

«به نام خدا»

۱۴
پاییز ۱۳۸۸

هنر
فرهنگستان
پژوهشنامه

این شماره : نقد اسطوره ای هنر

پژوهشنامه فرهنگستان هنر

فصلنامه، سال سوم، شماره ۴

(شماره پیاپی ۱۴)، پاییز ۱۳۸۸

شاپا: ISSN ۱۷۳۵-۷۸۹۶



دارای اعتبار علمی پژوهشی از نظر

فرهنگستانهای چهارگانه جمهوری اسلامی ایران

صاحب امتیاز: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران

مترجم خلاصه 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: شاد رنگ

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 فرزانه 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: ۰۵-۶۶۹۵۴۲۰۰

نمابر: ۰۵-۶۶۹۵۱۱۶۷

نشانی سایت اینترنتی: www.honar.ac.ir/pajoheshnameh

پست الکترونیکی دبیر: kangarani@honar.ac.ir

• پژوهشنامه 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.
• مقاله 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)، حوزه معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه.

کوتاه نوشت ها و نشانه ها (راهنمای مطالعه 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 ... علیه و آله • (ع): علیه السلام، علیها السلام، علیهما 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 مؤلف، 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:

• سندهایی 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؛ مثلاً «قرن نهم / پانزدهم»، یعنی قرن نهم هجری قمری، که تقریباً مقارن با قرن پانزدهم میلادی است.

فهرست

۵	سر آغاز
	بخش اول: اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری
۷	دکتر مرتضی بابک معین / خوانش گفتمان کاریکاتور براساس طرحوارهٔ تنشی
۱۹	دکتر مارسیا برنان / دنیاهای مینیاتوری در فرمالیسم راز آمیز
	بخش دوم: نقدنامه
۳۳	درآمدی بر نظریه‌ها و نقدهای اسطوره‌ای
۴۴	دکتر ایلمیرا دادور / ناگفته‌هایی از سرنمون‌ها در «خاک تصرف شده» ژان اِشنوز
۵۸	دکتر بهار مختاریان / نورتروپ فرای و نقد اسطوره‌ای
۷۴	منیژه کنگرانی / تحلیل تک‌اسطوره نزد کمبل؛ با نگاهی به روایت یونس و ماهی
۹۲	دکتر بهمن نامور مطلق / گذار از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی؛ بررسی دوروش اسطوره‌ای و رابطه آنها
۱۰۹	دکتر بهزاد قادری سهی - آدینه خجسته‌پور / بازی با اسطوره‌سازان «شعر و اسطوره» تراژدی یونان در سینمای تغزلی آنجلو پولوس



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 کالدِر 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 به واسطهٔ 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 این حال 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 شماره‌های دیگر و با همکاری پژوهشگران این عرصه، سایر روشهای نوین در نقد اسطوره‌ای مورد مذاقه و بررسی قرار گیرد.

پژوهشنامه

بخش اول

اصول و مبانی نقد و
پژوهش هنری

خوانش گفتمان کاریکاتور بر اساس طرحواره‌ تنشی

دکتر مرتضی بابک معین
عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد
اسلامی، واحد تهران مرکز
bajo_555@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۴/۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۵/۲۸

چکیده

از جمله طرحواره‌های حوزه گفتمان، «طرحواره تنش» است. این طرحواره دارای دو بُعد متفاوت است که می‌توان آنها را بر دو محور x و y فرض کرد. محور x (محور عمودی) به شدت تنش و احساس ربط دارد و به ارزشهای کیفی، درونی، احساسی و... مربوط می‌شود و محور y (محور افقی) اشاره به گستره شناختی دارد و با ویژگیهای کمی، عددی، گستره زمانی، مکانی و... ارتباط دارد.

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

واژگان کلیدی:

طرحواره تنش، گسست گفتمانی، پیوست گفتمانی، کاریکاتور، رؤیا.

داده‌های تمام‌شده و بسته نمود پیدا می‌کنند و هرگز نظارت و کنترل گفته‌پرداز^۱ی پویا و سیال بر آن اعمال نمی‌شود.

در واقع قبل از هرگونه بحث درخصوص مقوله‌های معنایی، سوژه و گفته‌پرداز^۲ گفتمان دارای «حضور^۳» 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 سوژه گفتمانی با کمترین یا بیشترین درجه شدت عاطفی و حسی^۴، و نیز با کمترین یا بیشترین درجه گستره شناختی^۵، جهان خود را درک می‌کند. سوژه گفتمانی با عمل گفته‌پرداز^۶ی و تولید گفته^۷ درواقع از مرکز اوج و شدت تنش عاطفی - حسی جدا می‌شود و به این ترتیب، کنشگرهایی دیگر (نه من)، زمانهای دیگر (نه الان) و مکانهای دیگری (نه اینجا) را به وجود می‌آورد و این گونه گستره 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 نزدیک شدن 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

نظریه طرحواره تنش^۸ی را که اولین بار توسط نشانه‌شناس فرانسوی، ژاک فونتنی^۱ مطرح شده است، غالباً با مربع معناشناسی گرمس^۲ مقایسه می‌کنند. مربع معناشناسی که نمود تصویری مقوله‌های بنیادین معنایی است (Courtès, 1991: 152)، در سطح ژرف ساخت و لایه زیرین سیر زایشی معنا^۳، که تظاهر فشرده نظریه‌های روایی گرمس است، مطرح می‌شود (Bertrand, 2000: 29). در مربع معناشناسی، مقوله‌های معنایی به صورت

5. présence
6. l'intensité
7. étendu
8. énoncé

از مرکز و مرجع گفته‌پردازی، که در آنجا با شدت تنش عاطفی - 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 ساده حضور جدا می‌شود، گفتمان با آن شدت احساس و تنش خود را از دست می‌دهد و البته دارای گستره می‌گردد؛ فضاهاى 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 گستره وضعیت ابتدایی گفتمان می‌شود. دنیای جدید گفتمانی که این چنین 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 باز یابد» (Fontanille, 1999: 49).

دیدیم عمل گفتمان مبتنی است بر حضور سوژه گفتمانی که با عملیات گسست و پیوست گفتمانی یا طر حواره تنشى از خود دور می‌شود و وضعیتهای متفاوتی را به‌وجود می‌آورد و یا به‌عکس، به

مرکز و مرجع تولید گفته که بیان حضور خود سوژه گفتمانی است، نزدیک می‌شود.

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

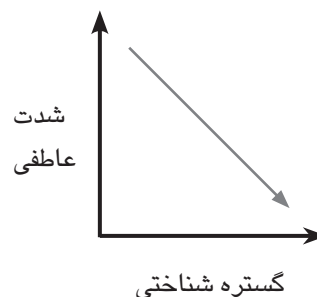
«طرحواره‌های گفتمانی [...] جنبشهای هدفمندی هستند به‌سوی بیشترین میزان تنش و احساس یا بالاترین حد گستره. این جنبشهای متفاوت کاهش یا افزایش شدت تنش و احساس را با بیشترین حد و کمترین میزان گستره شناختی ترکیب می‌کنند و بدین ترتیب، چهار گونه جنبش هدفمند را متصور می‌شوند» (Ibid: 103).

بدین ترتیب فونتانی چهار طرحواره متفاوت را برمی‌شمرد:

۱. طرحواره سقوط بعد عاطفی - تنشى^۱: این طرحواره بیان‌گذار از بیشترین بار عاطفی و شدت تنش به افزایش گستره 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

محل اسقرار سوژهٔ گفتمانی است، دور می‌شوند.



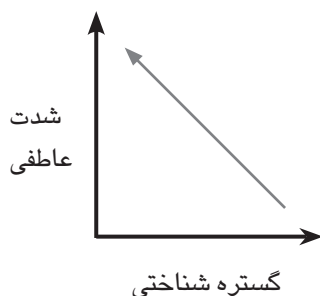
فونتنی برای این حالت خاص، مثالی از حوزهٔ تبلیغات می‌آورد (Ibid:105). در پوستره‌های تبلیغاتی ارتباط بین آنچه به آن «قسمت چشمگیر» پوستر می‌گویند و بقیهٔ آن، چنین حرکتی را تداعی می‌کند. قسمت چشمگیر پوستر توجه گفته‌خوان و مشاهده‌گر را با شوک و تنش عاطفی و احساسی بالا جلب می‌کند؛ اما بقیهٔ پوستر، یعنی متن و نظام کلامی آن و عناصر دیگر سبب بسط گسترهٔ شناختی این توجه می‌شوند، تا در نهایت این توجه و شوک احساسی بالا به یک عمل شناختی منجر می‌شود.

۲. طرحوارهٔ صعود بعد تنشی - عاطفی^{۱۰}: در این طرحواره به عکس وضعیت قبلی، از گسترهٔ شناختی کاسته و به شدت تنش احساسی و عاطفی افزوده می‌شود.

فونتنی این بار از حوزهٔ گفتمانی متفاوت شواهدی را به عنوان مثال مطرح می‌کند: در حوزهٔ ساختارهای روایی، افزایش تدریجی شدت تنش و

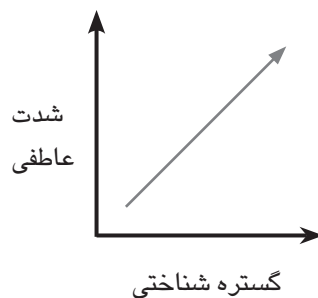
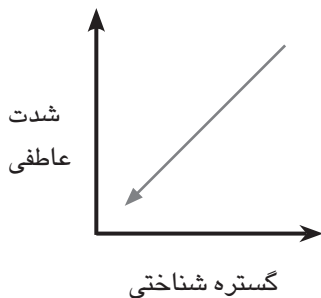
شوک و ترس و وحشت در داستانهای پلیسی یا فیلمهای ترسناک از چنین الگویی پیروی می‌کند. علاوه بر آن در حوزهٔ زبانی، جملات تعجبی، از آنجاکه به تدریج ما را به سوی بیشترین تنش عاطفی و احساسی هدایت می‌کنند، دارای چنین الگویی هستند.

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 می‌شویم، چنین طرحواره‌ای را تداعی می‌کند.



۳. طرحوارهٔ صعودی هم راستا^{۱۱}: در این وضعیت، افزایش گسترهٔ شناختی سبب کاهش بُعد شدت عاطفی نمی‌شود، بلکه به عکس هر دو بُعد با هم افزایش می‌یابند. برای مثال، بعضی از ساختارهای سمفونی که ابتدا با یک ساز آغاز می‌شود (گسترهٔ ضعیف) و سپس به تدریج با اضافه شدن سازهای دیگر (گسترهٔ بالا) به شدت تنش عاطفی اضافه می‌شود (افزایش شدت تنش)، از چنین الگویی پیروی می‌کند.

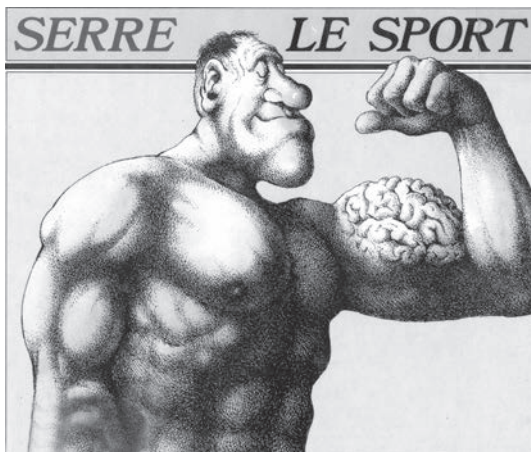
10. ascendance
11. amplification



واژه «کاریکاتور» از ریشه ایتالیایی caricare هم‌معنای فعل مبتنی بر طرحواره charger فرانسه به معنی «پرکردن، سقوط بعد عاطفی اغراق کردن، غلظت بخشیدن و...» - تنشی: است. براساس فرهنگ لاروس^{۱۴}، کاریکاتور تصویر اغراق شده و تغییر شکل یافته از یک چیز است که به نیت خنده، طنز و یا مشاجره و مباحثه تولید می‌شود. نگارنده اعتقاد دارد کارکرد کاریکاتور همانند کارکرد رؤیا است. همان‌گونه که در رؤیا تصاویر در نفی نظام عقلایی و علت و معلولی و براساس تکنیکهای مطرح شده در خصوص رؤیا (توسط فروید)، تکنیکهایی مثل جابه‌جایی، فشردگی، نمادپروری، تضاد و...، به بخشهای پنهان ذهنیت ما عینیت می‌بخشند، در کاریکاتور نیز تصاویر به نوعی با همین تکنیکها ظاهر می‌شوند. وجود این تکنیکها در کاریکاتور سبب ظهور دیگر دالهای نامتناجس در آن می‌گردد. بنابراین،

۴. طرحواره 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 منحصر به فرد 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 به دلیل خلوتی صحنه ناشی از غیاب اشیا، با نوعی یخ‌زدگی و بی‌روحي مواجه می‌شویم، هیچ تنش احساسی و عاطفی شکل نمی‌گیرد، و به این ترتیب، می‌توان چنین طرحواره‌ای را به آن نسبت داد.

12. atténuation
13. Verlaine
14. Larousse



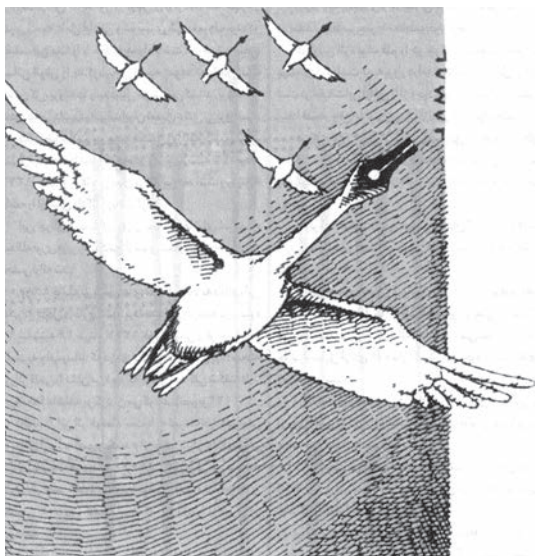
جالب این است که اوج تنش عاطفی و بیشترین شوک احساسی با این ویژگیها ظاهر می‌شوند؛ یعنی این ویژگیها در واقع به دلیل داشتن ردپای عامل تولید گفته (یعنی گفته‌پرداز یا خالق هنری)، بیان برگشت به همان فضای مرجع و مرکزی گفتمان ابتدایی با بیشترین تنش عاطفی و غلظت احساسی محسوب می‌شوند. بنابراین به دلیل وجود این ویژگیهای بنیادی و معناساز و براساس تعریف عنوان شده 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 به تدریج جهت شناخت و فهم محتوای تصویر، نگاه گفته‌خوان به سایر قسمتهای کاریکاتور می‌لغزد و به این ترتیب، از اوج تنش کاسته

15. énonciataire

فرضیه این است که کاریکاتور می‌تواند بیان ناگفته‌های رویدادهای جاری با همان تکنیکهای استفاده‌شده در رؤیا به منظور به تصویر کشیدن 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 به چشم می‌خورند و مسئله گفته‌پردازی و طحواړۀ تنشۑ ارتباط برقرار کند.

اساساً گفته‌پردازی را عملی به حساب می‌آوریم که منجر به تولید گفته می‌گردد. به عبارت دیگر، گفته محصول گفته‌پردازی و در خود حامل ردپای گفته‌پرداز (خالق هنری) است. به عنوان مثال، خط کشیدن زیر یک واژه، ایتالیک کردن آن و یا پررنگ کردن واژه، همه عملیاتی هستند که بیانگر حضور گفته‌پرداز در درون گفته خود هستند. در واقع این عملیات بیانگر نیت گفته‌پرداز برای جلب توجه بیشتر گفته‌خوان^{۱۵} می‌باشد، لذا به شکل تلویحی به حضور گفته‌پرداز دلالت می‌کنند. می‌توان این‌گونه پنداشت که ویژگیهای مطرح‌شده در کاریکاتور همانند خط کشیدن، 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.



تصویر ۲

دیگر تصویر، گستره شناختی و تحلیلی افزایش می‌یابد و از شوک ابتدایی کاسته می‌شود. تصویر شماره ۲: مرکز اوج تنش به شکل 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 نقطه مرکز تنش نیز هست، می‌شود (همان نقطه تلاقی گفته‌پردازی و گفته)، و سپس با کم‌شدن شوک وارد شده، از مرکز تصویر به سوی سایر نقاط تصویر که فضای کثرت است، می‌لغزد. لذا از بیشترین شدت شوک احساسی به سوی گستره شناختی بالا حرکت می‌کنیم. تصویر شماره ۳: ویژگی جابه‌جایی (نوک قلم به جای نوک پرند) دیده می‌شود. تصویر دارای دورنما است.



تصویر ۲

و به بعد گستره اضافه می‌شود. لذا بر اساس مطالب عنوان شده و تعریف کاریکاتور و همچنین وجود ویژگیهای ذکر شده مثل اغراق، تغییر شکل، جابه‌جایی، فشردگی و... که به سبب برجسته‌شدن، نگاه گفته‌خوان را تسخیر می‌کنند، می‌توان ادعا کرد گفتمان کاریکاتور مبتنی بر طرحواره سقوط بعد عاطفی - تنشی است. مثالهایی که در ادامه خواهند آمد می‌توانند شواهدی برای صدق ادعای مطرح شده باشند:

تصویر شماره ۱: با پدیده «جابه‌جایی» روبه‌رو هستیم: مغز/سر، مغز/بازو. با توجه به مطالب عنوان شده، مرکز فشارهای عاطفی - تنشی و نقطه جلب نگاه مشاهده‌گر همین‌جا است. به تعبیری 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 دور شدن از این مرکز تنشی، با هدایت شدن نگاه به نقاط



به‌سوی نظام کلامی درون‌متنی (پایان) به‌معنی افت شدت عاطفی - تنشی و اضافه‌شدن گستره شناختی است که می‌تواند بیان تکرار ماشینی و پوچ زندگی و نرسیدن به اهداف غایی باشد.

تصویر شماره ۵: در این تصویر، فضای تلفیق گفته‌پردازی با گفته، یعنی همان فضای دارای بیشترین شدت عاطفی - تنشی، اثر انگشت است که با توجه به سایر عناصر تصویری، جای آشغال را گرفته است (اثر انگشت جای آشغال). سپس نگاه با دور شدن از این مرکز تنشی و لغزیدن بر عناصر دیگر تصویری (مثل چمدان)، دارای گستره شناختی می‌شود و دلالت معنایی تصویر را کشف می‌کند. با مهاجرت، انسان هویت خود را فراموش می‌کند. این تصویر نیز مبتنی بر طرحواره



در سطح جلویی تصویر پرنده مرکز تصویر به‌دلیل قرارگرفتن در این سطح، بزرگ‌تر از پرندگانی که در قسمت عمق تصویر قرار دارند به‌نظر می‌رسد. نگاه ابتدا به‌شدت متوجه مرکز تصویر، که پرنده بزرگ در آن قرار دارد، می‌شود (مرکز اوج شدت عاطفی - تنشی)، سپس به‌تدریج نگاه دچار افت تنشی می‌شود و در عمق دورنما تصویر گسترش پیدا می‌کند. درواقع، در جلوی تصویر با کمیت کم و کیفیت بالا و در پس‌زمینه تصویر با گستره حداکثر (تعداد بسیار پرنده‌ها)، اما کیفیت تنشی پایین روبه‌رو می‌شویم.

تصویر شماره ۴: در این تصویر، باز ویژگی جابه‌جایی (انسان به‌جای موش) به‌عنوان مرکز بالاترین شدت عاطفه و تنش، نگاه را تسخیر می‌کند، سپس نگاه با لغزیدن به‌سوی نظام کلامی به بیشترین گستره شناختی و کمترین شدت تنش گذر می‌کند. درواقع لغزش نگاه



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

افت شدت تنش و افزایش گستره است.

تصویر شماره ۶: در این تصویر، ویژگی اغراق یا بزرگ‌نمایی (کتاب چندین برابر انسان) نگاه را تسخیر می‌کند. این نقطه فضای بیشترین شوک احساسی است و سپس نگاه برای رسیدن به معنای تصویر دچار گستره می‌شود و عناصر دیگر تصویر، مثل پل شکسته، پرتگاه، هوای طوفانی و... را کشف می‌کند که با رمزگشایی از تصویر، این گستره به حداکثر می‌رسد و در عوض بعد شدت تنش و احساس در پایین‌ترین

درجه خود قرار می‌گیرد (اندیشمندان همیشه در معرض خطر و پرتگاه‌های عمیق قرار دارند).

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



رسید. تصویر ۷، هم جمجمهٔ انسان است و هم تصویر زنی که در جلوی آینه 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 آینه 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.

