در آزادکردن معنا، بلکه همچنین خاستگاه ادبیات، ادامه می‌دهد. ازاین‌رو، کارهای کلیدی آن دو را، به خودی خود، نقـد ادبی می‌داند و حتی به‌طـور عمده کارهایی از مردم‌شناسی یاروان‌شناسی را به‌این حوزه متعلق می‌داند:

«جذابیتی که شـاخهٔ زرین[۱۵] و کتاب یونـگ دربارهٔ نمادهای غریزهٔ جنسـی[۱۶] برای منتقدان ادبی دارنـد ... برپایهٔ ... این واقعیت است که این کتابها در درجهٔ نخست مطالعاتی در نقد ادبی هسـتند ... شـاخهٔ زرین، درواقع، توصیف آنچه مردم در گذشتهٔ دور و وحشـی انجام می‌دادند نیست، بلکه دربارهٔ تخیل انسـان اسـت، هنگامی که تلاش می‌کند تـا بزرگترین اسـرار را بیـان کند؛ اسـرار زندگی، مرگ و پـس از مرگ را» (cited in Segal, 2001: 80-82).

به‌گفتـهٔ هامیلتـن، تـلاش فـرای در سراسـر زندگـی حرفـه‌ای‌اش این بود که نقد ادبـی را به‌عنـوان «حـوزهٔ منسـجمی از پژوهـش کـه تخیـل را به همان گونه نظام‌منـد و کارآمد تربیت کند که علـوم، عقل را تربیـت می‌کنـد» (Hamilton, 1990: 34) معرفی کند. مهم‌ترین ضرورت این انسـجام این است که نقد ادبی رشته‌ای است برای خود و مستقل از ادبیات.

جایگشت و ادغام

تأثیـر فرویـد بـا اصطلاحهـای «جایگشـت» و «ادغـام» در *تعبیـر رؤیـا*، در نخسـتین کارهـای فـرای چشـمگیر است. نخستین توضیحی کـه فـرای در مورد رویش و رشـد سـاختارهای ادبی از دل اسـطوره می‌دهـد در بازنگری‌اش در «مقاله‌ای در مورد انسـان»[۱۷] به سال ۱۹۵۴ است:

«در دورانهای ابتدایی ... داستانها اسطوره‌اند، به این معنی که حکایتهای بی‌نویسـنده از خدایان‌اند؛ در دورانهای بعدی این داستانها صورت افسانه یا حکایتهای عامیانه به خود می‌گیرند؛ سـپس به‌تدریـج «واقعی»‌تر می‌شـوند، یعنی با درخواسـت عمومـی (خواننـدگان یـا شـنوندگان) بـرای باورپذیربودن، سازگار می‌شوند، هرچند که همان خطوط کلی ساختاری‌شان را حفظ می‌کنند» (Russel, 1998: 82).

این شرح تحول اسطوره نقطهٔ آغازی برای سومین مقالهٔ *کالبدشناسی نقد* می‌شود:

«درهرحال، حضور سـاختار اسطوره‌ای در ادبیات داستانی واقع‌گرا پذیرفتنی‌کردن داستان را با مشـکلاتی فنـی روبه‌رو می‌سـازد و بـه شـگردهایی

12. Fergusson
13. Murray
14. Cornford
15. *The Golden Bough*
16. *Symbols of Transformation*
17. An Essay on Man

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

کـه در حل‌کردن این مشـکلات بـه‌کار می‌رونـد می‌توان نام عمومی «جایگشت» را داد. پس اسطوره منتهی‌الیه یک سویهٔ طرح ادبی اسـت و ناتورالیسـم منتهی‌الیه سـویهٔ دیگر، و در میـان (این دو حد) کل فضای رمانس قرار دارد تا اسـطوره را در جهتـی انسـانی جایگردانی کند؛ در عیـن آن‌که، برخلاف واقع‌گرایـی محتوا را در جهتی آرمانی متعارف سـازد. قانون اصلی جایگردانی این اسـت که آنچه به‌صورت اسـتعاری در اسطوره شـناخته می‌شـود در رمانس می‌تواند تنها با صوری از تشـبیه، چون تمثیل، پیوند معنادار و تصویرسـازی ضمنی همراه و با نظایر آن مربوط گردد. در اسـطوره می‌توانیم خدا- خورشید یا خدا- درخت داشـته باشیم و در رمانس شخصی را که به‌صورت معنادار با خورشید یا درخت در ارتباط باشد» (Frye, 1957: 133-135).

اینجا دو منتهی‌الیه (اسطوره و ناتورالیسم) و یک فضای میانـی (رمانـس) داریم، به‌اضافـهٔ دو جهت (انسـانی و ایدئـال) کـه روی خطـی که از اسـطوره به ناتورالیسـم می‌رسـد، علیـه یکدیگـر در تلاش‌انـد. در هـر رمانس، اسطوره فرم قصه را فراهم می‌کند و محتوا توسط عناصر واقعـی رمانس به میـدان می‌آید. در رمانـس جریانهای مخالف در کارند. اسـطوره در رمانس جابه‌جا می‌شود: هرآنچه به یک خدای اسطوره‌ای مربوط باشد به قهرمان انسـانی منتقل می‌شـود. (۲) در همان حال، در رمانس، روند متعارف‌کردن محتوا به سـمت ایدئال در کار اسـت. تـا اینجا، فرای می‌گوید کـه رمانس اسـطوره را در جهت باورپذیرشـدن جابه‌جا می‌کند و هم‌زمـان بـا آن، از طریـق گنجانـدن محتـوای طبیعی داسـتان در عرف ادبی، به حکایتی صرفاً ناتورالیسـتی صورت آرمانی می‌دهد (چنان‌که در رمانهای امیل زولا) (Russel, 1998: 84). فـرای اصطلاحهـای «جابه‌جایی» (جایگشت) و ادغام را همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردیم از *تعبیر رؤیای* فروید گرفته است. رؤیا سازه‌ای از تحقق آرزوهـای سرکوب‌شـده اسـت، و از آنجـا کـه آرزوها به‌طور معمـول در تجربه‌های عادی ممنوع هسـتند، این سـازه نمادین و غیرمسـتقیم اسـت و از سـازوکارهای معینـی به نـام «ادغـام» و «جایگشـت» تبعیـت می‌کند تا از «سانسـور» ذهـن، کـه زاییـده و نمایندهٔ گرایشـهای مخالفت‌آمیز اجتماعی اسـت، عبور کند. لیبیدو[18] رؤیاها را، کـه ماحصـل تحقق آرزوینـد، می‌آفرینـد. در نظریهٔ فـرای، رمانس از تمام شـکلهای ادبی بـه رؤیای «تحقق آرزو» نزدیک‌تـر اسـت. نقـش لیبیـدو در کار فرویـد با نقش اسـطوره در کار فرای یکسان است، چراکه داستان اسـطوره دربارهٔ قهرمانانی اسـت که هر کاری بخواهند می‌کننـد و ایـن در عمـل به‌معنـای هـر کاری اسـت که قصه‌گو می‌خواهد. بااین‌همه، در رمانس، قهرمانان جای خدایان اسـطوره را می‌گیرند و ازاین‌رو، زندگی‌شـان تا حدی اجباری اسـت. اسطوره‌ها داسـتانهایی هستند که بدون رعایت واقع‌گرایـی، پذیرفتنی‌بودن، انگیزهٔ منطقی داشـتن یـا شـرایط قـدرت محدود، تعریـف می‌شـوند؛ امـا در رمانس، پیچیدگیهـای زندگـی اجتماعی وارد صحنـه می‌شـوند. فرای با بهشـت

18. libido

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

فرضی قصه‌گو آغاز می‌کند که بعد، هنگام بازآفرینی قصه‌های پیشین اسطوره‌ای، حتی با رمانس، دچار هبوط «جایگشت» می‌شود. تقلید، از نظر فرای، بخشی از سقوط (هبوط) است: نویسنده، در یک زمان، هم عمل اسطوره‌ای کسی دیگر را و هم زندگی واقعی خود و خوانندگان یا شنوندگانش را، تقلید می‌کند. ماحصل تقلید از طبیعت در داستان، رسیدن به حقیقت یا واقعیت نیست، بلکه باورپذیرشدن داستان است، و باورپذیربودن، از نظر ارزش و اهمیت، از سازش ظاهری در اسطوره یا داستان عامیانه تا نوعی ضابطهٔ سانسور در رمان ناتورالیستی، متغیر است (Ibid: 89).

«درهرحال، «جایگشت» با شیوهٔ رمانتیک آغاز می‌شود: بنابراین، با (به پیش) خواندن تاریخ ادبی، می‌توان اندیشید که سه شیوهٔ «رمانتیک»، «تقلیدگرایی متعالی»[19] و «تقلیدگرایی عادی»[20] اسطوره‌هایی جابه‌جاشده (یا دستخوش جایگشت شده) هستند. میتوی یا فرمولهای طرح از اسطوره به سمت قطب مخالف، واقع‌نمایی، حرکت می‌کنند و سپس با طنز به برگشتن می‌آغازند» (Frye, 1957: 52).

در چرخهٔ میتوی، تراژدی و کمدی مقابل یکدیگرند و همین‌طور رمانس و طنز. اینها مانند فصلها چرخ می‌زنند: کمدی، بهار؛ رمانس، تابستان؛ تراژدی، پاییز؛ طنز، زمستان. در اسطوره‌های بهار، جامعهٔ مربوط به قهرمان علیه جامعهٔ بزرگ‌تران[21] طغیان می‌کند و نظام را واژگون می‌کند؛ تابستان جست‌وجوی رمانتیک است که در آن، قهرمان در پی جام مقدس است؛ پاییز تراژدی است که تمام اجتماع در آن به همراه قهرمان سقوط می‌کند؛ زمستان زمان طنزآمیز مرگ بی‌معنا است (Brockway, 1993: 107). همان‌طور که گفته شد، فرای بر این باور بود که تمام ادبیات جایگشتی از اسطوره است. در سنت غربی، این جایگشت در درجهٔ نخست از کتاب مقدس است و بعد، از عناصر کلاسیک، سلتی و یونانی که در ادبیات ادغام شده‌اند. فرای اسطوره‌ها را داستان ایزدان می‌داند و آنها را موجودات فوق‌طبیعی می‌خواند که قدرتشان بیش از انسان است. هم ایزدان و هم محیط اعمالشان از هر چیزی در جهان طبیعی متمایز است. قدرت بنیاد جایگشت است. اگر شخصیتهای اصلی اثر داستانی ضعیف‌تر از ایزدان و قوی‌تر از انسانها باشند، اینان قهرمانان‌اند و سرگذشتشان حماسه یا رمانس است. او بر این باور است که ادبیات هند و دیگر تمدنهای شرق در جایگشتشان از اسطوره جلوتر از رمانس نرفته‌اند، درحالی‌که در غرب، در رمانهای قلاشان (پیکارسک) (۳) سدهٔ شانزدهم و هفدهم، شخصیتها بزرگ‌تر از حد معمول‌اند، اما هیبت قهرمانی ندارند. فرای ادبیاتِ از این دست را تقلیدگرایی متعالی یا تقلید از نظام فرادست می‌خواند؛ اصطلاحی که بسیاری از منتقدان با احتیاط به آن می‌نگرند. از ابتدای قرن هجدهم، رمانهایی نوشته شدند که در آنها شخصیتها بازتاب مردم عادی در محیطی عادی بودند؛ مردمی عادی که همه‌چیز بودند جز

19. high mimetic
20. low mimetic
21. senex

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

قهرمـان، اما با مشـکلات زندگی به‌خوبی دسـت و پنجه نرم می‌کردند. فرای در اجتناب از اصطلاح «واقع‌گرایی»، ایـن نـوع ادبیـات را «تقلیدگرایـی عـادی» می‌دانـد (Frye, 1957: 105-106).

بازتابهای انتقادی بر نظریات فرای

منتقـدان بسـیاری در مـورد کار فـرای نوشـته‌اند. از آن میـان، خلاصه‌ای از نظر دو تن را در این مختصـر می‌آوریم؛ به‌دلیل آن‌که هریـک نکتهٔ خاصـی را که مورد بحث نقد ادبی بوده و شـاید هنوز هم باشد، در ارتباط با کار فرای مطرح کرده‌اند.

مقدمـهٔ بحث‌انگیـز فـرای ادعانامـه‌ای قدرتمنـد علیه نقد دوران خـود و اسـتدلالی محکم برای نیاز بـه بوطیقایی نظام‌مند اسـت: نقد ادبی در موقعیت «اسـتقرایی خام»ی اسـت که در غیاب یک چارچوب مناسـب نظری، سـعی در بررسـی آثـار منفـرد دارد. منتقـد ادبی بایـد بپذیرد کـه ادبیات مجموعهٔ سـاده‌ای از آثار مجزا نیسـت، بلکه فضایی مفهومی اسـت کـه می‌تواند به‌صورتی منسـجم سـازمان یابـد؛ و نقد، اگـر بخواهد به شـیوه‌ای (علمی) تبدیل شـود، «باید برای کشف شکلهای سازمان‌دهنده یا کنترل‌کننـدهٔ چارچوب مفهومی خـود، به عرصه‌ای تازه جهش کند» (Frye, 1965: 16). کارکردن روی این عرصهٔ تازه مسـتلزم درنظرگرفتن امکان «نظریهٔ ادبی منسجم و فراگیری اسـت که به‌صورتی منطقی و علمی سازمان یافته باشد. بخشی از این نظریه را دانشجو، همچنان‌که پیـش مـی‌رود، به‌صورتـی ناخـودآگاه می‌آمـوزد، امـا اصـول بنیادیـن آن هنـوز بر ما ناشـناخته اسـت» (Ibid: 11).

این بدون شـک حملهٔ مسـتقیمی به خودمداری[۲۲] نقد نو و این فرضیه اسـت که رویکرد منتقد بـه هر اثر منفرد باید بـا کمترین پیش‌فرض ممکن باشـد تا، به‌طور مسـتقیم، واژه‌های روی صفحه را تجربه کند. اما فرای اهمیت حمله به خود تفسیر را درک نمی‌کند. او بر حاشیهٔ مشکل، این پـا و آن پا می‌کنـد و این تصور را که منتقـد باید خود را به بیرون‌کشـیدن آنچه شاعر، آگاهانه، در شعر گذاشته اسـت محدود کند، به‌عنوان یکی از بی‌سوادیهای فراوانِ شلخته‌وار توصیف می‌کند، که نبود نقدی نظام‌مند باعث رشد آن شده است. اما عملکرد این بحث در کل کار فرای روشن نیست. باز به‌گفتهٔ فرای، به‌غلط تصور شده است کـه منتقد به چارچوبی مفهومی نیـاز ندارد و تنها کارش این است که «شعری را بگیرد که، با سخت‌کوشی شاعر، از زیباییها یا معناهای به‌خصوصی انباشـته شـده است و ایـن زیباییها و معناها را یکـی پس از دیگری، به‌نحوی خودپسندانه، بیرون بکشد...» (Ibid: 17-18).

این جمله را می‌توان حمله‌ای کلی به تفسـیر، به‌خصوص تفسـیر خودپسـندانه و از نوع تکرار مکررات، تلقی کرد، اما درواقع، چنان‌که جملهٔ پیشـین روشـن می‌کند، هدف واقعـی فرای تفسـیری قصدگرایانه (تفسـیری بر مبنای قصد مؤلف) اسـت. فرای با پیوستن بـه منتقدان نـو در مخالفت بـا نقدی که گنـاه «اشـتباه قصدگرایانه» را به

22. automism

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

گردن دارد، دشمن را عوضی گرفته و در به روی ناچیز جلوه‌دادن کار خود گشوده است. به‌این‌ترتیب، بوطیقای نظام‌مندی را که فرامی‌خواند و خود سهمی اساسی در شکل‌دادنش دارد، می‌توان چون پیش‌درآمدی بر تفسیر دید. منتقد می‌تواند، در روی‌کردن به متن، با داشتن چارچوبی مفهومی- نظریه‌های شیوه، نماد، اسطوره و نوع ادبی، آن‌طور که در *کالبدشناسی نقد* آمده است - اثر را نه با بیرون‌کشیدن آنچه شاعر، آگاهانه، در آن گذاشته است، بلکه با استخراج عناصر شیوه‌ها، انواع ادبی، نمادها و اسطوره‌های مختلفی که احتمالاً بدون آگاهی روشن مؤلف در اثر آمده‌اند، تفسیر کند. در این حالت، هنوز هم تفسیر، آزمونی برای شیوهٔ نقد خواهد بود و ارزش رویکرد فرای در این‌که شخص را قادر کرده است تا معناهایی را که پیش از این مبهم بودند، درک کند.

مطمئناً این دلیل موجهی نیست که فرای بخواهد برای پروژه‌اش بیاورد. پافشاریهای مکرر او مبنی بر این‌که نقد باید در پی یافتن چشم‌انداز گسترده‌ای از آنچه می‌کند باشد و این‌که نقد باید تلاش کند تا به درک اصول بنیادینی نائل شود که لازمهٔ علمی‌بودن نقد به‌عنوان یک رشته و شیوه است، نشان می‌دهد که او هدفهای دیگری در ذهن دارد. اما کوتاهی او در زیر سؤال بردن تفسیر، به‌عنوان هدف، ابهامی اساسی درمورد موقعیت مقوله‌ها و طرحهایش می‌آفریند. فرای با تشخیص بهار، تابستان، پاییز و زمستان به‌عنوان چهار مقولهٔ اسطوره‌ای، دقیقاً ادعای چه چیزی را دارد؟ شاید منظور او این است که این مقوله‌ها نقشهٔ مفهومی عامی را تشکیل می‌دهند که ما از طریق تجربه‌های ادبی‌مان جذب کرده‌ایم و راهنمای ما در تفسیر ادبیات است. به‌عبارتی دیگر، شاید مدعی است که برای توضیح معناها و مضمونهای آثار ادبی، باید این تمایزهای بنیادین را که هنگام خواندن آثار ادبی به‌طور مداوم در کارند، روشن کرد. در غیر این صورت، شاید ادعا دارد که مقوله‌هایی از تجربه را، که در روان انسان نقش بنیادین دارند، کشف کرده است و باید این مقوله‌ها را، به‌عنوان شگردهای هرمنوتیک، برای دست‌یافتن به عمیق‌ترین معنای واقعی آثار ادبی، به‌کار بست.

هرچند که تفاوت میان منظورهایی که برشمردیم اندک می‌نماید، اما این تفاوت برای یک پروژهٔ بوطیقا از اهمیتی حیاتی برخوردار است. در حالت دوم، فرای ادعای کشف تمایزهایی را دارد که به‌عنوان روش تفسیر به‌کار می‌آیند: امکان تولید خوانشهای تازه و بهتر آثار ادبی را فراهم می‌کنند. در حالت اول، روشی برای تفسیر عرضه نمی‌شود، اما ادعا می‌کند که چرایی تفسیر معمول آثار ادبی را توضیح می‌دهد. در شرایط مقدمهٔ بحث‌انگیز و توصیه برای آشکارکردن نظریهٔ پوشیدهٔ ادبی که دانشجویان به‌طور ناخودآگاه ضمن تحصیلات ادبی‌شان فرامی‌گیرند، نخستین تفسیر مطمئناً ارجح است؛ اما در ارتباط با وظایف و دل‌مشغولیهای سنتی نقد، که فرای به فکر ردکردنشان نیفتاده است، احتمال غالب‌شدن دومین تفسیر بیشتر است.

درواقع، این دقیقاً چیزی است که اتفاق افتاده است. با آن‌که پروژهٔ فرای با تقاضا برای بوطیقایی نظام‌مند آغاز

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

شـده اسـت، کاری بیش از فعال‌کردن شیوه‌ای از تفسیر کـه «نقد اسـطوره‌ای» یا «نقـد کهن‌الگویی» نامیده شـد، انجام نداده اسـت. فرض این‌که وظیفهٔ منتقد تفسیر آثار منفرد اسـت تغییر نکرده اسـت، فقط حـالا در این نظریه کـه عمیق‌ترین معناهای اثر را بایـد در نمادها یا قالبهای کهن‌الگویی که خود اثر به‌کار می‌گیرد جست، مقوله‌های فرای به‌عنوان دسـته‌ای از شگردهای نام‌گذاری استفاده می‌شـوند. فـرای نتوانسـت بپذیرد کـه دشـمن بوطیقا تنها خودمداری نیسـت، بلکه پروژهٔ تفسـیری اسـت که خودمداری در خدمت آن اسـت، و این نه‌تنها به انحراف انـرژی نظام‌مند، بلکه به کمک‌کردن به شـیوهٔ تفسـیری تخدیرکننده انجامید (Culler, 2001: 7-10).

روشـن‌کردن مفهـوم «هدف» یـا قصد در ادبیـات برای ارزیابی «نقد نو» از اهمیتی شـایان برخوردار است، زیرا در مـوارد نادری که منتقدان این مکتب تن به تبیین نظری کار خود داده‌اند، مفهوم هدف همواره نقشی برجسته ایفا کرده؛ هرچند که این نقش بیشتر اوقات منفی بوده است. ویمسـات[۲۳] و بردزلی[۲۴] اصطلاح «اشـتباه هدفمندی»[۲۵] را در سـال ۱۹۴۲ سـاختند که بیـش از هر عبـارت دیگری حدوحدود افق کارکرد نقد نو را بازمی‌نماید. این اصطلاح بعدها در کتاب *تصویر کلامی*[۲۶] ویمسـات بسـط یافت و بـرای تأکیـد بـر خودمداری و وحـدت آگاهی شـاعرانه به‌کار رفت. ویمسـات می‌خواهد از قلمرو شعر در برابر تجاوز شـیوه‌های خشـن جبرگرای تاریخی یا روان‌شـناختی، که رابطهٔ پیچیـدهٔ میـان درون‌مایـه و سـبک را بیش از حد سـاده می‌انگارند، دفاع کنـد. او بر مفهوم هدف به‌عنوان شـکافی که این گروههـای بیگانه از خلال آن خود را به قلمرو شـعر می‌رسانند، تمرکز می‌کند، اما با این کار، درسـت لحظـه‌ای را بر ما آشـکار می‌کند که دل‌مشغولی‌اش با خودمداری، که به‌جای خود بسیار هم موجه اسـت، او را به فرضهـای متضادی دربارهٔ مقام و منزلت هستی‌شـناختی اثر ادبی می‌کشـاند. ویمسات که هنرشناسـی حساس‌تر از آن است که همه‌چیز را یکسره از شـکل بیندازد، نخسـت این‌گونه می‌نویسـد: «دریافت شـعر به‌عنـوان چیـزی در میـان شـاعر و مخاطبانش، البته نوعی تجرید اسـت. شعر یک عمل است»- حکمی که نظریـهٔ هدفمندانهٔ شـعر به‌گرمی از آن اسـتقبال می‌کند. ویمسـات سـپس ادامه می‌دهـد: «اما اگـر بخواهیم عمل شـاعرانه را به‌منظور فهمیـدن و ارزیابی‌کردنش به‌چنگ آوریـم و اگر قرار باشـد این عمل شـاعرانه چون چیزی انتقادی مورد قبول عام واقع شـود، باید تجسد پیدا کند» (Wimsatt, 1954: xvii).

اگر چنین تجسدی، که با سرکوب ویژگی هدفمندی، عمل ادبی را به شـیء ادبی تغییر می‌دهـد، نه تنها ممکن بلکه، برای راه‌دادن به توضیحی انتقادی، مورد نیاز هم هست، پـس ما دنیایـی را کـه در آن زبان ادبی و شـیء طبیعی دارای مقـام و منزلتی یکسـان هسـتند، تـرک نکرده‌ایم. این فرض براساس بدفهمی ذات هدفمندی بنا شده است. «هـدف»، یـا قصـد، در سـنجش بـا الگویی فیزیکی، چون وسـیلهٔ انتقال محتویاتـی روانـی یا ذهنـی از ذهن

23. Wimsatt
24. Beardsley
25. Intentional fallacy
26. *The Verbal Icon*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

شـاعر به ذهن خواننـده، دیده می‌شـود؛ کم‌وبیش چون ریختن نوشـیدنی از پارچ در لیوان. محتویات معینی باید به جایی دیگر منتقل شود و انرژی لازم برای عملی‌کردن ایـن انتقال از منبعـی بیرونی بـه نام «هـدف» بیاید. این برداشـت نادیده‌گرفتـن ایـن حقیقـت اسـت کـه مفهـوم هدفمندی در ذات خود نه فیزیکی اسـت و نه روانی، بلکه ساختاری است و متضمن فعالیت یک نهاد بدون توجه به ملاحظات تجربی آن اسـت، مگر تا آنجا که این ملاحظات به هدفمندی ساختار مربوط باشند. هدفمندی ساختاری تعیین‌کنندهٔ رابطهٔ میان اجزای تشـکیل‌دهندهٔ شیء منتج، در تمام بخشهای آن اسـت، اما رابطهٔ میان حالت خاص ذهن درگیر با عمل ساختارسـازی و شیء ساختاریافته، یکسره اتفاقی است. ساختار صندلی در تمام اجزایش با این واقعیت که برای نشسـتن مقدر شده است، مشخص می‌شـود، اما این سـاختار به هیچ طریقی به حالت ذهنی نجار وابسته نیست. مقولهٔ اثر ادبی البته پیچیده‌تر است، بااین‌همـه، اینجا نیز هدفمندی عمل نه‌تنها وحدت هسـتی شاعرانه را تهدید نمی‌کند، بلکه با تأکید بیشتر این وحدت را محقق می‌کند.

مخالفت بـا هدفمندی، که ویمسـات با آن آنچـه را دیگر منتقـدان نقد نو در عمل انجـام می‌دادند به‌صورت نظری تدوین کرد، به‌نحو چشمگیری سفت‌وسخت از کار درآمد. نورتروپ فرای، در *کالبدشناسـی نقد*، هنوز به «اشـتباه هدفمنـدی» چون یکـی از سـنگ بناهای روش‌شـناختی نظـام مقوله‌هـای سـخنورانهٔ کهن‌الگویـی خـود ارجاع می‌دهد. تدوین فرای به «عمل» ویمسـات نزدیک‌تر است تـا به «شـیء» مفروض خودش. فرای سـاختار یک عمل هدفمند را از این رو با نشـانه‌گیری همانند می‌بیند که در نشـانه‌گیری، شیء به‌وسـیلهٔ اسـلحه‌ای که به سمت آن نشـانه رفته است، هدف در نظر گرفته می‌شود. او نتیجه می‌گیرد که این نوع ساختار متعلق به زبان استدلالی است که رابطهٔ دقیق را «نشانه» می‌گیرد و نه زبان شاعرانه که هیچ‌چیزی مگر خودش را «نشانه» نمی‌گیرد؛ یعنی به‌طور کامـل خودمختـار و فاقد مرجوع خارجـی. این بخش از نظریهٔ فـرای- که از ارزش اغواکنندهٔ طبقه‌بندی بعدی‌اش نمی‌کاهد- بر پایهٔ یک برداشـت اشتباه از زبان هدفمند و، بگوییم و بگذریم، از زبان اسـتدلالی نیز، بنا شـده است. عمل نشانه‌گیری تا یک جا سرمشق درستی را برای عمل هدفمنـد فراهم می‌کند، به شـرط آن‌کـه تمایز مهمی قائل شـویم. وقتی شـکارچی خرگوشـی را نشـانه می‌گیرد، می‌توانیـم فـرض کنیم که هـدف او خوردن یـا فروختن خرگوش اسـت و در این صورت، عمل نشـانه‌گیری فرع بر هدفی دیگر است که فراتر از خود عمل است؛ اما وقتی شـکارچی هدفـی مصنوعی را نشـانه می‌گیـرد، عمل او هدفی به‌جز نشـانه‌گیری به‌خاطر خود نشانه‌گیری ندارد و سـاختاری کاملاً بسته و خودمختار را تشکیل می‌دهد. عمل به سمت خود عمل بازمی‌تابد و در قلمرو هدف خود محدود می‌ماند. این درواقع طریقهٔ درستی از تمایزگذاری میان اشـیای متفـاوت هدفمند مانند ابزار و اسـباب‌بازی اسـت (نمونـهٔ ابزار، تفنگی اسـت که خرگوش را نشـانه می‌گیرد و نمونهٔ اسباب‌بازی، تفنگی که بشکه‌ای گلین را نشـانه می‌گیرد). شیء هنری به‌طور قطع متعلق به همان

[Downloaded from mail.pazhoutheshnameh.ir on 2026-09-18]

مقولهٔ اسباب‌بازی است، چنان‌که کانت و شیلر[۲۷] خیلی پیش از هاوزینگا[۲۸] می‌دانستند. در شکست در گذاشتن این تمایز، نورتروپ فرای به همان اشتباه ویمسات دچار می‌شود و با شیء ادبی چون شیء طبیعی رفتار می‌کند: علاوه بر این، با این خطر اضافی که دستهایی را وارد معرکه می‌کند که کمتر از خود طنزپردازند، نظریه‌اش می‌تواند خسارتی بزرگ را باعث شود. فرمالیستی مانند ویمسات، فقط متن به‌خصوصی را که روی آن دارد کار می‌کند، مفروض می‌گیرد، اما شاگرد اسطوره‌شناسی چون فرای، با ذهن ادبی، می‌تواند بسیار جلوتر از این برود. او جواز سامان‌دادن و طبقه‌بندی‌کردن کل ادبیات را در شیء منفردی به‌دست آورده است که هرچند مدور، اما جسدی عظیم است. فرمول فرای که تمام آفرینش ادبی را به‌عنوان «فعالیتی که هدفش حذف هدف است» تعریف می‌کند، تنها در صورتی درست است که برای همیشه چون هدفی ابدی معلق بماند.

مطالعهٔ واقعاً نظام‌مند منتقدان فرمالیست در زبان انگلیسی در سی سال گذشته، همیشه عدم پذیرش کم‌وبیش عمدی اصل هدفمندی را آشکار می‌کند. نتیجه چیزی جز سخت‌شدن متن به‌صورت رویه‌ای محض که مانع نفوذ تحلیل سبک‌شناختی به پشت ظاهر حسی می‌شود، نبوده است و درنتیجه دریافت آن «کشمکش با معنا» را که هر نقد ادبی از جمله نقد فرمالیستی باید به‌حساب آورد، ناممکن کرده است... . شکست نسبی فرمالیسم امریکایی که آثار مهمی تولید نکرده است، در فقدان آگاهی از ساختار هدفمند شکل ادبی است (De Man, 1993: 25-26).