در این مقاله، ضمن معرفی

گونه‌های متفاوت طرحوارهٔ تنشی،

نتیجه

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 تلفیق‌گفته 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 - عاطفی) تبعیت نمی‌کنند و ذکر شد اتفاقاً به همین دلیل که طرحوارهٔ آنها از نوع طرحوارهٔ کاریکاتور نیست، کاریکاتور به حساب نمی‌آیند.

- Bertrand, Denis. (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.
- Courtès, Josephe. (1991), *Analyse sémiotique du discours- De l'énoncé à l' énonciation*, Paris, Hachette.
- Fontanille, Jacques. (1999), *Sémiotique du discours, Limoge*, Pulm.
- Fontanille, Jacques et Zilberberg, Claude. (1998), *Tension et signification*, Sprimont-Belgique, Mardaga.

منابع



دنياهای 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

چکیده

طی قرن بیستم، منتقدان برجسته برای آن‌که روابط پیچیده بین تجسم، جنسیت، مابعدالطبیعه و نگره‌های روان‌کاوانه را در چارچوب زیبایی‌شناسی مدرن به تفصیل شرح دهند، به گفتمانهای فرمالیستی روی آوردند. یکی از نمونه‌های آشکار، تعامل جیمز جانسن سوئینی^۱، منتقد و مدیر موزه با الکساندر کالدر مجسمه‌ساز است. سوئینی طی همکاریهای خود با کالدر، از طریق ضابطه‌مند ساختن دنیا‌های خیالی متفاوتی که از سازه‌های کوچک و مینیاتوری و سازه‌های غول‌پیکر تشکیل می‌شود، غالباً به نقش‌مایه 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. سوئینی با انجام این کار، رویکردی شهودی و فرمالیستی را بسط داد که از هنر کالدر برای ارائه 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 آینده من است:

Curating Consciousness: Mysticism and the Modern Museum (Cambridge: MIT Press, forthcoming 2010).

I. James Johnson Sweeney

غافلگیرکننده‌ترین نکته روشی باشد که سوئینی با آن ماهرانه به شیوه‌های تثبیت‌شده نقد فرمی می‌پردازد تا گفتمانی عظیم‌تر و خردمندانه‌تر را پیرامون زیبایی‌شناسی مدرنیسم شکل دهد. پس در یک سطح می‌توان تغییر مسیره‌های 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 «ابرنالیسم»^۲ (آنچه اکنون سوررئالیسم می‌نامیم) می‌رسد. به‌هرحال، سوئینی این مبنای به ظاهر ثابت تأویلی را می‌گستراند تا بینش‌های غیرمنتظره‌ای را در روابط بین زیبایی‌شناسی مدرن، معنویت و رازآمیزی^۳ 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 جنبه تاریخی) را ضابطه‌مند سازند؛ گفتمانهایی که فراتر از کاربرد اصول ثابت ادبی از جنبه ساختاری یا نگره‌های فلسفی انتزاعی، نزدیک است به تأویلهای هنر قرن بیستمی برسند. در عوض، روایات نقد فرمی به‌منظور گذار از قلمرو ذهنیت مدرنی پدید آمده‌اند که دربرگیرنده مفاهیم واضح تجسم، جنسیت، جنسیت‌گرایی، نگره 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^۴

جیمز جانسن سوئینی

(۱۹۰۰-۱۹۸۶م)، منتقد و مدیر

موزه، در تحقیق اولیه و تأثیرگذار

خود درباره هنر مدرن با عنوان

تغییر مسیره‌های تجسم در

نقاشی قرن بیستم چنین نظر می‌دهد: «ارزش نقد

فرمی^۱ 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 موزه مدرن نقشی

مهم ایفا می‌کند. با وجود این، شاید

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

مجسمه‌ساز بسط خواهم داد. هنر کالدر به سوئینی فرصتی منحصر به فرد بخشید تا بینندگان را به «زدودن نگرشهای انتقادی آگاهانه» و نیز به تجربه بینشهای خیالی در دنیا‌های مینیاتوری فرا بخواند. سوئینی طی همکاریهایشان غالباً به نقش‌مایه 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؛ جایی که 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 علاقه 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 «ترجمه بیان کودک به بیان بزرگسال» را فراهم می‌آورد؛ درست همان‌طور که اثر کالدر «گریزه‌ای استثنایی در نقطه 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 پیشینه سوئینی و کالدر اطلاعاتی ارائه دهیم. جیمز جانسن سوئینی در سراسر دوره حرفه‌ای طولانی و خاص خود، چند سمت مهم برعهده داشت، از جمله مدیریت گروه نقاشی و مجسمه‌سازی موزه هنر مدرن (۱۹۴۵-۱۹۴۶)، موزه سالومون ر. گوگنهایم^۵ (۱۹۶۰-۱۹۵۲) و موزه هنرهای زیبای هوستن^۶ (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 چندگانه 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 ایمان: 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

از امور به روابط می‌پردازد. سوئینی در تحقیق خود همچنین ادعا می‌کند که هنر مدرن و پدیده‌های معنوی «امر نادیدنی را از طریق امر دیدنی آشکار می‌سازند»؛ درست همان‌طور که «آثار هنری مفهوم وحدت دنیای کبیر^۷ را از طریق نوعی دنیای صغیر^۸ همگونی‌پذیر^۹ نشان می‌دهند» (Sweeny, 1967: 112, 33, 22, 73, 188).

سوئینی در آثار کالدر درست همان نوع ترکیب دنیای کبیر و صغیر، و عرصه‌های مینیاتوری و عظیم را استنباط کرد. این دو ابتدا در ۱۹۳۳ در گالری هنری پی‌یر لوتب^{۱۰} در پاریس با هم دیدار کردند. کالدر در آنجا مجموعه‌ای را به نمایش گذاشته بود که شامل آثار هانس آرپ^{۱۱} و خوان میرو^{۱۲} می‌شد. سال بعد، سوئینی بیانیه‌ای مقدماتی به عنوان ضمیمه نمایشگاهی از آثار متحرک کالدر در نگارخانه پیر ماتیس^{۱۳} در نیویورک (۶-۲۸ آوریل ۱۹۳۴) نوشت. او برای روی جلد کاتالوگ، نمایشگاه تصویری از مجسمه کالدر، «شیئی با صفحات قرمز»^{۱۴} (۱۹۳۲) طراحی کرد که همراه با نمایشگاه کالدر در انجمن رنسانس دانشگاه شیکاگو (۱۹۳۴) عرضه شد (۴). اندکی بعد سوئینی این مجسمه سیار، «شیئی با صفحات قرمز» را از کالدر گرفت و به مجموعه هنری شخصی خود افزود. در ۱۹۴۴، این دو شروع به کار بر روی یکی از جذاب‌ترین و

پیچیده‌ترین آثار مشترک خود کردند؛ آفرینش کتابی مصور با عنوان سه بچه موش و شعرهای

دیگر. جالب آن‌که این مجموعه ظاهراً ساده از قصه‌های پریان و اشعار کودکانه دارای برچسبی هشداردهنده و احتیاط‌آمیز بود و به خوانندگان احتمالی اطلاع می‌داد که این کتاب «صرفاً برای خوانندگان بزرگسال است. این مجموعه که به دست سوئینی و با مقدمه او تدوین شده، شامل منتخبی از اشعار و طراحیها درباره موضوعاتی از اعمال جادویی گرفته تا رسومات اجتماعی بدوی، از رفتارهای جنسی چندهمسری تا آیینهای قربانی انسان است. هر قطعه شعر در این مجموعه با یکی از طرحهای اصلی کالدر همراه است.

در ۱۹۳۴، سوئینی نمایشگاههای تکنگرانه مهمی از آثار کالدر را در موزه هنر مدرن سازمان‌دهی کرد. وی این روند را با برپایی نمایشگاههای دیگری به ترتیب در مؤسسه تکنولوژی ماساچوست (MIT) به سال ۱۹۵۰ و گالری تیت^{۱۵} لندن در سال ۱۹۶۲ ادامه داد. نکته جالب توجه آن‌که گالری تیت برای سوئینی نوعی مکان معتبر و بین‌المللی بود که فرصتی ارزشمند برای به‌نمایش‌گذاشتن مجسمه «خرچنگ»^{۱۶} (تصویر ۱)، اثر کالدر فراهم آورد. در آن زمان، این اثر جزو متعلقات موزه هنرهای زیبای هوستن بود که سوئینی مدیریت آن را بر عهده داشت. دو سال بعد سوئینی با اشتیاق این اثر و یکی دیگر از مجسمه‌های کالدر با عنوان

«سیار بین‌المللی»^{۱۷} (تصویر ۲) را در نمایشگاه موزه هنرهای زیبای هوستن با عنوان «الکساندر کالدر:

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

طراحیهای مدور، مجسمه و اسباب بازیهای سیمی»^{۱۸}
(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 بعد از ظهر 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 مجسمه او از هم باز و به‌نحو منظمی بر کف گالری کپه شده بود. من هیچ‌وقت به امور مکانیکی تمایلی نداشتیم، اما علت مکث من تکه‌تکه بودن 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 دستمایه من اشیایی بودند که به‌صورت سه‌بعدی نمایش داده می‌شدند. راه‌حل من در نظر گرفتن 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

صورتی که انگار آنها همچون

ماهی در فضای گالری شنا

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

Derrida: 1987
21. Cullinan Hall

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

می‌کردند، نه به‌منزله 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)^{۱۹}. پس برخلاف شیوه‌های سنتی نمایش در موزه که ساختار آنها به‌وسیله مرزهای ثابت و سازوکارهای قاب‌بندی متمایز شکل می‌گیرد، رویکرد مبتکرانه سوئینی به استقرار در موزه به‌نحوی فعال شامل تبدیل مخاطب به بخش مکملی از نمایشگاه می‌شود. در نتیجه، در گالریهای مؤسسه 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 عرصه 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 کالین‌هال^{۲۱}، در بخش مدرن موزه هوستن، مستقر ساخت. کالین‌هال که در دهه ۱۹۵۰ به‌دست میس وندر روهه^{۲۲} طراحی شد، مکانی

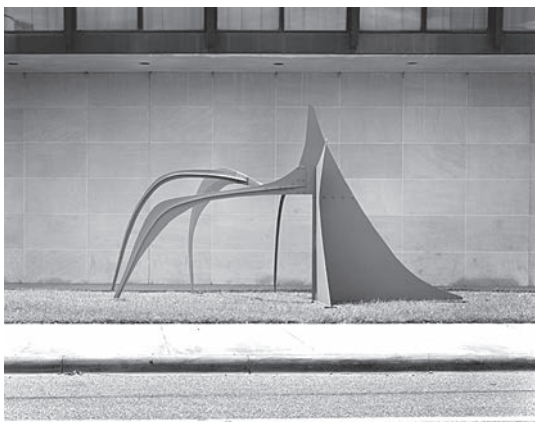
با یازده متر ارتفاع با

ساختاری بدون ستون و

مشمول بر سه‌هزار متر

مربع نمایشگاه فضای باز

18. Alexander Calder: Circus Drawings, Wire Sculpture and Toys
۱۹. در این زمینه نک: Kuh, 1960: 42; and S.C.F., 1962: 10



خود موزه وجود داشتند (۶). سوئینی «خرچنگ» (تصویر ۱) را برای قراردادن در مجموعه دائمی موزه طی بهار ۱۹۶۲ از گالری پرلز^{۲۴} در نیویورک گرفته بود. بعداً در همان سال، وی به دوستان و حامیان، مجموعه‌داران هنر هوستن، جان و دومینیک دی منیل^{۲۵}، توصیه کرد تا «سیار بین‌المللی» (تصویر ۲) را هم بخرند. منیلهای این اثر را به یاد مارسل اشلومبرگر^{۲۶}، که عموی دومینیک دی‌منیل و یکی از بنیان‌گذاران شرکت صنعتی اشلومبرگر لیمیتد بود، به موزه هدیه کردند. ساختارهای انتزاعی و فرمی «خرچنگ» با رنگ آمیزی گرم و نارنجی-قرمز خود و با حضوری ساده و شمایی به صورت شکلی آشنا و طنزآمیز از سخت‌پوست دریایی درآمده که چنگالهایش آماده گرفتن و شیوه حرکتش به نحو متمایزی به یک جهت خاص متمایل است. صفحات فولادی براقی که «پیکره»ی اصلی مجسمه را شکل

23. Herbert Matter

24. Perls Gallery

25. John and Dominique de Menil

26. Marcel Schlumberger

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 معمارانه میس وندر روهه در کالینان‌هال جای می‌گرفتند. علاوه بر این، کاتالوگهای سوئینی که در این نمایشگاهها عرضه می‌شد و از طراحی زیبای هربرت متر^{۲۳} برخوردار بود، زمینه‌های ادبی و مفهومی بیشتری برای بیان دیدگاههای شاعرانه سوئینی در مدیریت موزه ارائه می‌داد.

سوئینی نمایشگاه «الکساندر

کالدِر: طراحیهای مدور، مجسمه

فضا

و اسباب‌بازیهای سیمی» را در

نوامبر و دسامبر ۱۹۶۴ در موزه

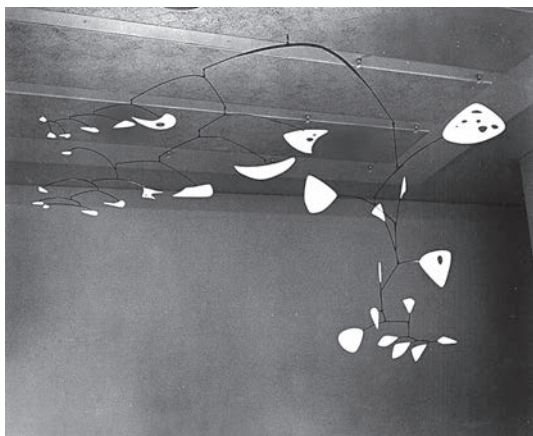
هنرهای زیبای هوستن سازمان‌دهی

کرد. نمایشگاه هوستن مقارن با یکی از برنامه‌های مهم مرور بر آثار کالدِر در موزه قبلی سوئینی، گوگنهایم بود. البته سوئینی به‌جای آن‌که مروری جامع بر جایگاه حرفه‌ای کالدِر 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 اولیه کالدِر، مجسمه‌ها و اسباب‌بازیهای سیمی در حکم پیشینه‌های هنری و زاینده

دستاوردهای قوام‌یافته تجسمی

کالدِر نمایش داده شدند؛ از جمله

«خرچنگ» و «سیار بین‌المللی» که در



و جوه مشترک انتزاعی خود پدید آمده است. کالدر «سیار بین المللی»، بزرگ‌ترین اثرش تا آن زمان، را برای سومین نمایشگاه بین‌المللی مجسمه در موزه هنر فیلا دلفیا ساخت.^{۲۷} این پیکربندیهای سیار انتزاعی را با شکلهای سیاه و سفید سیال به ابعاد ۶/۱ متر، می‌توان به منزله مدلی الگوار (شماتیک) از دنیایی خیالی در نظر گرفت. کالدر بر اساس این مضامین در مقاله‌ای با موضوع «معنای هنر انتزاعی برای من» که در *یوتن موزه 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 بسط دادن این پیوندهای کیهانی معانی گوناگون ارگانیک و تخیلی را به آثار هنری معرفی شده

می‌دهند نوعی ترکیب‌بندی ثابت و هرمی پدید می‌آورند که قوسهای شککننده در پاهای ظریف این موجود را بر خود جای می‌دهند. این زائده‌های فنری وقتی که به صورت 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. مجسمه مورد بحث در عین این‌که ارتباطی اسباب‌بازی‌مانند با شکلهای مدور پیشین کالدر و اشعار کودکانه او دارد، هنگامی که با عظمت در برابر مخاطبش می‌ایستد، تناسب عظیمی را به نمایش می‌گذارد (۷). به رغم 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

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

در اطلاعات رسمی موزه نسبت داد که همراه با اعلام رسمی تقدیم هدیه خانواده منیل به این مکان بود. خصوصاً وی ملاحظه کرد که «سیار بین المللی»، «شاید ظریف ترین اثر سیار، عظیم، ریتمیک و زیبای کالدر باشد که هنگام آویزان شدن ۶/۱ متر پهنا می یابد و ارتفاع پایین ترین قسمت تا بالاترین آن در حالت آویزان نیز به ۶/۱ متر می رسد. این عناصر نقابهای سفیدرنگی هستند که با تنوع نامحدود شکل گلبرگ روی شاخه هایشان شکوفه کرده است. گفته می شود که حرکت آرام و ساده این اثر سیار هنگامی که توأم با وزش باد شود، حجمهایی مجازی را در فضا مجسم می کند؛ درست مانند طراحی که دوازده بازو دارد»^{۲۸}. از نظر سوئینی، شکل های آویزان «سیار بین المللی» تصاویر آرام شاخه های گلها را به ذهن متبادر می سازد، همچنین مفهوم بی ثبات عظمت و تجزیه جسمانی مرتبط با طراحی که دوازده دست دارد و موضوع اثری فضای خالی را در حکم زمینه ای برای طراحی دائماً متغیر و نامرئی خود به کار می گیرد.

صرف نظر از وجود معانی کیهانی، گیاهی یا انسان انگارانه در تمامی موارد، بازی سیار و پویای حرکت به مجسمه حسی از حضور جاندار می دهد. چنین پیوندهای راز آمیزی در مورد زنده انگاری^{۲۹}، سخنان کالدر درباره تولید فنی

مجسمه هایش را دلنشین

می کند. در سازه مکانیکی

این قطعات سیار حفره های

موجود در صفحات فلزی

انفرادی امکان عبور جریان

هوا را از طریق فتح مجسمه ها فراهم می آورد و بدین طریق، حسی درونی از حرکت را منتقل می سازد که عملاً این آثار هنری را به صورت متحرک درمی آورد. کالدر در مورد جنبه های فنی و نمادین مشترک مجسمه هایش به اظهار نظر می پردازد؛ این که حرکت و زنده انگاری آنها چگونه است. وی اشاره می کند: «وقتی صفحاتم را جدا می کردم، دو چیز در ذهنم بود: می خواستم آنها حالت زنده تری داشته باشند و در مورد توازن هم فکر می کنم که حفره های موجود در ذهن را توضیح می دهد. مهم ترین چیز این است که عنصر سیار هوا بخورد و بتواند حرکت کند (cited in Prather, 1998: 230). در نتیجه دخالت های مکانیکی و زیبایی شناختی هنرمند، اجزای سیار عملاً در حکم مجاری انرژی جنبشی عمل می کنند؛ جایی که حرکات مجسمه در آن واحد به جریانات هوای موجود در فضای موزه و به الگوهای آشکار شونده زندگی در اطرافشان واکنش نشان می دهند. با انجام این کار، عناصر شکلی مجسمه چارچوبی مادی برای همراهی با تغییرات درونی در پیوندهای مضمونی خود فراهم می آورند. برای تماشای شاخه ای شکوفنده در حکم یکی دیگر از تجلیات دنیای سیال و معلق، درست مانند استعاره سوئینی، طراحی با دوازده دست، می توان به «سیار بین المللی»

از هر دو جنبه فیزیکی و

مضمونی در آن واحد از

دیدگاه های مختلف راه

یافت؛ درست همان طور که

مجسمه ۶/۱ متری آویزان

۲۸. اطلاعات رسمی جیمز جانسن سوئینی، ۲۴ ژانویه ۱۹۶۳. آندره برتون هنگام نوشتن در مورد این اثر کالدر، اشاره کرده که پیوند این مضامین و «لرزش برگها روی شاخه ها و خاطره نوازشها به شکل نشاط آوری تکامل پیکره های سماوی را به ما نشان می دهد.» نک: Breton, 1972: 73.

29. animism

هم‌زمان نقاط دید فراوانی را در اختیار مخاطبانش قرار می‌دهد. نکتهٔ جالب آن‌که سوئینی این افکار شهودی فرمالیستی را صرفاً در نوشته‌هایش بیان نکرده است؛ وی آنها را به‌طور فیزیکی نیز از طریق راهبردهای نمایشگاهی خود اجرا کرده است (۸). چنان‌که عکسهای استقرار این مجسمه‌ها در موزه نشان می‌دهد، «خرچنگ» و «سیار بین‌المللی» تقریباً به‌تنهایی محوطهٔ داخلی کالینان‌هال را اشغال کرده‌اند.

از سوی دیگر، بخش عمدهٔ طراحیهای مدور و مجسمه‌های سیمی کالدر در گالری ساوت گاردن^{۳۰} موزه قرار گرفته است. در آنجا آثار فوق‌به‌نحو مؤثری در حکم آثاری مقدم، خلاقانه و ضروری عمل می‌کنند و از عظمت آثار بسیار ارزشمند اخیر که موزهٔ هنرهای زیبای هوستن به‌دست آورده است پیشی می‌گیرند. سوئینی در ادامه، این مضامین تخیلی را در کتاب آن زمانش، *بیش و/یا کم* بسط می‌دهد، جایی که تأکید می‌کند لازم است بینندگان «این منبع بنیادین را که همواره به هنر حقیقی زندگی بخشیده است و آن هنر-بازی را که باید در آن شرکت جویند تشخیص دهند». وی با شرح و تفصیل این مفهوم می‌پرسد: «اگر از خودمان پرسیم که ویژگیهای غالب نگرش کودک به جهان پیرامون خود چیست، بلافاصله این پاسخ به ذهن می‌آید: کنجکاوی و همدلی»^{۳۱}.