نتیجه

فرای با آثارش نقد ادبی واقعی را پیشنهاد می‌کند که شیوه‌اش را از خود ادبیات می‌گیرد و معتقد است نقد ادبی باید بررسی نظام‌مند آثار ادبی باشد، به همان‌گونه که دانش فیزیک، مطالعهٔ طبیعت و تاریخ، بررسی کارهای انسان است. او بر آن است که مجموعهٔ ادبیات در دست بررسی باید از پیش دارای ویژگیهای نظام‌مند باشد تا نقد نظام‌مند را ممکن سازد. او ادعا می‌کند که ما از این نظام‌مندی بسیار کم می‌دانیم و از زمان ارسطو تاکنون، بررسی نظام‌مند ادبیات پیشرفت کمی داشته است. فرای ادبیات را از نقطه‌نظر کهن‌الگویی دارای نقش اساسی در تبدیل جهان فیزیکی به جهان کلامی می‌داند، زیرا از آنجا که منطبق بر نیازها و نگرانیهای بشری است، برای انسان قابل دسترس و درک‌شدنی است. او در نوشته‌های بسیارش کوشیده است تا این نظریه را به‌منظور روشن‌کردن منابع ادبی، از کتاب مقدس گرفته تا شعر و داستان معاصر، گسترش دهد، اما در این راستا، ادبیات را به اسطوره تقلیل نداده است و بیش از همه بر استقلال ادبیات پافشاری کرده است. فرای در بررسیهای خود کوشیده است تا از گمانه‌زنیهای بی‌اسلوب برای نشان‌دادن خاستگاه اسطوره‌ای برخی از آثار یا شخصیتهای ادبی، ممانعت به عمل

27. Schiller
28. Johan Huizinga

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

آید. بااین‌حال، به خاستگاه اسطوره‌ای ادبیات پابند است و در این میان، پژوهشهای یونگ و فروید و یا فریزر را پژوهشهایی در نقد ادبی می‌شناسد. همان‌طور که فروید ردپای اسطوره را در رؤیا می‌بیند، فرای نیز ردپای آن را در اثر نویسنده دنبال می‌کند و در نشان‌دادن تأثیر آن بر خواننده دنباله‌رو یونگ است. البته در اینجا باید خاطرنشان کرد که تمایل فرای در روشن‌کردن رموز و نمادهای ادبی با توجه به دست‌یابی معنای اسطوره‌ها در الگوهای تحقیقاتی فروید و یونگ کمی افراطی بوده است، زیرا آنها خود تحت‌تأثیر نظریه‌های جهان‌شمول قرن خود، بیش از پرداختن به نقد اسطوره کوشیده‌اند خاستگاه اسطوره را توضیح دهند. درهرحال، هیچ‌کس به‌اندازهٔ فرای نتوانسته است اسطوره و ادبیات را این‌گونه به هم نزدیک سازد. او با اصطلاح جایگشت، پیوند اسطوره و ادبیات را توضیح می‌دهد. برای او اسطوره در صورت اولیه‌اش بدون جایگشت بوده و سپس دستخوش جایگشت گشته و سرآخر ادغام شده است. این صورت آخر را او در کارهای نویسندگان مدرن نشان داده است. به همین دلیل، او منتقد نقد ادبی را کسی می‌داند که بتواند اسطوره را از اثر ادبی استخراج کند و چون تعبیر رؤیا تحلیل کند.

پی‌نوشت

(۱). بخشی از این شعر به این قرار است: ببر، ببر، نور فروزان / در بیشه‌های شب، / کدامین چشم و کدامین دست جاودان / تقارن ترسناک تو را بیان تواند کرد؟

(۲). نگارندهٔ این مقاله در چندین مقاله کوشیده است چنین جایگشتهایی را در شاهنامه نشان دهد. نک: «مرداس نیک‌مرد آدمخوار!»، *نامهٔ فرهنگستان*، ش ۳۷، دورهٔ دهم؛ «تهمینه کیست؟ پژوهشی در اسطوره‌شناسی تطبیقی»، *نامهٔ فرهنگستان* ش ۳۵، دورهٔ نهم؛ و «الگوی پیشنهادی رده‌بندی داستانهای پریان بر بنیاد اسطوره‌ها»، *نامهٔ انسان‌شناسی*، ش ۸، سال چهارم.

(۳). Picaresque، رمانهایی که مقامه‌وار و با طنز نوشته شده و معمولاً فردی از اوباش قهرمان آن است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

منابع

Abrams, M. H. (1988), *A Glossary of Literary Terms*, Holt, Reinehart and Winston.

Ayre, John. (1989), *Northrop Frye: A Biography*, Raudom House, Toronto, Canada.

Brockway, R. W. (1993), *Myth from the Ice Age to Micky Mouse*, New York Press.

Culler, J. (2001), *The Pursuit of Signs*, Rautledge, London.

De Man, P. (1993), *Blindness & Insight*, Oxford University Press.

Eagleton, T. (1994), *Literary Theory*, Oxford.

Frye, Northrop. (1957), *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press.

Hamilton, A. C. (1990), *Northrop Frye: Anatomy of his Criticism*, University of Toronto Press.

Russell, F. (1998), *Northrop Frye on Myth*, Rautledge, New York.

Segal, R. (2001), *Myth: A Very Short Introduction*, Oxford.

Wimsatt, William. (1954), *The Verbal Icon*, Lexington, Ky.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

تحلیل تک‌اسطوره نزد کمبل
با نگاهی به روایت یونس و ماهی

منیژه کنگرانی
فرهنگستان هنر
kangarani@honar.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۴/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۵/۲۵

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

چکیده

جـوزف کمبل[1] از مهم‌ترین نظریه‌پردازان معاصر در حوزهٔ اسـطوره است. وی با توجه به بن‌مایه‌ها و مضامین مشترک اسـاطیر در فرهنگهـای مختلف، نظریهٔ تک‌اسـطوره[2] خود را مطرح می‌کند و به این امر می‌پردازد که اسـطوره‌ها از اشکال واحد کهن‌الگوها تبعیت می‌کنند و با توجه به فرهنگهای مختلف استحاله می‌یابند و شکلی نویـن بـه خود می‌گیرنـد. در این مقاله با توجه به نظریهٔ تک‌اسـطورهٔ کمبـل، به قهرمان به‌عنوان مهم‌ترین کهن‌الگوی جهانی و سـیر تحول آن می‌پردازیم و در ادامه، خوانشـی اسطوره‌ای با روش کمبل از روایت یونس و گرفتارشدنش در دهان ماهی بر اساس کتاب جامع‌التواریخ *ارائه می‌کنیم تا به سـطوحی ژرف‌تر از سیر تحول قهرمان با بهره‌گیری از این روایت نایل آییم. و در نهایت به بررسی سه نقاشی از این روایت می‌پردازیم.*

واژگان کلیدی:
جوزف کمبل، کهن‌الگو، تک‌اسطوره، قهرمان، جامع‌التواریخ.

I. Joseph Campbell
II. monomyth

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

کمبل متأثر از یونگ به نظریهٔ ضمیر ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگوها علاقه‌مند شد و با بهره‌گیری از آنها و شناختی کـه از اسـطوره‌های ملـل مختلف کسـب کـرد و مطالعهٔ تطبیقی آنها، نحوهٔ باززایی اسطوره‌ها را تا دورهٔ معاصر پیگیری و همچنین نظریهٔ تک‌اسـطورهٔ خود را مطرح کرد که مورد توجه منتقدان و هنرمندان قرار گرفت. این مقاله بر آن اسـت که نظریهٔ تک‌اسـطورهٔ کمبـل را مورد مداقه قرار دهـد و از این منظر به تحلیل یک اثر بپردازد. به این منظور، پس از ارائهٔ تعریفی از اسـطوره و تشریح نظریهٔ تک‌اسـطورهٔ کمبل و کهن‌الگوی قهرمان و سیروسفر او، به بررسـی روایت یونس در دو متـن تصویری و روایی از کتاب *جامع‌التواریخ* پرداخته و این اسـطورهٔ مذهبی از منظر قهرمان تحلیل و رمزگشایی می‌شود.

مقدمه

جـوزف کمبـل (۱۹۰۴-۱۹۸۷م) یکـی از برجسـته‌ترین شـخصیتها و پژوهشـگران معاصـر در حوزهٔ اسطوره است. نظریات وی در قالب مجموعهٔ تألیفـات و کتاب در حوزهٔ اسطوره‌شناسی تأثیری غیرقابل انکار بر خلق و نقد آثار هنری و ادبی داشته اسـت. کمبل نظرات ویژه‌ای دربارهٔ مذاهب داشـت و برخلاف جریانات تفسـیری که به ظاهر کلام توجه ویژه‌ای داشتند، طرح خوانش و قرائت نمادین و اسـطوره‌ای را ارائه کرد. علاوه بر آن کمبل به مباحث و جریانات روان‌شناسی نیز توجه داشت و معتقد بود که این جریانات موجب شـدند تا اسطوره‌ها همچنین رؤیاها و افسانه‌ها مورد تأمل و مطالعهٔ دوباره قرار گیرند.

اسطوره از نگاه کمبل

«اسـطوره» از واژگان چندمعنایـی اسـت و معانـی متفاوتـی از آن در دوره‌های مختلف تاکنون ارائه شده است. بر این اساس لازم است ابتدا بـه تعریف اسـطوره از نظـر کمبل بپردازیم. کمبل در تعریف اسطوره می‌گوید:

«کهن‌الگوهایی که کشـف و درک شده‌اند، آن‌هایی هستند که طی تاریخ و فرهنگ بشـریت، تصاویر اسطوره‌ای، الهامی و آییـن را برانگیخته و ایجاد کرده‌اند. ایـن «جاودانان رویایی» را نباید با اشـکال سـمبلیک شـخصی‌ای کـه در کابوس‌ها و شـوریدگی‌های فرد مضطرب ظاهر می‌شوند، اشتباه گرفت. رویا، اسـطوره‌ای شـخصی اسـت و اسـطوره، رویایی تهی از فردیـت، به‌طور کلی هم اسـطوره و هم رویـا در دینامیک

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

روان به‌گونه‌ای سمبلیک عمل می‌کنند. ولی در رویا اشکال اسطوره‌ای، به علت رنج‌های رویابین از اصل خود منحرف می‌شوند، درحالی‌که در اسطوره‌ها، مشکلات و مسائلی مطرح می‌شوند که در مورد تمام افراد بشر صدق می‌کنند» (کمبل، ۱۳۸۵: ۱۵).

او معتقد است اگر اسطورهٔ خصوصی و رؤیای فرد با اسطورهٔ اجتماع در انطباق قرار بگیرد، سازگاری برقرار می‌شود. یکی دیگر از تفاوتهای اساسی میان رؤیاها و اسطوره‌ها نحوهٔ دخالت خودآگاه انسانی در شکل‌گیری و پرورش اسطوره نسبت به رؤیا است. برای کمبل، اسطوره با توجه به چگونگی ارتباطش با خودآگاهی انسانی نیز از رؤیا متمایز می‌گردد، زیرا اسطوره محصول مشترک ناخودآگاه و خودآگاه و همچنین فرد و جامعه است، درصورتی‌که رؤیا خودآگاه‌گریز است. چنان‌که کمبل می‌گوید: «اگر بخواهیم به ارزش تمام محتویات اسطوره پی ببریم، باید بگوییم که مقایسه‌ی دقیق اسطوره با رویا درست نیست. ظاهر آن‌ها از یک منبع نشات می‌گیرد. یعنی از چاه‌های ناخودآگاهی خیال، دستور زبان آن‌ها هم یکی است، ولی اسطوره‌ها محصولات خودبه‌خودی برآمده از خواب نیستند، بلکه برعکس، الگوی آن‌ها تحت اختیار خودآگاه قرار داشته، کنترل شده است» (همان: ۲۶۲).

کمبل همچنین میان اسطوره و افسانه تمایز قائل می‌شود و معتقد است گرچه افسانه‌ها از اسطوره‌ها بهره‌مند می‌شوند، اما در بسیاری از مواقع تفاوتهای اساسی با یکدیگر دارند. وی در این خصوص می‌گوید:

«قصه‌های پریان برای گذراندن اوقات فراغت بازگو می‌شوند. شما باید میان اسطوره‌ها که به موضوعات جدی زندگی زنده، برحسب مرتبهٔ جامعه و طبیعت می‌پردازند، و داستان‌هایی که با بعضی از همان بن‌مایه‌ها برای تفریح بازگو می‌شوند، فرق بگذارید. با آنکه اغلب قصه‌های پریان پایانی خوش دارند، در راه رسیدن به این پایان خوش، بن‌مایه‌های اسطوره‌شناختی نمونه‌واری اتفاق می‌افتند. به‌عنوان مثال، بن‌مایهٔ گرفتارشدن در مشکلی سخت، و سپس شنیدن صدایی یا آمدن کسی به کمک شما» (کمبل، ۱۳۸۰: ۲۰۸).

بنابراین اسطوره‌ها هم از نظر شناخت‌شناسی و هم از نظر کارکرد نسبت به افسانه‌ها متفاوت و متمایز می‌شوند. اسطوره‌ها حکایتهای عمیق از وجود انسان یا جامعهٔ انسانی تلقی می‌گردند و با هویت و باورهای افراد جامعه ارتباطی تنگاتنگ‌تر دارند.

از نظر کمبل، اسطوره‌ها دارای ریشه و مبانی مشترکی هستند که در زمانها و مکانهای گوناگون با توجه به ویژگیهایشان به شکلهای گوناگونی متجلی می‌گردند و اسطوره را روح زندهٔ آن چیزهایی می‌داند که از فعالیت‌های ذهنی و فیزیکی بشر نشأت گرفته است. وی اسطوره را عامل پویایی و تکامل جامعهٔ انسانی می‌داند و در این زمینه می‌آورد: «عملکرد اصلی اسطوره‌ها و آیین‌ها به‌وجودآوردن سمبول‌هایی بوده که روح انسان با کمک آن‌ها بتواند به جلو حرکت کند و بر توهمات دایمی بشر که می‌خواهند او را در همان حالت حفظ کنند، فایق آید» (همان: ۲۲). و در کتاب *قدرت اسطوره* به‌طور مشخص چهار کارکرد برای اسطوره تعیین می‌کند و

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

می‌نویسد: «اسطوره اساسا چهار کارکرد دارد. اولین کارکرد آن، نقش عرفانی است. [...] کارکرد دوم آن بعد کیهان‌شناختی است [...] کارکرد سوم، نقش جامعه‌شناختی است [...] اما اسطوره کارکرد چهارمی نیز دارد، و این نقشی است که فکر می‌کنم امروزه همه باید سعی کنند با آن درآمیزند ـ این کارکرد از نوع تعلیم و تربیتی است» (همان: ۶۲-۶۳).

کمبل دنیای اسطوره‌ای و عناصر و شخصیتهای آن را بسیار متنوع‌تر از آن می‌داند که بتوان همگی آنها را در یک سطح و قالب طبقه‌بندی کرد؛ به همین دلیل معتقد است که درون جهان اسطوره‌ای نیز طبقه‌بندیهای گوناگونی وجود دارد. وی در این مورد می‌گوید:

«اسطوره‌ها وجه استعاری توان بالقوهٔ روحی در بشریت‌اند، و همان نیروهایی که به زندگی ما جان می‌بخشند، به زندگی جهان نیز جان می‌بخشند. اما اسطوره‌ها و خدایانی وجود دارند که با جوامعی خاص سروکار دارند و خدایان حامی آن جامعه‌اند. به عبارت دیگر، دو سطح کاملا متفاوت اسطوره‌شناسی وجود دارد. یکی آنکه شما را به طبیعت‌تان و دنیای طبیعی که بخشی از آن هستید مربوط می‌کند؛ و دیگری که اکیدا جامعه‌شناختی است، و شما را به جامعه‌ای خاص مرتبط می‌کند. شما صرفاً یک انسان طبیعی نیستید، بلکه عضوی از یک گروه خاص‌اید» (کمبل، ۱۳۸۰: ۴۹).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، کمبل نخست در یک طبقه‌بندی کلی می‌کوشد تا اسطوره را با توجه به معیارهایی که به‌دست می‌دهد از غیراسطوره متمایز کند و سپس تلاش می‌کند تا درون دنیای اسطوره‌ای نیز دسته‌بندی‌های کوچک‌تری ارائه دهد. از نظر کمبل، نقش و جایگاه اسطوره در فرهنگها و دوره‌های تاریخی متفاوت است و در برخی ادوار حضور پررنگ‌تری داشته است. وی همچنین معتقد است که اسطوره‌ها با توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی گوناگون تجلیات متفاوتی دارند و تفاوتهای فرهنگی در چگونگی نوزایی اسطوره نقش مهمی ایفا می‌کند. به‌نظر وی، یکی از علتهایی که موجب اسطوره‌زدایی از جهان معاصر شده، سرعت زیاد تحولات بشری و مسابقهٔ سرعتی است که افراد و ملتها برای کسب مقاصد اغلب مادی خود به‌راه انداخته‌اند؛ زیرا اسطوره نیاز به تأمل و زمان دارد و باید به‌مرور زمان در نهان‌خانه‌های فردی و جمعی جا گیرد، اما تحولات سریع و پی‌درپی در دنیای معاصر امکان چنین تأملی را برای انسان فراهم نمی‌آورد.[۱] کمبل مطالعهٔ چگونگی شکل‌گیری و رشد باورها و اعتقادات مذهبی در طول زمان را تکوین اسطوره‌ای یا اسطوره‌زایشی[۲] می‌نامد. او می‌کوشد تا چگونگی ارتباط میان اسطوره و اندیشه، همچنین شرایط زایش و تکوین اسطوره‌ها را مورد مطالعه قرار دهد. اما مهم‌ترین نظریه‌ای که کمبل درخصوص اسطوره مطرح کرده نظریهٔ تک‌اسطوره است که در سال ۱۹۴۹ در کتاب *قهرمان هزارچهره*[۳] ارائه شد.

۱. به نقل از نامور مطلق در کتاب دردست چاپ با عنوان *نقد اسطوره‌ای در هنر و ادبیات*

2. mythogenesis

3. *The Hero with a Thousand Faces*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

تک‌اسطوره

بر اساس نظریهٔ تک‌اسطورهٔ کمبل، همهٔ اسطوره‌ها از اشکال واحد کهن‌الگوها تبعیت می‌کنند که در هر زمان و مکان در قالبی ویژه نمود می‌یابند. «بن‌مایهٔ اصلی اسطوره‌ها یکسان‌اند، و همواره یکسان بوده‌اند. اگر می‌خواهید اسطوره‌شناسی خاص خود را پیدا کنید، کلید راهنما، جامعه‌ای است که با آن پیوند دارید. هر نظام اسطوره‌شناختی در جامعه‌ای معین و در محدوده‌ای بسته رشد کرده است» (همان: ۴۸). به‌عبارتی، تمام اسطوره‌های جهان در اصل، داستان واحدی را بیان می‌کنند و تعدد داستانها به‌علت ویرایشهایی گوناگون از داستان هستند. کمبل وجه تمایزات و تفاوتها میان اسطوره‌های ملتها و فرهنگها را بسیار کم می‌داند و هماهنگی شدیدی میان اسطوره‌ها می‌بیند. بنا بر این نظر، یک داستان بزرگ و یک قهرمان اصلی و یک ضدقهرمان و عناصر مرتبط دیگر این داستان در تمام تاریخ بشری در حال تکرار است. داستان تنها در هر دوره‌ای با توجه به امکانات و شرایط دستخوش تغییراتی سطحی می‌گردد و بازیگران و شخصیتهای خود را عوض می‌کند. همانندانگاریهای شخصیتهای یادشده نیز براساس همین نگرش صورت گرفته است. همهٔ داستانها پیش‌تر گفته شده است و شخصیتهای برجسته بسیار شبیه به هم و دارای کنشهای مشابه‌اند. از همهٔ اینها مهم‌تر، هدف و مضمون روایتهای آنها یکی است؛ علاوه بر آن، حتی فرایند روایی داستانها نیز دارای شباهتهای زیادی با یکدیگر هستند. چنان‌که کمبل در کتاب *قدرت اسطوره* می‌آورد: «قهرمانان تمام دوران‌ها پیش از ما این راه را پیموده‌اند. هزارتو کاملا شناخته‌شده است؛ ما فقط باید مسیر نخی را که قهرمان بر جای گذاشته دنبال کنیم. جایی که فکر می‌کردیم به موجودی کریه برخواهیم خورد، خدایی خواهیم یافت: جایی که فکر می‌کردیم باید به بیرون سفر کنیم، به مرکز هستی خود می‌رسیم و جایی که فکر می‌کردیم تنها هستیم، تمام جهان همراه ما خواهد بود» (همان: ۳۵).

از نظر کمبل اسطوره‌ها با توجه به تجربیات اجتماعی مخصوص میان این تمدنها و فرهنگها هرکدام به‌گونه‌ای در جوامع مختلف متجلی می‌شوند. یک اسطوره‌شناس تطبیقی با شناخت گستردهٔ خود می‌تواند ارتباط بنیادین و نهانی میان آنها را مشاهده و کشف کند. نظریهٔ تک‌اسطورهٔ کمبل از نظریه‌های اسطوره‌شناختی است که در ادبیات و هنر و به‌ویژه سینما و نقاشی مورد توجه قرار گرفته و تأثیر گذارده است. اصول نظری و نگاه اسطوره‌شناسانه در تک‌اسطوره امکان خلق و نقد آثار هنری و ادبی را ممکن می‌سازد و حتی در این مورد می‌تواند به‌عنوان نظریه‌ای الهام‌بخش نیز مطرح گردد. نظریهٔ تک‌اسطوره الگویی برای نقد و بررسی داستانهای سینمایی و نمایشی فراهم آورد.[۴] بر همین اساس، برخی منتقدان به نقد آثار ادبی و هنری پرداختند. همچنین بسیاری از آثار بزرگ و مطرح هنری و سینمایی بر

۴. کتاب *سفر نویسنده* از آثاری است که با بهره‌گیری از نظر کمبل به تحلیل آثار متعدد سینمایی از این منظر می‌پردازد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

اساس این نظریه شکل گرفتند. از آن میان می‌توان به مجموعه فیلم «جنگ ستارگان» و «ارباب حلقه‌ها» و... اشاره کرد.

مهم‌ترین تکاسطوره‌ای که نظر کمبل را خود جلب می‌کند تکاسطورهٔ قهرمان است.

کهن‌الگوی قهرمان

قهرمان از قدیمی‌ترین کهن‌الگوهایی است که همواره محور اصلی مباحث اسطوره‌ای بوده است و سایر کهن‌الگوها چون پیر دانا، یاری‌دهنده، سایه و... در ارتباط با قهرمان معنا می‌یابند. بنابراین شناخت این کهن‌الگو می‌تواند راهنمای مناسبی برای دریافت و تحلیل نظریهٔ تکاسطورهٔ کمبل به‌دست دهد. اما به‌واقع قهرمان کیست و چه هدفی را دنبال می کند؟

« Heroیا قهرمان واژه‌ای یونانی از ریشه‌ای به‌معنای محافظت‌کردن و خدمت‌کردن است. قهرمان یعنی کسی که آماده است نیازهای خود را فدای دیگران کند... بنابراین مفهوم قهرمان در اساس مرتبط با مفهوم ایثار است. در زبان روانشناسی قهرمان معرف چیزی است که فروید آن را ایگو (ego) می‌نامد. بخشی از شخصیت که از مادر جدا می‌شود همان بخشی که خود را جدا از بقیه بشریت می‌انگارد. در نهایت قهرمان کسی است که از محدوده و توهمات ایگو فراتر برود. کهن‌الگوی قهرمان معرف جست‌وجوی من به‌دنبال هویت و تمامیت است» (ووگلر، ۱۳۸۷: ۵۹).

کمبل در تعریف قهرمان می‌آورد:

«قهرمان مرد یا زنی است که قادر باشد بر محدودیتهای شخصی و یا بومی‌اش فایق آید و از آنها عبور کند و به اشکال عموما مفید و معمولاً انسانی برسد. قهرمان به‌عنوان انسانی مدرن می‌میرد ولی چون انسانی کامل متعلق به تمام جهان دوباره متولد می‌شود. دومین وظیفه خطیر او بازگشت به‌سوی ماست با هیئتی جدید و آموزش درسی که از این حیات مجدد آموخته است» (کمبل، ۱۳۸۵: ۳۰-۳۱).

مطالعه و مقایسهٔ قهرمانان در روایتهای اسطوره‌ای فرهنگهای گوناگون و متفاوت، کمبل را متوجه وجود شباهتهای شگفت‌انگیز میان این اسطوره‌ها و فرایند شکل‌گیری آنها می‌سازد. بر اساس این نظریه، قهرمانان دنیای جدید در رسانه‌ها، رمانها و فیلمها جلوه‌هایی از قهرمانان اسطوره‌ای هستند که هربار به‌شکل جدید خودنمایی می‌کنند، اما تابع الگو و روشی مشخص هستند.

«توالی اعمال قهرمان از الگوی ثابت و معینی تبعیت می‌کند که در تمامی داستانهای جهان در دوره‌های گوناگون قابل پی‌گیری است. شاید بتوان گفت یک قهرمان اسطوره‌ای کهن‌الگویی وجود دارد که زندگی او در سرزمینهای گوناگون توسط گروه‌های کثیری از مردم نسخه‌برداری شده است. قهرمان افسانه‌ای معمولاً بنیانگذار چیزی است - یک عصر تازه، دین تازه، شهر تازه، و یا شیوه تازه‌ای از زندگی. که برای دست‌یافتن به آن باید ساحت قدیم را ترک گوید و به جست‌وجو بپردازد» (کمبل، ۱۳۸۰: ۲۰۶).

بنابراین قهرمان در جست‌وجو و شناخت خود به سفر می‌پردازد. کمبل سپس سیر تحول و سفر تکاسطورهٔ قهرمان را به سه مرحلهٔ اصلی تقسیم می‌کند که

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

عبارت‌اند از: جدایی (عزیمت)، تشـرف و بازگشت؛ و آن را هستهٔ اسطورهٔ یگانه می‌نامد و در شرح آن می‌نویسد: «یک قهرمان از زندگی روزمره دسـت می‌کشد و سفری مخاطره‌آمیـز بـه حیطـه‌ی شـگفتی‌های ماوراءالطبیعـه را آغـاز می‌کنـد: با نیروهای شـگفت در آن‌جـا روبه‌رو می‌شـود و بـه پیـروزی قطعـی دسـت می‌یابـد. هنگام بازگشـت از این سـفر پررمزوراز، قهرمان نیروی آن را دارد کـه به یارانش برکت و فضل نازل کند» (همان: ۴۰). کمبـل در معروف‌ترین اثرش، *قهرمـان هزارچهره* مراحل خردتری برای هریک از این مراحل سـه‌گانه مطرح کرده اسـت. بررسـی مراحل خردتر موجب می‌شـوند تا سیر داستان از یک وضعیت بسیار کلی و شاید تکراری خارج شود. این مراحل به‌اجمال به شرح زیر است:

مرحلهٔ نخست: عزیمت

۱. دعوت به آغاز سفر
۲. رد دعوت
۳. امدادهای غیبی
۴. عبور از نخستین آستان
۵. شکم نهنگ یا عبور از قلمروی شب.

مرحلهٔ دوم: آیین تشرف

۱. جاده‌های آزمون
۲. ملاقات با خدابانو
۳. زن در نقش وسوسه‌گر
۴. آشتی و یگانگی با پدر
۵. خدایگان
۶. برکت نهایی.

مرحلهٔ سوم: بازگشت

۱. امتناع از بازگشت
۲. فرار جادویی
۳. دست نجات از خارج
۴. عبور از آستان بازگشت
۵. ارباب دو جهان
۶. آزاد و رها در زندگی.

همان‌گونه که پیش‌تر اشـاره شـد، سـفر قهرمـان از یک چارچـوب کلـی و جهانـی پیـروی می‌کند، امـا می‌تواند شکلهای بی‌نهایت متنوعی به خود بگیرد. بنابراین می‌توان سـیر تحول و سفر قهرمان را در شکل یک داستان کلی و جهانی این‌گونه بیان کرد کـه قهرمان دعوت به ماجرایی را می‌پذیرد و طی آزمونها و مراحلی که برای رسـیدن به هدف طی می‌کند، به خودشناسـی نایل‌می‌شود و پس از این آگاهی و اشـراف، به جهان و شرایط معمولی زندگی بازمی‌گردد و به راهنمایی دیگران همت می‌گمارد. هریک از مراحل سـفر به‌صورت نمادین بیانگـر مراحل گذاری است که قهرمان به‌احتمال قوی آنها را پشت سر می‌گذارد تا روایت اسطوره‌ای قهرمان شکل بگیرد. کمبل در مورد آغاز سفر و مبارزهٔ قهرمان با تاریکیها می‌نویسد:

«در نخسـتین مرحلـه این ماجـرا قهرمان قلمروی آشـنای خـود را که قدری بـر آن کنترل دارد تـرک می‌گوید و وارد یک آسـتانه می شـود -مثلاً کنار یک دریاچـه یا دریا- و در آنجا با هیولاهایی که از هاویه آمده اسـت برخورد می‌کند. در چنیـن حالتـی دو امـکان وجـود دارد. در نوع داسـتان یونـس قهرمـان بلعیـده و بـه هاویه برده می‌شـود تـا بعداً

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

دوباره زنده شود -گونه‌ای از مضمون مرگ و رستاخیز- در اینجا شخصیت خودآگاه در معرض هجوم جریانی از انرژی ناخودآگاه قرار می‌گیرد که یارای مقابله با آن را ندارد و بناگزیر باید رنج همه آزمونها و مکاشفه‌های یک سفر دریایی شبانه و هولناک را تحمل کند و در همان حال یاد بگیرد که چگونه با این قدرت تاریکی کنار بیاید و سرانجام در قالب شیوه تازه‌ای از زندگی سربرآورد. امکان دیگر آن است که قهرمان در برخورد با قدرت تاریکی بر او غلبه کند و او را به قتل برساند یعنی همان کاری که زیگفرید و جرج قدیس با اژدها کردند. اما همانطور که زیگفرید فهمید او باید پس از انجام این کار خون اژدها را بچشد تا چیزی از قدرت اژدها را کسب کند. زیگفرید پس از آنکه اژدها را می‌کشد و خونش را می‌چشد آواز طبیعت را می‌شنود. او انسانیت را تعالی می‌بخشد و با قدرت‌های طبیعت که قدرت‌های زندگی هستند و ذهن ما با یاری‌جستن از آنها ما را به حرکت درمی‌آورد، پیوندی دوباره برقرار می‌کند» (همان: ۲۲۲).

تحلیل یک روایت براساس روش تک‌اسطورهٔ کمبل

پس از آنچه راجع به روش نقد اسطوره‌ای کمبل گفته شد، در این قسمت به‌منظور تبیین روش یادشده، به تحلیل یک روایت و اسطورهٔ مذهبی، یعنی داستان یونس در دهان ماهی می‌پردازیم. همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، اسطوره در طول زمان معانی مختلفی به خود گرفته و از منظرهای گوناگون، گونه‌شناسی و طبقه‌بندی شده است. به‌عنوان نمونه دراین‌باره پورنامداریان به‌نقل از سالستیوس[5]، اساطیر را به پنج گونه تقسیم می‌کند و می‌آورد: «اساطیر بعضی دینی (theological)، بعضی طبیعی (physical)، بعضی روانی (psychic)، بعضی جسمانی و مادی (material) و بعضی آمیخته از این دو نوع اخیرند. اساطیر و داستانهای مذهبی و افسانه‌ها به‌علت داشتن همان جنبه عدم واقعیت در کل یا در بخشی در یک سطح قرار گرفته و مورد تفسیر قرار می‌گیرند» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۸۰). بر اساس این تعریف، یکی از گونه‌های اساطیری، اسطورهٔ مذهبی است. از منظر برخی از علما و حکمای اسلامی، انبیا و اولیا، اسوه و الگوی بشری محسوب می‌شوند، نه اسطوره. اما در تعاریف جدیدی که از اسطوره ارائه می‌شود، اسوه‌ها هم می‌توانند به‌عنوان اسطوره‌های بشری مورد توجه قرار گیرند، زیرا اسطوره ها بازگوکنندهٔ واقعیتها و حوادثی هستند که به‌واقع روی داده‌اند. الیاده با تأمل در تاریخچهٔ این واژه، تعریف و شناخت اسطوره‌شناسان امروزی، این امر را این‌گونه بیان می‌کند:

«اسطوره، نقل‌کننده سرگذشت قدسی و مینوی است، راوی واقعه‌ای است که در زمان اولین، زمان شگرف بدایت همه‌چیز رخ داده است. به بیانی دیگر، اسطوره حکایت می‌کند که چگونه از دولت‌سر و به برکت کارهای نمایان و برجسته موجودات مافوق طبیعی، واقعیتی ـ چه کل واقعیت: کیهان، یا فقط اجزایی از واقعیت: جزیره‌ای ـ نوع نباتی خاص

5. Sallustius

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

سلوکی و کرداری انسانی، نهادی پا به عرصه وجود نهاده است» (الیاده، ۱۳۶۲: ۱۴).

از نظر کمبل، هنگامی که یک انسان به الگویی برای زندگی دیگران تبدیل می‌شود، به‌طرف اسطوره‌ای‌شدن حرکت کرده است (کمبل، ۱۳۸۵: ۳۷). کمبل خود در کتابهایش اشاراتی نیز به روایتهای مذهبی و به‌ویژه داستان یونس داشته است. بن‌مایهٔ داستان یونس در عهد عتیق بیان و بعدها در دوره‌ها و در فرهنگها و ادیان مختلف به شیوه‌های گوناگون روایت شده است. از آن میان می‌توان به شرح سرگذشت یونس پیامبر در انجیل و همچنین قرآن اشاره کرد که با هستهٔ ابتدایی واحد، اما به شیوه‌های متفاوت بیان شده است. نکات برجستهٔ این داستان در عهد عتیق و قرآن تقریباً یکسان و این‌گونه است که یونس پس از آن‌که در دعوت قومش به اطاعت خداوند توفیقی نمی‌یابد، با تقاضای عذاب قوم، ایشان را ترک کرده، سوار بر کشتی می‌شود. طی ماجرایی به دریا انداخته و توسط ماهی بزرگی بلعیده می‌شود. پس از چند روز که از شکم ماهی خارج می‌شود، برای هدایت قومش به سوی ایشان عازم می‌شود (در روایت تورات، یونس برای اجتناب از هدایت قوم سوار بر کشتی، عازم سفر می‌شود، و پس از خروج از شکم ماهی به هدایت قومش می‌شتابد). علاوه بر شرح و تفسیرهای متفاوتی که توسط مفسران و علما از این روایت بیان شده، این واقعه از منظرهای گوناگون فلسفی، مذهبی، عرفانی، روان‌شناختی و... مورد مداقه قرار گرفته است، ضمن آن‌که آثار متعددی در قالبهای مختلف هنری چون نقاشی و نقش‌برجسته، انیمیشن، مجسمه و... بر اساس این مضمون خلق شده است. از میان روایات گوناگون و آثار متعددی که در این زمینه آفریده شده است، در این فرصت به شرح روایت یونس و تصویر آن از کتاب *جامع‌التواریخ* خواجه رشیدالدین فضل‌الله می‌پردازیم.[۶] تلاش بر آن است که ضمن خوانش متن تصویری و متن روایی داستان یونس در این کتاب (فارغ از شرح و تفاسیر آن در کتابهای مذهبی)، به اسرار و رموز سفر قهرمان و رمزگشایی این داستان اقدام کنیم. در این زمینه لازم است ابتدا به شرح داستان یونس در کتاب مذکور بپردازیم

متن مورد نظر در کتاب *جامع‌التواریخ* به زبان عربی و ترجمهٔ آن به شرح زیر است:

«ظهور حضرت یونس به زمان باریعام برمی‌گردد. وی به ذوالنون شهرت داشت که از جانب خداوند به رسالت رسیده بود. گفته می‌شود شهر موصل که اکنون نینوا نامیده شده، جایی است که یونس مردم را به اطاعت خداوند، دعوت نمود و به رحمتش وعده داد و آنها را از عصیان در برابر خداوند برحذر داشت و مدتی به آنان مهلت داد تا به‌سوی خداوند توبه نمایند که اگر توبه نکرده از آنچه که هستند بازنگردند زمین و هرآنچه بر آن قرار دارد ویران گردد. پس چون به کلام یونس گوش فرا

۶. کتاب *جامع‌التواریخ* یکی از آثار ارزشمند و کهن تاریخی دربارهٔ تاریخ، اسطوره‌ها، باورها، فرهنگها و قبایل دولتهای بزرگ زمانه است که توسط خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی (۶۴۵-۷۱۸) به رشتهٔ تحریر درآمده است. نسخهٔ مورد استفادهٔ این نوشتار که به زبان عربی با حاشیه‌نویسیهایی به فارسی است، مطابق با تاریخ مندرج در کتاب به سال ۷۱۰ ق/ ۱۳۱۰ م به پایان رسیده است و در حال حاضر در مجموعهٔ خلیلی نگهداری می‌شود.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

ندادند و از گناه دست نکشیدند و از نزول بلا و عذاب بر ساکنان نینوا خبری نشد وی مصلحت را در آن دید که از آن ورطه هولناک بگریزد. سپس یونس بر کشتی سوار شد. پس خداوند تندباد شدیدی فرستاد. به صورتی که نزدیک بود کشتی درهم شکسته شود. کشتی‌بانان گفتند که هیچگاه چنین واقعه‌ای را ندیده‌اند و ازبرای جان خود و مسافران به هراس افتادند و هریک به‌سوی خداوند پناه برده و از وی طلب نجات و رهایی کردند و همگی هر کالایی را که با خود داشتند (به دریا) افکندند تا کشتی آرام گیرد اما (این کار) هیچ فایده‌ای به حال آنان نداشت سپس به اتفاق گفتند که بین ما گناهکاری وجود دارد که دریا به‌سبب وی به خروش آمده است بنابراین قرعه انداختند تا او آشکار شود. قرعه به نام یونس افتاد. یونس مرگ را پذیرفت و گفت مرا به دریا افکنید تا دریا آرام شد و امور شما به جریان افتد و زندگی‌تان پیش رود پس او را به دریا انداختند و کشتی به‌سلامت روانه شد و ماهی یونس را بلعید و یونس سه روز در بطن ماهی بود و در شکم ماهی خداوند را می‌خواند و او را تسبیح می‌نمود. بعد از آن به فرمان خدا ماهی او را به ساحل انداخت. سپس یونس به نینوا بازگشت نینوا شهر بزرگی بود به‌گونه‌ای که طی حدود آن سه روز راه می‌طلبید و یونس در بازارها و گذرگاه‌ها ندا سرمی‌داد و مردم را به خداوند و اطاعت از او دعوت می‌نمود و قومش دعوت را پذیرفتند و به خدا ایمان آوردند و از کفر و عصیانشان توبه کردند و خداوند بلا را از ایشان دور نمود» (Blair,1995: k35).

در بخش پیشین اشاره شد که کمبل سیر تحول و سفر تکاسطورهٔ قهرمان را به سه مرحلهٔ اصلی جدایی (عزیمت)، تشرف و بازگشت تقسیم می‌کند. براساس این الگو، داستان یونس را می توان به سه مرحله تقسیم کرد:

۱. زندگی قهرمان قبل از زندانی‌شدن در بطن ماهی؛

۲. زندگی یونس در شکم ماهی بر اساس این کتاب سه روز و در سایر روایات تا چهل روز به‌طول انجامید (النیسابوری، ۱۳۵۹: ۲۵۰)؛

۳. زندگی یونس پس از خروج و رهایی از بطن ماهی.

به‌طور خلاصه، روایت یونس را می‌توان این‌گونه بیان کرد:

الف) در نخستین مرحله یونس به‌عنوان قهرمان و کنشگر اصلی (ویژگیهای یونس بر تعریف ارائه‌شده از قهرمان توسط کمبل منطبق است) از جانب خداوند برای هدایت قوم برگزیده می‌شود. یونس دعوت را می‌پذیرد و قومش را به پرستش خداوند یکتا دعوت می‌کند، که مورد پذیرش ایشان قرار نمی‌گیرد. قهرمان داستان سرزمین و مردمش را ترک می‌کند. سفر مادی و زمینی قهرمان آغاز می‌شود (عزیمت).

ب) دومین مرحله، مرحلهٔ آزمون قهرمان است. یونس ضمن سفر طی ماجرایی از کشتی به دریا انداخته و توسط ماهی بلعیده می‌شود که زمینه‌ساز سفر معنوی کنشگر و قهرمان داستان می‌شود. راهیابی قهرمان به شکم ماهی و عزلت در آن، زمینهٔ دانایی و اشراف وی را فراهم می‌آورد (تشرف).

ج) در مرحلهٔ پسین، قهرمان پس از آن‌که بحران آزمایش را پشت سر می‌گذارد، با اشراف به حقیقت، پس از خروج

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

از شـکم ماهی برای هدایت و نجات قومش عازم می‌شود و ایـن بازگشـت آغازی دیگـر را رقم می‌زند (بازگشـت قهرمان).

مداقه در هریک از این مراحل، نمایانگر وجوه اسـاطیری و نمادین این داسـتان اسـت که باید رمزگشـایی شـود. مهم‌تریـن کهن‌الگوهـا و نمادهایـی کـه در این داسـتان حضـور دارد رسـتاخیز، تشـرف، فرورفتـن در آب و تاریکـی، ماهی، اعداد و... اسـت که بنا به موضوع بحث به برخی از آنها می‌پردازیم.

رسـتاخیز: اندیشـهٔ فرورفتـن بـه کام مـرگ و چیرگی بـر آن و حیات مجدد، یـا به‌تعبیری رسـتاخیز به‌عنوان یـک کهن‌الگـوی جهانی در ضمیـر آدمی در همـهٔ ادیان و تمدنهـا نهفته اسـت و به اشـکال گوناگون و بی‌شـمار جلوه‌گر می‌شـود. یکی از مصادیق این اندیشه رستاخیز و زنده‌شـدن دوبـارهٔ جهـان اسـت کـه در اسـاطیر و افسـانه‌های همهٔ ملل به شـکلی نمود یافته است. بهترین نمونه با این مضمون را می‌توان در داستان حضرت نوح و نجات‌یافتگان از طوفان و پایه‌گذاری جهانی نو، ملاحظه کرد. از لحاظ مادی، رسـتاخیز، زنده‌شـدن یا به‌عبارتی تجدید زندگی پیشـین است. اما این امکان نیز وجود دارد که انسان در رستاخیزی روانی به مرتبه‌ای برتر و والاتر از پیش برسـد و تعالی یابد که لازمـهٔ آن آمادگی روحی و تحمـل محنـت و رنج و نیـز ایثار و فـداکاری و اتصال به خداوند اسـت. در تمدنهای کهن مشـرق‌زمین نیز این اعتقاد وجود داشـته اسـت که رجوع آدمی به گذشـته یا بـه اصـل موجب تازه و نوشـدن یـا رسـتاخیز و تجدید حیـات او می‌گـردد. داسـتانهای بسـیاری از نوزایی در فرهنگهای مختلف به‌ویژه اسـلامی روایت شـده اسـت؛ که داسـتان بیرون‌آمدن یونس از شکم ماهی که به‌معنی بخشوده‌شـدن او و اعطـای فرصت و زندگـی دوباره به او، بود یکی از آنهاسـت، بیرون‌آمدن یوسـف از چاه که به عزت او منتهی شد، یا بیدارشدن اصحاب کهف در غار نمونه‌های دیگری از این رستاخیز را بیان می‌کند.

گذر از دریا و فرورفتـن در تاریکی: گذر از دریا در تاریکی (یا سفر قهرمان به زیرزمین و دنیای مردگان) نیز از دیگر بن‌مایه‌های مهم اسـطوره‌ای است که به شکلهای گوناگون روایت شـده اسـت. جلال ستاری در این مورد به پژوهشـهای فروبنیوس و گردآوری اسطوره‌هایی با ایـن مضامین و نهادن نام «اژدها-نهنگ» بر آنها توسـط وی اشاره می‌کند و می‌آورد:

«[فروبنیـوس] به ارائه یک الگو برای چنین اسـاطیری همت گمارده اسـت: یک حیوان بزرگ و شـگرف دریائی، پهلوانی را در غرب هیولایی دریایـی می‌بلعد (بلع)، حیوان با پهلوان در شـکمش به‌سـوی شـرق می‌رود (گذار از دریـا)، در این میان پهلوان در شـکم حیوان آتشـی می‌افـروزد (برافروختن آتش) و چون گرسـنه اسـت، پاره‌ای از دل حیـوان را می‌برد (بریـدن دل). اندکـی بعد حس می‌کند که حیوان بر خشـکی می‌لغزد (به خشـکی رسـیدن)، بیدرنگ به پاره‌پاره‌کردنش از درون می‌پردازد (گشودن راه بیرونشو) آنگاه به بیرون می‌خزد (خروج). در شـکم ماهی هوا چنان گـرم بود که همهٔ موهای پهلـوان می‌ریزد (گرما و مو). پهلوان در عین حال (که خود از بند می‌رهد) همهٔ کسـانی را که حیوان پیشـتر فرو برده است،

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

می‌رهانـد (بلـع جمع) و آنگاه همه (از شـکم هیـولا) بیرون می‌آیند (خروج همگان)» (ستاری، ۱۳۷۷: ۹۰).

ایـن بن‌مایـه همچنان در گـذر نوح و کشـتی وی از دریا به‌هنگام طوفان نیز حضور دارد. این روایت در اسـاطیر هند نیز به‌گونه‌ای دیگر نمود یافته اسـت. در اسطوره‌ای هنـدی می‌خوانیـم کـه ویشـنو در شـکل و کالبـد ماهی بـه نام ماتسـیا[7]، بر مانو[8](مشـابه و همتای نـوح) تجلی یافتـه و وی را از آغـاز طوفانـی سـهمناک آگاه می‌کنـد و از مانـو می‌خواهـد کـه به سـاختن یک کشـتی بزرگ همـت گمـارد و جفتـی از هـر گیـاه و حیـوان را در آن قرار دهد. ماتسـیا سـپس راهنمایی کشتی‌نشسـتگان را بـر عهده می‌گیـرد و ایشـان را از طوفان نجـات می‌دهد (نک ایونس، ۱۳۷۳: ۵۰-۵۱).

از نظـر کمبـل، قهرمـان در مرحله‌ای از سـفر مقابل یک آسـتانه و یک وضعیت نوین همچون مواجهه با یک مانع (هماننـد حیوان) قـرار می‌گیرد. در این حالـت دو نتیجهٔ کلی ممکن می‌شـود: نخسـت این‌که قهرمان خودساخته بـر حیـوان غلبه می‌کنـد کـه نمونه‌های زیـادی همچون کشته‌شدن اژدها به‌دست زیگفرید یا به‌دست سن‌ژرژ به این وضعیت اشاره دارند؛ یا این‌که در حالت دوم قهرمان آمادگـی کافی نـدارد و توسـط حیوان اسـیر یـا بلعیده می‌شـود که در ایـن صورت باید به‌گفتـهٔ کمبل، همچون یونـس مرحلهٔ «شـکم نهنـگ» را سـپری کند تـا در گذر جدایـی و تحمل مصائـب دوباره اما در وضعیتی نوین بازگردد و مراحل پسـین را در پیش بگیرد. کمبل خود در توضیـح فرورفتـن قهرمان در شـکم ماهـی در کتاب ***قدرت اسطوره*** می‌گوید:

«شـکم مکان تاریکی اسـت که عمل هضم غـذا در آن اتفاق می‌افتد و انرژی تازه تولید می‌شـود. داسـتان یونس در شکم نهنـگ، نمونه‌ای از یک مضمون اسـطوره‌ای جهانی اسـت؛ قهرمانی که وارد شـکم ماهی می‌شـود و سـرانجام بار دیگر، در هیاتـی دیگرگـون بازمی‌گـردد. این عمل نوعـی نزول به تاریکی اسـت. از نظر روان‌شـناختی، نهنـگ نمایندهٔ قدرت زندگی اسـت که در ناخودآگاه اسیر شـده است. از دیدگاهی اسـتعاری، آب همان ناخودآگاه است، و موجودی که در آب اسـت زندگی یا انرژی ناخودآگاه است که شخصیت خودآگاه را مضمحل کرده اسـت و لذا باید خلع قدرت و مغلوب شود و به کنترل درآید» (کمبل، ۱۳۸۰: ۲۲۲).

نماد ماهی ـ کشتی در اساطیر مختلف اشاره به بطن مادر یـا حریم مقدس و خلوتـگاه و معبـد دارد. همان‌گونه که کمبل هم به آن اشاره کرده است.

آب و دریا: از دیگر نمادهای رمزی این روایت اسـت. ستاری در ***پژوهشی در قصه یونس و ماهی*** می‌نویسد:

«یکی از رموز این داسـتان، معنای رمـزی آب و ارتباط آن با تولد ثانویه اسـت که نمونه‌ای از آن در آیین مسیحیت موجود می‌باشـد: در آیین غسـل تعمید ما به مفهـوم تولد مجدد فرد انسـانی برمیخوریم که در آب فرورفتن فرد در ابتدای غسـل نشـانه‌ای رمزی از مرگ انسـان کهن و ترک هوا و هوسـهای نفسـانی و بیرون‌آمـدن از داخـل آب به‌نشـانه تجدیـد حیـات و زندگـی نو می‌باشـد و اکنـون مقایسـه نمایید این

7. matseya
8. manu

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

معنای رمزی را با چرخه حرکتی سفر یونس، یونس به دریا می‌رود و در آن لحظات طوفان به درون آب غوطه‌ور می‌شود و در آخر از اعماق دریا بیرون می‌آید، به عبارتی یونس میتوانست از پس این چرخه حرکتی همچون آیین غسل تعمید تولد دوباره‌ای را از سر بگذراند. دریا رمز پویایی زندگی است. همه‌چیز از دریا می‌آید و بدان بازمی‌گردد. دریا جای دگردیسی و نوزایی است» (ستاری، ۱۳۷۷: ۸۰).

ماهی: ماهی نیز در این داستان حامل بار معنایی ویژه‌ای است. از لحاظ روان‌شناسی می‌توان رفتن در کام ماهی را با غوطه‌زدن خودآگاهی در ناخودآگاهی و رجعت به بطن مادر برابر دانست. در دیدگاه اسلامی، همان‌گونه که در روایت *جامع‌التواریخ* هم بدان اشاره شده، یونس «ذوالنون» (صاحب ماهی) لقب گرفته است؛ یعنی کسی که منسوب به ماهی است و این انتساب رمزگونه به جایگاه و ارزش ماهی در استحالهٔ یونس اشاره دارد. یونس در شکم ماهی به آنچه عمل کرده است می‌اندیشد و با طلب استغفار، بر نفس خویش پیروز می‌شود و از حبس می‌رهد. لذا ماهی وسیله و یاری‌رسان قهرمان است. بطن ماهی برای یونس مکان و خلوتگاهی است که در آن به مراقبه و مکاشفهٔ نفس می‌پردازد و به اسراری که پیش‌تر نمی‌شناخت وقوف می‌یابد. این‌گونه پس از تحمل رنج و محنت با خروج از دهان ماهی، گویی دوباره زاده می‌شود و به آگاهی و حقیقت می‌رسد.

ماهی همچنین معانی دیگری را منتقل می‌کند. در این زمینه باید از عطار یاد کرد که ماهی را به نفس تشبیه کرده و می‌گوید برای رسیدن به آگاهی، باید نفس خود را که چون ماهی است، نابود کرد:

«باز یونس را نگر گم‌گشته راه
آمده از مه به ماهی چندگاه
ای شده سرگشتهٔ ماهی نفس
چند خواهی دید بدخواهی نفس
سر بکن این ماهی بدخواه را
تا توانی سود فرق ماه را
گر بود از ماهی نفست خلاص
مونس یونس شوی در بحر خاص»
(همان: ۱۲۰)

در نگاهی کلی، می‌توان داستان یونس و ماهی را روایت مرگ و باززایی دانست. یونس با حضور در بطن ماهی به دانایی و کمال، و با خروج از آن گویی به فراسوی دنیای حس و ماورای عالم محسوس می‌رسد.

قهرمان به روایت تصویر

از کهن‌الگوها و نمادهای ارائه‌شده در روایت یونس به این اندک بسنده می‌شود، و در انتها به تحلیل روایت تصویری این داستان از کتاب *جامع‌التواریخ* پرداخته می‌شود که نوزدهمین تصویر از این کتاب است. این نقاشی نیز همچون سایر تصاویر کتاب در کادری افقی به عرض صفحهٔ کتاب بر زمینه‌ای به رنگی گرم تصویر شده که لحظهٔ آغازین سفر معنوی یونس یعنی ورود به کام ماهی را نشان می‌دهد (تصویر ۱). ترکیب‌بندی به‌گونه‌ای تنظیم شده که دریا به‌عنوان فضای مثبت با موجهایی متشکل از پیچ‌وتاب خطوط تقریباً کل

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

تصویر ۱. نگاره یونس و ماهی، *جامع‌التواریخ* (مجموعه خلیلی)

نقاشی را به خود اختصاص داده و در آن اندام منحنی‌وار یک ماهی بزرگ به‌رنگ گرم با چند ماهی کوچک‌تر، با فرم و رنگ آبی موجها تلفیق شده، که تداعیگر دریای طوفانی است. تنها بخش کوچکی از بالای سمت چپ تصویر به زمین و گیاهان اختصاص یافته است. هنرمند شاید به‌علت محدودیتهای نوع کار تنها صحنهٔ اوج داستان یا لحظهٔ تعلیق، یعنی بلعیده‌شدن یونس به‌وسیلهٔ ماهی را به‌عنوان موضوع تصویرگری انتخاب کرده است. دریای مواج و طوفانی، چهرهٔ غمگین یونس، و اشاراتی از خشکی در دوردستها تاییدی بر این ادعاست. نقاش با نشان‌دادن خشونت در شکل و بافت بدن ماهی و دندانهایی که بر روی بدن یونس قرار گرفته و فرورفتن بدن در قوس نزولی انحنای بدن ماهی بر لحظهٔ بلعیده‌شدن یونس تأکید می‌کند. ترکیب‌بندی و نوع خطوط و نقوش نشانگر آن است که برخلاف سایر نقاشیهای این کتاب، هنرمندان ایرانی نقش ویژه در تصویرگری این صفحه داشته‌اند.[۹]

روایت سفر نمادین یونس در کتابهای دیگری به شیوه‌هایی نزدیک به هم و با شخصیتهای مشابه به‌تصویر درآمده است، که از آن میان می‌توان به اثری که در موزهٔ متروپولیتن نگهداری می‌شود اشاره کرد. این اثر در حالت فعلی

۹. یادآوری می‌شود که خواجه رشیدالدین در تصویرگری کتاب *جامع‌التواریخ* از هنرمندان چینی و ایرانی و بیزانسی بهره برده است، بنابراین در نقاشیهای کتاب مناظری از شرق دور، دورگیریهای بیزانسی و فضاسازی نقاشی ایرانی دیده می‌شود که با یکدیگر تلفیق شده و جلوه‌ای منحصربه‌فرد خلق کرده است. نگاره‌ها اغلب به رنگهای سبز، نارنجی، آبی و قرمز و گاه با اشاراتی به رنگهای درخشان تصویر شده است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

مستقل از هرگونه متنی بوده و تشخیص این‌که برای چه منظوری تصویر شده، دشوار است. در اینجا کهن‌الگوی یاری‌دهنده نیز به‌شکل فرشته‌ای با بالهای گشوده بر یونس نازل و در حال اهدای لباس به یونس نشان داده شده است بر بازوبند فرشته کلمهٔ الله دیده می‌شود که بر نقش پیام‌رسانی فرشته نیز تأکید می‌کند (تصویر ۲). نقاشی دریایی را با موجهای کوچک به‌رنگ آبی نشان می‌دهد. تنها در سمت چپ تصویر اشاراتی از زمین و گوشه‌هایی از شاخ‌وبرگ و میوه‌های درخت کدو دیده می‌شود (بنا به روایات، یونس پس از خروج از دل ماهی در زیر سایهٔ درخت کدویی که به فرمان خداوند رشد کرده، به استراحت می‌پردازد و از میوهٔ آن میل می‌کند. نک: النیسابوری، ۱۳۵۹: ۲۵۲). ماهی بزرگی به رنگ تیره بخش بزرگی از تصویر را به خود اختصاص داده است. یونس با چهره‌ای آرام به‌صورت نشسته در دهان ماهی تصویر شده و دست خود را برای گرفتن لباس از فرشته دراز کرده است. نقاش هوشمندانه یونس را برهنه تصویر کرده است تا نشان‌دهندهٔ لحظهٔ خروج یونس از دهان ماهی باشد و اشاره‌ای به لحظهٔ تولد دوباره (چون کودک تازه‌به‌دنیاآمده). یادآوری می‌شود برخلاف تصویر که، لحظهٔ خروج یونس را ثبت کرده است، بیتی از سعدی (قرص خورشید در سیاهی شد-یونس اندر دهان ماهی شد) بر روی بدن یونس نوشته شده است که به لحظهٔ فرورفتن یونس در دهان ماهی اشاره دارد و احتمالاً در زمانی بعد از تصویرگری نوشته شده است. شکل دیگری از این داستان را در تصویری از کتاب

تصویر ۲. نگاره یونس و ماهی، موزه متروپولیتن

قصص‌الانبیا می‌توان دید که به پایان سفر دریایی قهرمان می‌پردازد. (تصویر ۳) تصویر تقریباً به دو بخش تقسیم شده. در بخش راست که دوسوم تصویر را به خود اختصاص داده است، دریایی مواج مشاهده می‌شود که ماهی بزرگی در آن قرار دارد. در سمت چپ یونس تصویر شده که از دهان ماهی خارج یا به‌عبارتی متولد شده و در زیر سایهٔ درخت کدویی استراحت می‌کند (نمونه‌های مختلفی از سرگذشت یونس برای کتاب *قصص‌الانبیا* نقاشی شده که به همین نمونه اکتفا می‌شود).

نتیجه

همان‌گونه که گفته شد، کمبل با مطالعهٔ اسطوره‌های جهانی، بن‌مایهٔ مشترکی در اساطیر یافت که به‌صورت الگویی واحد در فرهنگها و دوره‌های مختلف تکرار می‌شود و با این دریافت، نظریهٔ تک‌اسطورهٔ خود را مطرح کرد که بر اساس آن، تمام اسطوره‌های جهان در

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-09-18]

تصویر ۳. نگاره یونس و ماهی، *قصص الانبیا*

اصل، داستانی واحد را با جزئیات گوناگون بیان می‌کنند. مهم‌ترین تک‌اسطوره‌ای که کمبل به آن توجه کرد و بخش گسترده‌ای از آثار خود را به آن اختصاص داد تک‌اسطورهٔ قهرمان است. کمبل معتقد بود شخصیتهای اسطوره‌ای مثل قهرمان در تمامی تمدنها و فرهنگها همانندیهای شگفت‌آوری دارند و فرایندی مشخص را سپری می‌کنند که به‌صورت الگوی مشخص قابل پیگیری است. قهرمانان هربار به‌شکلی ظهور می‌یابند و با انجام تجربه‌های جدید، سفر خود را چه درونی، چه فیزیکی شروع می‌کنند. از الگوی تک‌اسطورهٔ کمبل می‌توان برای تحلیل ساده‌ترین داستانها تا پیچیده‌ترین آنها استفاده کرد. این نوشتار با بهره‌گرفتن از الگوی ارائه‌شده در سفر قهرمان کمبل، به خوانش روایت یونس در دهان ماهی پرداخت؛ داستانی که به‌علت داشتن ویژگیهای خاص، در فرهنگ بشریت ماندگار است. تلاش شد دو متن تصویری و نوشتاری این روایت از کتاب *جامع‌التواریخ* با الگوی تک‌اسطورهٔ قهرمان تحلیل و رمزهای نهفتهٔ آن بررسی و بازگو شود. مشاهده شد که ساختار الگوی کمبل با تغییراتی در این روایت قابل اعمال است، اما باید روایتها و اسطوره‌های دیگری را با این روش بررسی کرد تا بتوان قابلیتهای بیشتری از این الگو را دریافت، یا کاربرد و تفاوتها و شباهتهای آن را در اندیشه و فرهنگ و هنر ایرانی-اسلامی پی گرفت، که پژوهشهای نوینی را در این زمینه می‌طلبد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

الیاده، میرچا. (۱۳۶۲)، *چشم‌اندازهای اسطوره*، ترجمهٔ جلال ستاری، نشر توس.
ایونس، ورونیکا. (۱۳۷۳)، *اساطیر هند*، ترجمهٔ باجلان فرخی، تهران، نشر اساطیر.
پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۳)، *رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی*، تهران، انتشارات علمی فرهنگی.
ستاری، جلال. (۱۳۴۹-۱۳۵۰)، «رموز قصه از دیدگاه روان‌شناسی»، مجلهٔ *هنر و مردم*، دوره‌های ۸-۱۱.
_____. (۱۳۷۷)، *پژوهشی در قصه یونس و ماهی*، تهران، نشر مرکز.
کمبل، جوزف. (۱۳۸۰)، *قدرت اسطوره؛ گفتگو با بیل موییرز*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.
_____. (۱۳۸۵)، *قهرمان هزارچهره*، ترجمهٔ شادی خسروپناه، مشهد، نشر گل آفتاب.
نامور مطلق، بهمن. *نقد اسطوره‌ای در هنر و ادبیات* (در دست چاپ)، *نقد اسطوره‌ای*، تهران.
النیسابوری، ابواسحق ابراهیم بن منصور بن خلف. (۱۳۵۹)، *قصص الانبیا*، به‌اهتمام حبیب یغمایی، تهران بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
ووگلر، کریستوفر. (۱۳۸۷)، *سفر نویسنده*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران، انتشارات مینوی خرد.