همدلی به این مفهوم، به‌نوعی آگاهی کودک از هویت خویش به‌شکل غریزی و با ابژه مورد علاقهٔ خود

برای درک آن است. به‌عبارتی، «بازی در قالب» چیزی جز آن‌که فرد هست برای درک آن به‌کامل‌ترین نحو ممکن و از طریق تلاش برای مشارکت در وجود آن است» (Sweeney, 1967: 75-76).

پس سوئینی با تداعی مضامین شاد بازی کودکانه، درواقع به‌سوی نوعی فلسفهٔ زیبایی‌شناسی جدی گام برمی‌دارد که مبتنی بر مفهومی از همدلی بین بینندگان و آثار هنری‌ای است که با آنها برخورد می‌کنند. این پویایی از طریق فراقنی ذهنی خود میسر می‌شود که به‌نحو مؤثری مرزهایی را در هم می‌گدازد که به تمایزهای قراردادی بین سوژه و ابژه، خود و دیگری ساختار می‌بخشد. در این روند، بینندگان می‌توانند مفهومی از «یکی‌شدن» با آثار هنری‌ای را که می‌بینند به‌صورت ذهنی تجربه کنند.

سوئینی در *بیش و/یا کم* با بیانی دیگر از داستانهای *آلیس در سرزمین عجایب*، اثر لوئیس کرول^{۳۲}، به خوانندگانش آگاهی می‌دهد که «هنر حقیقی کلاً باید از ورای آینه نگریسته شود» (Sweeney, 1967: 74). آلیس در سرزمین عجایب، که عمدتاً شبیه چشم‌اندازهای نمایشگاههای مدرن است، با حیواناتی مواجه می‌شود که لباسهای غریب و پر جزئیاتی پوشیده‌اند و شخصیت‌های انسانی را به نمایش می‌گذارند. همچنین وی تغییرات شگرفی را در بُعد و اندازه تجربه می‌کند و پس از

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

خوردن کیکهای عجیب و نوشیدن معجونهای اسرار آمیز، مدام ریز و غول پیکر می شود. سوئینی هم به نوبه خود هنگام برپایی نمایشگاه «خرچنگ» و «سیار بین المللی» در فضای گسترده کالینان هال، به بینندگان امکان داد تا خود را در ابعادی غول پیکر تصور کنند و جایگاهی همه جا حاضر به دست بیاورند و مقابل دنیایی الگووار (شماتیک) بایستند و حرکات مدارهای آن را ملاحظه کنند؛ یا به نحوی دیگر، در حالی که به وسیله شاخه های عظیم گل دربر گرفته می شوند یا در برابر پاهای خرچنگ غول آسایی قرار می گیرند، خود را کوچک تصور کنند.^{۳۳} با وجود این، در سناریویی دیگر، بینندگان فراخوانده می شوند تا از مرزهای هنجاربخش آگاهی بگذرند و بتوانند عرصه های خیالی و وجودی را در هم بیامیزند؛ درست همان طور که آثار هنری کالدر به نحوی تأثیرگذار در حکم ورودیهای زیبایی شناختی به این شرایط جایگزین عمل می کنند. آثار کالدر با انجام چنین کاری می توانند بینش خود سوئینی را که محوریت راز آمیز دارد و مدیریت هنری را دربر می گیرد، ماهرانه بازتاب دهند. بینش مذکور مبتنی بر این اعتقاد است که آثار هنری مفهوم وحدت دنیای کبیر را از طریق دنیای صغیر همگونی پذیر به نمایش می گذارند. از نظر سوئینی و ما، در دنیای امروز، موزه صرفاً چنین فضایی را برای رفتن به فراسوی مرزهای مفهومی هنجاربخش بازنمایی می کند و نیز برای تجربه مستقیم انرژیهای خلاق است که معمولاً دست نخورده و مغفول باقی می مانند. نمایشگاههای

سوئینی از هنر کالدر با «تهی کردن آگاهی از نگرشهای انتقادی»، به مخاطبان نیرویی خلاقانه برای بازاندیشی در ساختارهای فرمی ای را می دهند که زیربنای خود واقعیت را شکل می دهند؛ درست همان طور که مجسمه ها بینندگان را به حضور در بازی جدی «فقط برای بزرگ سالان» دعوت می کنند.

(۱). منابع زیر به مرور انتقادی مطالعات

سوئینی پرداخته اند:

Erwin Panowsky [sic], "Book Com-
ment", *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 ملاحظه بحثی گسترده تر درباره تحقیق سوئینی و تداخل حرفه ای

و نظری او با همکارش، آلفرد ه. بار (پسر) در موزه هنر مدرن، این

مقاله 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 Uni-

versity Press, 2007), pp. 179-202.

(۲). در متون قبلی، گفتارهای نمودیافته

و مبتنی بر جنس فرمالیستی نزد عکاس

۳۳. در مورد مضامین ابعاد مینیاتوری و زیبایی شناسی مدرن، نگاه

کنید به این تحقیق درخشان: Stewart, ۱۹۹۲

و تهیه‌کننده امریکایی، آلفرد استیگلیتز، و منتقد و مؤلف، 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 مقاله 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 سوئیینی شامل فلسفه پیش-سقراطی هراکلیتوس، تطبیق‌گری تائوئیستی آرتور ولی چین‌شناس و نیز زیبایی‌شناسی شورانگیز نوشته‌های وجدآمیز عرفای قرون وسطی و اوایل دوره مدرن، جولین ناريجی و یوحنا صلیبی، را توصیف می‌کند؛ همچنین گفتمانهای هرمنوتیک در مورد عرفان مسیحی که به وسیله دام کوبرت باتلر، صومعه‌دار بندیکتی مطرح شده و نیز اشعار شهودی ت. اس. الیوت، خصوصاً مقاله مهم وی، «سنت و استعداد فردی» (۱۹۲۰) و الهیات سلبی که مضمون اصلی آخرین شعرهای *چهارکوارتت* (۱۹۳۵-۱۹۴۲) را برجسته می‌سازد.

(۴). اطلاعات در مورد این نمایشگاه و متن بیانیه مقدماتی سوئیینی 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 نشان می‌دهد، سوئیینی و کالدر هریک برای دیگری نقش تأثیرگذار، خاص و ماندگاری از الهام هنری و رفاقت داشتند. کالدر در خودزندگی‌نامه‌ای که اواخر عمرش نوشته بر چنین

خصوصیاتی تأکید و «از تلاش تحسین‌برانگیز سوئیینی به نیابت از خود» قدردانی کرده است. کالدر می‌نویسد: «سوئیینی یکی از معدود منتقدان و شاید تنها منتقدی است که می‌توانم سخنانش را باور کنم. نوشته‌های او، من و بسیاری دیگر را ترغیب کرد که 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 هوستن به نمایش درآمد، ۳۱ طراحی مدور وجود داشت که کالدر بین سالهای ۱۹۳۱ و ۱۹۳۲ پدید آورده و بیشتر آنها را گالری پرلز در نیویورک به امانت گرفته بود. نکته قابل توجه آن‌که بخشی مشتمل بر شانزده طراحی نیز در شماره اکتبر ۱۹۶۴ *Art in America* منتشر شد. سوئیینی مشخصاً از فروشنده آثار کالدر، یعنی کلاس پرلز خواسته بود تا این آثار را به موزه هنرهای زیبای نیویورک قرض بدهد. به علاوه، در این موزه فیلمی با عنوان «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 سوئیینی 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).

- 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.



بخش دوم ، نقدنامه

این شماره :

نقد اسطوره‌ای هنر



درآمدی بر نظریه‌ها و نقدهای اسطوره‌ای

مقدمه

اسطوره، اسطوره‌شناسی، اسطوره‌شناسی تطبیقی، نظریه و نقد اسطوره، نقد اسطوره‌ای، تحلیل اسطوره‌ای، اسطوره‌روشناسی، بوطیقای اسطوره‌ای، روان‌کاوی اسطوره، مردم‌شناسی اسطوره، نشانه‌شناسی اسطوره، اسطوره‌های جمعی و اسطوره‌شخصی، 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 گسترده مطالعات بشری در طول تاریخ محسوب می‌شود. البته اسطوره همیشه مورد اقبال محققان و اندیشمندان نبوده و داستان اسطوره مملو از اسطوره‌پردازیه‌ها 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 مطالعه 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.

علاوه بر معانی گوناگون اسطوره، مسئله دیگری که موجب دشواری اسطوره‌پژوهی شده همانندیها و هماوردیهای 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 جامعه ما اسطوره را یکسره زائیده ذهن توهم‌زا می‌دانند. بالاتر از آنها، می‌توان به هموردی و تقابل تصورشده میان اسطوره و علم، اسطوره و دین، اسطوره و حقیقت، و اسطوره و عقل اشاره کرد. باز جوامعی همچون جامعه ما به دلیل 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 اندازه اسطوره‌ها روح جمعی هر قوم و ملت را می‌شناسانند. جامعه 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 «اسطوره اسطوره» می‌گویند. آنها بر این باورند که اسطوره خود به اسطوره تبدیل شده، زیرا شگفت‌انگیز، تکرارپذیر و گریزناپذیر گشته است.

اسطوره

اسطوره (میت)^۱ از نظر لغوی و معنایی چه در غرب و چه در جهان اسلام و ایران، دارای سرگذشتی پرحادثه و غنی است. میتوس^۲ واژه‌ای یونانی به معنای حکایت، گفتار و افسانه است. واژه اسطوره عبارت است از حکایت اعجاب‌آوری که بر موجودات الهی یا فراطبیعی و موجودات استثنایی استوار شده است. در اصطلاح غربی، اسطوره همواره بر پیدایش و بنیاد چیزی تأکید دارد. پیدایش هستی، طبیعت و عناصر آن، خدایان، انسان، نژادها، فضیلتها و رذایل اخلاقی، قدرتها، خلاقیتها و اندیشه‌های بنیادین، همگی بر اساس اسطوره‌ها تبیین شده‌اند. در تمدنهای باستانی، اسطوره‌ها مهم‌ترین شخصیت‌های روایی و حکایتها محسوب می‌شدند. در این اندیشه، رویدادها و اتفاقات بزرگ توسط شخصیت‌های شگفت‌انگیز اسطوره‌ای به‌وقوع می‌پیوند. به همین دلیل، شخصیت‌های اسطوره‌ای الگوهایی برای انسانها محسوب می‌شدند.

برخی بر این باورند واژه‌ای که اغلب معادل «میت» استفاده می‌شود، یعنی «اسطوره»، از واژه یونانی «هیستوریا»^۳ گرفته و قلب شده است. این واژه در یونانی دارای دو معنای تاریخ و داستان است و گرچه امروزه این دو در مقابل هم قرار گرفته‌اند، در گذشته معنایی واحد و گسترده داشتند. همچنین با توجه به واژه‌شناسی و ریشه‌شناسی کلمه «اسطوره» در ایران و به‌طور کلی تمام کشورهای اسلامی، بر پیچیدگی آن دوچندان افزوده شده است؛ زیرا برابرنهادن واژه اسطوره، که دارای معنای خاصی در ادبیات اسلامی و قرآنی است، برای واژه لاتین «میت» یکی از اشتباهات بزرگ تاریخ ترجمه بوده که موجب سوءتفاهمات بسیاری شده است. بااین‌حال، فعلاً‌گیزی از استفاده از این واژه نیست، اما حداقل می‌توان اظهار کرد که «میت» دارای معنای گسترده‌تری نسبت به «اسطوره» در معنای ریشه‌شناسانه 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

آن چنان‌که باید توجه جدی نشده است. به همین دلیل، مطالعات اسطوره‌ای به‌طور متناقض‌نمایی هم‌سالخورده‌ترین مطالعات ممکن بشری محسوب می‌شوند و هم‌جزو جوان‌ترین آنها قرار می‌گیرند. به‌طور مثال، اسطوره‌شناسی در جامعه 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 گسترده اسطوره بر روشهای اسطوره‌پژوهی به مطالعه نقدهای نوین بسنده شود.

موضوعی که مطرح می‌شود، به‌ویژه در جامعه 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، در صورتی‌که 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 مطالعه اسطوره هستند. به همین دلیل، با وجود انباشته غنی اسطوره‌ای در فرهنگ ایرانی، هنوز مطالعات در این زمینه اغلب عقیم و ناکارآمد هستند. به‌عبارت دیگر، گرچه جامعه دانشگاهی ما به‌ویژه در عرصه هنر و ادبیات روش‌گریز است، اما این موضوع خود را در مطالعات اسطوره‌ای بیش از اغلب موضوعات دیگر نشان می‌دهد. بنابراین، جامعه علمی و دانشگاهی ما نیازمند بررسی بیشتری درخصوص روش مطالعه به‌ویژه در حوزه 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، کلیه مطالعات و نقدهای مربوط به اسطوره به دو دسته 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 مستقلى به نام اسطوره‌شناسی را بپذیریم و به آن اهمیت دهیم، زیرا در اغلب موارد، اسطوره‌شناسی قسمتی مهم یا غیرمهم از رویکردهای دیگری همچون

روان‌شناسی یا مردم‌شناسی تلقی می‌شود.

فایده دیگر چنین تفکیکی که براساس دانشهای گوناگون استوار شده این است که هر دانشی با رویکرد کلی مخصوص به خود دارای تعریف خاصی از اسطوره است و نظریه و نیز نقد مخصوصی را پیشنهاد می‌کند. به‌طور کلی، یکی از مهم‌ترین مشکلات اسطوره‌پژوهیها اختلاط میان چنین رویکردهایی است. به‌طور مثال، تعریفی که در مردم‌شناسی برای اسطوره ارائه می‌شود با تعریف پدیدارشناسی که بخشی از فلسفه است، دارای تفاوت‌های اساسی است. بی‌توجهی به این رویکردها و تفاوت میان آنها موجب عقیم‌ماندن بسیاری از تلاشها در حوزه اسطوره‌شناسی شده است.

مطالعه و نقد اسطوره در دانشهای گوناگون

اسطوره‌شناسی بخشی از مطالعات همه دانشهای علوم انسانی بوده است. البته دانشهای گوناگون به شکلهای و به میزان گوناگون به موضوع اسطوره و مصادیق اسطوره‌ای پرداخته‌اند. هر دانشی دارای هدف و روش خاص خود برای مطالعه اسطوره بوده است. در میان این دانشها فلسفه، زبان‌شناسی، باستان‌شناسی، روان‌شناسی، انسان‌شناسی و مردم‌شناسی، تاریخ به‌ویژه تاریخ ادیان و نشانه‌شناسی مطالعات گسترده و تأثیرگذاری را در حوزه اسطوره به انجام رسانیده‌اند. آثار بی‌شمار و شخصیت‌های برجسته‌ای از این دانشها به بحث و بررسی اسطوره پرداخته‌اند. به‌طور مثال، پیدایش فلسفه که آغاز فصلی نوین در معرفت بشری محسوب می‌گردد، همراه با مطالعات اسطوره‌ای بوده است، چنان‌که بخش عمده‌ای از مباحث فلسفه باستانی، به‌ویژه نزد افلاطون و ارسطو به همین اسطوره‌ها اختصاص یافت. ژرژ باستید در این خصوص می‌نویسد: «فلاسفه نخستین کسانی بودند که به علم اساطیر توجه نشان دادند» (باستید، ۱۳۷۰: ۹). این رویه در دوره‌های پسین نیز همچنان ادامه پیدا کرد تا این‌که در قرون اخیر با شدت بیشتری مورد توجه قرار گرفت.

یکی دیگر از رشته‌هایی که اسطوره را بخشی از پیکره مطالعاتی اصلی خود قلمداد کرد روان‌شناسی بود. اگر نگوییم هیچ، دست‌کم می‌توان گفت کمتر رشته‌ای در دوره معاصر به‌اندازه روان‌شناسی در گسترش مطالعات و به‌ویژه تحلیلهای اسطوره‌ای نقش داشته است. دو جریان اسطوره‌شناسی فردی و جمعی همواره جزو جریانات اصلی بررسی اسطوره‌ها محسوب

شده‌اند. برخی از جریانات دیگر یا وابسته به آنها بوده‌اند، یا واکنشی به آنها. چنان‌که ملاحظه می‌شود، این دانشها هرکدام بخشی از فعالیت‌های خود را به اسطوره اختصاص داده‌اند. به بیان دیگر، اسطوره موضوعی در میان موضوعات گوناگون برای مطالعه این دانشها بوده است. همچنین دانشها نسبت یکسانی با اسطوره نداشته‌اند. به‌طور مثال، دانش روان‌شناسی توجهی به مراتب بیشتر از برخی دیگر از دانشها، همچون جامعه‌شناسی، به اسطوره داشته است؛ گرچه در نگاه نخست به‌نظر می‌رسد جامعه‌شناسی ارتباط نزدیک‌تری با اسطوره‌پژوهی برقرار می‌کند. همچنین جریاناتی وجود دارند که با دسته‌بندی‌های دیگری می‌توان آنها را از سایه خارج کرد. به‌طور مثال جریان فرویدی بر خارج از حوزه روان‌کاوی نیز بی‌تأثیر نبوده است و بیش از او، گوستاو یونگ است که تأثیرات فرارشته‌ای گسترده‌ای به‌جای می‌گذارد. یونگ حلقه‌ای را بنیان گذاشت به نام «حلقه اُرانوس» و شخصیت‌هایی از رشته‌های گوناگون در آن شرکت کردند که تنی چند از آنها از نظریه‌پردازان و منتقدان بزرگ اسطوره‌شناسی نیز هستند. به‌طور نمونه، الیاده^۴ و ژیلبر دوران^۵ در آن به همراه هانری کربن^۶ و ایزوتسو^۷ حضور داشتند. این شخصیتها در رشته‌های خود به‌شدت با روان‌کاوی اسطوره‌ای فروید و پیروانش همچون مورون^۸ و حتی لاکان^۹ و بارت^{۱۰} مخالفت کردند. در مورد جریان پدیدارشناسی نیز می‌توان به همین نحو سخن گفت، زیرا این جریان فلسفی نه‌فقط نزد فیلسوفان اسطوره‌پژوهی همچون پل ریکور^{۱۱}، بلکه بر تاریخ‌شناس برجسته ادیان، یعنی الیاده نیز تأثیر عمیقی گذارده است.

مطالعه و نقد اسطوره در دانش اسطوره‌ای

جریان دیگری نیز وجود دارد که اسطوره را نه به‌عنوان موضوعی در کنار دیگر موضوعات، بلکه به‌عنوان موضوع اصلی خود بررسی می‌کند. این جریان رفته‌رفته مقدمات یک علم و لوازم آن را فراهم آورد. دانش اسطوره‌شناسی در اوایل قرن نوزدهم شکل گرفت و به‌تدریج گسترش یافت، اما هیچ‌گاه از دانشهای اصلی علوم انسانی تلقی نشد. در اینجا به تاریخچه این دانش و

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

به‌ویژه نقدهای آن اشاره 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 بسیاری از دانشهای دیگر دارای تاریخی بسیار نزدیک‌تر به ماست. به عبارت دقیق‌تر، به‌گفتهٔ اغلب پژوهشگران، پیدایش دانش اسطوره‌شناسی به دهه‌های نخست قرن نوزدهم بازمی‌گردد؛ قرن‌ی که در آن اتفاقات علمی و معرفتی بسیاری افتاد و بسیاری از دانشها یا در این قرن ظهور کردند، یا زمینه‌های ایجادشان در این قرن شکل گرفت.

در شکل‌گیری اسطوره‌شناسی، جریان یونان‌شناسی و شرق‌شناسی نقش بسیار مهمی ایفا کرده‌اند. به‌طور مشخص‌تر، دانش اسطوره‌شناسی توسط محققانی از حوزه‌های زبان‌شناسی تاریخی، باستان‌شناسی، تاریخ، ادیان و فلسفه، به‌ویژه فریدریش کروزر^{۱۲} پایه‌گذاری شده است. روتون در مورد تأثیری که محققان عرصهٔ زبان و دستور زبان در این زمینه داشته‌اند می‌نویسد: «چیزی که در سدهٔ نوزده به «دانش» اسطوره‌شناسی شهرت یافت، گسترش فرضیه‌ای دربارهٔ یک زبان نخستین بود (که نخست آریایی، و بعدها هندواروپایی نامیده شد) و چنانکه سرویلیام جونز ابتدا در ۱۷۸۶ پیشنهاد کرده بود زبانهای سنسکریت، یونانی و لاتین همه از آن پدید آمده بودند» (روتون، ۱۳۸۷: ۴۶).