منابع

Blair, Shila. (1995), *A Compendium of Chronicles, The Nasser d. Khalili Collection of Islamic Art*, vol. 27, Oxford University.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

گذار از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی
(بررسی دو روش اسطوره‌ای و رابطهٔ آنها)

دکتر بهمن نامورمطلق
عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی
bnmotlagh@yahoo.fr

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۴/۳۰
تاریخ پذیرش نهایی:۸۸/۶/۱۵

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

چکیده

امروزه دانش اسطوره‌ای دارای تاریخچه، نظریه‌ها و نقدهای متنوعی است. رویکردها و نقدهای اسطوره‌ای همراه با زمان و پارادایمهای گوناگون دگرگون و متحول شده‌اند، چنان‌که تعدادی به دوران پیشاساختارگرایی و تعدادی دیگر به دوران ساختارگرایی و پساساختارگرایی مربوط می‌شوند.

در این مقاله برآنیم تا به بررسی دو روش مطالعهٔ اسطوره‌ای بپردازیم که در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ و بعد مورد توجه اسطوره‌پژوهان، به‌ویژه ژیلبر دوران[I] قرار گرفت. روشهایی که آنها را «اسطوره‌سنجی»[II] و «اسطوره‌کاوی»[III] نامیده‌ایم از مهم‌ترین روشهای اسطوره‌شناسی به‌شمار می‌آیند، چنان‌که یکی مطالعات ساختارگرایانه و دیگری پساساختارگرایانهٔ اسطوره را نمایندگی می‌کنند. در نوشتار حاضر، ابتدا به معرفی اجمالی این دو روش پرداخته می‌شود، سپس دلایل انتقال از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی و در نهایت، رمان اورلیا[IV] با روش اسطوره‌سنجی بررسی می‌شود.

واژگان کلیدی:
اسطوره، نقد، هنر، اسطوره‌سنجی، اسطوره‌کاوی.

I. Gilbert Durand
II. mythocritique
III. mythanalyse
IV. *Aurélia*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

مقدمه

دانش اسطوره پیشینه و تاریخ خاص خود را دارد و در تاریخ تقریباً دویست‌سالهٔ خود روشهای مطالعه و نقدهای گوناگونی را تجربه کرده است. روشهای فیلولوژیک[1] (زبان‌کاوی تاریخی)، کنش‌گرایی[2]، ساختارگرایانه[3] و... از جمله روشهایی هستند که مطالعات و نقدهای اسطوره‌ای آنها را آزموده و در حافظهٔ تاریخی خود جای داده‌اند. این روشها با توجه به پارادایمهای مسلط بر دوره‌های گوناگون مورد استفادهٔ مطالعات اسطوره‌ای قرار گرفته‌اند؛ به بیان دیگر، این دست از مطالعات همانند دیگر دانشها متأثر از پارادایمهای دوره‌های تاریخی بوده‌اند. به‌طور کلی، می‌توان گفت هر روش یا هر پدیدهٔ فرهنگی که نسبت به پارادایم زمان خویش واکنش نشان ندهد از میان خواهد رفت. در این خصوص مطالعات اسطوره‌ای روشهای گوناگونی را آزموده و همراه با دیگر رویکردهای بزرگ نقد با توجه به تحولات فرهنگی و علمی روشهای متفاوتی را ارائه کرده که اسطوره‌شناسی تطبیقی[4] دومیزیل[5]، نقد اسطوره‌ای[6] نورتروپ فرای[7] و تک‌اسطوره‌ای[8] جوزف کمبل[9] از آن جمله‌اند.

این نوشتار خود را به بررسی دو روش مطالعهٔ اسطوره‌ای (اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی)، به‌ویژه گذار از اولی به دومی محدود می‌کند. این دو روش که از مهم‌ترین روشهای اسطوره‌شناسی به‌شمار می‌آیند، در ایران کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند. به‌طور کلی، می‌توان گفت جامعهٔ علمی کشور ما در عرصهٔ اسطوره‌شناسی سیری طبیعی نداشته و از اسطوره‌شناسی بیش از هر چیز موضوع و پیکرهٔ آن را مد نظر قرار داده است. در اینجا سخن از دو روشی است که در غرب، به‌ویژه قارهٔ اروپا دربارهٔ آنها کتابهای متعددی نوشته شده، تحقیقات دانشگاهی جامعی دربارهٔ آنها صورت گرفته و واحدهایی در دانشگاهها بدانها اختصاص یافته و نیز بزرگانی چون ژیلبر دوران، پیر برونل[10] و

1. philologique
2. actionnisme
3. structuralisme
4. mythologie comparée
5. Georges Dumézil
6. critique mythique
7. Northrop Frye
8. monomythe
9. Joseph Campbell
10. Pierre Brunel

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

هروه فیشر[11] دربارهٔ آنها سخن گفته‌اند. اما متأسفانه، در ایران تقریباً، نه تألیف و نه حتی ترجمه‌ای در این عرصه صورت نگرفته و آگاهی دانشجویان ما از این روشها بسیار ناچیز است. بی‌شک، در این مختصر نمی‌توان تمام ابعاد این دو روش را بررسی و تحلیل کرد، به همین دلیل، به معرفی مختصر هریک و نیز علت انتقال یکی به دیگری بسنده می‌شود. در این زمینه، نخست به معرفی اسطوره‌سنجی و سپس اسطوره‌کاوی پرداخته و در پایان، علت انتقال از یکی به‌دیگری‌بررسی‌می‌شود.

الف. اسطوره‌سنجی

واژه‌ها و چگونگی زایش آنها گاهی برای تحقیق تاریخی و مفهومی بسیار ارزشمند و مفیدند. یکی از این موارد، ابداع واژهٔ «اسطوره‌سنجی» است. واژهٔ اسطوره‌سنجی (۱) در سالهای ۱۹۷۰ توسط ژیلبر دوران، محقق فرانسوی، ابداع شد. این اصطلاح و مفهوم آن البته گاهی با برداشتهایی متفاوت مورد توجه محققان حوزه‌های نقد ادبی و هنری قرار گرفته و به‌عنوان یکی از روشهای مطالعات اسطوره‌ای در مراکز تحقیقاتی کاربرد یافته است. با این روش یا دربارهٔ آن کتابها و رساله‌های دانشگاهی زیادی نوشته شده است. در اینجا به‌اختصار به توصیف آن پرداخته می‌شود.

۱. ژیلبر دوران

چنان‌که گفته شد، ژیلبر دوران واضع این واژه است. وی در مورد ابداع چنین واژه‌ای، توضیحاتی صادقانه و روشنگرایانه می‌دهد. دوران در مقاله‌ای با عنوان «سفر و اتاق در اثر خاویر دو مستر»[12] (Durand, *Figures...*, 1992) که در سال ۱۹۷۲ به نویسندهٔ کم‌شناخته و همشهری خود (خاویر دو مستر) (۲) اختصاص داده است، به موضوع گذار از «روان‌سنجی»[13] به اسطوره‌سنجی اشاره می‌کند. وی چندین بار اعلام می‌کند که اسطوره‌سنجی را به تأسی از واژهٔ «روان‌سنجی» شارل مورون[14] ابداع کرده است. بنابراین، مناسب است رابطهٔ این دو مشخص شود.

شارل مورون در حوزهٔ روان‌کاوی جایگاهی ویژه دارد و از پیروان فروید[15] به‌شمار می‌آید، به‌گونه‌ای که تحقیقات وی در زمینهٔ روان‌کاوی ادبی و هنری از مهم‌ترین مراجع و منابع این عرصه محسوب می‌شود. وی طراح نظریهٔ «اسطورهٔ شخصی»[16] است که مطابق آن، هر هنرمند مؤلفی بر اساس اسطوره‌ای شخصی به خلق آثار خود می‌پردازد. این نظریه بنیان و زیربنای تمام آثار مورون را شکل می‌دهد. «مورون در مطالعات روان‌کاوانه دربارهٔ برخی از بزرگ‌ترین شاعران همچون مالارمه شبکه‌ای از استعاره‌ها را کشف کرد. این شبکه چهره‌ای اسطوره‌ای را ترسیم می‌کرد که آن را «اسطورهٔ شخصی»

11. Hervé Fischer
12. le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre
13. psychocritique
14. Charles Mauron
15. Freud
16. mythe personnel

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

نامید. مورون در کتاب *از استعارات وسوسه‌برانگیز تا اسطورهٔ شخصی* می‌کوشد تا روشی تجربی و علمی را برای دستیابی به این اسطورهٔ شخصی ارائه دهد» (*پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، ۱۳۸۶: ۵۷). وی سپس به چهار مرحله نزد مؤلفان برای نیل به این اسطوره تأکید می‌ورزد. شارل مورون برای نخستین بار واژهٔ روان‌سنجی را در سال ۱۹۴۹ به‌کار برد. نظریهٔ شارل مورون بسیار مفصل است و چون موضوع اصلی این نوشتار نیست، به همین مختصر بسنده می‌شود.

همان‌طوری که گفته شد، ژیلبر دوران اصطلاح و تا حدی نظریهٔ خود را از مورون به‌عاریت گرفته است. در واقع، ژیلبر دوران نزدیک به بیست سال پس از به‌کارگیری روان‌سنجی توسط شارل مورون، اصطلاح اسطوره‌سنجی را ابداع کرد و برای نخستین بار به‌کار برد. با این حال، لازم است یادآوری شود که به‌کارگیری اسطوره‌سنجی نه پیروی و تداوم روان‌سنجی، که تا حد زیادی تقابل با آن بود. یکی از مهم‌ترین اختلافات دوران و مورون به برداشت آن دو از اسطوره برمی‌گردد. آنچه شارل مورون با عنوان «اسطورهٔ شخصی» مطرح می‌کند در نظر دوران بیشتر با عنوان «عقدهٔ شخصی» مناسبت دارد. به همین دلیل دوران از این واژه‌گزینی مورون نیز انتقاد می‌کند و می‌نویسد:

«من برخلاف شارل مورون، ترجیح می‌دهم عنوان «عقدهٔ شخصی» (به‌جای اسطورهٔ شخصی) را برای نظام‌بخشی و مجموعه‌سازی وجودشناسانهٔ تصاویر تشویشگر حفظ کنم و هم‌داستان با انسان‌شناسان، عنوان «اسطوره» را برای آن چیزی نگه دارم که به‌طور حقیقی، در مورد ساختار نسبت به یک فرهنگ معین و فراطبیعت انسانی نسبت به طبیعت بزرگ، آخرین روشنگری را می‌کند» (Durand, *Figures mythiques…*, 1992: 184).

۲. پیر برونل و ایو شورل

اسطوره‌سنجی فقط به نظریات و پژوهشهای ژیلبر دوران محدود نمی‌شود، بلکه محققان و پژوهشگران عرصه‌های گوناگون آن را بررسی کرده‌اند. پیر برونل از محققان حوزهٔ اسطوره‌شناسی محسوب می‌شود و آثار بسیاری در این عرصه دارد. برونل از سالهای ۱۹۷۰ به موضوع اسطوره‌های ادبی علاقه‌مند شد و بخش مهمی از فعالیتهای علمی خود را به این موضوع اختصاص داد. او در این مورد می‌نویسد: «من سال ۱۹۷۰ احساس کردم که مجذوب مطالعهٔ اسطوره‌های ادبی شده‌ام. این شیوه به من کمک می‌کرد تا مطالعات یونانی و لاتینی را بازیابم؛ مطالعاتی که از گذشته‌ای دور استادانم مزهٔ آن را به من چشانده بودند. مجال مناسبی بود تا یادآوری شود اگر ادبیات تطبیقی خود را از ریشه‌های باستانی‌اش جدا کند، ناممکن خواهد شد» (Brunel, 1992: 11).

برونل به اسطوره‌سنجی نیز توجه کرده و دربارهٔ بخشهای نظری و کاربردی آن تألیفات ارزشمندی دارد. اسطوره‌سنجی در نظر برونل، در مقایسه با ژیلبر دوران تعریف کم‌وبیش مشخص‌تری دارد. وی در مقاله‌ای با عنوان «اسطوره‌سنجی در چهارراه اروپایی» می‌نویسد: «موضوع اسطوره‌سنجی تحلیل یک متن ادبی با اسطوره

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

و به‌طور دقیق‌تر، با عناصر اسطوره‌ای است که در بر می‌گیرد». (Brunel, 1995) وی بیش از هر چیز بر دستاوردهای اسطوره‌سنجی در حوزهٔ ادبی و هنری تأکید می‌ورزد و می‌کوشد از اسطوره‌سنجی به‌عنوان روشی مناسب برای پژوهشهای ادبی و هنری استفاده کند. او بخش گسترده‌ای از نظریات خود را دربارهٔ این روش و نیز موارد کاربردی آن در کتاب *اسطوره‌سنجی، نظریه و کارکرد*[17] چاپ و منتشر کرده است.

بنابراین، در نظر محققانی همچون پیر برونل و ایو شورل[18] اسطوره‌سنجی دارای ارزش و اعتباری ویژه است، زیرا توجه آنها به ادبیات، هنر و ادبیت یا هنریت- اگر بتوان چنین واژگانی را به‌کار برد- موجب می‌گردد تا برایشان استقلالی ویژه قائل شد، و به همین دلیل، اسطوره‌سنجی بیش از دیگر روشهای اسطوره‌ای می‌تواند برای چنین نظریه‌ای مفید باشد.

۳. ویژگیهای اسطوره‌سنجی

ژیلبر دوران می‌کوشد تا بهره‌گیری از نقدهای گوناگون اسطوره‌سنجی را تعمیق و تقویت کند. برای این منظور، وی در پی دستیابی به نقدی ترکیبی و جامع، جریانهای گوناگون و به‌طور دقیق‌تر سه‌گانهٔ نقادی روزگار خود را مورد توجه قرار می‌دهد و در این مورد می‌نویسد:

«اسطوره‌سنجی در پی یک روش نقادی است که ترکیبی سازنده از نقدهای گوناگون ادبی و هنری قدیم و جدید است و تاکنون با یکدیگر بیهوده در تنازع بوده‌اند. می‌توان نیتهای متفاوت (نقادی) را به‌نوعی در دانشی سه‌جانبه خلاصه کرد: در وهلهٔ اول به‌وسیلهٔ منتقدان قدیم از پوزیتیویسم تن[19] تا مارکسیسم لوکاچ[20] که توصیف را بر «نژاد، محیط و زمان» بنیان نهاده‌اند، سپس به‌وسیلهٔ نقد روان‌شناسانه و روان‌کاوانه (بودئن[21]، الاندی[22]، مورون و...) حتی از طریق روان‌کاوی اگزیستانسیل (دوبروسکی)[23] که توصیف را به زندگی‌نامهٔ کمابیش آشکار مؤلف تقلیل می‌دهد، و بالاخره آخرین «نقدهای نو»، توصیف در خود متن، در بازی‌ای کمابیش صوری از نوشته و از ساختارهایش (یاکوبسن،[24] گرمس[25])»
(Durand, *Figures mythiques...*, 1992: 342).

او می‌کوشد با استفاده از نقدهای گوناگون دورهٔ خویش، به روشی ترکیبی نائل آید تا بتواند به گونه‌ای همه‌جانبه آثار را مطالعه و بررسی کند. در این زمینه، دستاوردهای شارل مورون فقط بخش محدودی از این تجربیات محسوب می‌گردد. اما این نقد دارای فرایند و نیز مراحل خاصی است که از نظر دوران، این مراحل به سه لایه قابل تقسیم است. وی در این مورد می‌نویسد:

«از نظر روش‌شناختی، رویکرد مطالعاتی اثر می‌تواند در سه مرحلهٔ زمانی که در آن لایه‌های اسطوره‌ای از یکدیگر تفکیک می‌شوند، صورت پذیرد:

۱. شناسایی «مضامین»، همچنین بن‌مایه‌هایی با بسامد بالا، یا «تشویشگر»ها[26] یی که عناصر هم‌زمانی اسطوره‌ای

17. *Mythocritique, Théorie et parcours*
18. Ives Chevrel
19. Taine
20. Lukacs
21. Charles Baudouin
22. Allendy
23. Doubrowsky
24. Jakobson
25. Greimas
26. métaphores obsédantes

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

اثر را شکل می‌دهند؛

۲. بررسی موقعیت و ترکیبات موقعیتی شخصیتها و صحنه‌ها در همان وضعیت؛

۳. استفاده‌ازگونه‌ای‌مطالعه‌به‌سبک «امریکایی»[۲۷] *لوی‌استروس*[۲۸] *در مورد اسطورهٔ ادیپ، از طریق ترمیم داده‌های گوناگون اسطوره‌ای و مطابقت چنین داده‌ای از یک اسطوره با دیگر اسطوره‌های یک فضای فرهنگ کاملاً مشخص»* (Ibid: 343).

اسطوره‌سنجی برای مطالعهٔ خویش، همانند دیگر روشهای ساختارگرایانه توجه خاصی نیز به کوچک‌ترین واحد معنایی اسطوره‌ای، یعنی «خرده‌اسطوره»[۲۹] یا «اسطورک» دارد. دوران می‌کوشد با شناسایی اسطورکهای هر اثر و نیز بررسی روابط آنها با یکدیگر، به تصویر اسطورهٔ کلان آن اثر دست یابد. وی در *صور اسطوره‌ای و چهره‌های اثر*[۳۰] می‌نویسد:

«در دل اسطوره همانند اسطوره‌سنجی خرده‌اسطوره قرار دارد (خرده‌اسطوره کوچک‌ترین واحد گفتمان اسطوره‌ای معنادار است). این اتم اسطوره‌ای دارای طبیعتی ساختاری است (کهن‌الگویی در معنای یونگی و قوه‌ای پیرو دیدگاه دوران) و محتوای آن می‌تواند در شرایطی یکسان، «بن‌مایه»، «مضمون»، «صحنهٔ اسطوره‌ای» (دوران)، «نشان» و «موقعیت دراماتیک» (سوریو)[۳۱] *باشد»* (Ibid: 344).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، دوران خود بر ساختاری‌بودن خرده‌اسطوره یا «اتم اسطوره‌ای» تأکید می‌ورزد. در نتیجه، اسطوره‌سنجی متنهای هنری و اجتماعی را هم‌زمان بررسی می‌کند و از این جهت با دیگر روشهای ساختارگرایانه تا حدی متفاوت است، زیرا دامنهٔ متنی آن به‌مراتب گسترده‌تر و متنوع‌تر از متن هنری است. به همین دلیل، اسطوره‌سنجی دورانی را می‌توان شبیه نوعی ساختارگرایی باز دانست. تأکید بر اسطوره‌سنجی دورانی بدین دلیل است که خوانشهای دیگری نیز از اسطوره‌سنجی وجود دارند که بیشتر به متن هنری و ادبی تعلق خاطر دارند و پیکرهٔ خود را به متون هنری و ادبی تقلیل می‌دهند.

۴. اسطوره‌سنجی و ساختارگرایی

یکی از ویژگیهای مشترک روان‌سنجی و اسطوره‌سنجی و حتی جامعه‌سنجی تعلق آنها به پارادایمی واحد، یعنی ساختارگرایی است. البته با فاصلهٔ زمانی بیست‌ساله میان ابداع روان‌سنجی و اسطوره‌سنجی، مشخص است که برداشت و تعلق آنها به ساختارگرایی به‌طور کامل یکسان نباشد. با این حال، هر سه از اصول کلی ساختارگرایی تبعیت می‌کنند. توجه هر سه به متن، کمینه‌های معنایی متن و تأکید بر مطالعهٔ درون‌متنی، بیانگر رعایت اصول اساسی ساختارگرایی است. اما همان‌طوری که پیش‌تر نیز اشاره شد، ساختارگرایی در اسطوره‌سنجی از نوع ساختارگرایی باز است نه کلاسیک و بسته. به همین دلیل، اسطوره‌سنجی دورانی این امکان را برای خود قائل است که به متنهای دیگری همچون متن اجتماعی نیز بپردازد.

لازم است یادآوری شود که رابطهٔ

27. A l'Américaine
28. Levi-Strauss
29. mythème
30. *Figures mythiques et visages de l'œuvre*
31. E. Souiau

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

ساختارگرایی و مطالعات اسطوره‌ای به اسطوره‌سنجی محدود نمی‌شود، بلکه میان اسطوره‌شناسی و ساختارگرایی پیوندی عمیق و پیچیده وجود دارد که تعدادی از مهم‌ترین روشهای مطالعات اسطوره‌ای همچون نقد اسطوره‌ای نورتروپ فرای و تکاسطوره‌ای جوزف کمبل نیز به همین پارادایم مرتبط می‌شوند.

ب. اسطوره‌کاوی

واژهٔ «اسطوره‌کاوی» در مقایسه با اسطوره‌سنجی سابقه و تاریخ پیچیده‌تری دارد، زیرا این واژه برای نخستین بار توسط محقق برجستهٔ سوئیسی، دنی دو روژمون[32] در سال ۱۹۶۳ ابداع و در کتاب *عشق و غرب*[33] استفاده شد. چگونگی و چرایی به‌کارگیری این واژه توسط روژمون بی‌شباهت به کاربرد اسطوره‌سنجی نزد ژیلبر دوران نیست. پیر برونل در این زمینه با صراحت اعلام می‌کند: «در مقابل تحلیل روان‌کاوی فرویدی، تحلیل اسطوره‌ای دنی دو روژمون و در برابر نقد روان‌شناختی شارل مورون نقد اسطوره‌ای ژیلبر دوران قرار می‌گیرد» (Brunel, 1992: 46). بنابراین، اسطوره‌کاوی برای نخستین بار توسط روژمون و به‌منظور تقابل با تسلط روشهای صرفاً روان‌کاوانه مطرح شد.

روژمون قصد ندارد نقد ادبی انجام دهد، بلکه بیشتر نگاهی فرهنگی و اجتماعی به اسطوره دارد. وی به‌صراحت اعلام می‌دارد که نقد ادبی نمی‌کند. (Ibid: 44) این مسئله یقیناً افرادی چون برونل را که توجه زیادی به مطالعات ادبی در حوزهٔ اسطوره‌ای دارند، ناامید می‌کند. برونل دربارهٔ روژمون می‌نویسد: «ادبیات برای وی جز یک نقطهٔ شروع و یک وسیله برای مطالعاتی گسترده‌تر نیست. اسطوره جز یک شیوه و یک وسیله برای «اسطوره‌کاوی» نیست» (Ibid). روژمون که شاهد مصائب جهان غرب، به‌خصوص در نیمهٔ نخست قرن بیستم و طی دو جنگ جهانی بود، می‌کوشید تا حوزهٔ اندیشه و مطالعهٔ خویش را از ادبیات به سوی جامعه گسترده سازد. به همین دلیل، از اسطوره‌های ادبی به‌عنوان عناصری برای شناخت و تحلیل بهتر اوضاع جامعه و مسائل آن استفاده کرده است.

۱. ژیلبر دوران

درواقع، اسطوره‌کاوی به‌عنوان یک روش تحقیق فراگیر پس از به‌کارگیری این واژه توسط ژیلبر دوران در سالهای ۱۹۸۰ مطرح شد و از این پس بود که اسطوره‌کاوی به‌عنوان یک روش مطالعهٔ اسطوره‌ای مورد توجه محققان این حوزه قرار گرفت. حال شاید این پرسش مطرح باشد که چرا ژیلبر دوران پس از اسطوره‌سنجی به سوی اسطوره‌کاوی سوق پیدا کرد و اصولاً چه تفاوتی میان اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی وجود دارد.

ژیلبر دوران به فرایند گذار از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی معتقد است. وی برخلاف برخی

32. Denie de Rougemont
33. *Amour et Occident*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

دیگر، بر این عقیده است که اسطوره‌کاوی در جهت تداوم و تکمیل اسطوره‌پژوهی و به‌ویژه اسطوره‌سنجی قرار می‌گیرد. خوشبختانه، ژیلبر دوران در چندین اثر به این گذار اشاره کرده و حتی عنوان فرعی یکی از مهم‌ترین نوشته‌های او، یعنی *صور اسطوره‌ای و چهره‌های اثر* به همین موضوع «از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی» اختصاص یافته است. وی در بخش پایانی کتاب *درآمدی بر اسطورهٔ روش‌شناسی*[۳۴] دربارهٔ علت و دلیل این انتقال و تحول از نقد اسطوره‌ای به تحلیل اسطوره‌ای، می‌نویسد:

«ملاحظه کردیم [...] هنگامی که گسترهٔ نسبی یک اثر با عصر خود یا دست‌کم با یک حوضچهٔ معنایی تلاقی پیدا کند، موجب می‌شود تا مطالعهٔ اثر از نقد اسطوره‌ای به یک تحلیل اسطوره‌ای وارد شود. این تحول در اصل بسیار ساده است؛ یعنی عبارت است از کاربرد روشهایی که ما برای تحلیل یک متن در میدانی گسترده‌تر به همراه فعالیتهای اجتماعی، نهادها، بناها و همچنین اسناد نوشتاری ارائه کردیم. به بیان دیگر، گذار از متن ادبی به تمام بافتهایی است که آن را دربرمی‌گیرند» (Durand, 1996: 213).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، او گذار از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی را به‌نوعی گذار از متن‌پژوهی صرف به متن-بافت‌پژوهی می‌داند. به‌عبارت روشن‌تر، در اسطوره‌کاوی فقط به متن ادبی بسنده نمی‌شود، بلکه به اوضاع اجتماعی و تاریخی آن نیز توجهی جدی می‌گردد.

ژیلبر دوران در این خصوص در کتاب *تخیل*[۳۵] پس از ارائهٔ توضیحاتی دربارهٔ مطالعات اسطوره‌ای، با اشاره به مرکز تحقیق خویش در گرونوبل[۳۶]، می‌نویسد: «اگر به محیط مکتب گرونوبل بازگردیم، همچنین باید به تلاشی که برای آشتی میان یک نگرش نوین تاریخی و اجتماعی با اسطوره صورت گرفته اشاره کنیم؛ نگرشی که «اسطوره‌کاوی» را شکل می‌دهد» (Durand, 1994: 42). آنچه در اینجا مهم است همانا تأکید بر پیوند میان اسطوره و مطالعات اسطوره‌ای با موقعیت اجتماعی و تاریخی مرتبط با آن است. پیوندی که دوران برای اسطوره یا ادبیات یا هنر به‌عنوان محملی اسطوره‌ای قائل است پیوندی دوسویه است، چنان‌که نه‌فقط اسطوره‌ها در اوضاع اجتماعی و تاریخی به‌شکل ویژه‌ای خلق یا بازخوانی می‌شوند، بلکه آنها نیز بر وضعیت اجتماعی و تاریخی خویش تأثیرگذارند. ژیلبر دوران در این باره می‌نویسد:

«برای این‌که به‌عنوان مثال اثر استاندال تکرار نگردد که به‌طور یقین بازتاب زمان خود است، چنان‌که موریس بارس به‌خوبی نشان داده، ولی به‌ویژه بنیان‌گذار زمان خویش است، یا به‌نوعی عروج زمان خویش است؛ من برای مثال از شکسپیر نام می‌برم که ویکتور هوگو کتابی به او اختصاص داده است، و اگر از پیچیدگی هراسی نباشد، می‌خواهم نشان دهم که چگونه شکسپیر زمان خویش را بنا می‌کند...» (Durand, 1996: 207).

بنابراین، رابطهٔ اثر و زمان خود و نیز رابطهٔ مؤلف و عصر خود از

34. *Introduction à la mythodologie*
35. *Imaginaire*
36. Grenoble

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

دیدگاه اسطوره‌کاوی به‌شکل مناسبی بررسی می‌شود. این رابطه از این دیدگاه می‌تواند رابطه‌ای دوسویه باشد؛ یعنی غیر از این‌که اثر محصول زمان خویش است و در ارتباطی تنگاتنگ با زمان خویش خلق می‌شود، زمان نیز می‌تواند محصول اثر و مؤلفان بزرگی همچون شکسپیر باشد.

همین گذار از متن یا متنها به بافت اجتماعی و تاریخی و درنظرگرفتن اوضاع برون‌متنی مؤثر در خلق و چگونگی اثر به‌نوعی گذار از ساختارگرایی به پساساختارگرایی یا نزدیک‌شدن به آن نیز می‌تواند تلقی شود که به آن اشاره خواهد شد.

۲. هروه فیشر

همان‌طوری که اسطوره‌سنجی به نظریات و آرای ژیلبر دوران محدود نشد، اسطوره‌کاوی نیز به نظریات و اندیشه‌های وی محدود نمی‌شود، بلکه شخصیتها و نظریه‌پردازانی چند در این عرصه به خلق آثاری ارزشمند دست یازیده‌اند. یکی از این شخصیتها هروه فیشر، هنرمند و فیلسوف هنری کانادایی است. موضوعات مورد مطالعهٔ فیشر در حوزهٔ اسطوره‌کاوی متنوع و در برخی موارد اصیل و خاص وی است. از آثار وی می‌توان به *تاریخ هنر پایان یافته است*[۳۷] (۱۹۸۱) و *اسطوره‌کاوی آینده*[۳۸] (۲۰۰۰) اشاره کرد. فیشر در این آثار به اسطوره‌کاوی توجهی جدی کرده، چنان‌که فصلی از آنها را به این موضوع اختصاص داده است.

گرچه او از اصطلاح «تحلیل اسطوره‌ای» استفاده کرده، اما در این خصوص تفاوتهایی با ژیلبر دوران دارد، زیرا فیشر به‌جای این‌که به ریشه‌شناسی اسطوره‌ها و تاریخ آنها بپردازد، به‌سوی اسطوره‌های معاصر سوق می‌یابد. او در آثاری همچون *اسطوره‌کاوی آینده* و *سایبرپرومته*[۳۹] به این مطالعات می‌پردازد. وی می‌کوشد تا بر اساس مجموعهٔ آثارش نظریهٔ بیش‌انسان‌گرایی[۴۰] را مطرح کند. تحلیل اسطوره‌ای برای فیشر گذر از ویژگی فردی و زندگی‌نامه‌ای تحلیل روان‌کاوی به‌سوی تخیل اجتماعی و جمعی محسوب می‌شود. از نظر وی، تحلیل اسطوره‌ای امکان مطالعهٔ تخیلات اجتماعی معاصر را میسر و ممکن می‌سازد.

فیشر نخست از روش ساختارگرایی انتقاد می‌کند و معتقد است که این روش موجب محدودیت مطالعهٔ اثر هنری و ادبی می‌شود، زیرا در این روش امکان بررسی جنبه‌های اجتماعی و سیاسی اثر فراهم نمی‌گردد. به همین دلیل، او بر جامعه‌شناسی هنر تأکید می‌ورزد و می‌نویسد: «جامعه‌شناسی هنر اجازه می‌دهد تا کارکرد سیاسی هنر روشن شود و نهادهای آن همچون موزه، سالنهای نمایش و بازار هنری مورد توجه قرار گیرند» (Fischer, 1981: 137). در همین راستا، در دوران معاصر جامعه‌شناسی هنر یک کارکرد مهم هنری را با عنوان کارکرد اقتصادی آشکار می‌سازد. اما فیشر نیز همانند ژیلبر دوران

37. *L'histoire de l'art est terminée*
38. *Mythanalyse du futur*
39. *Cyber-Prométhée*
40. hyperhumanisme

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

ورود مطالعات اجتماعی را برای بررسی تمامی ابعاد اسطوره کافی نمی‌داند و می‌کوشد تا زمان و تاریخ را نیز وارد کند. به همین دلیل، در ادامهٔ این روند در مرحلهٔ سوم به تاریخ نیز توجه می‌کند و می‌نویسد: «همچنین با تحلیل مشکل تاریخ، ما توانستیم نقش تعیین‌کنندهٔ اسطوره را فراتر از هر تفسیر سیاسی روشن کنیم. جامعه‌شناسی نمی‌تواند به مفهوم تاریخ آن‌گونه که باید توجه و آن را برملا کند. جامعه- روان‌شناسی یا اسطوره‌کاوی برای رسیدن به آن و آشکارکردن نقش آن لازم و ضروری است» (Ibid: 139). در اینجاست که فیشر پس از زبان‌شناسی ساختارگرا به جامعه‌شناسی هنر و پس از جامعه‌شناسی هنر به‌سوی روشی فراگیرتر و مطمئن‌تر، یعنی اسطوره‌کاوی که آن را نوعی جامعه- روان‌شناسی می‌داند، حرکت می‌کند.

بی‌فایده نیست اگر به تفاوت اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی نزد یکی دیگر از هم‌وطنان فیشر، یعنی ژان لواسور[41] پرداخته شود. وی اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی در ادبیات را بررسی کرده و دربارهٔ برخی تحقیقات انجام‌شده در این عرصه نیز توضیحاتی داده است. ژان لواسور در مورد رسالهٔ ویکتور- لوران تراملای[42] با عنوان *در آغاز اسطوره بود*[43] می‌نویسد: «وی همچنین توصیفات روشنگرانه‌ای دربارهٔ تفاوت اسطوره‌کاوی -که مظاهر اسطوره را در گذر فرهنگ و به‌منظور دریافت نه‌فقط معنای انسان‌شناسانهٔ آن مطالعه می‌کند- و اسطوره‌سنجی ارائه می‌کند که بیشتر به تمام بازنماییهای فرهنگی و اجتماعی اسطوره، به‌ویژه کاربرد آن در ادبیات توجه دارد» (Levasseur, 1994: 636). براساس این تعریف، اسطوره‌سنجی بیشتر به بررسی رابطهٔ ادبیات و جامعه می‌پردازد، درحالی‌که اسطوره‌کاوی به مطالعه و بررسی اسطوره در گذر فرهنگ و ارتباط توجه می‌کند.

۳. اسطوره‌کاوی و پساساختارگرایی

همان‌گونه که اسطوره‌سنجی با پارادایم مسلط بر دورهٔ خویش، یعنی ساختارگرایی یا به‌طور دقیق‌تر، ساختارگرایی باز همراه و هماهنگ بود، اسطوره‌کاوی نیز بر پارادایم روزگار خودش در دههٔ ۱۹۸۰، یعنی پساساختارگرایی منطبق بود. عناصری که در تحلیل اسطوره یا اسطوره‌کاوی دخالت دارند و از آنها یاد شد شواهدی بر این ادعا هستند که این روش مطالعه پا را از اصولی که ساختارگرایی بر آنها بنا شده بود فراتر گذارده است. پیش‌تر عنصر فرهنگ و جامعه با ساختارگرایی باز وارد روش نقد در اسطوره‌سنجی شده بود، اما با اسطوره‌کاوی عنصر تاریخ و زمان نیز بر آن افزوده گردید. حضور جدی و اساسی عناصری همچون جامعه و تاریخ موجب می‌شود تا مطالعهٔ اسطوره‌ای از چارچوبهای متنی خارج شود و شکل نوین و پساساختارگرایانه‌ای به خود بگیرد.

با اسطوره‌کاوی و پارادایم پساساختارگرایانهٔ آن نه‌فقط

41. Jean Levasseur
42. Victor-Laurent Tremblay
43. *Au commencement était le mythe*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

عناصر حاضر و تعیین‌کننده در مطالعهٔ هنری دگرگون شد، بلکه نوع نگرش و دامنه و جهت آن نیز دستخوش تغییراتی اساسی گردید. به‌عبارت روشن‌تر، با روش اسطوره‌کاوی، موضوع مطالعه بیش از این‌که یک اثر باشد، یک دورهٔ فرهنگی-اجتماعی شد که اثر و بهتر بگوییم مجموعه‌ای از آثار در دل آن شکل می‌گیرد. دغدغهٔ اصلی اسطوره‌کاوان علاوه بر مطالعهٔ یک اثر، مطالعهٔ یک دورهٔ هنری و فرهنگی است. آنها بیشتر در جست‌وجوی اسطورهٔ یک دوره و یک پارادایم بوده‌اند که ما آن را سراسطوره[۴۴] نامیده‌ایم. (۳)

نمونهٔ کاربردی

یکی از امتیازات پژوهش نزد پیر برونل این است که وی به‌طور گسترده و نظام‌مند نظریه‌های خویش را کاربردی ارائه داده است. برخی از آثار وی به‌طور کلی به یک اسطوره، تاریخچه و کاربرد آن اختصاص یافته است. کتابهایی همانند *اسطورهٔ الکتر*[۴۵] و *دگردیسی*[۴۶] نمونه‌هایی از آنها هستند. یکی از مهم‌ترین این منابع کتاب *اسطوره‌سنجی، نظریه و کارکرد* وی است که دارای چندین مقالهٔ نظری و کاربردی است که می‌توانند برای پژوهشگران مناسب باشند. در بخش کاربردی این کتاب به چندین اسطوره پرداخته شده است. برونل در این کتاب توجه خاصی به اسطورهٔ ارفه (۴) نشان داده و در سه مقالهٔ متفاوت به آن پرداخته است. یک مقالهٔ او «ارفه و منظومه‌های کوتاه: ویکتور هوگو و ادبیات آلمانی»[۴۷] است و دیگری «ارفه-شاه نزد ویکتور سگالن یا معجزهٔ چنگ»[۴۸]؛ اما در اینجا به یکی از مقالات نسبتاً کوتاه وی در خصوص بازتاب اسطورهٔ ارفه در *اورلیا*، اثر نویسندهٔ رمانتیست، ژرار دو نروال[۴۹] پرداخته می‌شود.

پیر برونل در این مقاله به شباهتها و بازآفرینی اسطورهٔ ارفه در رمان *اورلیا* پرداخته است. در مورد این اثر نمی‌توان زندگی مؤلف را از رمان جدا و متن را از نویسنده متمایز کرد. شاید این موضوع به‌ظاهر برخلاف اصول بنیادین ساختارگرایی و اسطوره‌سنجی به‌شمار آید، اما در مورد برخی از آثار چنین تمایزی ممکن نیست. البته این بدان معنا نیست که متن هنری بازتاب زندگی روزمرهٔ مؤلف باشد، بلکه برعکس، این زندگی مؤلف است که رفته‌رفته در متن هنری حل می‌شود. از این جهت مطالعهٔ *اورلیا* علی‌رغم ظاهرش منافاتی با اسطوره‌سنجی پیدا نمی‌کند. این موضوع مهم نیاز به بحث مفصل و مستقلی دارد، بنابراین به معرفی اولیهٔ این رمان برای بررسی رابطهٔ آن با اسطورهٔ ارفه بسنده می‌شود.

اورلیا از مهم‌ترین رمانهای رمانتیک و آخرین اثر ژرار دو نروال است که در سال ۱۸۵۵ و پس از مرگ مؤلف منتشر می‌شود. این رمان بازتاب تخیل و رؤیایی است که نروال در شرایطی

44. archimythe
45. *Le mythe d'Electre*
46. *Métamorphose*
47. A propos d'Orphée et de l'idylle : Victor Hugo et la littérature allemande
48. Orphée-roi de Victor Segalen, ou le miracle de la lyre
49. Gerard de Nerval

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

ویـژه آن را تجربه می‌کند؛ زمانی که ژنی کولون[50] را که عمیقاً شـیفتهٔ اوسـت و موجب دگرگونـی روح و روان، و الهـام هنـری خود، از دسـت می‌دهد. انـدوه جدایی و تـرک ژنـی موجب سـفر نـروال به شـرق و شـرکت در تجربیـات عرفانی و روحی ویژه‌ای می‌شـود. خبر مرگ ژنـی ضربه‌ای هولناک بر روح نـروال وارد می‌کند. ژنی یا اورلیا برای شـاعر نماد زن کامل می‌شـود. اورلیا در رؤیای نـروال به صـورت مادرش و سـپس به صورت مریـم مقدس تغییر ماهیت پیدا می‌کنـد. بنابراین تصویر ژنـی هیـچ‌گاه از یاد نمـی‌رود و در طول رمان به‌شـکلی مرموز و معماگونه با نام اورلیا موضوع اصلی اثر است. قسـمت اول رمان با جملهٔ «رؤیا زندگی دوم اسـت» آغاز می‌شود: در این رمان که محصول وضعیت خاص مؤلف آن اسـت، مرزهای میـان واقعیت و رؤیا، هوشـیاری و ناهوشـیاری، رنجـوری و سـلامت، و خـود و دیگـری کم‌رنگ می‌شـود و گاهـی کاملاً از بین مـی‌رود. پاره‌ای از همین ویژگیهاسـت که موجب شـده برخی از محققان *اورلیا* را اثری پیشاسوررئالیستی تلقی کنند.

قسـمت دوم اثر با این جمله آغاز می‌شود: «برای دومین بار گم گشـته». درواقع، اورلیا در رؤیایی ظاهر می‌شود و سـپس برای بار دوم ناپدید می‌گردد که این گم‌شـدگی همیشگی است. به همین دلیل، راوی در ادامه می‌نویسد:

همه‌چیز تمام شـد، همه‌چیز گذشت!
ایـن من هسـتم کـه بایـد بمیـرم و بـدون هیـچ امیـدی بمیـرم. همیـن وضعیـت نگرش بـه اورلیـا و یافتن و دوبـاره، ولی این بار برای همیشـه ازدسـت‌دادن وی اسـت که داستان ارفه را به اورلیا پیوند می‌زند. بنابراین موضوع ارتباط میان اسـطورهٔ ارفه و رمان *اورلیا* بدیهی اسـت و به همین جهـت، پیر برونل در مقالهٔ یادشـده که با عنوان سـادهٔ «اسـطورهٔ ارفه در اورلیا»[51] ارائه شـده اسـت، تلاش ندارد تا تأثیر و حضور اسطورهٔ یونانی را نزد رمان‌نویس فرانسـوی قرن نوزدهـم ثابت کند، زیرا پیش‌تـر برخـی از محققان به این کار دسـت زده و آن را به شـکلهای گوناگون ثابت کرده‌اند. برونل بیشتر تلاش دارد تـا با روش تحقیق خویش، به تأیید آن دسـتاوردها و تأکید بر برخی جنبه‌های کمتر پرداخته‌شـده مشـغول شود. (۵)

روش تحقیـق برونل بیش از هر چیز بـر روابط بینامتنی استوار شده اسـت. وی بدون این‌که از رویکرد بینامتنی نامی ببرد، به‌طور پیوسـته می‌کوشـد تا بـا پلهای متنی، بین اسطورهٔ یونانی و متن نروال ارتباط ایجاد کند. البته ارتباط مسـتقیم میان این دو را به‌طور کامل رد نمی‌کند؛ به‌ویژه هنگامی که در *اورلیا* شاهد تکرار واژهٔ «اوریدیس» اسـت، نمی‌تـوان این ارتبـاط را انکار کـرد. «اوریدیس! اوریدیس!» نقل‌نوشـته‌ای است که نروال در آغاز قسمت دوم اثـر خویش مـی‌آورد. این ارجاع مسـتقیم به نامزد ارفه شـاید تنها نمونهٔ ارتباط مسـتقیم باشد، ولی ارجاع ضمنی *اورلیا* به اسـطورهٔ ارفه چنان گسترده و مشـخص است که همانند ارجاع صریح عمل می‌کند.

بنابراین ارتباط میان اسطورهٔ ارفه و

50. Jenny Colon
51. Le mythe d’Orphée dans Aurélia

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

اثـر *اورلیا* حتمی و بدون تردید اسـت، امـا این روش در اغلب مواقع کوشـیده اسـت تا از طریق متنهای دیگر این ارتباط را اثبات کند. بـه همین دلیل، متنهای دیگر همانند پلهای ارتباطی میان این دو متن نقش ایفا می‌کنند. از میان این متنها شـاید بتوان به متن اپـرای *گلوک*[52] که در دورهٔ نروال مطرح و مشـهور بود، اشاره کرد. از نظر برونل، این تکرار دوگانهٔ اوریدیس بیش از هر متن دیگری متأثر از متن همین اپرا بوده اسـت. بر اسـاس همین کاربردها بـود که اصطـلاح «مـن اوریدیس خـود را گم کـرده‌ام» اصطلاحی مشـهور برای ایـن دوره و مکتب رمانتیسـم شـد و نزد نروال نیز «عشـق ازدسـت‌رفته» معنا می‌دهد (Brunel, 1992: 113). اما برونل متنهای دیگری همچون متن ویرژیل[53] و اوید[54] را نیز یادآوری می‌کند.

ارتبـاط و تشـابه اسـطورهٔ ارفه و رمان *اورلیا* به حوزهٔ لغوی محدود نمی‌شـود، بلکه برونل خاطرنشـان می‌کند که «اورلیا نیز همانند اسـطورهٔ ارفه دو بار گم می‌شـود» (Ibid: 116). در رمـان نروال، رؤیا نقشـی اساسـی ایفا می‌کند، چنان‌که رمان با این جمله شـروع می‌شود: رؤیا زندگی دوم اسـت. من نمی‌توانم بـدون لرزش از درهای عاجی یا شـاخی‌ای نفوذ کنـم که مـا را از دنیای نامرئی جدا می‌سـازد. نروال با این جمـلات رمانی می‌آفریند که در آن، مرزهـای میـان واقعیت و رؤیـا، و تخیل و تعقل بیش از هر زمان دیگری در نوسان و لرزش است. در فصل هفتم از بخش نخست، راوی نقل می‌کند که «اورلیا مـرده بـود»، امـا در اواخـر بخـش نخسـت احسـاس می‌کند که او را بازیافته اسـت. با این حـال، در آغاز بخش دوم بـا تکرار نام «اوریدیس» چنین ادامه می‌دهد: «برای دومین بار گم‌گشته» و در اینجاست کـه بیـش از هر قسـمت دیگـری اسـطورهٔ ارفـه ظهور می‌کنـد. بنابراین شـباهتهای واژگانی و روایی، همچنین همانندیهای شـخصیتی همگی بیانگر تجلی اسطورهٔ ارفه هـم به شـکل مضمونی و هم به شـکل موضوعی در این رمان نروال است.

چنان‌کـه ملاحظه می‌شـود، روش نقد و بررسـی برونل دارای رویکردی اسطوره‌ای است و می‌کوشد تا چگونگی تجلی اسطوره‌ای باسـتانی را در یک رمان رمانتیک قرن نوزدهم توصیف کند. وی نخست می‌کوشد تا به شکلهای مختلف واژه‌شناختی و کنشی و به‌ویژه روایی این ارتباط را ثابت کند. برونل تأکید خاصی نیز بر متنهای واسطه‌ای دارد؛ متنهایـی چنـد که می‌توانند اسـطورهٔ باسـتانی را بـه رمان قـرن نوزدهم پیونـد بزنند. بنابرایـن این رمان می‌تواند دارای چندین پیش‌متن دور و نزدیک باشـد. آن چیزی که از نظر روش‌شناختی مهم است حوزه و قلمرو مطالعه اسـت کـه همواره در میـان متنها باقـی می‌ماند. به‌عبارت دیگـر، چیزی که برای برونل اهمیت دارد همانا ادبیـات و اسـطوره است و کمتر بـه شـرایط اجتماعی و فرهنگـی این متن یا آن توجه نشـان می‌دهد. بررسـی روابط بینامتنی و روابط اسطوره‌ای میـان دو متـن به‌طور مسـتقیم یا به واسـطهٔ متنهـای دیگر همـان روش اسطوره‌سنجی است.

52. *Gluk*
53. Virgile
54. Ovide

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

نتیجه

اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی دو روش مهم در مطالعات اسطوره‌ای تلقی می‌شوند که هریک به دوره و پارادایم خاصی تعلق دارند، چنان‌که اولی را می‌توان به ساختارگرایی و دومی را به پساساختارگرایی نزدیک دانست. به همین دلیل، هریک ویژگیهای موضوع‌شناسی و روش‌شناسی خاص خود را نیز دارند. اگر در اسطوره‌سنجی موضوع و پیکرهٔ مطالعاتی بیشتر به متنهای هنری و ادبی محدود می‌شود یا حداکثر به متن اجتماعی گسترش می‌یابد، دامنهٔ موضوعی و مطالعاتی اسطوره‌کاوی به عرصهٔ زمان و موقعیت تاریخی گسترده می‌شود. همچنین اگر در اسطوره‌سنجی بیشتر به روابط متنها و حداکثر تأثیر جامعه بر متنها توجه شده است، در اسطوره‌کاوی این تأثیرگذاری به‌شکلی متقابل بررسی می‌شود. به بیان روشن‌تر، اسطوره‌کاوی این امکان را فراهم می‌سازد تا تأثیر هنر و ادبیات بر جامعه نیز مطالعه و بررسی شود.

این موضوع را نیز باید یادآوری کرد که گرچه اسطوره‌کاوی پس از اسطوره‌سنجی مطرح شده است و از نظر موضوع و پیکرهٔ مطالعاتی حوزهٔ گسترده‌تری را دربرمی‌گیرد، اما این بدان معنا نیست که دورهٔ اسطوره‌سنجی به پایان رسیده است. برعکس، برخی از محققان، به‌ویژه محققانی که تمرکزشان بر بررسی اثر هنری یا ادبی است، همچنان به اسطوره‌سنجی علاقه‌مندند. به‌عبارت دیگر، چگونگی انتخاب این یا آن روش بیش از هر چیز به هدف تحقیق بازمی‌گردد، چنان‌که هدف اصلی، آثار هنری و روابط میان آنهاست. اسطوره‌سنجی بسیار مفید است، ولی هنگامی که موضوع تعامل اثر با موقعیت اجتماعی و زمانی در میان باشد، اسطوره‌کاوی بیش از پیش اهمیت می‌یابد.

پی‌نوشت

(۱). «اسطوره‌سنجی» شاید معادل بسیار خوبی نباشد، اما با توجه به این‌که «نقد اسطوره‌ای» بسیار عمومی و کلی است و «اسطورهٔ نقد» نیز نامأنوس می‌نماید، اسطوره‌سنجی به‌عنوان معادلی برای میتوکریتیک انتخاب شده است.

(۲). خاویر دو مستر، نویسندهٔ فرانسوی به سال ۱۷۶۳ در شامبری به دنیا آمد. زندگی خانوادگی و اجتماعی و همچنین شغلی وی پرفرازونشیب بود. او فرزند کوچک خانواده بود و به همین دلیل روابط و محدودیتهای ویژه در خاطر و خیال او تأثیر بسیار گذارد، که در آثارش نیز مشهود است. برادر وی، ژوزف دومستر فیلسوفی ضدانقلاب بود. خاویر دو مستر پس از ماجراهایی به ارتش روسیه پیوست و در جنگهای ارتش، به‌خصوص در قفقاز شرکت کرد و بخشی از آثارش به همین وقایع اشاره دارند. آثار وی عبارت‌اند از: *سفر پیرامون اتاقم*، *اکتشاف شبانه پیرامون اتاقم* (۱۷۹۴)، *جذامی شهر آوست* (۱۸۱۱)، *زن جوان سیبریایی* (۱۸۲۵) و *زندانیان قفقاز* (۱۸۲۵). علاوه بر آن، وی نقاشی برجسته نیز بود و تابلوهایش در آن زمان بسیار مورد توجه قرار

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

می‌گرفت. یکی از نقاشـیهای دیوار کلیسایی در شامبری از اوسـت. خاویـر دو مسـتر در سـال ۱۸۵۲ در سـنت پترزبورگ درگذشت.

(۳). سراسـطوره به یک کلان‌اسـطوره گفته می‌شود که روح یک دوره و عصر را نمایان می‌سـازد و خود دارای اسـطوره‌های کوچک و بزرگ بسـیاری است که روح یا سراسـطوره را در بخشـهای گوناگون جامعه و فرهنگ متجلی می‌سازند.

(۴). داستان اسطوره‌ای ارفه به‌طور بسیار خلاصه چنین است: ارفه جزو موزها است که دارای سرشتی ورا‌انسانی هسـتند. ارفه از مادرش نوازندگی، به‌ویژه ساز چنگ را بـه‌ارث می‌برد و در آن بسـیار متبحر می‌شـود. وی در دوران جوانی به دختری به‌نـام «اوریدیس» دل می‌بندد، ولی کمی پیش از ازدواجشـان، مـاری اوریدیس را نیش می‌زنـد و او می‌میـرد و مطابق اسطوره‌شناسـی یونان باسـتان، به جهان مـردگان زیرزمین مـی‌رود. ارفه که سـخت به نامزد خویش دلبسته بود، به‌دنبال راهی برای بازگردانـدن او می‌گـردد و بالاخـره راه نفـوذ به جهان مـردگان را می‌یابـد و پـس از طی مراحـل و آزمونهایی سخت به نامزد خویش می‌رسـد. خدایان جهان مردگان که از عشق وی و به‌ویژه از هنرنمایی موسیقایی‌اش متأثر می‌گردنـد، به وی اجازه می‌دهند تا اوریدیس را به جهان زندگان بازگرداند، به شـرط این‌که تا قبل از رسـیدن به روی زمین حق ندارد به عقب، یعنی اوریدیس که در پشت وی حرکت می‌کنـد، نگاه کند. ارفه با پذیرش این شـرط به راه می‌افتد، اما در لحظات واپسـین در جسـت‌وجوی اوریدیـس به عقب می‌نگرد و همین موجب می‌شـود تا او را برای دومین بار و همیشـه از دسـت بدهد و مأموران جهان مردگان برای همیشـه اوریدیـس را با خود ببرند. از آن پس، درد هجران ارفه به‌مراتب شـدیدتر می‌شود و همواره به گریه و زاری و نواختن ساز مشغول می‌شود. این وضعیت موجب آزار اهالی منطقه می‌شـود، چنان‌که رهایی خویش را در کشـتن ارفه می‌بینند. اما سـر بریدهٔ ارفه نیز همچنان نوحه‌سـرایی می‌کند، تـا این که موزها آن را در کوهپایه‌هـای المـپ به خاک می‌سـپرند و برای همیشه آرام می‌کنند.

(۵). بازتاب اسـطورهٔ ارفه در ادبیـات و هنر در دو قرن نوزدهم و بیسـتم موضوع بسـیاری از پژوهشـها بوده است. می‌توان به حضور ارفه در آثار مؤلفان و هنرمندان بزرگی همچون شکسپیر و کوکتو اشاره کرد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

«درآمدی بر نقد روان‌شناسی»، (۱۳۸۶)، *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، ش ۴، مرداد و شهریور، صص ۴۹-۶۴.

Brunel, Pierre. (1992), *Mythocritique, Théorie et parcours*, Puf, Ecriture, Paris.

_____. (2004), *Le mythe de la métamorphose*, Corti, Les Massicotes, Paris.

_____. (1995), *La mythcritique eu carrefour européen*, Thélème: Revista Comlutense de Estudios Franceses, Revistas, UCM.es.

Chauvin, Danièle. André Siganos et Philippe Walter. (2005), *Questions de mythocritique*, Imago.

Durand, Gilbert. (1992), *Figures mythiques et visages de l'œuvre, "*De la mythocritique *à* la mythanalyse*"*, Dunod, Paris.

_____. (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris.

_____. (1994), *L'imaginaire*, Essai sur les seciences et la philosophie de l'image, Hatier, Paris.

_____. (1996), *Introduction à la mythodologie; Mythes et sociétés*, Albin Michel, Paris.

Fischer, Hervé. (1981), *L'histoire de l'art est terminée*, http://classiques.uqac.ca/contemporains/fischer_herve/histoire_art_terminee/histoire_art_terminee.pdf

_____. (1985), *"*A propos d'un débat. Le paradoxe des années 80: pour appeler à la résistance et à de nouvelles aventures*"*, *Sociologies et sociétés*, vol XVII, no. 2.

_____. (2000), *Mythanalyse du futur*, http://www.hervefischer.net/mytha.php.

Levasseur, Jean. (1994), *"*Mythocritique, mythanalyse et littérature québécoise*"*, *Voix et Images*, vol. 19, no. 3.

منابع

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

بازی با اسطوره‌سازان «شعر و اسطورهٔ» تراژدی یونان در سینمای تغزلی آنجلوپولوس

دکتر بهزاد قادری سهی
دانشیار دانشگاه تهران
ghaderibehzad8@gmail.com
آدینه خجسته‌پور
کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی
adinehkhojastehpour@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۱/۲۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۳/۲

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

چکیده

بررسی نشانه‌شناختی اشارات فراوان در سینمای روایی- تغزلی تئو آنجلوپولوس[1]، کارگردان و فیلمنامه‌نویس یونانی، به جوهرهٔ تراژدی و حماسهٔ یونان باستان گویای پیوند عمیق وی با اسطوره و ادبیات یونان است. این نوشتار با بررسی دو فیلم او، نگاه خیرهٔ اولیس[2] (۱۹۹۵) و چمنزار گریان[3] (۲۰۰۴)، به چند جنبهٔ اسطوره‌ای/ شعری - یعنی جوهر تراژدی یونان باستان- در سینمای او می‌پردازد. با بررسی ساختار، مضامین، بن‌مایه‌ها و کهن‌الگوهای مشترک این دو فیلم، از جمله نماد رودخانه و بن‌مایهٔ «روانی»، و نیز با نگاهی به دیدگاههای گوناگون دربارهٔ تراژدی یونان و عناصر اسطوره‌ای آن، آنجلوپولوس به‌عنوان شاعری تراژیک در یونان امروز معرفی می‌شود.

واژگان کلیدی:
تراژدی یونان، اسطوره، تئو آنجلوپولوس، «نگاه خیرهٔ اولیس»، «چمنزار گریان»، شعر.

I. Theo Angelopoulos
II. *Ulysses' Gaze*
III. *The Weeping Meadow*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

مقدمه

تی. اس. الیوت می‌گفت: «بهترین، و حتی منحصربه‌فردترین بخشها»ی شعر آنهایی است که ردپای مضامین و اسطوره‌های شاعران گذشته را هرچه بیشتر می‌نمایانند (Eliot, 1972: 48). شاعر و هنرمند هیچ‌گاه «به‌تنهایی بیان‌کنندهٔ معنایی نیست؛ مفهومی که شاعر بیان می‌کند باید در رابطهٔ او با شاعران و هنرمندان پیش از خود درک شود». الیوت این «درک تاریخی» را به حفظ «سنت» گذشته در حال مربوط می‌داند. البته سنت از نظر او مفهومی پیچیده است که آن را «نمی‌توان به ارث برد و باید با رنج و مشقت به دستش آورد» (Ibid: 49).

گذشته و گذشته‌آگاهی، به‌تعبیر او، مفاهیمی نیستند که بتوان به‌سادگی از کنارشان گذشت، و آگاهی از گذشته «باید در سراسر کار شاعر حضور داشته باشد» (Ibid: 52).