ژرژ باستید با اشاره به فریدریش کروزر می‌نویسد:

«تاریخ نظرات علم اساطیر را با نام فریدریش کروزر آغاز می‌کنیم که با تألیف کتاب *Symbolik und Mythologie der Alten Völker* (۱۸۱۰-۱۸۱۲) مکتب نمادی یا رمزی را بنیاد کرد که تا حدود سال ۱۸۵۰ هواخواهانی داشت و بر آن بود که بشریت در آغاز پیدایش، قادر به احساس لایتنهایی و بی‌کران بوده ولی امکان یافتن واژگانی را که بیانگر آن احساس تواند بود نداشته است؛ در نتیجه تحت تأثیرات مضاعف دو وسیلهٔ بیان یعنی زبان و هنر، 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

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

- اسطوره‌شناسی (نیمه نخست قرن نوزدهم)، فریدریش کروزر، *نمادشناسی و اسطوره‌شناسی ملل/ولیه*^{۱۲} (۱۸۱۰)؛

- اسطوره‌شناسی تطبیقی زبان‌محور (نیمه دوم قرن نوزدهم)، ماکس مولر^{۱۴}، *ریگ ودا*^{۱۵} (۱۸۷۴)؛

- اسطوره‌شناسی جهان‌شمول (دهه ۱۹۱۰)، جرج فریزر^{۱۶}، *شاخه زربین*^{۱۷} (۱۹۱۱)؛

- اسطوره‌شناسی تطبیقی (دهه ۱۹۲۰)، ژرژ دومیزیل^{۱۸}، *ضیافت جاودانگی*^{۱۹} (۱۹۲۴)؛

- تک‌اسطوره^{۲۰} (دهه ۱۹۵۰)، جوزف کمبل^{۲۱}، *قهرمان در هزارویک چهره*^{۲۲} (۱۹۴۹)؛

- نظریه و نقد اسطوره‌های متنی (دهه ۱۹۶۰)، نورتروپ فرای^{۲۳}، *کالبدشکافی نقد*^{۲۴} (۱۹۵۷)؛

- اسطوره‌سنجی/نقد اسطوره‌ای^{۲۵} (دهه ۱۹۷۰)، ژیلبر دوران، *سفر و اتاق در آثار خاویر دو مستر*^{۲۶} (۱۹۷۰)؛

- اسطوره‌کاوی/تحلیل اسطوره‌ای^{۲۷} (دهه ۱۹۸۰)، ژیلبر دوران، *صنایع اسطوره‌ای و تصویر اثر*^{۲۸} (۱۹۷۹) و *هروه فیشتر*^{۲۹}؛

- اسطوره‌روشناسی (دهه ۱۹۹۰)، ژیلبر دوران، *درآمدی بر اسطوره‌روشناسی*^{۳۰} (۱۹۹۶)؛

- بوطیقای اسطوره‌ای^{۳۱} (دهه 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 دوره پساساختارگرا مرتبط می‌شوند. به‌طور یقین، هریک از این روشها می‌تواند موضوع یک یا چندین اثر گسترده باشد.

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

اسطوره و هنر

رابطه میان اسطوره و هنر یا ادبیات رابطه‌ای پیچیده، دوسویه و قدیمی است. به عبارت 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 سرنوشت یکدیگر تأثیرگذار و تعیین‌کننده بوده‌اند. بسیاری از اسطوره‌ها، به‌ویژه اسطوره‌های مدرن همچون فاست، دون ژوان و دون کیشوت در بستر ادبیات و هنر خلق شده‌اند و به‌طور کلی، همواره هنر و ادبیات فضای تکوین و تکامل اسطوره‌ها محسوب می‌شده است. از سوی دیگر، اسطوره‌ها نیز از مهم‌ترین عناصر هنری و ادبی تلقی شده‌اند، چنان‌که بخش گسترده‌ای از موضوعات این دانش‌ها همانا اسطوره است. در توضیح این مسئله همین بس که در هر فرهنگ و تمدنی، روایتهای اسطوره‌ای در زمره مهم‌ترین و تأثیرگذارترین آثار محسوب می‌شوند؛ از آن جمله *شاهنامه*، *گرشاسپ‌نامه*، *خمسه*، *منطق‌الطیر*، *مهابهاراتا*، *رامایانا*، *ایلیاد* و *ادیسه* را که خاستگاههای شاهکارهای کلامی، نمایشی، تجسمی و موسیقایی در فرهنگهای گوناگون‌اند، می‌توان نام برد. همچنین بزرگ‌ترین هنرمندان تاریخ هنر در فرهنگهای گوناگون بخش عمده‌ای از آثار خویش را به همین اسطوره‌ها اختصاص داده‌اند. در اینجا دو نکته قابل توجه است: نخست این‌که، حضور موضوعات اسطوره‌ای در طول تاریخ همواره به یک شکل و با یک شدت نبوده است و در برخی از دوره‌ها این حضور بیشتر و متراکم‌تر است؛ نکته دوم این‌که، بررسی چگونگی حضور اسطوره‌ها در هنر و ادبیات بستگی زیادی به تعریفی دارد که محققان از اسطوره برمی‌گزینند، زیرا دامنه و مصداقهای اسطوره‌ای با توجه به تعریفی که برگزیده می‌شود گسترده یا محدود می‌شود.

رابطه میان اسطوره و هنر به موارد بالا محدود نمی‌شود؛ یعنی اسطوره، داستانها و شخصیت‌های اسطوره‌ای که به‌عنوان موضوع استفاده می‌شوند تنها پیوند میان این دو نیستند، بلکه گاهی، به‌ویژه در این نوشتار، سخن از روش نقدی به نام روش اسطوره‌ای برای مطالعات هنری و

- | | |
|---|---|
| 25. mythocritique | 29. Hervé Fischer |
| 26. <i>Le voyage et la chambre dans l'oeuvre de Xavier de Maistre</i> | 30. <i>Introduction à la mythodologie</i> |
| 27. mythanalyse | 31. mythopoétique |
| 28. <i>Figures mythiques et visages</i> | 32. Pierre Brunel |
| | 33. <i>Mythopoétique des genres</i> |

ادبی است. به بیان دیگر، اسطوره علاوه بر موضوع، گاهی به عنوان یک روش نقد مورد توجه منتقدان هنری و ادبی است. به این جنبه از دستاوردهای اسطوره‌ای کمتر توجه شده است. در ایران، متأسفانه روش و رویکردهای اسطوره‌ای به مراتب کمتر بررسی شده و اغلب مطالعات به اسطوره فقط به عنوان موضوع توجه کرده‌اند. دقیقاً به همین دلیل است که ویژه‌نامه این شماره از پژوهشنامه فرهنگستان هنر بیش از هرچیز بر روشهای مطالعاتی برگرفته از اسطوره و اسطوره‌شناسی تأکید دارد. گرچه به دلیل حجم تقریباً گسترده و تنوع این روشها، نمی‌توان در یک مجال به همه آنها پرداخت، اما کوشش شده است تا برخی از مهم‌ترین این روشها یا برجسته‌ترین نظریه‌پردازان این حوزه هرچند به صورت اولیه بررسی شوند.

پژوهشنامه

- الیاده، میرچا. (۱۳۷۴). *اسطوره، رؤیا، راز*، ترجمه رویا منجم، تهران، نشر فکر روز.
- _____. (۱۳۸۶). *چشم‌اندازهای اسطوره*، ترجمه جلال ستاری، تهران، انتشارات توس.
- باستید، ژرژ. (۱۳۷۰). *دانش اساطیر*، ترجمه جلال ستاری، تهران، انتشارات توس.
- دومیزیل، ژرژ. (۱۳۸۴). *بررسی اسطوره کاووس در اساطیر ایرانی و هندی*، ترجمه شیرین مختاریان، مهدی باقی، تهران، نشر قصه.
- روتون، کنت نولز. (۱۳۸۷). *اسطوره*، ترجمه ابولقاسم اسماعیل‌پور، تهران، نشر مرکز.
- فرای، نورتروپ. (۱۳۷۹). *رمزکل: کتاب مقدس و ادبیات*، ترجمه صالح حسینی، تهران، انتشارات نیلوفر.
- _____. (۱۳۶۳). *تحلیل فرهیخته*، ترجمه سعید ارباب‌شیرانی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- _____. (۱۳۷۷). *تحلیل نقد*، ترجمه صالح حسینی، تهران، انتشارات نیلوفر.
- فریزر، جیمز جرج. (۱۳۸۲). *شاخه‌ی زرین*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران، انتشارات آگاه.
- کمبل، جوزف. (۱۳۸۰). *قدرت اسطوره: گفت‌وگو با بیل موییز*، ترجمه عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.
- _____. (۱۳۸۴). *اساطیر ایران و ادبی دین*، ترجمه ع. ا. بهرامی، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- _____. (۱۳۸۵). *تهرمان هزار چهره*، ترجمه شادی خسروپناه، مشهد، نشر گل آفتاب.
- لوی‌استروس، کلود. (۱۳۶۱). *توتمیسم*، ترجمه مسعود راد، تهران، انتشارات توس.
- _____. (۱۳۸۰). *اسطوره و تفکر مدرن*، ترجمه فاضل لاریجانی، علی جهان‌پولاد، تهران، نشر فرزانه‌روز.

- 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 sociétés*, 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.

ناگفته‌هایی از سرنمونها در «خاک تصرف‌شده» ژانِ اشنوز

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

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

چکیده

یونگ^۱، 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 معنایی باز می‌گردند که خود آنها را نساخته‌ایم، بلکه «معنایی 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 شده ژان اِشنوز^۲، و با بهره‌جستن از نظریات یونگ درباره 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

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 واسطه خود داشته باشد. این کلمه یا نمایه جنبه «ناخودآگاه» گسترده‌تری دارد که هرگز نه می‌تواند به گونه‌ای 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 آستانه 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: ۲۴-۱۵).
یونگ دیده‌وری هنرمند را پدیدآورنده 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*

کارل گوستاو یونگ، روان‌پزشک

سوئیسی (۱۸۷۵-۱۹۶۱م)، مطالعات

خود را در مورد «ناخودآگاه

جمعی» و مباحث مربوط به آن در

روان‌شناسی تحلیلی ^۱ (۱۹۱۶) خود

مطرح ساخت و در این زمینه آثاری چون *انسان مدرن*

در پی روح ^۲ (۱۹۳۳)، *روان و سمبل* ^۳ (۱۹۵۸) و *انسان و*

سمبل‌هایش ^۴ (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

ناخودآگاهی جمعی منتقل می‌شود:

«این ناخودآگاهی خود یک نظم و آرایش روانی است که با نیروی وراثت نسل‌ها شکل گرفته است. اسطوره، افسانه‌ی کودکان، افسانه‌های فولکلوریک، حکایت قدیسان، اخلاقی، قهرمانی و غیره به ناب‌ترین شکلی، شماری از انگاره‌های سرنمونی را، که به شکل گریزناپذیری در ادبیات راستین پدید می‌آیند، منتقل می‌کنند. این انگاره‌ها سویی‌هایی از تجربه‌ی کلی و همگانی انسانی را بیان می‌کنند» (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۷۷).

خود، سایه، نقاب و روان زنانه و مردانه از مهم‌ترین سرنمون‌هایی است که یونگ در مطالعات خود به آنها پرداخته است.

یونگ، «خود»^۵ سرنمونی است که برای شناخت آن باید به درون ناخودآگاه راه یافت. این خود، خود باستانی و گذشته‌ای است که آدمها باید دوباره با آن آشنا گردند، تا از بیماری ناشی از بیگانگی با ناخودآگاه رهایی یابند. «خود» در آثار باستانی دایره‌وار نشان داده می‌شود و نشانه‌ی تمامیت است. ماندالاهای بوداییان، تصویر کره‌ی زمین و دایره‌ی خورشید برخی از نمادهای آن شمرده شده‌اند. هر آدمی باید برای شناخت خود از تقلید طوطی‌وار پرهیز کند. راه هرکسی برای رسیدن به تمامیت، متفاوت است. سرنمون «خود» در کانون فرایند تفرد جای دارد، چون هرکسی مسئله‌ی روحی

و روانی ویژه‌ی خود را داراست و در نتیجه، فرایند درمان او منحصر به خود اوست. فرایند تفرد و خودشناسی دیگر سرنمون‌های یونگ را نیز دربر می‌گیرد؛ یعنی فرد باید اندازه‌های زشتی خود (سایه) را دریابد و روان زنانه/مردانه نیک و بدش را بازشناسد (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۳۰-۱۳۱).

یونگ چهره‌ی منفی و تاریک درون آدمی را «سایه» نامیده است.

سایه این «سایه» از جنبه‌های جنسی تا جنبه‌های کینه‌توزانه، دمنشانه و شیطانی آدمی را دربر می‌گیرد.

ما می‌پنداریم دیگران گناهکارند، اما اگر بخش تاریک درون ما، یعنی سرنمون سایه را شناسایی کنیم، از هرگونه آثار بد اخلاقی پرهیز و آنها را در پستوهای درون خود سرکوب و زندانی خواهیم کرد؛ اگرچه نمی‌توان آنها را از میان برداشت، چراکه این آثار و امیال، آتش زیر خاکسترند و ما همواره ناچاریم آنها را زیر نظر داشته باشیم. «اگر سایه شامل نیروهای مثبت و حیاتی باشد باید آنها را با زندگی فعال دربیامیزیم و نه اینکه سرکوبشان کنیم. من (ego) باید دست از منیت و خودخواهی بردارد و اجازه دهد تا چیزی که ظاهراً منفی است، اما درواقع می‌تواند منفی نباشد شکوفا گردد» (فون فرانتس، ۱۳۸۷: ۲۶۶). «این‌که سایه دوست ما بشود یا دشمن ما، بستگی تام به خودمان دارد. سایه لزوماً همواره رقیب ما نیست. درواقع سایه درست

5. self
6. shadow

همانند هر موجود بشری است 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).

برای یونگ، سرنمون «روان زنانه»
روان زنانه یا آنیما^۷، زنِ درون مرد است
و «روان مردانه» یا آنیموس^۸،
روان مردانه مردِ درون زن. هرکدام زشتکار یا نکوکارند. او روان انسان را دوجنسی می‌داند. در فرایند فردیت و بازشناسی «خود» است که ناخودآگاه دوجنسه 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 به وسیله مادر شکل می‌گیرد. و اگر مرد حس کند که مادرش تأثیری منفی بر وی گذاشته، روان زنانه وجودش به صورت خشم، ناتوانی و تردید بروز می‌کند. روان مردانه، وارونه آن درون زن است: منطقی بودن، واقع‌گرایی، سرسختی، جدیت و تقدس. بنابراین مردان بسیار احساساتی و زنان بسیار منطقی و سرسخت شدیداً دوجنسی‌اند. همان‌گونه که روان زنانه مرد از مادر شکل می‌گیرد، روان مردانه زن هم اساساً از پدر متأثر است. و این پدر است که به روان مردانه دختر خود اعتقادات «حقیقی» بی‌چون

7. anima
8. animus
9. masque

و چرا می‌بخشد و به آن جلوه‌های ویژه می‌دهد (همان: ۲۷۰-۲۸۷). اما میانگین آن، همان است که مردان در جست‌وجوی احساسات سنجیده زن هستند و زنان در پی اندیشه و پایمردی مرد یا نیمه دیگر خود (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۳۲).

سرنمون دیگر یونگ «نقاب»^۹ یا نقش و شخصیت اجتماعی آدمهاست.
نقاب 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، به زبان 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

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.

برای خواننده آگاه فرانسوی، ژان
اِشنوز، روایتگر مناطق و مکانهای
جغرافیایی جغرافیایی است. در فهرست آثار
اِشنوز او عناوینی همچون *نصف النهار*
گرینویچ، *چروکی* (سرزمینی در
آلابامای آمریکا و اقوام ساکن این سرزمین) و *خاک*
تصرف‌شده به چشم می‌خورد. در کتاب *موبیرهای*
قذبلند، 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 کره زمین می‌برد و در
داستان یک *سال*، بی‌خانمان جوانی در سراسر فرانسه
سرگردان است. از این رو پی‌یر لوپاپ، منتقد روزنامه
لوموند، اِشنوز را «نقشه‌بردار زمان خود» می‌داند که
«زمین‌لرزه‌ها، حوادث، تخیلات، اشیا، رؤیاها و سُریدن
به بیرون از واقعیت‌ها را در تصاویر،
خیال‌بازیه‌ها، رؤیاپردازی‌های 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.

اگر برخی از وجوه غالب داستان‌های
پسامدرنیستی را بی‌نظمی زمانی
در روایت رویدادها، زوال مفهوم
بررسی زمان، برجسته‌سازی واژه‌ها
داستان به‌منزله نشانه‌های تجزیه‌کننده
مادی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها،
پارانویا، و دور باطل یا فقدان تمایز بین سطوح منطقاً
تمایز 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^{۱۰}، در حادثه آتش‌سوزی؛ اما چه
زمانی؟ مشخص نیست. از او تنها
یک تصویر نقاشی‌شده بر دیوار
بلند ساختمانی باقی مانده است؛

10. Sylvie Fabre

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»^{۱۱}، پسر زن، کشیده شده است و به نظر می‌رسد که پُل حالا یک نوجوان است. مرد در طول داستان تنها به نام خانوادگی فابر نامیده می‌شود. او همراه پسر و بعد هرکدام به تنهایی به دیدار تصویر می‌روند تا چهره واقعی همسر - مادر را از یاد ببرند. 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 بر اثر گذشت زمان و زوال بر اثر بالا آمدن ساختمانی که در مجاورت دیوار ساخته می‌شود. این تنها تصویر باقی‌مانده از سیلوی فابر، برای پدر و پسر، چیزی ورای یک دیوارنگاره است. او به تمامی رموز آن 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 به راحتی 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 مطالعه 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 دیوارنگاره سیلوی، همسرش، قرار

دارد. آنها پیش از آتش‌سوزی در این ساختمان زندگی می‌کردند؛ ساختمانی که نامش «واگنر» بود، همانم با آهنگ‌ساز بزرگ درامهای غم‌انگیز.

خاک-زمین یکی از عناصر چهارگانه است؛ سرنمون‌هایی که در تمامی تمدنها پذیرفته شده است. در نظریه‌های مربوط به عناصر چهارگانه آمده است: «عنصر خاک-زمین ترکیبی است از خشکی و سرما که سنبه یا عذرا را نیز شامل می‌گردد» (Brau, 1987: 98). از طرفی، الهه زمین که در اسطوره یونان باستان با نام گایا^{۱۲} 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 زمین-مادر همه از این اسطوره سرچشمه گرفته است. محمدجعفر یاحقی نیز در *فرهنگ اساطیر خود* از زامیادروز یا فرشته زمین با صفت «نیک‌کنش» یاد می‌کند؛ او می‌گوید: «در *مزریسن* زمین مثل آسمان مقدس است. زیرا با سه عنصر دیگر، آب و آتش و هوا، عناصر اربعه را تشکیل می‌دهد» (یاحقی، ۱۳۶۹: ۲۲۳). در هر سه مورد گفته شده، خاک-زمین مؤنث آمده است؛ از این رو می‌توان پی برد که در داستان *اِشنوز*، خاک تصرف‌شده بار معنایی‌ای ورای ساخت و ساز در زمینی بیغوله دارد.

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

11. Paul
12. Gaia

این سرنمون هاست، 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)، آن وقت می‌توانیم پی به مفاهیم درونی داستان اِشنوز ببریم، زیرا در جای‌جای داستان یک رسم عبادی را شاهدیم. پس از آتش‌سوزی هیچ چیز 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 برنامه 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 از نفس‌افتادن، آن هم به صورت 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 شیوه خویشت.

مرحله 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، فاصله زمانی و مکانی) نیست بلکه بیان بی‌قدرتی و انفعال کامل است. شیفتگی فورانی است و رای‌کوری 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 دیوارنگاره سیلوی در خیابان خدا واقع شده است. بی‌شک اِشنوز می‌توانست نام دیگری برای خیابان فوق در نظر 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 دوباره 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 نسخه دیگری از آن وجود ندارد و والاترین نمود مرگ است. از این‌رو خود تصویر، خارج از هر زمانی، همان مکان زیارتی می‌شود. برای یونگ ناخودآگاه جمعی در جایی ژرف‌تر از

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 هر جا 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» (به نقل از ترقی، ۱۳۸۶: ۹). از این‌رو است که از تصویر سیلوی می‌توان به تصاویر دیگری دست یافت. دیوارنگاره سیلوی در ارتفاع قرار دارد. «او آنها را از بالا نگاه می‌کرد و در لباس پانزده‌متری آبی خود، درحالی‌که لبخند می‌زد، شیشه عطر پی‌ور، فروویل 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^{۱۳} 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 به‌نوبه خود می‌تواند نمودی باشد از تصویری دیگر. دست‌یافتن به تصویری از مریم عذرا می‌تواند ما را به‌سوی تصویر کمتر شناخته‌شده سوفیا^{۱۴}، 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 معنوی ست» (ترقی، ۱۳۸۶: ۲۵). افزون بر آن، اشنوز 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

(الیاده، ۱۳۸۱: ۱۲۱).