با این دیدگاه الیوت، ممکن است کسانی با بهره‌برداری از تاریخ (گذشته)، اسطوره‌هایی برای مشروعیت خود بسازند (البته این مشروعیت‌بخشی در دستگاه فکری الیوتِ محافظه‌کار جایگاه خاصی نیز دارد). دیوید هوگلاند نون[1] در مقاله‌ای جرج بوش پسر را نمونهٔ این افراد (شاخهٔ محافظه‌کار آمریکا) می‌داند، که پس از ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱، دستگاه‌های تبلیغاتی آمریکا را به‌کار گرفت تا از آمریکا اسطورهٔ منجی عالم بسازد. به‌گفتهٔ نون، بوش در سخنانش این رخداد را همچون سقوط پاریس در جنگ جهانی دوم معرفی کرد. نون می‌افزاید دستگاه سیاسی-تبلیغاتی آمریکا پا را از این نیز فراتر گذاشت و آزادسازی کابل و بغداد را همانند آزادسازی پاریس و برلین به‌دست متفقین در آن جنگ دانست (Noon, 2004: 339). برای آن‌که گذشته کاملاً بازسازی شود، پیوند دیرین روزولت-چرچیل نیز در هیئت پیوند بوش-بلر بازیابی شد (Ibid). وقتی از تاریخ و خاطره چنان استفاده کنیم که انگار زمان نه عمق دارد و نه تناقضی و همیشه یک چیز بوده است، به ساختن حقیقت یا اسطوره‌ای دست یازیده‌ایم که سازندهٔ آن قصد دارد خودش را برحق جلوه دهد. این‌گونه، تاریخ به خواست «خدایگان»های تاریخ

1. David Hoogland Noon

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

روایت می‌شود. اما، به‌نظر هگل، سیر جدلی تاریخ به اصل «این‌همانی»_ که خواستهٔ «خدایگان» است_ پشت می‌کند، زیرا عقل در حرکت حلزونی خود در تاریخ به خودآگاهیها و جهان‌آگاهیهای گوناگون می‌رسد (هگل، ۱۳۵۵: ۸۲-۸۳). در این صورت، تاریخ بیش از آن‌که روایت این‌همانیها باشد، پرتاب آگاهیهای نوین و فراافکندن خود انسان به آینده است.

پس اگر بازنمایی گذشته، آن‌سان که الیوت می‌گوید، در دست «بندگان» تاریخ قرار گیرد، آن‌وقت باید شاهد جدل «بندگان» با این یک‌سونگری و بهره‌برداری از تاریخ باشیم. هنرمندان/«بندگان»، خواه ابزار کارشان ادبیات باشد و خواه هر روایت دیگری، می‌توانند به سطحی‌نگری اسطوره‌سازانی بتازند که تاریخ را آینه‌ای می‌خواهند که مدام چهرهٔ خودشان را بازبتاباند. ارزش کار آنجلوپولوس هم در همین نکته است. او در دو فیلم *نگاه خیرهٔ اولیس* و *چمنزارگریان* با دستمایه قراردادن تاریخ و با بهره‌جستن از اسطوره/ شعر یونان باستان، به اسطوره‌زدایی از «حقیقت»سازان روزگار معاصر می‌پردازد. تاریخ تولید این دو فیلم گویای نکات جالبی است. در دههٔ ۹۰ قرن بیستم بود که آمریکا و متحدانش، رویارویی با عراق، جنگ بالکان و نهایتاً اشغال عراق را ترتیب دادند. دو فیلم آنجلوپولوس، با پس‌زمینه قراردادن جنگ- از جنگ داخلی یونان (۱۹۴۴- ۱۹۴۹) گرفته تا فروریختن دیوار برلین و جنگ بالکان- زیرکانه اندوه تراژدی یونان را در بستر جریاناتی یاوه جاری می‌کند تا از حقیقت/اسطوره‌سازی «خدایگان»ها آشنایی‌زدایی کند.

این مقاله سعی دارد با چنین نگاهی به سینمای تئو آنجلوپولوس بنگرد. نگاه تاریخی، زیرساخت اسطوره‌ای، و اشارات فراوان در سینمای آنجلوپولوس به تراژدی یونان باستان، جدا از یگانه‌کردن سبک و قراردادن او در جایگاه فیلم‌ساز مؤلف، باعث نوعی یک‌سونگری در تأویل سینمای او نیز شده، به‌طوری که بیشتر منتقدان، او را فیلم‌سازی معرفی می‌کنند که صرفاً در پی بازنمایی تراژدی یا مدرنیزه‌کردن اسطوره‌های یونان است. اما نگاهی دقیق‌تر به آثار وی نشان می‌دهد که او به‌دنبال «شالوده‌شکنی از مفهوم فرجام اسطوره‌ای» است و، به‌تعبیری، با اسطوره «بازی» می‌کند؛ از حال به عمق گذشته سفر می‌کند و از آنجا پرسه‌زنان به زمان حال و آینده باز می‌گردد. می‌توان گفت آنجلوپولوس با بخشیدن معنایی تازه به آنچه واقعیت تاریخی خوانده می‌شود، تاریخ را «شاعرانه» می‌کند تا به حرف بیاید.

در این گفتار از یک سو به این نکته می‌پردازیم که آنجلوپولوس تا چه اندازه به سنت تراژدی یونان باستان (سنت در معنای الیوتی آن) نزدیک شده و آن را در فضای امروزی آثار خود حفظ کرده است؛ برای این کار، با بررسی فضاها، شخصیتها، نمادها و بن‌مایه‌های این دو فیلم، نشان می‌دهیم که آنجلوپولوس چگونه یونان امروز را در بافت تراژیک قرار می‌دهد و به‌عنوان شاعری تراژیک، وضعیت امروز یونان را چگونه می‌بیند. با بررسی نمادهایی چون رودخانه و کارکرد صحنه‌های تک‌برداشتیِ آنجلوپولوس، سینمای وی را نوع خاصی از سینمایی جست‌وجوگر و روایی معرفی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

می‌کنیم که در آن مفاهیم متناقضی همچون وطن و تبعید در کنـار هم قرار می‌گیرند. از سـوی دیگر، می‌کوشـیم ایـن نکته را روشـن کنیـم که اسـتفادهٔ وی از اسـطوره و تـراژدی یونـان باسـتان از چـه نوعی و با چـه هدفی اسـت: آیا صرفاً بـه «بازنمایی» صورت و سـاختار آن می‌پردازد، یا با نزدیک‌شـدن به جوهر تراژدی یونان که همان «شـاعرانگی» است، اسـطوره‌هایی را «بازآفرینی» می‌کند تا به گونه‌ای آستیگماتیسـم (دودیدی) که بخشی از جوهرهٔ شعری یونان باستان است دست یابد و بتواند با آنها اسـطوره‌هایی را که ناساز[2]ها را از میان می‌برند به بازی بگیرد.

اسطوره و تاریخ

اسـطوره به‌تعبیـر بـارت یـک «پیـام» یـا «نظـام ارتباطی» اسـت (Barthes, 1993: 93)؛ «نظامـی منحصـر به‌فـرد از دال و مدلـول و نشـانه» (Ibid: 99)، کـه در آن هرگونه مادهٔ اولیه‌ای از جمله زبان، اشـیا و تصاویر، کارکرد نشانه‌شـناختی دارد. اما نکتهٔ مهم اینجاسـت که به‌نظر بارت، اسـطوره به همان اندازه کـه بـه نشانه‌شناسـی ارتبـاط دارد «به ایدئولـوژی هم مربوط اسـت» (Ibid: 97)، چراکه با «تاریخ» پیوند دارد: «تاریخ بشـر اسـت که واقعیت را بـه کلام تبدیل می‌کند» (Ibid: 94). بنابراین صرف‌نظر از این‌که اسطوره باستانی باشـد یا خیر، «اسطوره‌شناسی تنها بر شـالوده‌ای تاریخی استوار است، چراکه اسطوره کلامی است که تاریخ آن را برگزیده است» (Ibid).

این دیدگاه را می‌توان با تأکید هگل بر «ضرورت دریافت تاریخ به شـیوه‌ای درسـت» (هگل، ۱۳۵۵: ۳۴) مقایسـه کـرد. هـدف تاریـخ از نظـر او، این اسـت کـه «روح به خودآگاهی برسـد» و «این دانایی را عینیت بخشـد و آن را به‌صورت جهانی واقعی درآورد و خویشـتن را عینی گردانـد» (همـان: ۸۲-۸۳). این خودشناسـی «دقایقی یا عناصری گوناگون و جدا از هم دارد و سراسر، جنبش و دگرگونی اسـت و در زمان‌های گوناگون و به شیوه‌های گوناگـون تعیـن می‌پذیرد. ازاین‌رو، در اسـاس، مراحل گوناگونـی را دربرمی‌گیـرد» و «ایـن همان کاری اسـت که روح در تاریخ جهانـی انجام می‌دهد، یعنی خود را به صورت‌هایـی متعین درمی‌آورد و ایـن صورت‌ها همان اقوام تاریخ جهانی هستند» (همان: ۸۳).

هگل گرچه معتقد است «اصطلاحاتی کلی مانند «دریافت» و «شـیوهٔ درسـت» معنـای روشـنی ندارند»، امـا تأکید می‌کنـد که تاریخ‌نویس «به‌هیچ‌رو در اندیشـهٔ خود پذیرا و انفعالی نیست»، بلکه «مقولات فکری خود را (در ضمن تاریخ‌نویسـی) بـه‌کار می‌برد و واقعیـات را از خلال این مقـولات می‌بینـد» (همـان: ۳۴). ازاین‌رو، هـگل توصیه می‌کند که «روا نداریم تاریخ‌نویسان حرفه‌ای ما را گمراه کننـد. زیـرا برخی از آنان [...] درسـت همـان گناهی را مرتکب می‌شـوند که خود به فیلسـوفان نسبت می‌دهند_ یعنی افسـانه‌هایی ازپیش‌سـاخته را وارد تاریخ می‌کنند» (همان).

2. paradox

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

«نگاه خیرهٔ اولیس»: روح تراژدی در کالبد حماسه

تـــراژدی یونـــــان را «سـیل شـــعر، موســـیقی و رقـص» (Kitto, 1939: 5) خوانده‌انـد. اما شـاعرانگی تـراژدی یونـان تنها بـه اسـتفادهٔ آن از کلام منظـوم مربـوط نیسـت. برخـی معتقدند آنچه تراژدی را به شـعر نزدیک می‌کند آشنایی تماشاگر بـا سـاختار اسـطوره‌ای تـراژدی اسـت: همان‌گونه که خوانندهٔ شـعر با موضوع آن آشناست و می‌خواهد بداند چگونـه زبان شـاعر به موضـوع رنگ‌ولعاب بخشـیده، تماشـاگر یونانی نیز می‌دانست که آنچه مشاهده می‌کند «بازنمایی یک اسـطورهٔ باستانی است که در ذهن شاعر پالایـش یافتـه اسـت» (Hadas, 1965: 2). پرآوازه‌ترین تفسیر دربارهٔ ماهیت شاعرانهٔ تراژدی یونان از آنِ نیچه[3] است که در *زایش تراژدی*[4]، آن را برآمده از روح موسیقی می‌خوانـد. به‌عقیـدهٔ او، موسـیقی، «پس از رسـیدن به عالی‌تریـن تجلـی‌اش در تـراژدی، می‌تواند اسـطوره‌ها را بـا جامـهٔ معنایـی تـازه و بسـیار ژرف بپوشـاند» (نیچه، ۱۳۸۵: ۷۸).

آنجلوپولـوس *نگاه خیرهٔ اولیس* را با الهام از اسـطوره و با اسـتفاده از قابلیتهای تراژدی و حماسه ساخته است. فیلم دربارهٔ کارگردانی یونانی اسـت که در این اثر با نام «آ» شناخته می‌شود. او پس از ۳۵ سال زندگی در آمریکا به کشورش بازمی‌گردد تا سه حلقه فیلم گم‌شـده را بیابد. این سـه حلقه مربوط به مستندی است که برادران ماناکیس[5] در ابتدای قرن بیسـتم ساخته‌اند و با آن سینما را وارد یونـان کرده‌انـد. «آ» برای یافتن فیلمها رهسـپار سـفری غریب می‌شـود؛ سـفری که او را به کشورهای درگیر جنگ ۱۹۹۰ منطقهٔ بالکان می‌کشـاند. در اوج جنگ و در سـارایوو، «آ» سـه حلقـه فیلـم را پیـدا می‌کند. اما دوسـتانی که در آنجا با آنها آشنا شـده کشته می‌شوند و فیلمها همچنان ظاهرنشده بر جا می‌مانند.

آنچـه بیـش از هرچیز در فضای فیلـم خودنمایی می‌کند نوعی حرکت سیال، سرگردانی یا سرگشتگی است. نماد مهـم آنجلوپولوس برای تأکید بر ایـن مفهوم «رودخانه» است. روزنامه‌نگاری که «آ» را به سارایوو می برد به او می‌گوید «یوگسـلاوی پر از رودخانه است». سفر «آ» در اطراف منطقهٔ بالکان بیشـتر از مسـیر رودخانه صورت می‌گیرد؛ و قطعات مجسمهٔ لنین (مرام سیاسی یخ‌زده) را از راه رودخانهٔ دانوب درکشتی- که برای «آ» نقش گهواره و بـرای لنین نقش تابـوت را دارد- حمل می‌کنند. به نماد رودخانه در بخش بعدی این نوشتار بیشتر می‌پردازیم، اما در اینجا تنهـا به این نکته توجه کنیم که آنجلوپولوس چگونه با این نماد احسـاس سـرگردانی میـان ماندن در خانـه و دورشـدن از آن، یا «آسـتانگی»[6]- ایسـتادن در فضایی که نه اینجاست و نه آنجا- را بیان می‌کند.

آنجلوپولـوس هـر فیلمـش را «سـفر و جسـت‌وجو»یی (Bachmaan, 2001) بـــرای خـــودش می‌دانـد. او، به‌گفتهٔ خـودش «پیوسـته و بی‌وقفه جســت‌وجو مـــی‌کنـد» (Ibid). در فیلمهای وی، درون‌مایهٔ جسـت‌وجو

3. F. W. Nietzsche
4. *The Birth of Tragedy*
5. Manakis brothers
6. liminality

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

با تأکید بر «مرز» مشخص می‌شود. البته مرز برای او «فقط مرزهای جغرافیایی نیستند»، بلکه «گسستهایی میان اینجا و آنجا، گذشته و اکنون»اند (Ibid). این را می‌توان در ساختار *نگاه خیرهٔ اولیس* به‌وضوح حس کرد. با شگرد منحصربه‌فرد آنجلوپولوس در انعطاف‌پذیرکردن زمان، آغاز و پایان فیلم در چارچوبهای متداول قرار نمی‌گیرند و به‌نظر می‌رسد که آغاز فیلم، پایان آن نیز هست و برعکس. تم سفر در فیلم چند لایه دارد. فیلم از یک سو، سفر خود کارگردان (آ) است؛ سفری که وی اصرار دارد آن را «شخصی» بنامد؛ از سوی دیگر، اما، کل فیلم سفری به درون گذشته است. داستان «آ» در امتداد داستان برادران ماناکیس پیش می‌رود و ماجرای آنها با سفر او در هم می‌آمیزد. حتی در صحنه‌ای که معلوم نیست در خواب رخ می‌دهد یا در بیداری، او را به‌جای یکی از این دو برادر دستگیر می‌کنند. به‌گفتهٔ «آ»، برادران ماناکیس به دغدغه‌های سیاسی و نزاعهای داخلی و بین‌المللی توجهی نداشتند و فقط به فیلم‌برداری از مردم عادی فکر می کردند. بااین‌حال، می‌دانیم که آنها خواسته یا ناخواسته با سیاست درآمیختند، چرا که در میانهٔ فیلم‌برداری فیلم مستندشان، جنگ مانع از ادامهٔ کارشان شد. این اتفاق تقریباً برای «آ» هم می‌افتد. او اصرار دارد که سفرش «شخصی» است، اما در این سفر به دل مناطق جنگی کشیده می‌شود، و در یکی از مهم‌ترین سکانسهای فیلم، سوار همان کشتی‌ای می‌شود که لنینِ تکه‌تکه - اما هنوز بزرگ و باابهت- را حمل می‌کند.

بن‌مایه‌ها و مضامینی مثل سفر و جست‌وجو را معمولاً به گونهٔ ادبی حماسه نسبت داده‌اند. جوزف کمبل برای سفر قهرمان اسطوره‌ای سه مرحله درنظر می‌گیرد: ۱)جدایی؛ ۲) آغاز؛ ۳) بازگشت. او در *قهرمان با هزار چهره* این الگو را این‌گونه توضیح می‌دهد: «قهرمان در سفری مخاطره‌انگیز از جهان واقعیت‌ها به سمت دنیایی از شگفتی‌های فراواقعی حرکت می‌کند، با نیروهای افسانه‌ای برخورد می‌کند و بر آنها پیروز می‌شود؛ قهرمان از این سفر رازآمیز به نزد مردمش بازمی‌گردد، با قدرتی که می‌تواند آن را با مردم قسمت کند» (Campbell, 1949: 52). «آ» در این فیلم چنین سفری را تجربه می‌کند، اما گویا آنجلوپولوس مراحل این سفر را واژگونه می‌کند، و برای آن الگوی پیچیده‌تری درنظر می‌گیرد. «آ» از آمریکا به کشورش برمی‌گردد، و از آنجا تازه سفری دیگر را آغاز می‌کند؛ سفری که پایانش، آغازش نیز هست.

جالب اینجاست که سفر این قهرمان، هم بر الگوی حماسه و هم تراژدی استوار است. تراژدی را بیشتر با پیوندی که با شهر و مرکز قدرت[۷] دارد می‌شناسیم. همان‌طور که کسانی مثل فیشر- لیختـه اشاره می‌کنند، شهر هویت قهرمان تراژیک را تعیین می‌کرد (Fischer-Lichte, 2001: 11)؛ و همان‌گونه که والاس اشاره می‌کند، نگاهی عمیق‌تر به تراژدیهایی که امروز در دست داریم نشان می‌دهد که قهرمانان

7. polis

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

تصویر ۱

این تراژدیها به‌نوعی «نظم و انتظام شـهر را، که شخص ممکـن اسـت از آن اخراج شـود، زیـر سـؤال می‌برند» (Wallace, 2007: 150-151). حتـی شـخصیتهایی مثـل کرئون[8] و ادیپ[9] که از شهر اخراج می‌شوند، این مجازات را خودشان انتخاب می‌کنند، زیرا می‌خواهند مجازاتشان برازنـدهٔ «حـس درونـی فـراروی و بیگانگی‌شـان» (Ibid: 150) باشـد. این «بیگانگی» و درواقع یکی‌نشدن با جامعه از نظر منتقدان رمانتیکی مثل شـلینگ از مهم‌ترین ویژگیهای تراژدی بود (Ibid: 251).

آنجلوپولـوس در سـینمای خود به‌دنبـال چنین مفهومی اسـت. مضامینـی مثـل دوری، سرگشـتگی و بیگانگـی را حتی در شـیوهٔ فیلم‌بـرداری و میزانسـن فیلمهای او نیـز می‌تـوان حس کـرد. از مشـخصات سـینمای وی، برداشـتهای طولانـی و نماهای بـاز[10] هسـتند. از چنین زاویـه‌ای، تماشـاگر به‌نوعی دور از تاریـخ و بر فـراز آن قـرار می‌گیرد و انسـانها - و ماجراهـا- را کوچـک می‌بیند. در «نگاه خیرهٔ اولیس» استفاده از این لانگ‌شاتها با حرکت و سیال‌بودن دوربین و شخصیتها پیوند دارد. در این فیلم «شهر» و ساختمانها را غبارآلود یا در هاله‌ای از مه می‌بینیم (و مهم این است که از آنها عبور می‌کنیم). آنجلوپولـوس به این سرگشـتگی و حرکت وجهی کمیک نیز می‌دهد. از شـخصیتهای جالب فیلم، راننده‌ای اسـت کـه قرار اسـت «آ» را از مـرز عبور دهـد. او در نقطه‌ای کـه به ناکجاآبـاد می‌ماند توقـف می‌کنـد و آن را «مرز» می‌نامد. آن‌گاه از اتومبیل پیاده می‌شـود و به درهٔ عظیم و دلهره‌آور پیش رویش بیسکوئیت تعارف می‌کند!

در سـکانس رودخانهٔ دانوب (که سکانسـی تک‌برداشتی است)، «آ» را سوار کشتی‌ای می‌بینیم که قطعات جداگانهٔ مجسـمهٔ لنین را در رودخانهٔ دانوب می‌برد (تصویر ۱). مردمی که در کناره‌های رودخانه جمع شـده‌اند کشتی را دنبال می‌کنند و با صلیب‌کشیدن، به مجسمه ادای احترام می‌کنند. تـم کاراییندرو[11] به‌نرمـی وارد جریان صحنه می‌شـود و بـا آن پیوند می‌خـورد، تا جایی که بخشـی از وجـود صحنـه و تک‌تک اجزای آن می‌شـود: تکه‌های مجسمه، کشتی، رودخانه، مردم. در صحنه‌ای که کشتی به بلگراد می‌رسـد، بـا حرکت دوار دوربین به مجسـمه نزدیک و نزدیک‌تر می‌شـویم، و چشمها و انگشتش را که به نقطه‌ای نامعلوم در خارج از کادر اشاره می‌کنند، بهتر می‌بینیم. شـاید این صحنه را بتوان اشـاره‌ای دانست به گـذار از حرکت خطـی تاریخ و ورود بـه مفهوم شـیلری امـر متعالی[12] در تاریخ، چراکه آن زمان که لنین سرپا

8. Creon
9. Oedipus
10. long shots
11. Eleni Karaindrou
12. sublime

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

بود، انگشـتش راه خاصی را نشـان می‌داد، اما اینک رو به کران‌ناپذیر است: اسطوره‌ای_ کلان‌روایتی_ شکسته اسـت و تاریخ به رقصی تراژیک دچار شـده است. اینک اگر به سـکانس پایانی بازگردیم، (مخصوصاً در صحنهٔ ابتدایـی که در بـالا به آن اشـاره رفت) همه‌چیز حسـی غریب و مه‌گون دارد. اعضای گروه موسـیقی (که روی سـکویی در اطـراف سـاختمانهای ویران‌شـده در جنگ می‌نوازند) و سازهایشـان انگار کاملاً در مه فرورفته‌اند. نه‌تنهـا میزانسـن، بلکه منطـق درونی این سکانسـها نیز حس دوری و گسست را به بیننده می‌رساند.

سـکانس آغازین فیلـم که در آن دسـتیار یاناکیس با «آ» دربـارهٔ حلقه‌های گم‌شـدهٔ بـرادران ماناکیـس صحبت می‌کنـد و دربـارهٔ علاقهٔ او به فیلم‌برداری از یک کشـتی آبی‌رنـگ عجیب توضیـح می‌دهد، درواقع یک برداشـت است، بدون برش[13]، دیزالو[14] یا فیداین[15]هایی که به‌نحوی ما را وارد زمان گذشـته و از آنجـا وارد زمان حال کند. هنگامی که توضیحات دستیار یاناکیس را می‌شنویم، در زمان گذشـته قرار داریم و دسـتیار و خـود یاناکیس را می‌بینیم که به‌محض دیدن کشـتی آبی می‌میرد. دوربین کـه تا ایـن لحظـه به‌قـول راثرفـورد «سـیال و بی‌قرار» (Rutherford, 2002: 63) بود و آرام‌آرام حرکت می‌کرد، تازه «آ» را به ما نشـان می‌دهد که از سـمت راست کادر قدم‌زنـان به سـمتی که دسـتیار، یاناکیـس و دوربین او قرار دارند نزدیک می‌شـود. اما جالب اینجاسـت که وقتـی «آ» بـه آن نقطه می‌رسـد، نه دوربین و یاناکیس آنجا

تصویر ۲

هسـتند و نه حتی دستیار، اما همان کشتی آبی غریب در دوردسـت دیده می‌شـود (تصویر ۲). چگونـه مرزهای زمـان را در این صحنه تشـخیص دهیـم؟ آیا هیچ مرزی وجود دارد؟ آیا می‌توان گفت که آن کشـتی آبی متعلق به زمان حال یا گذشـته است؟ شاید نگاهی به مفهوم «زمان دونیم‌شـده» که ژیـل دلوز[16] در مورد برگسـون[17] مطرح می‌کند راهگشا باشد. به‌نظر دلوز، «هرآنچه واقعیت دارد حـال اسـت» (cited in Makryannakis, 2005: 81). اما زمان حال «تغییـر می‌یابد و می‌گذرد»، و «وقتی که دیگر نیست تبدیل به گذشته می‌شود تا زمان حال دیگری جای آن را بگیـرد» (Ibid). به‌این‌ترتیـب، «زمـان در هر لحظه باید به دو قسـمت گذشـته و حال تقسیم شود»، یا این‌که زمـان حال بایـد «دو جهت پیـدا کند که یـک جهت آن به سـمت آینده حرکت می‌کند و جهت دیگر به سوی گذشته گرایش دارد» (Ibid).

براسـاس مفهوم زمان دونیم‌شـدهٔ دلـوز و دو جهتـی کـه بـرای زمان حـال درنظـر می‌گیرد، کشـتی آبی

13. cut
14. dissolve
15. fade-in
16. Gilles Deleuze
17. Bergson

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-09-18]

«نه می‌تواند در زمان حال یا گذشته قرار داده شود و نه اصلاً می‌شود تنها از یک زاویه به آن نگاه کرد» (Ibid). شگرد بازگشت به گذشته تنها «ذهنیت شخصیتی را که درحال یادآوری گذشته است» (Ibid) ترسیم می‌کند. اما آنجلوپولوس، نمی‌خواهد یادآوری گذشته را نشان دهد. به‌نظر ماکریاناکیس، کشتی آبی را نمی‌توان در لحظهٔ خاصی از گذشته یا حال جا داد، چون «پیوسته در حرکت» (Ibid) است. اما کشتی‌ای که مجسمهٔ لنین را حمل می‌کند چطور؟ آیا با نگاهی دقیق‌تر به سکانس دانوب که به آن اشاره رفت، نمی‌توان به این نتیجه رسید که این کشتی نیز در حرکت دائم است؟ به‌این‌ترتیب، همان‌طور که پیش‌تر نیز گفتیم، آیا نمی‌توان این کشتی را هم‌زمان تابوتی برای بازنمایی دوران روشنگری و گهواره‌ای برای مفهوم پساروشنگری «بی‌قواره»[18] دانست؟

در پیش‌درآمد فیلم، از لنز دوربین برادران ماناکیس به بافندگان خیره می‌شویم. و در صحنهٔ بلگراد، ما و دوربین به مجسمه‌ای خیره می‌شویم که خودش به‌طرز غریبی به نقطه‌ای خارج از کادر خیره شده است. با این حساب، «نگاه خیرهٔ اولیس» از آنِ کیست؟ «آ»؟ برادران ماناکیس؟ مجسمه؟ یا شاید دوربین سرگردان؟ «آ» چون اولیس به خانه‌اش برگشته تا مانند ادیپ شهریار، معماهایی را حل کند. اما آنجلوپولوس گویا با طرح این سؤال، و همچنین سؤال «آ» در ابتدای فیلم که می‌پرسد «آیا این نخستین نگاه است؟» معمای پیچیده‌ای را برای ما مطرح می‌کند. آیا ما ادیپ شهریار نیستیم که مجبور به حل معما شده‌ایم؟ آیا اولیس فیلم خود ما نیستیم؟

تصویر «آدم» ما را باز هم فراتر می‌برد. در میان اسمها و مفاهیمی که حرف «آ» یادآور آنهاست (از جمله خود «آ»نجلوپولوس) واژهٔ «آمریکا» هم می‌تواند قرار بگیرد. و می‌دانیم که «آ» ۳۵ سال در آمریکا زندگی کرده. به‌این‌ترتیب می‌توان «آ» را در ارتباط با اسطوره‌ای دیگر قرار داد: اسطورهٔ «آدم آمریکایی». در نگاه اروپاییهای دلزده از کهنگی، در آمریکا «جهان با قریحهٔ تازه‌ای در حال شکل‌گرفتن» و «زندگی و تاریخ» در حال آغاز بود (Lewis, 1995: 5)؛ به‌این‌ترتیب، آدم آمریکایی چهرهٔ تمام‌عیار یک قهرمان اسطوره‌ای تازه، و نماد انسانی شد که «از تاریخ رها شده بود» (Ibid). آیا نمی‌توان در «آ» سقوط یک اسطورهٔ جدید را دید؟ به این نکته در بخش بعدی نوشتار بیشتر می‌پردازیم.

«چمنزار گریان»: واگویهٔ اسطوره‌ها

چمنزار گریان نخستین فیلم از یک سه‌گانه است که آنجلوپولوس ابتدا قصد داشت تمام آن را در یک فیلم سه‌ساعته جای دهد. آغازگر این سه‌گانه، روایتی از یونان معاصر است. *چمنزار گریان* که از داستان کوتاهی نوشتهٔ تونینو گوئرا[19] اقتباس شده، سالهای ۱۹۱۹ تا ۱۹۴۹ را دربرمی‌گیرد. فیلم با ورود ارتش سرخ به اُدسا[20] و فرار یونانیان از آنجا آغاز می‌شود. اسپیروس و خانواده‌اش که در میان مهاجران‌اند، در دهکده‌ای اطراف سالونیک ساکن می‌شوند. همراه آنها دختربچهٔ

18. grotesque
19. Tonino Guerra
20. Odessa

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

سه‌ساله‌ای به‌نام الِنی را می‌بینیم که خانوادهٔ اسپیروس او را در بحران اُدسا پیدا کرده‌اند. سالها بعد، النیِ نوجوان به آلکسیس پسر اسپیروس علاقه‌مند می‌شود و از او دو پسر دوقلو به‌دنیا می‌آورد. اما این ماجرا باید از چشم اسپیروس که به النی علاقه‌مند است پنهان بماند، بنابراین بچه‌ها را به خانواده‌ای می‌سپارند تا بزرگشان کند. النی و آلکسیس در روزی که برای ازدواج النی و اسپیروس تعیین شده، از دهکده فرار می‌کنند و اسپیروس لجوجانه آنها را تعقیب می‌کند. ماجراهای آنها در حاشیهٔ وقایع قرن بیستم یونان، از جمله جنگ جهانی دوم و جنگ داخلی یونان قرار می‌گیرد. فیلم با پایان جنگ داخلی یونان در سال ۱۹۴۹ به پایان می‌رسد. در این جنگ، هر دو پسر النی (که در دو جبههٔ مقابل هم می‌جنگیدند) کشته می‌شوند.