مرگ یک‌بار با نابودی مادر رخ نمود، حال بار دیگر، در این بوطیقای ویرانه‌ها، خود را نشان می‌دهد. فرسایش نمای ساختمان از همان لباس آبی سیلوی شروع می‌شود؛ همان نشانه تقدس او. پدر و پسر «حضور آرام کارگران با کلاه ایمنی زرد بر سر، همراه با بولدوزرها و بیل‌های مکانیکی که روشمندانه دست‌به‌کار می‌شوند» (Echenoz, 1988: 13) را شاهدند. فابر عصبی می‌شود و پُل نگران. «نگاه نگران پُل متوجه سنگ تراش است که رنگ آبی را از بین برده و تکه‌ای از پیراهن مادر را دریده است» (Ibid). حتی سیلوی فابر هم که حالا فقط دو بُعد دارد، سخت مبارزه می‌کند تا دوام بیاورد و پاک نشود. وقتی از نظر بلانشو «مرگ امکان انسان است، فرصت اوست، از طریق مرگ است که یک جهان ناتمام هنوز در برابر ماست؛ مرگ بزرگترین امید انسان است، تنها امید او برای انسان بودن» (بلانشو، ۱۳۸۵: ۹۶-۹۷)، و برای یونگ هم «مرگ پرسش اساسی نیست، بلکه انسان در طرح این پرسش در جستجوی این حقیقت است که آیا زندگی پس از مرگ ادامه دارد» (به نقل از ترقی، ۱۳۸۶: ۱۲۰)، چه توجیهی می‌توان برای تلاش سیلوی دیوارنگاره داشت؟ آیا تلاش او در راستای زندگی پس از مرگ است؟ یا چون نیمه‌تصویر-نیمه‌زن است و در طول روایت گویی جان گرفته، در پی دست‌یافتن به امکانی است که در گذشته از آن استفاده نکرده است؟ در هر صورت، تصویر مادر با ضربه‌های سهمگین ماشین‌آلات سنگین و ضربه‌های خاموش

فرسایش ناپدید خواهد شد. این ناپدیدشدن، تدریجی رخ می‌نماید. «تخته‌های پرچین، بدون شعله، در حفرة خاکبرداری‌شده می‌سوزد» (Echenoz, 1988: 14). دیوار ساختمان جدید آرام‌آرام به بالا می‌خزد و کم‌کم به شانه‌های تصویر می‌رسد، «از شانه‌ها به بالا کارگاه ساختمانی برای پسر تحمل ناپذیر می‌شود» (Ibid: 15) و وقتی لباس مادر کاملاً پوشیده می‌شود، پسر دیگر نمی‌خواهد یا نمی‌تواند به دیدن او بیايد، و چند هفته بعد، زمانی که برحسب تصادف از آن محل می‌گذرد، متوجه می‌شود که «مقبره‌ای جای تمثال سیلوی را گرفته است» (Ibid: 16). حالا تصویر سیلوی دفن شده؛ داخل مقبره‌ای قرار گرفته است و دیگر در معرض دید نیست. این دیده‌نشدن برای سیلوی فابر مرگ دوباره اوست. در خاک تصرف‌شده، تصویر سیلوی کم‌کم و به‌تدریج حالتی از تصویر-خانه به خود می‌گیرد. فابر نخستین کسی است که به دفتر فروش ساختمان نیمه‌تمام مراجعه می‌کند. آپارتمان کوچکی که او انتخاب کرده در طبقه چهارم و درست زیر چشمان سیلوی، دو چراغ خاموش پشت دیوار سمت چپ در تصویر قرار گرفته است؛ استعاره تصویر-خانه تحقق پیدا می‌کند. فابر حال می‌تواند پشت لبخند سیلوی بخوابد؛ «لبخندی معلق، معلق بر روی گهواره‌ای» (Ibid: 19). چنین است که تصویر، خانه می‌شود. حالا که سطح تصویر ناپدید شده است، فابر و پسرش در بطن آن قرار می‌گیرند، «صدای فابر نشان از موفقیت در مأموریتی سترگ داشت» (Ibid). در اینجا می‌توان دوباره حضور سرنمون

سوفیا را حس کرد. او که «نیروی است که از هر آنچه که دگرگون شده و تلطیف یافته است جاودانه پاسداری می‌کند. اصل ماده‌ی هستی [است که] تبدیل به نیرویی تلطیف‌دهنده شده و خصوصیت تحرک طلب 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 سیطره‌ی 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 نقطه‌ی آغازین سوگواری است. «فابر تمام مراحل کار را، در یادداشتی، ضمیمه‌ی 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 اِزلی برای ایشان ضربه‌ای است ریشه‌ای و پیامد آن آشوبی اجتناب‌ناپذیر برای تدارک‌دیدن مراسم سوگواری. تا زمانی که دیوارنگاره‌ی سیلوی حضور داشت، پدر و پسر، طی مراسمی عبادی، مرتب به دیدار آن می‌شتافتند. با بالا رفتن 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 خواسته‌ی 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

است و تصمیم‌گیرنده اصلی او نیست. نهایت و اکتش 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 به عنوان جایگاه ایزدی می‌پرستیدند. درخت همچنین نماد کیهان و منبع باروری و نماد دانش و حیات جاودانی بود. بیشه مقدس یک جنبه مشخص پرستش درخت میان یونانیان باستان بود و به درختی که درون بیشه‌ای انتخاب می‌شد، هدایایی تقدیم می‌کردند. در مرحله بعدی دین یونانی، تصویر درخت نماد یکی از ایزدان شد، و سرانجام، هنگامی که خدایان صورت انسانی به خود گرفتند، درخت به عنوان 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، به سوی غرب مهاجرت کرد. درخت طوبا درختی بهشتی است و میوه درخت زندگی در باغ عدن باعث زندگی جاوید، دانش کامل، خوشبختی و سایر آرزوها می‌شد... (هال، ۱۳۸۰: ۲۸۵-۲۸۷). سیلوی، همچنین، به معنای 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 همه زندگی گذشته‌اش بود، آشتی داد. فابر به او افتخار می‌کرد، حتی به تصویر مادی غیرقابل دسترسش؛ زیرا تصویر همیشه مادی است، «ماده تمایز، کل آن و درشتی‌اش، وزن آن، حاشیه‌اش و درخشندگی‌اش، طنین آن و صورت خیالی‌اش، گامش و رنگ زربینش. بنابراین ماده، نخست مادر است [ماده در زبان فرانسه از مادر می‌آید، قلب درخت، چوب سخت و در دوران باستان مادر کبیر، یعنی زمین، بازگوکننده بار عاطفی ماده بود]. و مادر در آن 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 می‌گسلد تا خود باشد» (Nancy, 2003: 29-30). پُل کوچک در این مأموریت سترگ یاور فابر خواهد بود.

داستان با عبارتی عجیب پایان می‌پذیرد: «هر دو 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، بر اثر 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

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

در داستان خاک تصرف شده، ژان اشنوز خواننده را در مقابل نمایه/تصویری از یک مرده قرار می‌دهد، اما این تصویر نتیجه که می‌تواند یک طبیعت بی‌جان محسوب شود و پیام‌آور مرگ باشد، سرشار از زندگی است؛

آن قدر که به جرئت می‌توان گفت در متن اشنوز این تصویر است که شخصیت اصلی داستان محسوب می‌شود؛ شخصیتی ریشه‌گرفته در سرمنوها. تصویر سیلوی یک شخصیت واقعی است. او کنشگری است که نگاه می‌کند، لبخند می‌زند، مبارزه می‌کند و دگرگون می‌شود. و همواره با رفتار دیگر شخصیتها بالنده‌تر می‌شود. این بالندگی افزون، از آغاز متن تا پایان آن و رسیدن به خواننده مشهود است. پدر و پسر نقشی از مادر را به تصویری تبلیغاتی واگذار می‌کنند و آنچنان هردو غرق این باور می‌شوند که در طول متن خواننده هم چنین نقشی را برای آن متصور می‌شود. این چنین است که در جست‌وجوی ناگفته‌هایی از سرمنوها، خواننده تصویر سیلوی را به عنوان شخصیت اصلی داستان پذیرا می‌شود. همه چیز به دور او شکل می‌گیرد، مرتبط با او برنامه‌ریزی می‌شود. او در بطن، متن و حاشیه تمام ماجراها قرار دارد. نقش چندگانه مادری او نمود پیدا می‌کند تا جایی که یک ساخت‌وساز شهری جای

خود را به یک تصرف و آفرینش اسطوره‌ای می‌دهد. از این رو است که:

«اسطوره‌ی آفرینش به یاری مرگی سخت، از اسطوره‌ی زمین-مادر فراتر می‌رود. پنداره‌ی اصلی این است که زندگی تنها می‌تواند از زندگی دیگری که قربانی می‌شود، زاده شود. مرگ سخت، آفریننده است- از این لحاظ زندگی قربانی شده، خود را در شکل درخشان‌تری از زندگی در سطح دیگری از هستی متجلی می‌سازد. قربانی موجب انتقالی عظیم می‌شود؛ زندگی متمرکز شده در شخصیت، از آن شخصیت سرریز می‌کند و خود را در سطحی کیهانی یا جمعی متجلی می‌سازد...» (الیاده، ۱۳۸۱: ۱۷۹).

فون فرانتس عقیده دارد که سرمنوها می‌توانند بر روی ذهن ما کنشی خلاق یا وارونه و ویرانگر داشته باشند. وقتی الهام‌بخش انگاره‌های تازه باشند، خلاق می‌شوند و هنگامی که همین انگاره‌ها با پیش‌داوریهای خودآگاه که مانع کشفیات بعد هستند، برخورد کنند، آن‌گاه سرمنوها نقشی ویرانگر ایفا می‌کنند (فون فرانتس، ۱۳۸۷: ۴۷۹-۴۸۰). در داستان اشنوز نمی‌توان برای سرمنوها نقشی ویرانگر در نظر گرفت، زیرا روایت، تصویر سیلوی فابر را ساخت، با بیانی از دردها و آلام، و به آن تا حد یک شیء یا حتی موجود مقدس بها داد، تصویر-مادر، مادر-زمین و... سرمنوهای پنهان در لایه‌های زیرین داستان این امکان را فراهم آورد که سیلوی از دوره مرگ به دوره زندگی بیاید؛ روایتی دیگر از عشق و دیوانگی در کنار هم.

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

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

بلانشو، موریس. (۱۳۸۵)، *ادبیات و مرگ*، ترجمه‌ی 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/زلی*، 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*، ترجمه‌ی گروه ترجمه‌ی شیراز، تهران، نشر چشمه.

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

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

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

یونگ، کارل گوستاو. با همکاری فون فرانتس، ماری لوئیز، هندرسن، جوزف ال، لایافه، آنیه و یاکوبی یولانده. (۱۳۸۷)، *انسان و سمبولهایش*، ترجمه‌ی محمود سلطانی، تهران، نشر جامی.

منابع

- 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.

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: ۸۸/۶/۲۰

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 نورترپ فرای^۱، منتقد ادبی غرب، رابطه 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، تجربه این منتقد ادبی را در نشان دادن ارتباط اسطوره و ادبیات، بیان کنیم. برای معرفی شیوه او در تبیین چنین ارتباطی لازم است توضیحی اجمالی از روند تجربه 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 نظریه 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، نورترپ فرای، جایگشت، ادغام.

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

• استقلال اثر ادبی و هنری و کشف ارزش ذاتی آن؛
• عدم توجه به ارتباط اثر با محیط زندگی و شخصیت هنرمند؛

• شیوه برخورد منتقد با اثر به صورتی عینی است و تنها ساختار و اجزای آن مورد توجه او است؛

• روش منتقد در این شیوه، مطالعه دقیق اثر و تحلیل جزئیات و توجه به عوامل تشکیل دهنده آن و همچنین تأثیرهایی است که این عوامل متقابلاً بر یکدیگر می گذارند. بدین ترتیب به ساختار زبانی اثر، پارادوکسها، استعاره ها، نمادها، و تصویرهای خیالی که در آن به کار رفته اند، توجه می شود (Abrams, 1988: 223).

از جنگ جهانی دوم به این سو، نقد نو به اتهام ضدتاریخی، ضداجتماعی و بی علاقه بودن به مفاهیم انسانی از دیدگاههای بسیاری مورد حمله قرار گرفت. حمله تری ایگلتون، منتقد انگلیسی و استاد دانشگاه آکسفورد، از خاستگاه مارکسیسم بود:

«نقد نو ایدئولوژی جماعت روشنفکر ریشه کن شده و در وضعیت تدافعی بود، که آنچه را در واقعیت نتوانستند بیابند در ادبیات بازآفریدند. شعر، دین تازه بود، پناهگاهی نوستالژیک از بیگانگیهای سرمایه داری صنعتی. شعر، خود، در برابر پرسش منطقی، به پیچیدگی خود باری تعالی بود: چون شیئی درخود بسته، به طرز مرموزی در هستی یگانه خود دست نخورده وجود داشت. شعر قابل بازگویی و بیان کردن به زبانی جز زبان خود نبود: هر بخش از آن در وحدت ارگانیک پیچیده ای با بخشهای

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

در اوایل سده بیستم «فرمالیسم روسی» و «نقد نو» بر حوزه بررسی و نقد ادبیات تسلط یافتند. هر دو مکتب بر «دقیق خوانی» نوشته و قراردادن آن در موقعیتی برتر از بحثهای کلی، نظیر «قصد نویسنده» یا «واکنش خواننده» تأکید داشتند. گفته اند که اندیشه های ریچاردز^۱، منتقد، و ساموئل تیلر کالریج^۲، شاعر و منتقد انگلیسی، بنیاد نظری این مکتب را تشکیل می دهند. با اعتقاد به این که هنر برتر از آن است که بیان کننده اندیشه های اجتماعی، دینی، اخلاقی و سیاسی باشد، مهم ترین اصول این مکتب به قرار زیر هستند:

دیگر چنان ممزوج بود که برهم زدنش نوعی کفر تلقی می شد» (Eaghton, 1994: 47).

پل دمان استقلال اثر ادبی را که باور بنیادین نقد نو است، ناشی از تعصبی ضدتاریخی می داند 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 باز نمودی یا واقع گرا، قابل انطباق نیست. برخی روش شناسی نقد نو را به انکار نوشته هایی که دارای کیفیت شناختاری و انتقال دانش هستند متهم می کنند. علاوه بر این ایرادها و انتقادها، آنچه در واقع باعث افول نقد نو شد نظام مند نبودن آن و در نتیجه احساس جای خالی یک نظریه انتقادی نظام مند بود. اگر انتقاد تری ایگلتن به این دلیل بود که نقد نو به جای توجه به زمینه هایی که باعث تولید اثر شده و آن را احاطه کرده اند، تمرکز خود را به «کلمه های روی کاغذ» معطوف می دارد، منتقدی دیگر نظیر روبرت اسکولز^۲ استدلال می کند که منتقدان نقد نو برخلاف فرمالیست ها نتوانسته اند معیارهایی برای نثر و شعر مشخص کنند و به جای آن، به موارد خاص پرداخته اند. با این همه، نقد نو به هیچ وجه میدان را خالی نکرده است. از این رو، جان اتان کالر می نویسد:

«از جنگ جهانی دوم به این سو، نقد نو به چالش گرفته شده، حتی مورد توهین و ناسزا بوده، اما به ندرت با بی اعتنائی روبه رو شده است. اگر نگوییم تردید، ناتوانی مخالفان در نادیده گرفتن میراث نقد نو شاهد جایگاه برجسته ای است که این مکتب در دانشگاه های آمریکا

اشغال کرده است... به هر مکتبی که وابسته باشیم، همه از نقد نو پیروی می کنیم، زیرا گریز از تصور استقلال اثر ادبی، اهمیت نمایش وحدت اثر و نیاز به «خواندن دقیق» بی کوششی توان فرسا میسر نیست» (Culler, 2001: 3).

اما مشکل نقد نو، که مورد تصدیق تمام منتقدان نام برده، از جمله خود جان اتان کالر نیز هست، اهمیت دادن به تفسیر یک اثر ادبی در برابر تدوین نظریه ای نظام مند است که بتواند انواع آثار ادبی را دربرگیرد. نیاز به چنین نظریه ای بود که باعث کوشش هایی برای بریدن از میراث نقد نو و طراحی نقدی نظام مند شد؛ هر چند که کالر این کوششها را، درست به دلیل مسلط بودن تصور اهمیت تفسیر در نقد ادبی، به طور کامل موفقیت آمیز نمی داند: «در هر مورد ناتوانی در جنگیدن با خود اندیشه تفسیر، یا بهتر، پافشاری آگاهانه یا نا آگاهانه بر این تصور که یک رویکرد نقادانه باید از طریق دستاوردهای تفسیری اش خود را موجه جلوه دهد، روش تحقیقی نویدبخش را بی خاصیت کرده است» (Ibid: 7).

در این شرایط بود که نیاز به بازبینی و ارائه اصول نویی برای نقد و تفسیر بیش از پیش احساس می شد. یکی از کسانی که به این نیاز پاسخ تأثیرگذاری داد هرمان نور ترپ فرای بود. فرای که از سال ۱۹۲۹ تا پایان عمر استاد انگلیسی کالج ویکتوریا در دانشگاه تورنتو بود، به خاطر نظریه های ادبی اش شهرت جهانی یافت. این نظریه ها در بیش از سی جلد کتاب شکل

3. R. Scholes

گرفته‌اند. فرای بابت این آثار، و به‌خصوص *کالیبشناسی* نقد^۴، یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان قرن شناخته شد و از دانشگاه‌های عمده غرب درجه‌های متعدد افتخاری دریافت کرد، هرچند شهرت جهانی‌اش را از همان ابتدا با *تقارن ترسناک*^۵ (۱۹۴۷) به‌دست آورد. تا پیش از انتشار این کتاب، شعر پیشگویانه و یلیام بلیک^۶ بدفهمیده شده بود و بعضی آن را پریشان‌گویی توهم‌آمیز می‌دانستند. فرای هنگام نوشتن مقاله‌ای تحصیلی در مورد شعر «میلتون»^۷، از بلیک، متوجه شد که فصل مشترک این دو شاعر استفاده هر دو از کتاب مقدس است. پس از مطالعه عمیق‌تر شعر بلیک، در این شعرها نظامی از استعاره پیدا کرد که از *بهشت گمشده* 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 دهه ۱۹۳۰ با نوشته‌های فروید^۸ 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 نیمه نخست سال ۱۹۴۹ نوشت پر از اشاره به یونگ است و یکی از این اشاره‌ها حاکی از تصمیم او به خواندن کامل یونگ و مطالعه 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 مطالعه

یونگ، که در سالهای ۱۹۴۷-۱۹۴۸ آغاز کرده بود، بازگشت (Ibid: 425). در میان دلایل این عقب‌انداختن، ترس از این هم بود که مبدا اندیشه 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 نظریه ادبی کمک کرد. او با الهام از کار خود در بررسی شعر بلیک، ده سال پس از *تقارن ترسناک* نظریه هماهنگ خود را در *کالیبشناسی نقد* گسترش داد و مفصل‌بندی کرد. فرای، خود، این کار را کوششی در عرضه دیدگاهی اجمالی از گستره، نظریه، اصول و فنون نقد ادبی می‌دانست (Frye, 1957: 3). فرای در این کتاب، رویکرد کهن‌الگویی را با تفسیر نوع‌شناسانه کتاب مقدس و مفهوم تخیل ادبی در آثار و یلیام بلیک ترکیب کرد و آن را به صورت تجدیدنظر بنیادین در اساس سنتی نظریه ادبیات و کار نقد ادبی گسترش داد. باید خاطرنشان کرد که نظریه 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 تنشستهای 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 به‌وسیله تخیل

انسانی آفریده شده‌است تا جهان

بیگانه و بی‌اعتنای طبیعی را در

4. *Anatomy of Criticism*

5. *Fearful Symmetry*

6. W. Blake

7. Milton

8. Sigmund Freud

شکلهای مکرر کهن‌الگویی بگنجانند که در خدمت ارضای اشتیاقها و نیازهای ماندگار انسانی قرار دارند. در این عالم ادبی، چهار میتوی^۹ بنیادین (یعنی شکلهایی از طرح، یا اصول ساختاری سازمان‌دهنده)، متناظر با چهار فصل در چرخه جهان طبیعی، چهار نوع اصلی، یعنی کمدی، رمانس، تراژدی و طنز را تشکیل می‌دهند. فرای با پژوهش درباره ویلیام بلیک قانع شد که کتاب مقدس چارچوب اسطوره غربی است و مسیحیت تمام سنت کلاسیک را در خود جذب کرده است. به گمان او، این یک واقعیت تاریخی است که ادبیات ما به مستقیم‌ترین شکلی از اسطوره کتاب مقدس سرچشمه گرفته است. فرای با بررسی «اساطیر خصوصی» بلیک، فهمید که کتاب مقدس دارای ساختاری اسطوره‌ای است که زمانش از آفرینش تا مکاشفه و مکانش از بهشت تا دوزخ است و این گیتی چارچوبی از تصویرسازی را برای تمام شاعران اروپایی تا زمان خود فرای شکل داده است (Brockway, 1993: 105-106).