ظاهراً *چمنزار گریان* روایتی خطی از یونان معاصر است و گویا برخلاف فیلمهای دیگر، در اینجا آنجلوپولوس تأکید خاصی بر پررنگ‌کردن زیرساخت اسطوره‌ای و تراژیک ندارد. اما با نگاهی دقیق‌تر متوجه می‌شویم که این فیلم حتی بیش از کارهای دیگر بر شالودهٔ اسطوره و تراژدی یونان استوار است. گونه‌ای امروزی از «تقدیر» حاکم بر چهره‌های تراژدی، بر زندگی شخصیتها سایه افکنده، و ماجراها بیشتر از آن‌که نمایانده شوند، «روایت» می‌شوند. راویان کلیدی آنجلوپولوس- یا در حقیقت، دستهٔ همسرایان او- زنان دهکده‌اند که اکثر ماجراهای مهم فیلم را آنها روایت می‌کنند. روایت در این فیلم لایه‌های دیگری هم دارد که نشان می‌دهد آنجلوپولوس کارکرد شاعرانهٔ آوا و نوا را در تراژدی یونان به‌خوبی می‌شناسد.

گفتیم که نیچه تراژدی را برخاسته از روح موسیقی می‌داند. این «روح موسیقایی» درواقع نتیجهٔ تعامل دو گونه نیرو و انرژی است: نیروهای آپولونی[۲۱] و دیونیزوسی[۲۲]. اگر آپولون-خدای خورشید، نور و درخشندگی - نماد زیبایی تجسم‌یافته در آرامش، متانت و ملایمت است، و درنتیجه اگر زیبایی نغمه‌های آپولونی آرام‌بخش و تسکین‌دهنده است، موسیقی دیونیزوسی را می‌توان موسیقی «عاطفه و احساس» نامید. به‌گفتهٔ نیچه، موسیقی دیونیزوسی «قدرت عاطفی آهنگ و صدا، جریان یکپارچهٔ ملودی و جهانِ مطلقاً غیرقابل مقایسهٔ هارمونی» (نیچه، ۱۳۸۵: ۳۵) است.

برای آنجلوپولوس موسیقی فقط در آواز و صدای سازها خلاصه نمی‌شود، بلکه هر صدایی- حتی، و به‌خصوص، سکوت_ برای او ارزش موسیقایی دارد[۲۳]. در *چمنزار گریان* از یک سو صداهایی می‌شنویم که می‌شود آنها را آپولونی نامید؛ مثلاً صدای جیغ‌مانندِ سوت قطاری که با عبور خود از یک سوی کادر به سوی دیگر، بسیاری صحنه‌ها را به هم پیوند می‌دهد؛ یا صدای اتومبیلها، صدای منقطع گلوله‌ها، یا صدای پرحرارت سربازان جوان که «سرود پیروزی»

21. Apollonian
22. Dionysian

۲۳. چنین توجهی را در اشعار خودمان هم می‌توان سراغ گرفت. از نمونه‌های معاصر، فروغ فرخزاد است که در «تنها صداست که می‌ماند»، مفاهیمی مثل زمان، حرکت و جاودانگی را با «صدا» مربوط ساخته است. جالب اینجاست که فروغ هم بین سینما_ به‌خصوص سینمای مستند و مستند گونه_ و شعر پیوندی عمیق می‌دید.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

تصویر ۳

سرمی‌دهند. از سوی دیگر صداهای دیونیزوسی هم داریم؛ مثل صدای امواج دریا و نغمه‌های باران و ملودی رودخانه. می‌توان به این دستهٔ دوم تم کاراییندرو را اضافه کرد که اتفاقاً در صحنه‌هایی که آب را نشان می‌دهند بیشتر شنیده می‌شود. به این صداها می‌توان فریادهای آدمها را هم افزود؛ مثل فریاد آلکسیس و اسپیروس زمانی که النی را صدا می‌زنند، و همچنین فریاد النی در آخرین صحنهٔ فیلم. به‌نظر می‌رسد آنجلوپولوس می‌خواهد بر وجود رابطهٔ خاصی میان النی، آب و موسیقی تأکید کند (تصویر ۳). این رابطه چندان ساده نیست. آب در این فیلم فقط تسکین‌دهنده نیست، بلکه گاه با قدرتی عجیب و شوری ویرانگر عمل می‌کند (مثل زمانی که رودخانهٔ همیشه‌آرام فیلم، با طغیان خود اهالی را وادار به ترک دهکده می‌کند). رودخانه در این فیلم فقط رو به جلو جریان ندارد. با تأکید فیلم‌ساز در دو نقطهٔ کلیدی ابتدا و انتهای فیلم روی «سرچشمه»ی رودخانه، می‌توان گفت که رودخانهٔ فیلم، مثل *ایستر*[۲۴] هولدرلین[۲۵]، به سوی بالا هم جریان دارد.

هولدرلین در شعر *ایستر* (نام باستانی رودخانهٔ دانوب) به ارزش اسطوره‌ای این رودخانه و ارتباط آن با خدایان اشاره می‌کند. او همچنین در این شعر از «سرچشمه»ی این رودخانه سخن می‌گوید و برای آن اهمیتی شاعرانه قائل می‌شود. هایدگر در سال ۱۹۴۲ سلسله سخنرانیهایی دربارهٔ این شعر ارائه داد.[۲۶] به‌نظر هایدگر، آنچه *ایستر* را متمایز می‌کند توجه هولدرلین در آن به «جوهر شاعرانهٔ رودخانه» است (Heidegger, 1996: 11-12). در شعر هولدرلین رودخانه «به سخن درمی‌آید» (Ibid). رودخانه از یک طرف از انسانها جداست و «روح» جداگانهٔ خود را دارد؛ از طرف دیگر با توجه به این‌که معمولاً اطراف رودخانه‌ها محل زندگی انسانهاست، رود روان با انسان ارتباط پیدا می‌کند (Ibid). هایدگر تأکید می‌کند که برخلاف برداشتهای متافیزیکی از هنر، رودخانه «نماد»ی از یک مفهوم والاتر نیست، بلکه خود همان چیزی است که انسانها را به آنچه هستند نزدیک می‌کند (Ibid: 20-21). رودخانه یادآور مفهوم «خانه» برای انسانهاست و در عین حال تجسم «سفر» هم هست (Ibid: 27, 31).

در نخستین صحنهٔ فیلم، اسپیروس و خانواده‌اش را که از اُدسا فرار کرده‌اند، می‌بینیم که در کنار رودخانه‌ای توقف می‌کنند. صدایی بیرون کادر از آنها می‌پرسد که کیستند، از کجا آمده‌اند و به کجا می‌روند. در این نمای باز رودخانه، اسپیروس و خانواده‌اش و همچنین تصویر وارونه‌شان را در رودخانه می‌بینیم.

24. *Ister*
25. Holderlin
۲۶. این سخنرانیها در سال ۱۹۸۴ با عنوان *ایستر سرودهٔ هولدرلین* چاپ شد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

روشـن نیسـت کـه صـدای خـارج کادر از کیسـت، اما فضـای صحنه به ما می‌گوید که ایـن صدا می‌تواند خود رودخانه باشـد که به‌نوعی آنها را در آغوش گرفته و به «خانه»شـان دعوت می‌کنـد (البته مدتی بعـد می‌بینیم که چگونـه همـان رودخانه قـدرت ویرانگر خود را با سـیل به رخ آنها می‌کشـد). همچنین، شـاید هم این صدا از آنِ اسفنکس[۲۷] باشد که در دروازهٔ شهر تبای، معمای بزرگی برای ادیپ پیش می‌کشـد تا او را بیازماید؛ و ادیپ آن را رمزگشایی می‌کند. اینک بار دیگر اسطوره، گذشته و حال به هم پیوند می‌خورند. نکتهٔ تکان‌دهنده این اسـت که این پرسش می‌تواند از سوی من و تو، به‌عنوان اسفنکسهای امروز، پیش کشـیده شده باشد، و بدین‌ترتیب، ما در دل فیلم جا خوش کرده باشیم.

هایدگر به سـطرهایی از *ایستر* اشـاره می‌کند که در آن، هولدرلین از قهرمانی افسانه‌ای (هرکول)[۲۸] سخن می‌گوید که به سرچشـمهٔ رودخانه آمده بود. او با اشـاره به این سطرها نتیجه می‌گیرد که *ایستر*، شعر ـ رودخانه‌ای است که با وجود «خارج‌شـدن و جاری‌شـدنش از سرچشمه، هیچ‌گاه آن را فرامـوش نمی‌کند» (Ibid: 138-139). نماد «سرچشـمه»، بـا آن‌که فقط دو بار در فیلم به آن اشـاره می‌شود، از کلیدی‌ترین مفاهیم فیلم است. این نماد ساختار شـعری فیلم را تحت‌تأثیر قـرار می‌دهد، آغاز و پایان آن را با هم پیوند می‌زند و حتی به نام فیلم هم هویت معنایی ویژه‌ای می‌بخشد. جست‌وجو برای یافتـن سرچشـمه حتـی به‌نوعی در نام شخصیتها نیز احساس می‌شود (النی یـادآور «هلن»[۲۹] تروی[۳۰]، و اسـپیروس برگرفته از واژهٔ یونانی «spyridon» به‌معنی «روح» اسـت). اما این پیونددادن آغاز و پایان در چارچوب پدیدارشناسی روح هگل نیز می‌گنجد، زیرا تراژیک‌ترین وجه هستی در روح و شـدنش جلوه می‌کنـد: «آگاهی تاریخـی» تنها به‌معنی خبرداشـتن از آغـاز و پایان نیسـت، درآمیختـن این دو برای گذر به مرحله‌ای نوین است.

بد نیسـت نگاهی به فضای کلی و به‌خصوص میزانسن دو صحنه‌ای بیندازیم که در آنها به سرچشمه اشاره می‌شود. اولـی یکی از نخسـتین صحنه‌های فیلم اسـت. النی بعد از به‌دنیاآوردن بچه‌هایش تازه به دهکده برگشته است. در یک صحنهٔ شـبانه آلکسیس از پایین پنجره او را صدا می‌زند و با هم حرف می‌زنند. در ابتدا فقط صدای النی را می‌شنویم، اما تقریباً در میانهٔ گفت‌وگویشان تصویر او را در یک نمای متوسـط (که می‌شـود آن را کلوزآپ[۳۱] هـم درنظر گرفت) می‌بینیم. آلکسـیس از زمانی که او و النی از هم دور بودند حرف می‌زند و می‌گوید که در این زمان هروقت دلش برای او تنگ می‌شد، به کنار رودخانه می‌رفت و به آب نگاه می‌کرد. او همچنین می‌پرسـد: «یادت می‌آید کـه در کنار رودخانه می‌دویدیم و می‌گشتیم تا سرچشـمه‌اش را پیدا کنیم؟» در پایـان این صحنه، النـی را می‌بینیم کـه آرام گریه می‌کند. بار دومی که اشـاره به سرچشـمه را می‌شـنویم، تقریباً بیست سـال از این زمان گذشته است. یونان در این مدت سـالهای سـخت و اتفاقاتـی مهم مثل جنگ جهانـی دوم و جنگ داخلی دههٔ ۴۰ را از سـر گذرانده اسـت. این بار

27. Sphinx
28. Hercules
29. Helen
30. Troy
31. Close up

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

تصویر ۴

در صحنهٔ پایانی فیلم به سرچشمه اشاره می‌شود. در این صحنه النی را که حالا زنی خسته و درمانده است، می‌بینیم که با قایق به سمت خانه‌ای ویرانه حرکت می‌کند که جسد پسرش، یورگیس آنجاست (تصویر ۴). زنان دهکده (که پیش‌تر به آنها اشاره شد)، قبلاً به او خبر داده‌اند که یورگیس در جنگ داخلی کشته شده (یانیس، پسر دیگر النی هم در همین جنگ کشته شده بود). در ابتدای این بخش اشاره شد که بیشتر رویدادهای مهم فیلم را همین زنان روایت می‌کنند. آنها حتی اتفاقاتی را تعریف می‌کنند که لزوماً خودشان شاهد آنها نبوده‌اند. در اینجا هم مثل سکانس آغازین *نگاه خیرهٔ اولیس*، آنجلوپولوس از شگرد یگانهٔ خود در بازگشت به گذشته استفاده و گذشته و حال را با هم ادغام می کند؛ کاری که هم‌سرایان تراژدی یونان باستان می‌کردند. دوربین با حرکت خود به سمت دو برادر، ما را به زمان گذشته می‌برد و با بازگشت به سمت النی و زنِ راوی به زمان حال برمی‌گردد. باز هم مکان ثابت باقی می‌ماند و فقط زمان تغییر می کند. مشخص است که زن در ملاقات دو برادر حضور فیزیکی نداشته و اگر هم از دور شاهد آنها بوده، نمی‌توانسته تک‌تک جملاتشان را به‌وضوح بشنود. اما آنجلوپولوس با غریب و مبهم‌کردن زمان، می‌خواهد برای زن نقشی با اهمیتِ شاعرانهٔ دستهٔ هم‌سرایان در تراژدی یونان قائل شود. با این حساب، شاید بتوان برای دستیار یاناکیس در *نگاه خیرهٔ اولیس* نیز چنین نقشی درنظر گرفت.

وقتی النی در صحنهٔ پایانی با قایق به سمت خانهٔ ویران‌شده حرکت می‌کند، صدای بیرون از کادر آلکسیس را می‌شنویم که نامه‌ای را که برای النی فرستاده می‌خواند. آلکسیس در این نامه باز هم از خاطراتشان و رودخانه صحبت می‌کند و باز هم می‌پرسد: «یادت می‌آید با هم می‌دویدیم تا سرچشمهٔ رودخانه را پیدا کنیم؟» اما این بار آلکسیس از خوابی سخن می‌گوید که در آن سرچشمه را پیدا کرده بود. او خواب دیده بود سرچشمهٔ رودخانه، چمنزاری است که در آن هزاران قطرهٔ شبنم است، طوری که انگار چمنزار گریه می‌کند.

پیوند النی با سرچشمهٔ رودخانه که در صحنه‌های بالا به‌وضوح بر آن تأکید شده، و همچنین ارتباط نام النی و «هلن»، ما را به تعمق بیشتری درنقش او به‌عنوان مادر و تجسم مفهوم مادر/وطن در او وامی‌دارد. اولین بار که به سرچشمه اشاره می‌شود، النی و آلکسیس نوجوان‌اند. جست‌وجویشان برای یافتن سرچشمه یک بازی کودکانه است که با شور و انرژی و در عین حال، معصومیت کودکی درآمیخته است؛ درست مثل

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

دوستی‌شـان، عشقشـان، و حتی «مادر»شـدن النی. اما دومین بار که واژهٔ سرچشـمه را می‌شـنویم، النی دیگر بچه نیسـت و سـختیهای زیادی را پشـت سـر گذاشته: تنهایی، زندان، ازدسـت‌دادن شوهر و بچه‌ها. نکته‌ای که در دو صحنه مشترک است گریان‌بودن اوست.

بدین‌ترتیب، می‌شود به خواب آلکسیس که در آن سرچشمهٔ رودخانه را به‌صورت «چمنزار گریان» می‌بیند به‌گونه‌ای دیگر نگریسـت. وقتی النی از زندان آزاد می‌شود، همین زنـان دهکده او را تحویل می‌گیرند و مانند ابتدای فیلم که النیِ نوجـوان، بعد از به‌دنیـاآوردن بچه‌هایش به دهکده برگشـته بود، از او مراقبـت می‌کننـد. در همان‌جا، النی در هذیانهایش (که شـبیه شعر هم هسـت) خود را همان «دختربچهٔ سه‌ساله» می‌داند که «گریه می‌کند» و بازیگری که نقش النی را بازی می‌کند (آلکساندرا آیدینی) چهره‌ای کودکانـه دارد که باعث می‌شـود تا پایان فیلم، سـایه‌ای از کودکـی را در النـی ببینیم. النی بـه کودکی می‌ماند که هرگز بزرگ نمی‌شـود، گرچه تقریبـاً در کودکی مجبور به «مادر»بودن شـده است. در سراسر فیلم، او هم‌زمان مادر و کودک اسـت. تصویـر مادر/کودک در النی بیش از آن‌که به مفاهیمی چون بی‌تجربگی و خامی اشاره کند، تأکیدی بر پاکی سرچشمه است. النی با داشتن دو فرزند دوقلـو که در جنگ داخلی در دو جبههٔ مخالف می‌جنگند، آشـتی‌دهنده و درعین‌حـال، برهم‌زننـدهٔ برابرنهادهای فیلـم اسـت. فیلم بـا «فریـاد برهنهٔ رنـج» او بـه پایـان می‌رسـد، امـا بلافاصلـه بعد از ایـن فریاد تصویر محو نمی‌شـود. چند ثانیه مکث لازم اسـت تـا به ملودی امواج که از پس صدای او به گوش می‌رسـد، دقت کنیم. نگهبانی که نامهٔ آلکسـیس را به النی می‌دهد به او می‌گوید کـه آن را از جیـب یک «سـرباز آمریکایی» پیـدا کرده‌اند. از همان بخشـهای نخسـت فیلم علاقهٔ آلکسیس به آمریکا و شوروشـوق او برای رسـیدن بـه «رؤیـای آمریکایی» محسوس اسـت. این شـور و علاقه با طنین موسیقی‌اش و صـدای سـاز آکاردئونش در هـم می‌آمیـزد. در اینجا نیز، مانند *نگاه خیرهٔ اولیس*، آنجلوپولوس شخصیتهایش را بـه کولیگری و سـرگردانی وامی‌دارد؛ سـرگردانی‌ای کـه به ازدسـت‌رفتن هویت نیـز می‌انجامد. آلکسـیس به قصد سـاختن زندگـی‌ای رؤیایی بـرای خانـواده‌اش، به آمریکا می‌رود و ناچار می‌شـود در ارتش ثبت‌نام کند. او سرانجام در هیئت یک «سرباز آمریکایی» کشته می‌شود؛ اسـطوره‌ای در میـان ویرانه‌هـای اسـطورهٔ دیگـر (آدم آمریکایی) گم می‌شود. شاید با همین نگاه باید به رفت‌وآمد اتومبیلها و قطاری که انگار با سوتش این اسطوره‌سازیها را به‌سخره می‌گیرد نگریسـت. در یک‌سوم انتهایی فیلم، رفت‌وآمد این قطار و صدای سـوتش محسـوس‌تر است؛ قطـاری که فالانژیسـتهایی را حمل می‌کند کـه با حرارت شعار سرمی‌دهند: «رو به جلو، شجاعانه، با غرور، رو به جلو برای این‌که گذشتهٔ پرافتخارمان تکرار می‌شود».

اگر الیوت گذشـته را در حال، حاضر می‌بیند، اشـتاینر[۳۲] شـکوه و جـلال گذشـتهٔ تـراژدی را کاملاً ازدسـت‌رفته می‌پندارد. از نظر او، کسـانی مثـل اونیل[۳۳] «بـا آمیختن

32. Steiner
33. O' Neill

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

پژواک درونمایهٔ کلاسیک با چاشنی نیروهای تازه، هم خدا را می‌خواهند و هم خرما را» (اشتاینر، ۱۳۸۶: ۳۹۳). به‌نظر او، روی‌آوردن آنها به نامهایی همچون الکترا[۳۴]، اسطوره‌هایی را تداعی می‌کند که دیگر وجود ندارند، و فقط «سبب پژواک پرهیبتی می‌شوند» (همان). انگار آنجلوپولوس اندیشه‌های الیوت و اشتاینر دربارهٔ تراژدی را درمی‌نوردد. یکی از سکانسهای مهم *چمنزار گریان* در تماشاخانه‌ای می‌گذرد که اکنون تغییر کاربری داده و به پناهگاه آوارگان تبدیل شده است! النی و آلکسیس در این تماشاخانهٔ متروک اقامت گزیده‌اند و اسپیروس که لجوجانه آنها را تعقیب می‌کرده، اینجا آنها را می‌یابد. در این سکانس درخشان، ابتدا صدای رعدآسای اسپیروس در پس‌زمینه طنین می‌اندازد و النی، آلکسیس و دیگران را از خواب بیدار می‌کند. آنگاه خود او را می‌بینیم که به‌سمت صحنه می‌آید واز آن بالا می‌رود. با حرکت دوربین به دور او، و همین‌طور که او دیالوگش را می‌گوید، سالن خالی از تماشاگر را می‌بینیم که چندان هم خالی نیست. صدها شمع روشن _مثل صدها تماشاگر مبهوت_ به اسپیروس خیره شده‌اند. حضور درخشان اسپیروس در این تماشاخانهٔ متروک، باعث شده درخشش شمعها را بهتر ببینیم. شاید آنجلوپولوس به‌دنبال چنین درخششی در دنیای تراژدی باشد. از سوی دیگر، به‌نظر می‌رسد که او با درافکندن اسطوره‌های گذشته و تاریخ معاصر به‌صورتی هجوآلود (نظیر آنچه در *نگاه خیرهٔ اولیس* دیدیم)، استفادهٔ تک‌بعدی «خدایگان» از حضور گذشته در حال را زیر سؤال می‌برد.

34. Electra

نتیجه

سینمای آنجلوپولوس سینمای جست‌وجوست؛ جست‌وجویی هومری و سوفوکلی؛ جست‌وجویی که در آن مبدأ (سرچشمه) و مقصد با هم جریان دارند؛ جست‌وجویی شاید برای یافتن خانه، با این سؤال همیشگی که در ذهن شخصیتها و تماشاگر طنین می اندازد: «از چند مرز دیگر باید گذشت تا به خانه رسید؟» سینمای او ریشه در یونان دارد؛ یونانی که زمانی «مهد تمدن» بود. آنجلوپولوس می‌گوید شک دارد یونان امروز وطن او باشد: «یک‌جورهایی حس می‌کنم در یونان غریبم. اینجا زندگی می‌کنم، اما انگار خانه‌ام اینجا نیست؛ انگار اینجا وطنم نیست» (مصاحبهٔ باکمان با آنجلوپولوس). او و شخصیتهایش ادیپ‌شهریارانی‌اند که در خانه‌شان غریب‌اند و باید به تبعید بروند تا «آدم» شوند.

در دو فیلم بررسی‌شده، شخصیتهای آنجلوپولوس را کولیهایی سرگردان می‌بینیم؛ سرگردان در میان «خانه»هایی که هردو اسطوره‌سازند: یونان باستان و آمریکای معاصر. اما شاید آنچه مهم‌تر از کشاندن اسطوره‌های باستانی به زمان حال و نمایش دو سرزمین با اسطوره‌های نو و کهنه است، به‌بازی‌گرفتن این‌گونه اسطوره‌سازی در تاریخ باشد؛ چیزی که آنجلوپولوس در این دو فیلم با اشاره‌هایی شیطنت‌بار و گزنده و در پوششی از تلخی تراژدی به ما می‌نمایاند.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

منابع

اشتاینر، جورج. (۱۳۸۶)، *مرگ تراژدی*، ترجمهٔ بهزاد قادری، تهران، انتشارات نمایش.

نیچه، فریدریش. (۱۳۸۵)، *زایش تراژدی*، ترجمهٔ رؤیا منجم، آبادان، نشر پرسش.

هـگل، گئورگ ویلهلم فردریـش. (۱۳۵۵)، *عقل در تاریخ*، ترجمهٔ حمید عنایت، تهران، انتشـارات علمی دانشـگاه صنعتی آریامهر.

Bachmaan, Gideom. (2001), "Theo Angelopoulos in Conversation with Gideom Bachmaan", *Theo Angelopoulos Internet Library*. n. p. 1 June. Web. 11 January 2009.

Barthes, Roland. (1993), *A Roland Barthes Reader*, ed. Susan Sontag. London, Vintage.

Campbell, Joseph. (1949), *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Pantheon Books.

_____. (1972), *Myths to Live By*, New York, Viking Penguin Inc.

Eliot, Thomas Stearns. (1972), "Tradition and the Individual Talent", *The Sacred Wood*, London, Methuen & CO LTD.

Fischer-Lichte, Erica. (2001), *History of European Drama and Theatre*, trans. Jo Riley, London, Routledge.

Hadas, Moses, ed. (1965), *Greek Drama*, New York, Bantam Classics.

Hegel, G. W. F. (1998), *The Hegel Reader*, ed. Stephen Houlgate, Oxford, Blackwell.

Heidegger, Martin. (1996), *Holderlin's Hymn: The Ister -Studies in Continental Thought*, trans. William McNeil and Julia Davis, Indianapolis, Indiana University Press.

Holderlin, Friedreich. (2005), "The Ister", trans. Maxine Chernoff and Paul Hoover, Jacket 27, Web. 3. 1. 2009.

Kitto-, H. D. F. (1939), *Greek Tragedy: A Literary Study*, London, Methuen.

Lewis, R. W. B. (1995), *The American Adam: Innocence ,Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century.*Chicago, University of Chicago Press.

Makryannakis, Vengelis. (2005), "Angelopoulos' Ulysses' Gaze: Where the Old Meets the New", *Forum*: *The University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and Arts*, 1(Autumn 2005). Web. 11 January 2009 <http:// forum. llc. ed. ac. uk/ issue 1/Makryannakis_ Angelopoulos. pdf>.

Noon, David Hoogland. (2004), "Operation Enduring Analogy: World War II, the War on Terror, and the Uses of Historical Memory", *Rhetoric & Public Affairs*, Volume 7, Number 3.

Rutherford, Anne. (2002) "Precarious Boundaries: Affect, Mise-en-scene, and the Senses". *Art and the Performance of Memory: Sounds and Gestures of Recollection*. ed. Richard Candida Smith. London, Routledge.

Schelling, F. W. (1989), *The Philosophy of Art*, trans. D. W. Stott, Mineapolis, University of Minnesota Press.

Wallace, Jeniffer. (2007), "Tragedy and Exile", *Tragedy in Transition*, ed. Sarah Annes Brown and Catherine Silverstone, Malden, Blackwell.

فیلم‌شناسی

Ulysses' Gaze, Dir. Theo Angelopoulos, 1995, DVD.

The Weeping Meadow, Dir. Theo Angelopoulos, 2004, DVD.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

equal felicity the evolutions of the celestial bodies, the trembling of leaves on their branches, the memory of caresses." See André Breton, "Artistic Genesis and Perspective of Surrealism," *Surrealism and Painting*, trans. Simon Watson Taylor (New York: Macdonald and Company, 1972), p. 73.

16. Calder is quoted in Marla Prather et al., *Alexander Calder 1898-1976* (Washington, D.C.: National Gallery of Art and Yale University Press, 1998), p. 230.

17. For critical reviews of Sweeney's Houston show, see Campbell Geeslin, "Calder's Master Line," *Houston Post* (Nov. 29, 1964), sec. 6, p. 6; and Ann Holmes's two articles, "Museum's Calder Circus Charts Steps in Career," *Houston Chronicle* (Nov. 29, 1964), p. 6; and "Calder's Sculptures Are Brief, Potent," *Houston Chronicle* (Nov. 24, 1964).

18. Sweeney, *Vision and Image*, pp. 75-76.

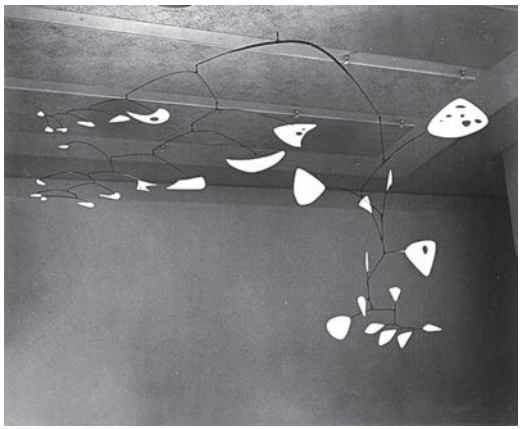
19. Sweeney, *Vision and Image*, p. 74.

20. On the themes of the miniature and the gigantic in modernist aesthetics, see Susan Stewart's brilliant study *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham: Duke University Press, 1993).

Photo Caption Information

Installation photograph of the Alexander Calder: Circus Drawings, Wire Sculptures, Toys exhibition, 1964. Photograph by Hickey & Robertson. Museum of Fine Arts, Houston Archives.

1. *The Crab* (1962)



2. *International Mobile* (1949)

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

version of the Doctrine of Correspondences found within ancient philosophical formulations of hermetic mysticism.

7. Information on this exhibition, and the text of Sweeney's introductory statement, can be found in William M. Griswold et al., *Pierre Matisse and His Artists* (New York: The Pierpont Morgan Library, 2002), pp. 162-63.

8. As this suggests, Sweeney and Calder each represented for the other an especially productive and enduring source of personal friendship and professional inspiration. In an autobiography written toward the end of his life, Calder overtly acknowledged these sentiments when he gratefully recognized Sweeney's "noble effort on my behalf. He is one of the very rare critics whom I can believe—probably the only one" whose writings "encouraged me, and many others, to believe I had something!" See Alexander Calder, *Calder: An Autobiography with Pictures* (New York: Pantheon Books, 1966), p. 184.

9. James Johnson Sweeney, "Some Ideas on Exhibition Installation," *Curator* 2 (1959), pp. 152-53. On these themes, see also Katharine Kuh, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists* (New York: Harper & Row, 1960), p. 42; and S.C.F., "Reviews and Previews: Alexander Calder," *Artnews* 61 (May 1962), p. 10.

10. Regarding the formally and philosophically complex status of the picture frame, see Jacques Derrida's discussion of the "Parergon" in *The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington and Ian McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

11. Among the works exhibited in Houston were thirty-one circus drawings that Calder executed between 1931 and 1932, the majority of which were loaned by the Perls Gallery in New York. Notably, a portfolio featuring sixteen of these drawings was also published in the October 1964 issue of *Art in America*; Sweeney had specifically requested that Calder's dealer, Klaus Perls, lend these works to the MFAH. In addition, a film displaying "Calder's Circus" was screened at the museum in conjunction with the show. See Cleve Gray, "Calder's Circus," *Art in America* 52 (Oct. 1964), pp. 23-31.

12. For related reviews of Calder's exhibitions, see "Calder," *Art International* 6 (no. 4, 1962), p. 80; Pierre Schneider, "Art News from Paris," *Artnews* 62 (Feb. 1964), p. 59; Donald Judd, "New York Exhibitions: In the Galleries," *Arts Magazine* 36 (May-June 1962), p. 88; and George Rickey, "Calder in London," *Arts Magazine* 36 (Sept. 1962), pp. 22-27.

13. The Philadelphia Museum organized this event in collaboration with the Fairmount Park Art Association. Regarding Calder's contribution to this exhibition, see S. K., "The Calders Carry on in Philadelphia," *Architectural Forum* 91 (Nov. 1949), p. 126.