رابطه میان اسطوره و ادبیات شکلهای متغیری به خود گرفته و مشخص‌ترینش استفاده از اسطوره در آثار ادبی بوده است. ادبیات همواره مشتاقانه از اسطوره‌ها و شاخصهای آن استفاده کرده است. نورتروپ فرای در *کالبدشکافی نقد استدلال* می‌کند که نه یک گونه، بلکه تمام گونه‌های

ادبی از اسطوره سرچشمه می‌گیرند؛ به‌خصوص اسطوره زندگی قهرمان. فرای دوره زندگی قهرمان را در ارتباط با چند دوره دیگر می‌داند: دوره سالانه فصلها، دوره روزانه خورشید و دوره شبانه خواب‌دیدن و بیدارشدن. اصل ارتباط با فصلها از فریزر است. ارتباط با خورشید، با آن‌که هرگز گفته نشده است، شاید از ماکس مولر^{۱۰} باشد. ارتباط با رؤیا از یونگ است. ارتباط فصلها با قهرمانی، باز هم با آن‌که هرگز گفته نشده است، شاید از رگلن^{۱۱} باشد. فرای الگوی قهرمانی خود را با نام «اسطوره جست‌وجو» عرضه می‌کند، اما این الگو تنها چهار مرحله وسیع را شامل می‌شود: تولد، پیروزی، انزوا و شکست قهرمان (Segal, 2001: 79).

هر گونه عمده ادبی، هم‌زمان، با یک فصل، با برهه‌ای از روز، با مرحله‌ای از آگاهی و بالاتر از همه با مرحله‌ای از اسطوره قهرمانی قابل قیاس است: رمانس، هم‌زمان، با بهار، طلوع خورشید، هشیاری و تولد قهرمان؛ کمدی با تابستان، میان‌روز، آگاهی بیدار شونده و پیروزی قهرمان؛ تراژدی با پاییز، غروب خورشید، خیال‌بافی و انزوای قهرمان؛ هزل با زمستان، شب، خواب و شکست قهرمان. گونه‌های ادبی نه‌تنها با اسطوره قهرمانی قابل قیاس‌اند، که از آن سرچشمه گرفته‌اند. خود اسطوره از آیین سرچشمه گرفته است؛ از روایت اسطوره‌ای-آیینی فریزر که در آن پادشاهان الهی کشته و تعویض می‌شوند.

فرای، چون بیشتر اسطوره-آیین‌شناسان، ادبیات را به

9. mythoi
10. M. Müller
11. Raglan

اسطوره تقلیل نمی‌دهد؛ برعکس، سرسخت‌تر از همه، بر خودمختار بودن ادبیات اصرار می‌ورزد. او نیز چون فرگوسن^{۱۲}، از مورای^{۱۳} و کورن‌فورد^{۱۴} ایراد می‌گیرد، نه به‌خاطر توسل آنان به حدس و گمان درباره سرچشمه اسطوره‌ای - آیینی تراژدی (مورای) و کم‌دی (کورن‌فورد) - مسئله‌ای غیر ادبی - بلکه به‌خاطر تفسیرکردن معنای هر دو گونه، به عنوان قانون سناریوی شاه‌کشی فریزر - مسئله‌ای ادبی.

با این‌همه فرای به کمک‌گرفتن از فریزر و یونگ، هردو، نه‌تنها در آزادکردن معنا، بلکه همچنین خاستگاه ادبیات، ادامه می‌دهد. از این‌رو، کارهای کلیدی آن‌دو را، به‌خودی‌خود، نقد ادبی می‌داند و حتی به‌طور عمده کارهایی از مردم‌شناسی یاروان‌شناسی را به این حوزه متعلق می‌داند: «جذابتی که شاخه زرین^{۱۵} و کتاب یونگ درباره نمادهای غریزه جنسی^{۱۶} برای منتقدان ادبی دارند ... برپایه ... این واقعیت است که این کتابها در درجه نخست مطالعاتی در نقد ادبی هستند ... شاخه زرین، درواقع، توصیف آنچه مردم در گذشته دور و وحشی انجام می‌دادند نیست، بلکه درباره تخیل انسان است، هنگامی که تلاش می‌کند تا بزرگترین اسرار را بیان کند؛ اسرار زندگی، مرگ و پس از مرگ را» (cited in Segal, 2001: 80-82).

به‌گفته هامیلتن، تلاش فرای در سراسر زندگی حرفه‌ای‌اش این بود که نقد ادبی را به‌عنوان «حوزه منسجمی از پژوهش که

تخیل را به همان گونه نظام‌مند و کارآمد تربیت کند که علوم، عقل را تربیت می‌کند» (Hamilton, 1990: 34) معرفی کند. مهم‌ترین ضرورت این انسجام این است که نقد ادبی رشته‌ای است برای خود و مستقل از ادبیات.

تأثیر فروید با اصطلاحهای «جایگشت» و «ادغام» در تعبیر

جایگشت و ادغام

رؤیا، در نخستین کارهای فرای چشمگیر است. نخستین توضیحی که فرای در مورد رویش و رشد ساختارهای ادبی از دل اسطوره

می‌دهد در بازنگری‌اش در «مقاله‌ای در مورد انسان»^{۱۷} به سال ۱۹۵۴ است:

«در دورانهای ابتدایی ... داستانها اسطوره‌اند، به این معنی که حکایت‌های بی‌نویسنده از خدایان‌اند؛ در دورانهای بعدی این داستانها صورت افسانه یا حکایت‌های عامیانه به خود می‌گیرند؛ سپس به تدریج «واقعی» تر می‌شوند، یعنی با درخواست عمومی (خوانندگان یا شنوندگان) برای باورپذیر بودن، سازگار می‌شوند، هرچند که همان خطوط کلی ساختاری‌شان را حفظ می‌کنند» (Russel, 1998: 82).

این شرح تحول اسطوره نقطه آغازی برای سومین مقاله کالبدشناسی نقد می‌شود:

«در هر حال، حضور ساختار اسطوره‌ای در ادبیات داستانی واقع‌گرا پذیرفتنی‌کردن داستان را با مشکلاتی فنی روبه‌رو می‌سازد و به شگردهایی

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

که در حل کردن این مشکلات به کار می‌روند می‌توان نام عمومی «جایگشت» را داد. پس اسطوره منتهی‌الیه یک سویه طرح ادبی است و ناتورالیسم منتهی‌الیه سویه دیگر، و در میان (این دو حد) کل فضای رمانس قرار دارد تا اسطوره را در جهتی انسانی جایگردانی کند؛ در عین آن که، برخلاف واقع‌گرایی محتوا را در جهتی آرمانی متعارف سازد. قانون اصلی جایگردانی این است که آنچه به صورت استعاره در اسطوره شناخته می‌شود در رمانس می‌تواند تنها با صوری از تشبیه، چون تمثیل، پیوند معنادار و تصویرسازی ضمنی همراه و با نظایر آن مربوط گردد. در اسطوره می‌توانیم خدا-خورشید یا خدا-درخت داشته باشیم و در رمانس شخصی را که به صورت معنادار با خورشید یا درخت در ارتباط باشد» (Frye, 1957: 133-135).

اینجا دو منتهی‌الیه (اسطوره و ناتورالیسم) و یک فضای میانی (رمانس) داریم، به اضافه دو جهت (انسانی و ایدئال) که روی خطی که از اسطوره به ناتورالیسم می‌رسد، علیه یکدیگر در تلاش‌اند. در هر رمانس، اسطوره فرم قصه را فراهم می‌کند و محتوا توسط عناصر واقعی رمانس به میدان می‌آید. در رمانس جریانهای مخالف در کارند. اسطوره در رمانس جابه‌جا می‌شود؛ هر آنچه به یک خدای اسطوره‌ای مربوط باشد به قهرمان انسانی منتقل می‌شود. (۲) در همان حال، در رمانس، روند متعارف کردن محتوا به سمت ایدئال در کار است. تا اینجا، فرای می‌گوید که رمانس اسطوره را در جهت باورپذیر شدن جابه‌جا می‌کند

و هم‌زمان با آن، از طریق گنجانیدن محتوای طبیعی داستان در عرف ادبی، به حکایتی صرفاً ناتورالیستی صورت آرمانی می‌دهد (چنان‌که در رمانهای امیل زولا) (Russel, 1998: 84). فرای اصطلاحهای «جابه‌جایی» (جایگشت) و ادغام را همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردیم از تعبیر رؤیای فروید گرفته است. رؤیا سازه‌ای از تحقق آرزوهای سرکوب‌شده است، و از آنجا که آرزوها به‌طور معمول در تجربه‌های عادی ممنوع هستند، این سازه نمادین و غیرمستقیم است و از سازوکارهای معینی به نام «ادغام» و «جایگشت» تبعیت می‌کند تا از «سانسور» ذهن، که زاییده و نماینده گرایشهای مخالفت‌آمیز اجتماعی است، عبور کند. لیبیدو^{۱۸} رؤیاها را، که ماحصل تحقق آرزویند، می‌آفریند. در نظریه فرای، رمانس از تمام شکل‌های ادبی به رؤیای «تحقق آرزو» نزدیک‌تر است. نقش لیبیدو در کار فروید با نقش اسطوره در کار فرای یکسان است، چراکه داستان اسطوره درباره قهرمانانی است که هر کاری بخواهند می‌کنند و این در عمل به معنای هر کاری است که قصه‌گو می‌خواهد. با این همه، در رمانس، قهرمانان جای خدایان اسطوره را می‌گیرند و از این رو، زندگی‌شان تا حدی اجباری است. اسطوره‌ها داستان‌هایی هستند که بدون رعایت واقع‌گرایی، پذیرفتنی بودن، انگیزه منطقی داشتن یا شرایط قدرت محدود، تعریف می‌شوند؛ اما در رمانس، پیچیدگیهای زندگی اجتماعی وارد صحنه می‌شوند. فرای با بهشت

18. libido

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 باورپذیر شدن داستان است، و باورپذیر بودن، از نظر ارزش و اهمیت، از سازش ظاهری در اسطوره یا داستان عامیانه تا نوعی ضابطه سانسور در رمان ناتوالیستی، متغیر است (Ibid: 89).

«در هر حال، «جایگشت» با شیوه رمانتیک آغاز می‌شود؛ بنابراین، با (به پیش) خواندن تاریخ ادبی، می‌توان اندیشید که سه شیوه «رمانتیک»، «تقلیدگرایی متعالی»^{۱۹} و «تقلیدگرایی عادی»^{۲۰} 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 چرخه 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، جامعه مربوط به قهرمان علیه جامعه بزرگ‌تران^{۲۱} 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 درجه 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 قدرتش 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 قهرمانانند 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) سده شانزدهم و هفدهم، شخصیتها بزرگ‌تر از حد معمول‌اند، اما هیبت قهرمانی ندارند. فرای ادبیات 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

قهرمان، اما با مشکلات زندگی به خوبی دست و پنجه نرم می‌کردند. فرای در اجتناب از اصطلاح «واقع‌گرایی»، این نوع ادبیات را «تقلیدگرایی عادی» می‌داند (Frye, 1957: 105-106).

بازتابهای انتقادی بر نظریات فرای
منتقدان بسیاری در مورد کار فرای نوشته‌اند. از آن میان، خلاصه‌ای از نظر دو تن را در این مختصر می‌آوریم؛ به دلیل آن‌که هریک نکته خاصی را که مورد بحث نقد ادبی بوده و شاید هنوز هم باشد، در ارتباط با کار فرای مطرح کرده‌اند.

مقدمه بحث‌انگیز فرای ادعای قدرتمندی علیه نقد دوران خود و استدلالی محکم برای نیاز به بوطیقای نظام‌مند است: نقد ادبی در موقعیت «استقرایی خام»ی است که در غیاب یک چارچوب مناسب نظری، سعی در بررسی آثار منفرد دارد. منتقد ادبی باید بپذیرد که ادبیات مجموعه ساده‌ای از آثار مجزا نیست، بلکه فضایی مفهومی است که می‌تواند به صورتی منسجم سازمان یابد؛ و نقد، اگر بخواهد به شیوه‌ای (علمی) تبدیل شود، «باید برای کشف شکل‌های سازمان‌دهنده یا کنترل‌کننده چارچوب مفهومی خود، به عرصه‌ای تازه جهش کند» (Frye, 1965: 16). کارکردن روی این عرصه تازه مستلزم در نظر گرفتن امکان «نظریه ادبی منسجم و

فراگیری است که به صورتی منطقی و علمی سازمان یافته باشد. بخشی از این نظریه را دانشجو، همچنان‌که

پیش می‌رود، به صورتی ناخودآگاه می‌آموزد، اما اصول بنیادین آن هنوز بر ما ناشناخته است» (Ibid: 11).

این بدون شک حمله مستقیمی به خودمندی^{۲۲} نقد نو و این فرضیه است که رویکرد منتقد به هر اثر منفرد باید با کمترین پیش‌فرض ممکن باشد تا، به طور مستقیم، واژه‌های روی صفحه را تجربه کند. اما فرای اهمیت حمله به خود تفسیر را درک نمی‌کند. او بر حاشیه مشکل، این پا و آن پا می‌کند و این تصور را که منتقد باید خود را به بیرون کشیدن آنچه شاعر، آگاهانه، در شعر گذاشته است محدود کند، به عنوان یکی از بی‌سوادیهای فراوان شلخته‌وار توصیف می‌کند، که نبود نقدی نظام‌مند باعث رشد آن شده است. اما عملکرد این بحث در کل کار فرای روشن نیست. باز به گفته فرای، به غلط تصور شده است که منتقد به چارچوبی مفهومی نیاز ندارد و تنها کارش این است که «شعری را بگیرد که، با سخت‌کوشی شاعر، از زیباییها یا معناهای به خصوصی انباشته شده است و این زیباییها و معناها را یکی پس از دیگری، به نحوی خودپسندانه، بیرون بکشد...» (Ibid: 17-18).

این جمله را می‌توان حمله‌ای کلی به تفسیر، به خصوص تفسیر خودپسندانه و از نوع تکرار مکررات، تلقی کرد، اما در واقع، چنان‌که جمله پیشین روشن می‌کند، هدف واقعی فرای تفسیری قصدگرایانه (تفسیری بر مبنای قصد مؤلف) است. فرای با پیوستن به منتقدان نو در مخالفت با نقدی که گناه «اشتباه قصدگرایانه» را به

22. automism

گرددن دارد، دشمن را عوضی گرفته و در به روی ناچیز جلوه دادن کار خود گشوده است. به این ترتیب، بوطیقایی نظام‌مندی را که فرامی‌خواند و خود سهمی اساسی در شکل‌دانش دارد، می‌توان چون پیش‌درآمدی بر تفسیر دید. منتقد می‌تواند، در روی کردن 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 شیوه 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 لازمه علمی بودن نقد به عنوان یک رشته و شیوه است، نشان می‌دهد که او هدفهای دیگری در ذهن دارد. اما کوتاهی او در زیر سؤال بردن تفسیر، به عنوان هدف، ابهامی اساسی در مورد موقعیت مقوله‌ها و طرحهایش می‌آفریند. فرای با تشخیص بهار، تابستان، پاییز و زمستان به عنوان چهار مقوله اسطوره‌ای، دقیقاً ادعای چه چیزی را دارد؟ شاید منظور او این است که

این مقوله‌ها نقشه مفهومی عامی را تشکیل می‌دهند که ما از طریق تجربه‌های ادبی‌مان جذب کرده‌ایم و راهنمای ما در تفسیر ادبیات است. به عبارتی 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، به عنوان شگردهای هرمنوتیک، برای دست‌یافتن به عمیق‌ترین معنای واقعی آثار ادبی، به کار بست.

هرچند که تفاوت میان منظورهایی که برشمردیم اندک می‌نماید، اما این تفاوت برای یک پروژه بوطیقایی از اهمیت حیاتی برخوردار است. در حالت دوم، فرای ادعای کشف تمایزهایی را دارد که به عنوان روش تفسیر به کار 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 مقدمه بحث‌انگیز و توصیه برای آشکارکردن نظریه پوشیده 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 غالب شدن دومین تفسیر بیشتر است.

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

شده است، کاری بیش از فعال کردن شیوه‌ای از تفسیر که «نقد اسطوره‌ای» یا «نقد کهن‌الگویی» نامیده شد، انجام نداده است. فرض این‌که وظیفه منتقد تفسیر آثار منفرد است تغییر نکرده است، فقط حالا در این نظریه که عمیق‌ترین معنای اثر را باید در نمادها یا قالبهای کهن‌الگویی که خود اثر به‌کار می‌گیرد جست، مقوله‌های فرای به‌عنوان دسته‌ای از شگردهای نام‌گذاری استفاده می‌شوند. فرای نتوانست بپذیرد که دشمن بوطیقا تنها خودمداری نیست، بلکه پروژه تفسیری است که خودمداری در خدمت آن است، و این نه تنها به انحراف انرژی نظام‌مند، بلکه به کمک‌کردن به شیوه تفسیری تخدیرکننده انجامید (Culler, 2001: 7-10).

روشن‌کردن مفهوم «هدف» یا قصد در ادبیات برای ارزیابی «نقد نو» از اهمیتی شایان برخوردار است، زیرا در موارد 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. ویمسات^{۲۳} و بردزلی^{۲۴} اصطلاح «اشتباه هدفمندی»^{۲۵} را در سال ۱۹۴۲ ساختند که بیش از هر عبارت دیگری حدود و حدود افق کارکرد نقد نو را باز می‌نماید. این اصطلاح بعدها در کتاب تصویر کلامی^{۲۶} ویمسات بسط یافت و برای تأکید بر خودمداری و وحدت آگاهی شاعرانه به‌کار رفت. ویمسات می‌خواهد از قلمرو شعر در برابر

تجاوز شیوه‌های خشن جبرگرای تاریخی یا روان‌شناختی، که رابطه پیچیده میان درون‌مایه و سبک

را بیش از حد ساده می‌انگارند، دفاع کند. او بر مفهوم هدف به‌عنوان شکافی که این گروه‌های بیگانه از خلال آن خود را به قلمرو شعر می‌رسانند، تمرکز می‌کند، اما با این کار، درست لحظه‌ای را بر ما آشکار می‌کند که دل‌مشغولی‌اش با خودمداری، که به‌جای خود بسیار هم موجه است، او را به فرضهای متضادی درباره مقام و منزلت هستی‌شناختی اثر ادبی می‌کشاند. ویمسات که هنرشناسی حساس‌تر از آن است که همه‌چیز را یکسره از شکل ببیند، نخست این‌گونه می‌نویسد: «دریافت شعر به‌عنوان چیزی در میان شاعر و مخاطبانش، البته نوعی تجرید است. شعر یک عمل است»- حکمی که نظریه هدفمندانۀ شعر به‌گرمی از آن استقبال می‌کند. ویمسات سپس ادامه می‌دهد: «اما اگر بخواهیم عمل شاعرانه را به‌منظور فهمیدن و ارزیابی‌کردنش به‌چنگ آوریم و اگر قرار باشد این عمل شاعرانه چون چیزی انتقادی مورد قبول عام واقع شود، باید تجسد پیدا کند» (Wimsatt, 1954: xvii).

اگر چنین تجسدی، که با سرکوب ویژگی هدفمندی، عمل ادبی را به شئی ادبی تغییر می‌دهد، نه تنها ممکن بلکه، برای راه‌دادن به توضیحی انتقادی، مورد نیاز هم هست، پس ما دنیایی را که در آن زبان ادبی و شئی طبیعی دارای مقام و منزلتی یکسان هستند، ترک نکرده‌ایم. این فرض براساس بدفهمی ذات هدفمندی بنا شده است.

«هدف»، یا قصد، در سنجش با الگویی فیزیکی، چون وسیله انتقال محتویاتی روانی یا ذهنی از ذهن

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

شاعر به ذهن خواننده، دیده می‌شود؛ کم‌وبیش چون ریختن نوشیدنی از پارچ در لیوان. محتویات معینی باید به جایی دیگر منتقل شود و انرژی لازم برای عملی کردن این انتقال از منبعی بیرونی به نام «هدف» بیاید. این برداشت نادیده گرفتن این حقیقت است که مفهوم هدفمندی در ذات خود نه فیزیکی است و نه روانی، بلکه ساختاری است و متضمن فعالیت یک نهاد بدون توجه به ملاحظات تجربی آن است، مگر تا آنجا که این ملاحظات به هدفمندی ساختار مربوط باشند. هدفمندی ساختاری تعیین کننده رابطه میان اجزای تشکیل دهنده شیء منتج، در تمام بخشهای آن است، اما رابطه میان حالت خاص ذهن درگیر با عمل ساختار سازی و شیء ساختاریافته، یکسره اتفاقی است. ساختار صندلی در تمام اجزایش با این واقعیت که برای نشستن مقدر شده است، مشخص می‌شود، اما این ساختار به هیچ طریقی به حالت ذهنی نجار وابسته نیست. مقوله اثر ادبی البته پیچیده تر است، با این همه، اینجا نیز هدفمندی عمل نه تنها وحدت هستی شاعرانه را تهدید نمی‌کند، بلکه با تأکید بیشتر این وحدت را محقق می‌کند.

مخالفت با هدفمندی، که ویسمات با آن آنچه را دیگر منتقدان نقد نو در عمل انجام می‌دادند به صورت نظری تدوین کرد، به نحو چشمگیری سفت و سخت از کار درآمد. نور تروپ فرای، در *کالابشناسی نقد*، هنوز به «اشتباه هدفمندی» چون یکی از سنگ بناهای روش شناختی نظام مقوله های سخنورانه کهن الگویی خود ارجاع می‌دهد. تدوین فرای به «عمل» ویسمات نزدیک تر است

تا به «شیء» مفروض خودش. فرای ساختار یک عمل هدفمند را از این رو با نشانه گیری همانند می‌بیند که در نشانه گیری، شیء به وسیله اسلحه ای که به سمت آن نشانه رفته است، هدف در نظر گرفته می‌شود. او نتیجه می‌گیرد که این نوع ساختار متعلق به زبان استدلالی است که رابطه دقیق را «نشانه» می‌گیرد و نه زبان شاعرانه که هیچ چیزی مگر خودش را «نشانه» نمی‌گیرد؛ یعنی به طور کامل خود مختار و فاقد مرجوع خارجی. این بخش از نظریه فرای - که از ارزش اغوا کننده طبقه بندی بعدی اش نمی‌کاهد - بر پایه یک برداشت اشتباه از زبان هدفمند و، بگوئیم و بگذریم، از زبان استدلالی نیز، بنا شده است. عمل نشانه گیری تا یک جا سرمشق درستی را برای عمل هدفمند فراهم می‌کند، به شرط آن که تمایز مهمی قائل شویم. وقتی شکارچی خرگوشی را نشانه می‌گیرد، می‌توانیم فرض کنیم که هدف او خوردن یا فروختن خرگوش است و در این صورت، عمل نشانه گیری فرع بر هدفی دیگر است که فراتر از خود عمل است؛ اما وقتی شکارچی هدفی مصنوعی را نشانه می‌گیرد، عمل او هدفی به جز نشانه گیری به خاطر خود نشانه گیری ندارد و ساختاری کاملاً بسته و خود مختار را تشکیل می‌دهد. عمل به سمت خود عمل باز می‌تابد و در قلمرو هدف خود محدود می‌ماند. این در واقع طریقه درستی از تمایز گذاری میان اشیای متفاوت هدفمند مانند ابزار و اسباب بازی است (نمونه ابزار، تفنگی است که خرگوش را نشانه می‌گیرد و نمونه اسباب بازی، تفنگی که بشکه ای گلین را نشانه می‌گیرد). شیء هنری به طور قطع متعلق به همان

مقولهٔ اسباب‌بازی است، چنان‌که کانت و شیلر^{۲۷} خیلی پیش از هاوزینگ^{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 طبقه‌بندی کردن 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 پشت‌ظاهر حسی می‌شود، نبوده است و در نتیجه 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).

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 روشن کردن 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 نشان دادن خاستگاه

اسطوره‌ای برخی از آثار یا شخصیت‌های ادبی، ممانعت به عمل

27. Schiller
28. Johan Huizinga

آید. با این حال، به خاستگاه اسطوره‌ای ادبیات پایبند 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 نشان دادن تأثیر آن بر خواننده دنباله‌رو یونگ است. البته در اینجا باید خاطر نشان کرد که تمایل فرای در روشن کردن رموز و نمادهای ادبی با توجه به دستیابی معنای اسطوره‌ها در الگوهای تحقیقاتی فروید و یونگ کمی افراطی بوده است، زیرا آنها خود تحت تأثیر نظریه‌های جهان‌شمول قرن خود، بیش از پرداختن به نقد اسطوره کوشیده‌اند. خاستگاه اسطوره را توضیح دهند. در هر حال، هیچ‌کس به اندازه 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 سر آخر 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.

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

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

- 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.

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

چکیده

جوزف کمبل^۱ از مهم‌ترین نظریه‌پردازان معاصر در حوزه اسطوره است. وی با توجه به بن‌مایه‌ها و مضامین مشترک اساطیر در فرهنگ‌های مختلف، نظریهٔ تک‌اسطوره^۲ خود را مطرح می‌کند و به این امر می‌پردازد که اسطوره‌ها از اشکال واحد کهن‌الگوها تبعیت می‌کنند و با توجه به فرهنگ‌های مختلف استحاله می‌یابند و شکلی نوین به خود می‌گیرند. در این مقاله با توجه به نظریهٔ تک‌اسطورهٔ کمبل، به قهرمان به‌عنوان مهم‌ترین کهن‌الگوی جهانی و سیر تحول آن می‌پردازیم و در ادامه، خوانشی اسطوره‌ای با روش کمبل از روایت یونس و گرفتارشدنش در دهان ماهی بر اساس کتاب جامع‌التواریخ ارائه می‌کنیم تا به سطوحی 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

جوزف کمبل (۱۹۰۴-۱۹۸۷م)
یکی از برجسته‌ترین شخصیت‌ها
مقدمه و پژوهشگران معاصر در حوزه
اسطوره است. نظریات وی در قالب
مجموعه تألیفات و کتاب در حوزه
اسطوره‌شناسی تأثیری غیرقابل انکار بر خلق و نقد آثار
هنری و ادبی داشته است. کمبل نظرات ویژه‌ای درباره
مذاهب داشت و برخلاف جریان‌ات تفسیری که به ظاهر
کلام توجه ویژه‌ای داشتند، طرح خوانش و قرائت نمادین
و اسطوره‌ای را ارائه کرد. علاوه بر آن کمبل به مباحث
و جریان‌ات روان‌شناسی نیز توجه داشت و معتقد بود که
این جریان‌ات موجب شدند تا اسطوره‌ها همچنین رؤیاها
و افسانه‌ها مورد تأمل و مطالعه دوباره قرار گیرند.

کمبل متأثر از یونگ به نظریه ضمیر ناخودآگاه جمعی و
کهن‌الگوها علاقه‌مند شد و با بهره‌گیری از آنها و شناختی
که از اسطوره‌های ملل مختلف کسب کرد و مطالعه
تطبیقی آنها، نحوه باززایی اسطوره‌ها را تا دوره معاصر
پیگیری و همچنین نظریه تک‌اسطوره خود را مطرح کرد
که مورد توجه منتقدان و هنرمندان قرار گرفت. این مقاله
بر آن است که نظریه تک‌اسطوره کمبل را مورد مذاقه
قرار دهد و از این منظر به تحلیل یک اثر بپردازد. به این
منظور، پس از ارائه تعریفی از اسطوره و تشریح نظریه
تک‌اسطوره کمبل و کهن‌الگوی قهرمان و سیروسفر او،
به بررسی روایت یونس در دو متن تصویری و روایی
از کتاب جامع/التواریخ پرداخته و این اسطوره مذهبی از
منظر قهرمان تحلیل و رمزگشایی می‌شود.

«اسطوره» از واژگان چندمعنایی
اسطوره است و معانی متفاوتی از آن در
از نگاه دوره‌های مختلف تاکنون ارائه شده
کمبل است. بر این اساس لازم است ابتدا
به تعریف اسطوره از نظر کمبل
بپردازیم. کمبل در تعریف اسطوره می‌گوید:

«کهن‌الگوهایی که کشف و درک شده‌اند، آن‌هایی هستند که
طی تاریخ و فرهنگ بشریت، تصاویر اسطوره‌ای، الهامی و
آیین را برانگیخته و ایجاد کرده‌اند. این «جاودانان روایی»
را نباید با اشکال سمبلیک شخصی‌ای که در کابوس‌ها و
شوریدگی‌های فرد مضطرب ظاهر می‌شوند، اشتباه گرفت.
رویا، اسطوره‌ای شخصی است و اسطوره، روایی تهی
از فردیت، به‌طور کلی هم اسطوره و هم رویا در دینامیک

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

او معتقد است اگر اسطوره خصوصاً و رؤیای فرد با اسطوره اجتماع در انطباق قرار بگیرد، سازگاری برقرار می‌شود. یکی دیگر از تفاوت‌های اساسی میان رؤیاها و اسطوره‌ها نحوه دخالت خودآگاه انسانی در شکل‌گیری و پرورش اسطوره نسبت به رؤیا است. برای کمیل، 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، در صورتی‌که رؤیا خودآگاه‌گریز است. چنان‌که کمیل 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 نشأت 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).

کمیل 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 مرتبه 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. به عنوان مثال، بن‌مایه رفتارشدن در مشکلی سخت، و سپس شنیدن صدایی یا آمدن کسی به کمک شما» (کمیل، 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 جامعه انسانی تلقی می‌گردند و با هویت و باورهای افراد جامعه ارتباطی تنگاتنگ‌تر دارند.

از نظر کمیل، 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 زنده آن چیزهایی می‌داند که از فعالیت‌های ذهنی و فیزیکی بشر نشأت گرفته است. وی اسطوره را عامل پویایی و تکامل جامعه انسانی می‌داند و در این زمینه می‌آورد: «عملکرد اصلی اسطوره‌ها و آیین‌ها به وجود آوردن 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

می‌نویسد: «اسطوره اساساً 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. 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 بالقوه 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 کاملاً 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 مسابقه 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 مطالعه 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 نظریه تک‌اسطوره است که در سال ۱۹۴۹ در کتاب *قهرمان هزارچهره*^۳ ارائه شد.

۱. به نقل از نامور مطلق در کتاب در دست چاپ با عنوان

نقد اسطوره‌ای در هنر و ادبیات

2. mythogenesis

3. The Hero with a Thousand Faces

بر اساس نظریهٔ تک‌اسطورهٔ کمبل، همهٔ اسطوره‌ها از اشکال واحد تک‌اسطوره 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). به عبارتی، تمام اسطوره‌های جهان در اصل، داستان واحدی را بیان می‌کنند و تعدد داستانها به علت 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. همانند انگاریهای 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 کاملاً شناخته‌شده است؛ ما فقط باید مسیر نخی را که قهرمان بر جای گذاشته دنبال کنیم. جایی که فکر می‌کردیم به موجودی کریه برخورد می‌کرد، 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 بینادین 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.

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 تک‌اسطوره قهرمان است.

قهرمان از قدیمی‌ترین کهن‌الگوهای 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 نظریه تک‌اسطوره کمبل به‌دست دهد. اما به‌واقع قهرمان کیست و چه هدفی را دنبال می‌کند؟

«Hero یا قهرمان واژه‌ای یونانی از ریشه‌ای به معنای محافظت کردن و خدمت کردن 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 به دنبال 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 عموماً مفید و معمولاً انسانی برسد. قهرمان به عنوان انسانی مدرن می‌میرد ولی چون انسانی کامل متعلق به تمام جهان دوباره متولد می‌شود. دومین وظیفه خطیر او بازگشت به سوی ماست با هیئتی جدید و آموزش درسی که از این حیات مجدد آموخته است» (کمبل، ۱۳۸۵: ۳۰-۳۱).

مطالعه و مقایسه 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 هر بار به شکل 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 پردازد» (کمبل، ۱۳۸۰: ۲۰۶).

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

عبارت‌اند از: جدایی (عزیمت)، تشرف و بازگشت؛ و آن را هسته‌ی اسطوره‌ی یگانه می‌نامد و در شرح آن می‌نویسد: «یک قهرمان از زندگی روزمره دست می‌کشد و سفری مخاطره‌آمیز به حیطه‌ی شگفتی‌های ماوراءالطبیعه را آغاز می‌کند: با نیروهای شگفت در آن‌جا روبه‌رو می‌شود و به پیروزی قطعی دست می‌یابد. هنگام بازگشت از این سفر پررؤز و راز، قهرمان نیروی آن را دارد که به یارانش برکت و فضل نازل کند» (همان: ۴۰). کمبل در معروف‌ترین اثرش، *قهرمان هزارچهره* مراحل خردتری برای هریک از این مراحل سه‌گانه مطرح کرده است. بررسی مراحل خردتر موجب می‌شوند تا سیر داستان از یک وضعیت بسیار کلی و شاید تکراری خارج شود. این مراحل به‌اجمال به شرح زیر است:

مرحله نخست: عزیمت

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

مرحله دوم: آیین تشرف

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

مرحله 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 اشاره شد، سفر قهرمان از یک چارچوب کلی و جهانی پیروی می‌کند، اما می‌تواند شکلهای بی‌نهایت متنوعی به خود بگیرد. بنابراین می‌توان سیر تحول و سفر قهرمان را در شکل یک داستان کلی و جهانی این‌گونه بیان کرد که قهرمان دعوت به ماجراجویی را می‌پذیرد و طی آزمون‌ها و مراحل که برای رسیدن به هدف طی می‌کند، به خودشناسی نایل می‌شود و پس از این آگاهی و اشراق، به جهان و شرایط معمولی زندگی بازمی‌گردد و به راهنمایی دیگران همت می‌گمارد. هریک از مراحل سفر به‌صورت نمادین بیانگر مراحل‌گذاری است که قهرمان به‌احتمال قوی آنها را پشت سر می‌گذارد تا روایت اسطوره‌ای قهرمان شکل بگیرد. کمبل در مورد آغاز سفر و مبارزه قهرمان با تاریکیها می‌نویسد:

«در نخستین مرحله این ماجرا قهرمان قلمروی آشنای خود را که قدری بر آن کنترل دارد ترک می‌گوید و وارد یک آستانه می‌شود - مثلاً کنار یک دریاچه یا دریا - و در آنجا با هیولاهایی که از هاویه آمده است برخورد می‌کند. در چنین حالتی دو امکان وجود دارد. در نوع داستان یونس قهرمان بلعیده و به هاویه برده می‌شود تا بعداً

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 بجشد تا چیزی از قدرت اژدها را کسب کند. زیگفرید پس از آنکه اژدها را می‌کشد و خونس را می‌چشد آواز طبیعت را می‌شنود. او انسانیت را تعالی می‌بخشد و با قدرت‌های طبیعت که قدرت‌های زندگی هستند و ذهن ما با یاری جستن از آنها ما را به حرکت درمی‌آورد، پیوندی دوباره برقرار می‌کند» (همان: ۲۲۲).

پس از آنچه راجع به روش نقد تحلیل یک روایت اسطوره‌ای کمبل گفته شد، در براساس روش این قسمت به منظور تبیین روش تک‌اسطوره کمبل یادشده، به تحلیل یک روایت و اسطوره 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 در این باره پورنامداریان به‌نقل از سالستیوس^۵، 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، اسطوره 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 اسطوره‌ها بازگوکننده واقعیتها و حوادثی هستند که به‌واقع روی داده‌اند. الیاده با تأمل در تاریخچه این واژه، تعریف و شناخت اسطوره‌شناسان امروزی، این امر را این‌گونه بیان می‌کند:

«اسطوره، نقل‌کننده سرگذشت قدسی و مینوی است، راوی واقع‌ای 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 -چه کل واقعیت: کیهان، یا فقط اجزایی از واقعیت: جزیره‌ای- نوع نباتی خاص

5. Sallustius

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 اسطوره‌ای شدن حرکت کرده است (کمبل، ۱۳۸۵: ۳۷). کمبل خود در کتابهایش اشاراتی نیز به روایت‌های مذهبی و به‌ویژه داستان یونس داشته است. بن‌مایه 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 هسته ابتدایی واحد، اما به شیوه‌های متفاوت بیان شده است. نکات برجسته 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 ماجرای به دریا انداخته و توسط ماهی 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 مذاقه قرار گرفته است، ضمن آن‌که آثار متعددی در قالب‌های مختلف هنری چون نقاشی و نقش برجسته، 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 جامع/تورینخ 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 تفسیر 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 جامع/تورینخ به زبان عربی و ترجمه 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 جامع/تورینخ یکی از آثار ارزشمند و کهن تاریخی درباره تاریخ، اسطوره‌ها، باورها، فرهنگ‌ها و قبایل دولتهای بزرگ زمانه است که توسط خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی (۶۴۵-۷۱۸) به رشته تحریر درآمده است. نسخه مورد استفاده 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 مجموعه خلیلی نگهداری می‌شود.

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 از برای 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 سر می‌داد 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 تک‌اسطوره قهرمان را به سه مرحله اصلی جدایی

(عزیمت)، تشرف و بازگشت تقسیم می‌کند. براساس این الگو، داستان یونس را می‌توان به سه مرحله تقسیم کرد:

۱. زندگی قهرمان قبل از زندانی شدن 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، مرحله آزمون قهرمان است. یونس ضمن سفر طی ماجرای 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، زمینه دانایی و اشراف وی را فراهم می‌آورد (تشرف).

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

از شکم ماهی برای هدایت و نجات قومش عازم می‌شود و این بازگشت آغازی دیگر را رقم می‌زند (بازگشت قهرمان).

مداقه در هریک از این مراحل، نمایانگر وجوه اساطیری و نمادین این داستان است که باید رمزگشایی شود. مهم‌ترین کهن‌الگوها و نمادهایی که در این داستان حضور دارد رستاخیز، تشرف، فرورفتن در آب و تاریکی، ماهی، اعداد و... است که بنا به موضوع بحث به برخی از آنها می‌پردازیم.

رستاخیز: اندیشه فرورفتن به کام مرگ و چیرگی بر آن و حیات مجدد، یا به تعبیری رستاخیز به عنوان یک کهن‌الگوی جهانی در ضمیر آدمی در همه ادیان و تمدنها نهفته است و به اشکال گوناگون و بی‌شمار جلوه‌گر می‌شود. یکی از مصادیق این اندیشه رستاخیز و زنده‌شدن دوباره جهان است که در اساطیر و افسانه‌های همه ملل به شکلی نمود یافته است. بهترین نمونه با این مضمون را می‌توان در داستان حضرت نوح و نجات یافتگان از طوفان و پایه‌گذاری جهانی نو، ملاحظه کرد. از لحاظ مادی، رستاخیز، زنده‌شدن یا به عبارتی تجدید زندگی پیشین است. اما این امکان نیز وجود دارد که انسان در رستاخیزی روانی به مرتبه‌ای برتر و والاتر از پیش برسد و تعالی یابد که لازمه آن آمادگی روحی و تحمل محنت و رنج و نیز ایثار و فداکاری و اتصال به خداوند است. در تمدنهای کهن مشرق‌زمین نیز این اعتقاد وجود داشته است که رجوع آدمی به گذشته یا به اصل موجب تازه و نوشدن یا رستاخیز و تجدید

حیات او می‌گردد. داستانهای بسیاری از نوزایی در فرهنگهای مختلف به‌ویژه اسلامی روایت شده است؛ که داستان بیرون آمدن یونس از شکم ماهی که به معنی بخشوده‌شدن او و اعطای فرصت و زندگی دوباره به او، بود یکی از آنهاست، بیرون آمدن یوسف 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 فرورفتن در تاریکی: گذر از دریا در تاریکی (یا سفر قهرمان به زیرزمین و دنیای مردگان) نیز از دیگر بن‌مایه‌های مهم اسطوره‌ای است که به شکلهای گوناگون روایت شده است. جلال ستاری در این مورد به پژوهشهای فروبنیوس و گردآوری اسطوره‌هایی با این مضامین و نهادن نام «اژدها-نهنگ» بر آنها توسط وی اشاره می‌کند و می‌آورد:

«[فروبنیوس] به ارائه یک الگو برای چنین اساطیری همت گمارده است: یک حیوان بزرگ و شگرف دریائی، پهلوانی را در غرب هیولایی دریایی می‌بلعد (بلع)، حیوان با پهلوان در شکمش به‌سوی شرق می‌رود (گذار از دریا)، در این میان پهلوان در شکم حیوان آتشی می‌افروزد (برافروختن آتش) و چون گرسنه است، پاره‌ای از دل حیوان را می‌برد (بریدن دل). اندکی بعد حس می‌کند که حیوان بر خشکی می‌لغزد (به خشکی رسیدن)، بیدرنگ به پاره‌پاره‌کردنش از درون می‌پردازد (گشودن راه بیرونش) آنگاه به بیرون می‌خزد (خروج). در شکم ماهی هوا چنان گرم بود که همه موهای پهلوان می‌ریزد (گرم و مو). پهلوان در عین حال (که خود از بند می‌رهاند) همه کسانی را که حیوان پیشتر فرو برده است،

می‌رهاند (بلع جمع) و آنگاه همه (از شکم هیولا) بیرون می‌آیند (خروج همگان)» (ستاری، ۱۳۷۷: ۹۰).