14. Alexander Calder, "What Abstract Art Means to Me," *Museum of Modern Art Bulletin* 18 (Spring 1951), pp. 8-9.

15. Press release by James Johnson Sweeney, Jan. 24, 1963. RG02:03:01 Office of the Director, James Johnson Sweeney Records, Correspondence, Museum of Fine Arts, Houston Archives. André Breton also noted the conjunction of these themes in Calder's art when he wrote that Calder's work "conveys to us with

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

Notes

This essay is an extension of my forthcoming book, *Curating Consciousness: Mysticism and the Modern Museum* (Cambridge: MIT Press, forthcoming 2010). I would like to thank Alison de Lima Greene, Jeffrey J. Kripal, and Scott Brennan for their generous and insightful responses to the text.

1. James Johnson Sweeney, *Plastic Redirections in 20th Century Painting* (Chicago: University of Chicago Press, 1934), p. 42. For critical reviews of Sweeney's study, see Erwin Panowsky [*sic*], "Book Comment," *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 2 (Nov. 1934), p. 3; Thomas Craven, "Art," *The Nation* 139 (Sept. 26, 1934), p. 360; "Modern 'Redirections," *New York Times* (Aug. 26, 1934), p. 6x; Edward Alden Jewell, "New Books on the Arts," *New York Times Book Review* (Nov. 25, 1934), p. 21; Daniel Catton Rich's review in the *Chicago Daily Tribune* (Aug. 25, 1934), p. 6; and Barry Byrne's commentary in *Commonweal* 21 (Nov. 23, 1934), p. 125. For an extended discussion of Sweeney's study, and his professional and theoretical overlap with his colleague at the Museum of Modern Art, Alfred H. Barr, Jr., see my essay "The Multiple Masculinities of Canonical Modernism: James Johnson Sweeney and Alfred H. Barr, Jr. in the 1930s" in Anna Brzyski, ed., *Partisan Canons* (Durham: Duke University Press, 2007), pp. 179-202.

2. In previous texts, I have traced the embodied and gendered formalist discourses of the American photographer and entrepreneur, Alfred Stieglitz, and the critic and author Clement Greenberg. See my studies, *Painting Gender, Constructing Theory: The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics* (Cambridge: MIT Press, 2001); and *Modernism's Masculine Subjects: Matisse, The New York School, and Post-Painterly Abstraction* (Cambridge: MIT Press, 2004). For a discussion of the interpretive limitations as well as the historical significance of formalist discourses, see Yve -Alain Bois et al., "Formalism and Structuralism," *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, vol. 2 (New York: Thames & Hudson, 2004), pp. 32-39.

3. James Johnson Sweeney, *Alexander Calder* (New York: Museum of Modern Art, 1951), p. 7.

4. James Johnson Sweeney and Alexander Calder, *Three Young Rats and Other Rhymes* (1944; New York: Museum of Modern Art, 1946), pp. xv, xviii.

5. Sweeney's sources included the pre-Socratic philosophy of Heraclitus of Ephesus, the Taoist comparativism of the Sinologist Arthur Waley, the passionate asceticism that characterizes the ecstatic writings of the medieval and early modern mystics Julian of Norwich and St. John of the Cross, the hermeneutical discourses on Christian mysticism produced by the Benedictine abbot Dom Cuthbert Butler, and the intricate visionary poetics of T. S. Eliot, particularly Eliot's seminal essay on "Tradition and the Individual Talent" (1920) and the negative theology that threads through the later verses of the *Four Quartets* (1935-42).

6. James Johnson Sweeney, *Vision and Image: A Way of Seeing* (New York: Simon and Schuster, 1967), pp. 112, 33, 22, 73, 188. By emphasizing the interwoven connections between the seen and the unseen in the microcosmic and macrocosmic domains, Sweeney presented an aesthetically-oriented, modernist

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

Conclusion

Thus by evoking lighthearted themes of childlike play, Sweeney was in fact advancing a serious aesthetic philosophy that was based on a sense of sympathetic identification between viewers and the artworks they encountered. This dynamic was realized through an imaginative projection of selfhood that effectively dissolved the boundaries that structured the conventional distinctions between subject and object, self and other. In the process, viewers could imaginatively experience a sense of "becoming one" with the artworks they viewed.

Paraphrasing Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* stories, in *Vision and Image* Sweeney informed his readers that "all true art must go 'through the looking glass.'"[19] Much as in the enchanted landscapes of modernist exhibitions, in Wonderland Alice encountered elaborately costumed animals who displayed human characteristics and she experienced dramatic shifts in size and scale, alternatively becoming miniature and gigantic, as she ate curious cakes and drank mysterious potions. In turn, when Sweeney exhibited *The Crab* and the *International Mobile* in the expansive space of Cullinan Hall, museum visitors could imagine themselves as gigantic, as occupying an almost omnipotent position standing before a schematic universe and observing the motions of its orbits; or alternatively, as miniature, as a diminutive being dwarfed by enormous flowering branches or precariously engulfed by the legs of a gigantic crab.[20] Yet in either scenario, the viewer was invited to transcend the normative boundaries of consciousness in order to fuse the imaginative and existential domains, just as Calder's artworks effectively served as aesthetic doorways into these alternative states of being. In so doing, Calder's works could aptly reflect Sweeney's own mystically-oriented curatorial vision, which was predicated on the belief that artworks display the "conception of a macrocosmic unity through an assimilable microcosm."

For Sweeney—and for us today—the museum represents just such a space for the transcendence of normative conceptual boundaries, and for directly experiencing creative energies that typically remain untapped and unnoticed. By purposefully "stripping away conscious critical attitudes," Sweeney's displays of Calder's art provided audiences with nothing less than the creative power to reimagine the formal structures underpinning reality itself, just as the sculptures invited their viewers to engage in serious play, "for adults only."

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

branches, as well as a somewhat more destabilizing conception of bodily excess and fragmentation, that of a draughtsman with a dozen arms employing the etheric matter of empty space as the supporting ground for a constantly shifting, invisible drawing.

Whether invested with cosmic, floral, or anthropomorphic associations, in all instances the mobile's dynamic play of motion endowed the sculpture with a decided sense of animate presence. Notably, such mystical associations of animism struck a resonant chord with Calder's own statements regarding the technical production of his sculptures. Within the mechanical construction of the mobiles, the piercing of the individual metal plates enabled greater air flow through the sculptures' surface area, thereby permitting an internal sense of motion that literally mobilized the artworks. Calder reflected on the conjoined technical and symbolic aspects of his sculptures—that is, their animation and their animism—when he noted: "When I cut out my plates, I have two things in mind. I want them to be more alive, and I think about balance. This explains the holes in the plates. The most important thing is that the mobile be able to catch the air. It has to be able to move."[16] As a result of the artist's mechanical and aesthetic interventions, the mobiles literally function as conduits of kinetic energy, as the sculpture's shifting motions respond at once to the museum's ambient air currents and to the unfolding patterns of life around them. In so doing, the formal elements of the sculpture provide a material framework for the accompanying interchangeability of their thematic associations, that is, for seeing a flowering branch as another manifestation of a floating, suspended universe. And much like Sweeney's metaphor of a draughtsman with a dozen arms, the *International Mobile* can be approached both physically and thematically from multiple perspectives at once, as the twenty-foot hanging sculpture makes numerous points of view simultaneously available to its audience.

Notably, Sweeney not only expressed these visionary formalist ideas in his writings; he physically implemented them in his exhibition strategies.[17] As the museum installation photograph reveals, *The Crab* and the *International Mobile* nearly single-handedly commanded the stark open space of Cullinan Hall, while the bulk of Calder's circus drawings and wire sculptures were placed in the museum's South Garden Gallery, where they effectively functioned as necessary creative antecedents that preceded the fully realized grandeur of the MFAH's own highly prized, recent acquisitions. Sweeney further developed these imaginative themes further in his contemporary book, *Vision and Image*, when he emphasized the necessity for viewers "to recognize this basic source which has always vitalized true art, namely art-play, and to participate in it." Elaborating on this concept, he questioned: "If we ask ourselves what are the dominant characteristics of a child's attitude to the world about it, the answer comes at once, 'curiosity' and 'sympathy.' And sympathy in this sense implies an instinctive self-identification on the child's part with the object of its interest, in order to understand it. That is to say, 'playing at' being something other than one is, in order 'to appreciate it,' as fully as possible, through an effort at sharing its existence."[18]

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

the spring of 1962 from the Perls Gallery in New York. Later that year, he closely advised his friends and patrons, the Houston art collectors John and Dominique de Menil, on the purchase of the *International Mobile*. The Menils donated the mobile to the museum in memory of Marcel Schlumberger, who was Dominique de Menil's uncle and one of the founders of the industrial corporation Schlumberger Limited.

With its vividly warm, orange-red coloration and its simplified iconic presence, the abstract, formal structures of Calder's *Crab* readily coalesce into the familiar, witty form of a marine crustacean with grasping pincers and a distinctive sideways gait. The riveted steel plates that comprise the main "body" of the sculpture form a stable pyramidal composition that securely anchors the fragile curves of the creature's slender legs. When viewed in silhouette, these springy appendages display the sinuous grace of vaulted arches. And when approached as a whole, the sculpture's formal and thematic elements appear to be counterpoised in a dynamic play of gravity and levity, mass and lightness. At the same time, *The Crab* can be seen as a schematic archetype suggesting what a crab might look like in an imaginary, alternative universe. Issues of size and scale are central to the overall effect of the work. This sculpture measures ten feet in height, by twenty feet in width, by ten feet in depth. Just as *The Crab* retains the toy-like associations of Calder's earlier circus figures and nursery rhymes, the sculpture also assumes gigantic proportions as it looms large before its audience.[12]

Despite the significant differences that characterize the two works, in *The Crab* and the *International Mobile*, Calder recreates a toy-like miniature form on a breathtakingly large scale, which he then presents as a public spectacle. While *The Crab* immediately calls to mind a specific form of marine life, the *International Mobile* remains decidedly more elusive and unfixed in its abstract points of reference. Named for the occasion of its making, in 1949 Calder constructed the *International Mobile*—his largest work to date—for the Third International Exhibition of Sculpture at the Philadelphia Museum of Art.[13] Spanning twenty feet in both length and width, the mobile's abstract configurations of floating black and white forms can be seen as a schematic model of an imaginary universe. Building on these themes, in an essay addressing the subject of "What Abstract Art Means to Me," which was published in the *Museum of Modern Art Bulletin* (Spring 1951), Calder commented that "the underlying sense of form in my work has been the system of the Universe, or part thereof. For that is a rather large model to work from."[14]

Expanding on these cosmic associations, Sweeney attributed various organic and fantastic meanings to the artwork in the museum press release that accompanied the formal announcement of the Menils' gift. In particular, Sweeney observed that the *International Mobile* "is perhaps the most subtly rhythmic and elegant of [Calder's] large hanging mobiles having a twenty-foot span and is twenty feet from its highest point to its lowest when hanging. The elements are painted mat white with an infinite variety of petal forms flowering from its branches. It has been said that the slow, easy motion of the mobile when stirred by a breath of wind describes virtual volumes in space like a draughtsman with a dozen arms."[15] Thus for Sweeney, the suspended forms of the *International Mobile* called to mind serene images of flowering

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

distress more than anything else an oversized fish tank: no walls against which to place objects, just light and lighter.

Previously, I had always approached the arrangement of an exhibition as the composition of pictures or objects on walls or against walls. Here there were no lateral backgrounds! Fortunately my material was objects that could benefit by three-dimensional presentation. My solution came by my treating the gallery as an "aquarium" and composing the cubic interior by relating the mobiles to the stabiles on different levels throughout, as if they were fish swimming through the gallery space, rather than objects shown against two-dimensional backdrops" (Sweeney, 1959: 153).

Sweeney proceeded to note that his approach to "exhibition installation" was guided by the perspective that, in a museum, the "visitor actually moves through the exhibition and becomes part of the installation."[9] Thus, unlike traditional modes of museum display that is structured by fixed boundaries and discrete framing mechanisms, Sweeney's innovative approach to museum installation actively included making the audience an integral part of the show.[10] As a result, in the galleries at MIT, Calder's sculptures were creatively reconceptualized to appear as exotic creatures in an aquarium, while museum visitors implicitly became interwoven within this fanciful terrain, as they navigated their way through the alternative floating world of the Calder "fish tank."

The desire to promote such a multifaceted, interactive engagement between exhibited artworks and their viewers deeply informed the installations that Sweeney staged in Cullinan Hall, the Houston museum's modern wing. Designed by Mies van der Rohe during the fifties, Cullinan Hall was originally conceived as a thirty foot high, column free structure that contained 10,000 square feet of open, flexible exhibition space. Thus, when visiting Sweeney's shows, viewers encountered individual works of art that were placed within the collectively orchestrated work of art of Sweeney's exhibition, which was itself situated within Mies van der Rohe's architectural work of art, Cullinan Hall. Moreover, Sweeney's accompanying exhibition catalogues, which were elegantly designed by Herbert Matter, offered additional literary and conceptual frameworks for expressing Sweeney's poetic curatorial visions.

Space

Sweeney organized the exhibition "Alexander Calder: Circus Drawings, Wire Sculpture and Toys" at the MFAH in November and December of 1964. The Houston show coincided with a major Calder retrospective at Sweeney's former museum, the Guggenheim. Yet instead of presenting a comprehensive survey of Calder's career, Sweeney chose instead to focus selectively on a formative portion of the artist's oeuvre. In so doing, Calder's early circus drawings, wire sculptures, and toys were presented as generative artistic antecedents for Calder's mature sculptural accomplishments, such as the museum's own *International Mobile* and *The Crab*.[11] Sweeney had acquired *The Crab* for the museum's permanent collection during

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

the miniature and the gigantic domains. The two men initially met in 1933 at Pierre Loeb's art gallery in Paris, where Calder was exhibiting in a group show that included works by Hans Arp and Joan Miró. The following year, Sweeney wrote an introductory statement to accompany an exhibition of Calder's mobiles at the Pierre Matisse Gallery in New York (April 6-28, 1934), and he prominently featured a drawing of Calder's sculpture, *Object with Red Disks* (1932), on the cover of an exhibition catalogue that he produced to accompany a show at the Renaissance Society of the University of Chicago (1934).[7] Shortly thereafter, Sweeney obtained this mobile sculpture, *Object with Red Disks*, from Calder for his own personal art collection. In 1944, the two men collaborated on one of the most charming and sophisticated projects that they would undertake together, the production of an illustrated book entitled *Three Young Rats And Other Rhymes*. Notably, this seemingly innocent collection of fairy tales and nursery rhymes carried a discreet warning label, informing potential buyers that this book was intended "for adults' readers only." Edited and introduced by Sweeney, the volume contained a selection of poems and drawings on subjects ranging from magical practices to "primitive" social customs, from polygamous sexual arrangements to human sacrifice rituals. Each poem was accompanied by an original Calder illustration.

Sweeney organized important monographic exhibitions of Calder's work at the Museum of Modern Art in 1943, at the Massachusetts Institute of Technology (MIT) in 1950, and at the Tate Gallery in London in 1962. Significantly, the Tate show represented a prestigious international venue that provided Sweeney with a valuable opportunity to showcase Calder's sculpture *The Crab* (1962) (fig. 1), which was then a brand new acquisition at the Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), where Sweeney served as Museum Director. Two years later, Sweeney prominently featured this work and another of Calder's sculptures, *International Mobile* (1949) (fig. 2), in the MFAH exhibition, "Alexander Calder: Circus Drawings, Wire Sculpture and Toys" (November 24 to December 13 1964).[8]

Sweeney's exhibitions of Calder's art at MIT and at the MFAH exemplify his mystically-inflected curatorial approach. In particular, a humorous and revealing story is associated with the former event. Writing in the journal *Curator* (1959), Sweeney recalled:

> Alexander Calder had invited me to Cambridge to help him install an exhibition of his mobiles and stabiles. I was to meet him at the gallery on a Saturday morning and work with him through the weekend so that the show might be opened on the following Monday afternoon.
>
> "On Saturday morning I arrived, but no Calder. Normally he is an extremely early riser. I could not understand. But a few minutes later I was given an explanation: Calder had been in a motor accident and would be confined to the hospital for at least a week.
>
> I looked around. His sculpture had been unpacked. It laid, every item dismantled, in tidy piles on the gallery floor. I was never mechanically inclined. But this vast dismemberment was not what gave me pause. I realized at the same moment I was in a gallery that resembled to me in my

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

gender, sexuality, psychoanalytic theory, metaphysics, and their embeddedness in broader cultural histories.[2]

In this essay, I will expand this discussion by focusing on Sweeney's interactions with the sculptor Alexander Calder. Calder's art provided Sweeney with a unique opportunity to invite viewers to "strip away conscious critical attitudes," and to experience imaginative visions of miniature worlds. Throughout their collaborations, Sweeney often drew on the motif of the visionary child who engages in the paradox of "serious play" in order to provide adult audiences with a humorous and appealing portal into Calder's modernist artworks. In particular, Sweeney emphasized the ways in which Calder's images offered tantalizing glimpses into fanciful worlds where only a thin veil separated the human and animal kingdoms, and where the possibility continually remained open for an imaginative interchange between them. At the same time, Sweeney characterized Calder's art as exemplifying a modernist formal "sensibility to materials that induces new forms and an insatiable interest in fresh patterns of order."[3] When making such creative leaps of associations, Sweeney observed that "the magic agency is the human mind," a faculty that enabled "a translation of the child's expression into an adult expression," just as Calder's work embodied an exceptional "instinct for the child's point of view."[4] Thus when encountering Calder's drawings and sculptures, adult viewers were actively encouraged to rediscover the child within themselves.

The beginning of collaboration

At the outset, it is helpful to provide some brief background information on Sweeney and Calder. Throughout his long and distinguished career, James Johnson Sweeney held a number of important positions, including serving as the Director of the Department of Painting and Sculpture at the Museum of Modern Art (1945-46), Director of the Solomon R. Guggenheim Museum (1952-60), and Director of the Museum of Fine Arts, Houston (1961-67). When writing for the educated, museum-going public, Sweeney often drew on the motifs of mysticism, that is, the instrumental capacity of aesthetics to express—and potentially induce—transformational and transcendent states of being, coupled with the imaginative capacity to promote the viewer's symbolic ability to occupy multiple temporal and spatial locations simultaneously.[5] Throughout his writings Sweeney similarly characterized the museum as a secular temple of art, and he expressed the related belief that artworks perform a vital spiritual service to man. Applying these concepts to the mission of the museum in his book of critical essays, *Vision and Image: A Way of Seeing* (1967), Sweeney wrote that a museum's "basic purpose should be to stimulate the aesthetic responses of its public to a richer, spiritual life, to a fuller enjoyment of the spiritual over the material, of relationships rather than things." In this study, Sweeney also claimed that modern art and spiritual phenomena reveal "the unseen through the seen," just as works of art display the "conception of a macrocosmic unity through an assimilable microcosm."[6]

In Calder's artworks, Sweeney perceived just such a fusion of the macrocosmic and the microcosmic,

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

Introduction

In his early, influential study of modern art, *Plastic Redirections in 20th Century Painting* (1934), the critic and curator James Johnson Sweeney (1900-1986) observed that "the value of formal criticism to the plastic arts exists primarily in direct ratio to its efficacy at stripping away conscious critical attitudes."[1] For Sweeney, the "stripping away" of normative expectations and perceptions was instrumental in formulating highly creative visions within the alternative, miniature world of the modern museum. Yet what is perhaps most surprising is the way in which Sweeney skillfully drew on securely-established modes of formal criticism in order to frame a larger, visionary discourse on modernist aesthetics. Thus on one level, *Plastic Redirections* can be read as a quintessentially formalist text in which Sweeney traced the evolutionary development of the plastic sequence in modern art, extending from developments in later nineteenth-century Impressionism to the abstract psychological works of "Superrealism" (what we now call Surrealism). Yet Sweeney expanded on this seemingly stable interpretive base in order to express unexpected insights into the relations between modernist aesthetics, spirituality, and mysticism.

In previous studies, I have traced the various ways in which prominent critics engaged with formalist discourses in order to formulate compelling—and historically powerful—conceptual approaches that entailed far more than the application of structurally fixed literary principles or abstract philosophical theories to interpretations of twentieth-century art. Instead, the narratives of formal criticism were made to extend fluidly into domains of modernist subjectivity that encompassed vivid conceptions of embodiment,

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

The Miniature Worlds of Mystical Formalism

Marcia Bernnan
Associate Professor of Art History
Hoston, Rice University
mbrennan@rice.edu

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

Passage from Mythocritique to Mythanalyse

Bahman Namvar Motlagh, Ph.D.
Academic member of Shahid Beheshti University

Mythology nowadays involves a large number of histories, theories and criticism. Mythological approaches and theories have been evolving in line with time and different paradigms so much so that some belong to Pre-Structuralist, some to Structuralist, and others to Post-Structuralist period.

In this article, we tend to make a survey of two mythological approaches current in the 70's and 80's which were later appealing to myth-scholars like Gilbert Durand. The approached called *mythocritique* and *mythanalyse* are the most significant mythological approaches that represent Structuralist and Post-Structuralist studies of myth respectively. The present paper begins with a brief introduction to these two approaches and then deals with the causes of shift from *mythocritique* to *mythanalyse* and finally makes a reading of the novel *Aurélia* based on the *mythocritique* approach.

Keywords: Myth, Criticism, Art, Mythocritique, Mythanalyse.

Playing with Myth-Makers: Poetry and Myths of Greek Tragedy in Theo Angelopoulos's Poetic Cinema

Behzad Ghaderi Sohi, Ph.D.
Associate Professor of University of Tehran
Adineh Khojastehpour
M.A of English Literature

Theo Angelopoulos is regarded as the main figure of the New Greek Cinema. The wide range of allusions in his films to Greek mythology and tragedy indicates his profound connection with the historical and literary reservoir of his native land. This article explores the *poetic* essence of Greek tragedy in his films, focusing on *Ulysses' Gaze* (1995), and *The Weeping Meadow* (2004). The authors study the structure and themes of these two films and the poetic symbols and motifs such as fluidity, river and source as well as some other poetic elements of Greek tragedy, to argue that Angelopoulos stands as a latter-day Greek tragic poet who uses Greek mythology for deconstructive purposes in today's world.

Keywords: Greek Tragedy, Greek Mythology, Theo Angelopoulos, *Ulysses' Gaze*, *The Weeping Meadow*, Poetry.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

Northrop Frye and Myth Criticism

Bahar Mokhtarian, Ph.D.
Academic Member of Art University of Isfahan

The relationship between myth and literature has always attracted the attention of scholars, most of which have even regarded literature as a subcategory of myth. Meanwhile, Northrop Frye, a western literary critic, was the first to establish the relationship between myth and literature as a systematic framework within the body of literary criticism. This paper attempts to have a glance at the New Criticism and the position of Frye within this school, and then focuses on his experiments with the myth-literature relationship. Before dealing with his method, we should have a brief look at his experimental method of recourse to the Holy Bible and then its synthesis with the archetypal approach that is, on the one hand, inspired by Frazer's Comparative Anthropology and, on the other hand, is impressed by Jungian Psychology. It will then discuss two key concepts of *displacement* and *condensation* in Frye's literary criticism theory where they are applied to explain the growth and evolution of literary structures from the heart of myth.

Keywords: Myth, Literature, Literary Criticism, Northrop Frye, Displacement, Condensation.

Campbell's Theory of Monomyth Analysis with a Glance at the Narrative of Jonah and the Fish

Manizheh Kangarani
Academy of Arts

Joseph Campbell is one of the most significant contemporary theoreticians in the field of myths. Campbell presented his theory of monomyth according to the motifs and common mythic themes found in different cultures, and he discusses that myths follow uniform archetypes although they undertake transformation as they pass through different cultures and take newer forms. This paper sets to study the hero as the most important universal archetype and his transformation strand in the light of Campbell's theory of monomyth; then it presents a mythological reading of the narrative of Jonah and his captivity in the mouth of a large fish based on the version of *Jame'-al-Tavarikh* and Campbell's approach in order to achieve a deeper understanding of the transformation strand of the hero in this narrative.

Keywords: Joseph Campbell, Archetype, Monomyth, Hero, *Jame'-al-tavarikh*.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

The Miniature Worlds of Mystical Formalism

Marcia Bernnan, Ph.D.
Associate Professor of Art History, Hoston, Rice University

Throughout the twentieth century, prominent critics drew on formalist discourses in order to frame compelling narratives on the complex relations between embodiment, gender, metaphysics, and psychoanalytic theories in modernist aesthetics. A particularly suggestive example can be found in the critic and curator James Johnson Sweeney's interactions with the sculptor Alexander Calder. Sweeney often characterized Calder's art as the product of a visionary child who engaged in the paradox of Serious play. As he formulated fantastic, alternative worlds populated by miniature and gigantic creatures. In so doing, Sweeney promoted a visionary formalist approach that drew on Calder's art to present a larger, mystical vision of the expansive possibilities contained within the microcosmic world of the modern museum.
Keywords:
Formalism, Calder, Sweeney, Mysterious, Modernism Aesthetics.

Some Archetypal Unnoticed in *The Occupation of the Ground* of Jean Echenoz

Ilmira Dadvar, Ph.D.
Associate Professor, University of Tehran

Jung, psycologist and theorist of collective unconscious, believed that in analysing the psychic we could find the mythological motifs present in the unconscious of each individual. These motifs should be discovered through a second psychic system, as it is not developed individually but is inherited and has eternal and universal meanings. Archetypes are the most complete and precise form of these motifs which incarnate in aesthetic and religious symbols.

In this paper we will try, through a new interpretation of *The Occupation of the Ground*, by Jean Echenoz, and by considering Jung's theory of collective unconscious, to explore some archetypal unnoticed in the hidden layers of the story in order to be an answer to propounded questions.
Keywords:
Archetype, Image, Unnoticed, Collective-Unconscious, Ruin.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

A Reading of Caricature Discourse Based on Schémata Tensif

Morteza Babak Moein, Ph.D.
Academic Member of Azad University; Tehran

Schémata tensif is one of the numerous schemata on the subject of discourse. The schemata consists of two different aspects which could be assumed as lining on axis y and axis x. The x axis (vertical line) is proportionate to the amount of tension and emotion and deals with qualitative, intrinsic and emotional values whereas the y axis (horizontal line) refers to the cognitive expanse and deals with quantitative and numerical traits as well as spatiotemporal expanse.

Within this paper, based on the increase/decrease in co-vectoring/anti-vectoring tension and cognitive expanse, four different possible schémata tensifs are defined -- namely, falling emotional-tensif schemata, rising emotional-tensif schemata, two-dimensional rising co-vectoring schemata, and two-dimensional falling co-vectoring schemata. Then it will try to find out in what schémata tensif the caricature discourse would be placed. Having well defined the caricature discourse and compared its function with that of dream, the paper will be carried with examples to show that the caricature discourse could be read based on falling schémata tensif.

Keywords:
Schémata Tensifs, Discourse Rupture, Discourse Union, Caricature, Dream.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

Preface

The fourteenth issue of *Pazhouheshnameh*, as previous ones, consists of two sections. The first article in the first section studies a few sample caricatures from a semiotic approach to discourse analysis. The other article in this section is written by a foreign researcher who studies the relation of form and space in Calder's plastic arts (the article is originally written in English).

The second section of the current issue of *Pazhouheshnameh* is devoted to Mythological Criticism of art. Myth make essential elements of human imagination and have a peerless role in literature, art, philosophy and human culture in general, although it has been given little credit in criticism. The distinction of Criticism, likewise all other critical approaches, is mostly with archetypal subjects. Despite the fact that the issue of myths is as old as the history of literature, Mythological Criticism as a systematized and to some extent independent critical approach emerged within the 19th century body of mythological studies and has developed throughout the 20th and 21st centuries. This criticism has a history of its own within which different paradigms and methods have been experimented - from classical methods to New Criticism and Structuralism and so forth - which reveals it to be a rich and comprehensive critical approach yet not fully explored and introduced. The widespread subjects of this criticism would exceed a single issue treatment and therefore this special issue is but a first step towards introducing this significant critical approach. We hope to have another issue to explore and survey other new approaches in Mythological Criticism with the collaboration of researchers in this specific field of study.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

Contents

First Section:

Morteza Babak Moein/ A Reading of Caricature Discourse Based on Schémata Tensif

Marcia Bernnan/ The Miniature Worlds of Mystical Formalism

Second Section:

Ilmira Dadvar/ Some Archetypal Unnoticed in *The Occupation of the Ground* of Jean Echenoz

Bahar Mokhtarian/ Northrop Frye and Myth Criticism

Manizheh Kangarani/ Campbell's Theory of Monomyth Analysis with a Glance at the Narrative of Jonah and the Fish

Bahman Namvar Motlagh/ Passage from Mythocritique to Mythanalyse

Behzad Ghaderi Sohi - Adineh Khojastehpour/ Playing with Myth-Makers: Poetry and Myths of Greek Tragedy in Theo Angelopoulos's Poetic Cinema

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

Pazhouhesh Nameh-e
Farhangestan-e Honar
Research Journal of the Iranian Academy of Arts
(Issue on Mythological Criticism of Art)

Volume 3, No.4, (Serial no.: 14), Autumn 2009
ISSN 1735-7896
Licence Holder: The Iranian Academy of Arts

Editorial Director: Bahman Namvar Motlagh
Editor-in Chief: Manizheh Kangarani
Editorial Board: Hasan Bolkhari,
Shahram Pazouki, Parvin Partovi,
Mehdi Hosaini, Zahra Rahnavard,
Farzan Sojoodi, Bahman Namvar Motlagh.
With thanks to: Mehdi Hosaini,
Amir Ali Nojoumian, Akram Bakhshi

Logo Designer: Javad Pouyan
Graphic Designer: Sohrab Kalhornia
Editor: Babak Atashinjan
Translator: Farzaneh Dousti

Address: Iranian Academy of Arts, No. 1552,
Taleghani Cross Road, Vali Asr Ave. Tehran

Tel:(+98 21) 66954200-5
Fax:(+98 21) 66951167

Web Site: www.honar.ac.ir/pajoheshnameh
Email: kangarani@honar.ac.ir

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

14
Autumn 2009

Pazhouhesh Nameh-e Farhangestan-e Honar

Research Journal of the Iranian Academy of Arts

Issue on Mythological Criticism of Art

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]