این بن‌مایه همچنان در گذر نوح و کشتی وی از دریا به هنگام طوفان نیز حضور دارد. این روایت در اساطیر هند نیز به گونه‌ای دیگر نمود یافته است. در اسطوره‌ای هندی می‌خوانیم که ویشنو در شکل و کالبد ماهی به نام ماتسیا^۷، بر مانو^۸ (مشابه و همتای نوح) تجلی یافته و وی را از آغاز طوفانی سهمناک آگاه می‌کند و از مانو می‌خواهد که به ساختن یک کشتی بزرگ همت گمارد و جفتی از هر گیاه و حیوان را در آن قرار دهد. ماتسیا سپس راهنمایی کشتی‌نشینان را بر عهده می‌گیرد و ایشان را از طوفان نجات می‌دهد (نک ایونس، ۱۳۷۳: ۵۰-۵۱).

از نظر کمبل، قهرمان در مرحله‌ای از سفر مقابل یک آستانه و یک وضعیت نوین همچون مواجهه با یک مانع (همانند حیوان) قرار می‌گیرد. در این حالت دو نتیجه کلی ممکن می‌شود: نخست این‌که قهرمان خودساخته بر حیوان غلبه می‌کند که نمونه‌های زیادی همچون کشته شدن اژدها به دست زیگفرید یا به دست سن‌ژرژ به این وضعیت اشاره دارند؛ یا این‌که در حالت دوم قهرمان آمادگی کافی ندارد و توسط حیوان اسیر یا بلعیده می‌شود که در این صورت باید به گفته کمبل، همچون یونس مرحله «شکم نهنگ» را سپری کند تا در گذر

جدایی و تحمل مصائب دوباره اما در وضعیتی نوین بازگردد و مراحل پسین را در پیش بگیرد. کمبل خود

در توضیح فرورفتن قهرمان در شکم ماهی در کتاب *قدرت/اسطوره می‌گوید*:

«شکم مکان تاریکی است که عمل هضم غذا در آن اتفاق می‌افتد و انرژی تازه تولید می‌شود. داستان یونس در شکم نهنگ، نمونه‌ای از یک مضمون اسطوره‌ای جهانی است؛ قهرمانی که وارد شکم ماهی می‌شود و سرانجام بار دیگر، در هیاتی دیگرگون باز می‌گردد. این عمل نوعی نزول به تاریکی است. از نظر روان‌شناختی، نهنگ نماینده قدرت زندگی است که در ناخودآگاه اسیر شده است. از دیدگاهی استعاری، آب همان ناخودآگاه است، و موجودی که در آب است زندگی یا انرژی ناخودآگاه است که شخصیت خودآگاه را مضمحل کرده است و لذا باید خلع قدرت و مغلوب شود و به کنترل درآید» (کمبل، ۱۳۸۰: ۲۲۲).

نماد ماهی - کشتی در اساطیر مختلف اشاره به بطن مادر یا حریم مقدس و خلوتگاه و معبد دارد. همان‌گونه که کمبل هم به آن اشاره کرده است.

آب و دریا: از دیگر نمادهای رمزی این روایت است. ستاری در پژوهشی در *قصه یونس و ماهی* می‌نویسد: «یکی از رموز این داستان، معنای رمزی آب و ارتباط آن با تولد ثانویه است که نمونه‌ای از آن در آیین مسیحیت موجود می‌باشد: در آیین غسل تعمید ما به مفهوم تولد مجدد فرد انسانی برمیخوریم که در آب فرورفتن فرد در ابتدای غسل نشانه‌ای رمزی از مرگ انسان کهن و ترک هوا و هوسهای نفسانی و بیرون آمدن از داخل آب به نشانه تجدید حیات و زندگی نو می‌باشد و اکنون مقایسه نمایم این

7. matseya
8. manu

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. همه چیز 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 جامع/التورینخ 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 استحاله 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 مکاشفه نفس می‌پردازد و به اسراری که پیش‌تر نمی‌شناخت و قوف 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 چنگدگاه

ای شده سرگشته 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.

از کهن‌الگوها و نمادهای ارائه‌شده

در روایت یونس به این اندک بسنده

قهرمان به می‌شود، و در انتها به تحلیل روایت

روایت تصویر تصویری این داستان از کتاب

جامع/التورینخ پرداخته می‌شود که

نوزدهمین تصویر از این کتاب

است. این نقاشی نیز همچون سایر تصاویر کتاب در

کادری افقی به عرض صفحه کتاب بر زمینه‌ای به رنگی

گرم تصویر شده که لحظه آغازین سفر معنوی یونس

یعنی ورود به کام ماهی را نشان می‌دهد (تصویر ۱).

ترکیب‌بندی به‌گونه‌ای تنظیم شده که دریا به عنوان فضای

مثبت با موجهایی متشکل از پیچ‌وتاب خطوط تقریباً کل



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 لحظه بلعیده شدن 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 به تصویر درآمده است، که از آن میان می‌توان به اثری که در موزه متروپولیتن نگهداری می‌شود اشاره کرد. این اثر در حالت فعلی

نقاشی را به خود اختصاص داده و در آن اندام منحنی‌وار یک ماهی بزرگ به رنگ 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 به علت محدودیتهای نوع کار تنها صحنه اوج داستان یا لحظه تعلیق، یعنی بلعیده شدن یونس به وسیله ماهی را به عنوان موضوع تصویرگری انتخاب کرده است. دریای موج و طوفانی، چهره غمگین یونس، و اشاراتی از خشکی در دوردستها تاییدی بر این ادعاست. نقاش با نشان دادن خشونت

۹. یادآوری می‌شود که خواجه رشیدالدین در تصویرگری کتاب جامع التواریخ از هنرمندان چینی و ایرانی و بیزانسی بهره برده است. بنابراین در نقاشیهای کتاب مناظری از شرق دور، دورگیهایی بیزانسی و فضا سازی نقاشی ایرانی دیده می‌شود که با یکدیگر تلفیق شده و جلوه‌ای منحصر به فرد خلق کرده است. نگاره‌ها اغلب به رنگهای سبز، نارنجی، آبی و قرمز و گاه با اشاراتی به رنگهای درخشان تصویر شده است.



قصص/الانبیاء 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 به عبارتی متولد شده و در زیر سایه درخت کدویی استراحت می‌کند (نمونه‌های مختلفی از سرگذشت یونس برای کتاب قصص/الانبیاء نقاشی شده که به همین نمونه اکتفا می‌شود).

همان‌گونه که گفته شد، کمبیل با مطالعه اسطوره‌های جهانی، بن‌مایه مشترکی در اساطیر یافت که به صورت الگویی واحد در فرهنگها و دوره‌های مختلف تکرار می‌شود و با این دریافت، نظریه تک‌اسطوره خود را مطرح کرد که بر اساس آن، تمام اسطوره‌های جهان در

مستقل از هرگونه متنی بوده و تشخیص این‌که برای چه منظوری تصویر شده، دشوار است. در اینجا کهن‌الگوی یاری‌دهنده نیز به شکل فرشته‌ای با بالهای گشوده بر یونس نازل و در حال اهدای لباس به یونس نشان داده شده است بر بازویند فرشته کلمه الله دیده می‌شود که بر نقش پیام‌رسانی فرشته نیز تأکید می‌کند (تصویر ۲). نقاشی دریایی را با موجهای کوچک به رنگ آبی نشان می‌دهد. تنها در سمت چپ تصویر اشاراتی از زمین و گوشه‌هایی از شاخ و برگ و میوه‌های درخت کدو دیده می‌شود (بنا به روایات، یونس پس از خروج از دل ماهی در زیر سایه درخت کدویی که به فرمان خداوند رشد کرده، به استراحت می‌پردازد و از میوه 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 به صورت 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 نشان‌دهنده لحظه خروج یونس از دهان ماهی باشد و اشاره‌ای به لحظه تولد دوباره (چون کودک تازه به دنیا آمده). یادآوری می‌شود برخلاف تصویر که، لحظه 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 لحظه 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

و رمزهای نهفته 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.



تصویر ۲. نگاره یونس و ماهی. تمسک 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 تک‌اسطوره قهرمان است. کمبل معتقد بود شخصیت‌های اسطوره‌ای مثل قهرمان در تمامی تمدنها و فرهنگها همانندیهای شگفت‌آوری دارند و فرایندی مشخص را سپری می‌کنند که به صورت الگوی مشخص قابل پیگیری است. قهرمانان هر بار به شکلی ظهور می‌یابند و با انجام تجربه‌های جدید، سفر خود را چه درونی، چه فیزیکی شروع می‌کنند. از الگوی تک‌اسطوره 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 به علت داشتن ویژگیهای خاص، در فرهنگ بشریت ماندگار است. تلاش شد دو متن تصویری و نوشتاری این روایت از کتاب جامع/تواریخ با الگوی تک‌اسطوره قهرمان تحلیل

الیاده، میرچا. (۱۳۶۲). چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمه جلال ستاری، نشر توس.

ایونس، ورونیکا. (۱۳۷۳). اساطیر هند، ترجمه 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»، مجله هنر و مریم، دوره‌های ۸-۱۱.

_____. (۱۳۷۷). پژوهشی در قصه یونس و ماهی، تهران، نشر مرکز.

کمبل، جوزف. (۱۳۸۰). قدرت اسطوره؛ گفتگو با بیل مویرز، ترجمه عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.

_____. (۱۳۸۵). قهرمان هزارچهره، ترجمه 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، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ووگلر، کریستوفر. (۱۳۸۷)، سفر نویسنده، ترجمه 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.



گذار از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی (بررسی دو روش اسطوره‌ای و رابطه 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

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 مطالعه اسطوره‌ای بپردازیم که در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ و بعد مورد توجه اسطوره‌پژوهان، به‌ویژه ژیلبر دوران قرار گرفت. روشهایی که آنها را «اسطوره‌سنجی»^۲ و «اسطوره‌کاوی»^۱ نامیده‌ایم از مهم‌ترین روشهای اسطوره‌شناسی به‌شمار می‌آیند، چنان‌که یکی مطالعات ساختارگرایانه و دیگری پساساختارگرایانه 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^۳ با روش اسطوره‌سنجی بررسی می‌شود.

واژگان کلیدی:

اسطوره، نقد، هنر، اسطوره‌سنجی، اسطوره‌کاوی.

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

به بیان دیگر، این دست از مطالعات همانند دیگر دانشها متأثر از پارادایمهای دوره‌های تاریخی بوده‌اند. به‌طور کلی، می‌توان گفت هر روش یا هر پدیده 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^۴ دومیزیل^۵، نقد اسطوره‌ای^۶ نورتروپ فرای^۷ و تک‌اسطوره‌ای^۸ جوزف کمیل^۹ از آن جمله‌اند.

این نوشتار خود را به بررسی دو روش مطالعه 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 جامعه علمی کشور ما در عرصه اسطوره‌شناسی سیری طبیعی نداشته و از اسطوره‌شناسی بیش از هر چیز موضوع و پیکره آن را مد نظر قرار داده است. در اینجا سخن از دو روشی است که در غرب، به‌ویژه قاره اروپا درباره آنها کتابهای متعددی نوشته شده، تحقیقات دانشگاهی جامعی درباره آنها صورت گرفته و واحدهایی در دانشگاهها بدانها اختصاص یافته و نیز بزرگانی چون ژیلبر دوران، پیر برونل^{۱۰} و

دانش اسطوره پیشینه و تاریخ خاص خود را دارد و در تاریخ تقریباً دویست‌ساله خود روشهای مطالعه و نقدهای گوناگونی را تجربه کرده است. روشهای فیلولوژیک^۱ (زبان‌کاوی تاریخی)، کنش‌گرایی^۲، ساختارگرایانه^۳ و... از جمله روشهایی هستند که مطالعات و نقدهای اسطوره‌ای آنها را آزموده و در حافظه تاریخی خود جای داده‌اند. این روشها با توجه به پارادایمهای مسلط بر دوره‌های گوناگون مورد استفاده مطالعات اسطوره‌ای قرار گرفته‌اند؛

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

هروه فیشر^{۱۱} درباره 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 به دیگری بررسی می‌شود.

واژه‌ها و چگونگی زایش آنها گاهی

برای تحقیق تاریخی و مفهومی

الف. بسیار ارزشمند و مفیدند. یکی از این

اسطوره‌سنجی موارد، ابداع واژه «اسطوره‌سنجی»

است. واژه 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 درباره 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»^{۱۲} (Durand, *Figures...*, 1992) که در سال ۱۹۷۲ به نویسنده کم‌شناخته و هم‌شهری خود (خاویر دو مستر) (۲) اختصاص داده است، به موضوع گذار از «روان‌سنجی»^{۱۳} به اسطوره‌سنجی اشاره می‌کند. وی چندین بار اعلام می‌کند که اسطوره‌سنجی را به تأسی از واژه «روان‌سنجی» شارل مورون^{۱۴} ابداع کرده است. بنابراین، مناسب است رابطه این دو مشخص شود.

شارل مورون در حوزه روان‌کاوی جایگاهی ویژه دارد و از پیروان فروید^{۱۵} به‌شمار می‌آید، به‌گونه‌ای که تحقیقات وی در زمینه روان‌کاوی ادبی و هنری از مهم‌ترین مراجع و منابع این عرصه محسوب می‌شود. وی طراح نظریه «اسطوره شخصی»^{۱۶} 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 درباره برخی از بزرگ‌ترین شاعران همچون مالارمه شبکه‌ای از استعاره‌ها را کشف کرد. این

شبکه چهره‌ای اسطوره‌ای

را ترسیم می‌کرد که آن

را «اسطوره 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

نامید. مورون در کتاب *از استعارات و سوسه برانگیز تا اسطوره شخصی* می‌کوشد تا روشی تجربی و علمی را برای دستیابی به این اسطوره شخصی ارائه دهد» (پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶: ۵۷). وی سپس به چهار مرحله نزد مؤلفان برای نیل به این اسطوره تأکید می‌ورزد. شارل مورون برای نخستین بار واژه روان‌سنجی را در سال ۱۹۴۹ به کار برد. نظریه 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 نظریه خود را از مورون به عاریت گرفته است. در واقع، ژیلبر دوران نزدیک به بیست سال پس از به کارگیری روان‌سنجی توسط شارل مورون، اصطلاح اسطوره‌سنجی را ابداع کرد و برای نخستین بار به کار برد. با این حال، لازم است یادآوری شود که به کارگیری 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 «اسطوره شخصی» مطرح می‌کند در نظر دوران بیشتر با عنوان «عقد شخصی» مناسبت دارد. به همین دلیل دوران از این واژه‌گزینی مورون نیز انتقاد می‌کند و می‌نویسد:

«من برخلاف شارل مورون، ترجیح می‌دهم عنوان «عقد شخصی» (به جای اسطوره شخصی) را برای نظام‌بخشی و مجموعه‌سازی وجودشناسانه تصاویر تشویشگر حفظ کنم و هم‌داستان با انسان‌شناسان، عنوان «اسطوره» را

برای آن چیزی نگه دارم که به طور 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 حوزه 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 مطالعه اسطوره‌های ادبی شده‌ام. این شیوه به من کمک می‌کرد تا مطالعات یونانی و لاتینی را بازیابم؛ مطالعاتی که از گذشته‌ای دور استادانم مزه 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 درباره 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

و به‌طور دقیق‌تر، با عناصر اسطوره‌ای است که در بر می‌گیرد» (Brunel, 1995) وی بیش از هر چیز بر دستاوردهای اسطوره‌سنجی در حوزه 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 درباره این روش و نیز موارد کاربردی آن در کتاب *اسطوره‌سنجی، نظریه و کارکرد*^{۱۷} چاپ و منتشر کرده است.

بنابراین، در نظر محققانی همچون پیر برونل و ایو شورل^{۱۸} 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 سه‌گانه 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

21. Charles Baudouin
22. Allendy
23. Doubrowsky
24. Jakobson
25. Greimas
26. métaphores obsédantes

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 وهله اول به‌وسیله منتقدان قدیم از پوزیتیویسم تن^{۱۹} تا مارکسیسم لوکاچ^{۲۰} که توصیف را بر «نژاد، محیط و زمان» بنیان نهاده‌اند، سپس به‌وسیله نقد روان‌شناسانه و روان‌کاوانه (بودن^{۲۱}، الاندی^{۲۲}، مورون و...) حتی از طریق روان‌کاوی اگزیستانسیل (دوبروسکی)^{۲۳} که توصیف را به زندگی‌نامه کمابیش آشکار مؤلف تقلیل می‌دهد، و بالاخره آخرین «نقدهای نو»، توصیف در خود متن، در بازی‌ای کمابیش صوری از نوشته و از ساختارهایش (یاکوبسن، «گرمس»^{۲۴}) (Durand, *Figures mythiques...*, 1992: 342).

او می‌کوشد با استفاده از نقدهای گوناگون دوره خویش، به روشی ترکیبی ناآل 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 روش شناختی، رویکرد مطالعاتی اثر می‌تواند در سه مرحله زمانی که در آن لایه‌های اسطوره‌ای از یکدیگر تفکیک می‌شوند، صورت پذیرد:

۱. شناسایی «مضامین»،

همچنین بن‌مایه‌هایی با بسامد بالا، یا «تشویشگر»ها^{۲۵} که عناصر هم‌زمانی اسطوره‌ای

17. *Mythocritique, Théorie et parcours*
18. Ives Chevreil
19. Taine
20. Lukacs

اثر را شکل می‌دهند؛

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

۳. استفاده از گونه‌ای مطالعه به سبک «امریکایی»^{۲۷} لوی استروس^{۲۸} در مورد اسطوره 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 مطالعه 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 اسطوره کلان آن اثر دست یابد. وی در صورت 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»، «صحنه اسطوره‌ای» (دوران)، «نشان» و «موقعیت دراماتیک» (سوریو)^{۳۱} باشد» (Ibid: 344).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، دوران خود بر ساختاری بودن 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 دامنه متنی آن به مراتب 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 پیکره 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 فاصله 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 مطالعه 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 رابطه

27. A l'Américaine

28. Levi-Strauss

29. mythe

30. Figures mythiques et visages de l'œuvre

31. E. Souiau

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 نورترپ فرای و تک‌اسطوره‌ای جوزف کمبل نیز به همین پارادایم مرتبط می‌شوند.

واژه «اسطوره‌کاوی» در مقایسه

با اسطوره‌سنجی سابقه و تاریخ

ب. اسطوره‌کاوی پیچیده‌تری دارد، زیرا این واژه برای نخستین بار توسط محقق

برجسته سوئیسی، دنی دو

روژمون^{۳۲} در سال ۱۹۶۳ ابداع و در کتاب *عشق و غرب*^{۳۳}

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 حوزه اسطوره‌ای دارند، ناامید می‌کند. برونل درباره روژمون می‌نویسد: «ادبیات برای وی جز یک نقطه 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 نیمه نخست قرن بیستم و طی دو جنگ جهانی بود، می‌کوشید تا حوزه اندیشه و مطالعه 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 مطالعه 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*

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 اسطوره‌روشناسی*^{۳۴} درباره علت و دلیل این انتقال و تحول از نقد اسطوره‌ای به تحلیل اسطوره‌ای، می‌نویسد:

«ملاحظه کردیم [...] هنگامی که گستره نسبی یک اثر با عصر خود یا دست‌کم با یک حوضچه معنایی تلاقی پیدا کند، موجب می‌شود تا مطالعه 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. به عبارت 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 ارائه توضیحاتی درباره 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 به عنوان محملی اسطوره‌ای قائل است پیوندی دوسویه است، چنان‌که نه فقط اسطوره‌ها در اوضاع اجتماعی و تاریخی به شکل ویژه‌ای خلق یا بازخوانی می‌شوند، بلکه آنها نیز بر وضعیت اجتماعی و تاریخی خویش تأثیرگذارند. ژیلبر دوران در این باره می‌نویسد:

«برای این‌که به عنوان 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، رابطه اثر و زمان خود و نیز رابطه مؤلف و عصر خود از

34. Introduction à la mythodologie

35. Imaginaire

36. Grenoble

دیدگاه اسطوره‌کاوی به شکل 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 منتها به بافت اجتماعی و تاریخی و در نظر گرفتن اوضاع برون‌متنی مؤثر در خلق و چگونگی اثر به نوعی گذار از ساختارگرایی به پساساختارگرایی یا نزدیک شدن 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 مطالعه فیشر در حوزه اسطوره‌کاوی متنوع و در برخی موارد اصیل و خاص وی است. از آثار وی می‌توان به *تاریخ هنر پایان یافته است* (۱۹۸۱) و *اسطوره‌کاوی آینده* (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 به جای 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 مجموعه آثارش نظریه 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 مطالعه تخیلات اجتماعی معاصر را میسر و ممکن می‌سازد.

فیشر نخست از روش ساختارگرایی انتقاد می‌کند و معتقد است که این روش موجب محدودیت مطالعه 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*

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 ادامه این روند در مرحله سوم به تاریخ نیز توجه می‌کند و می‌نویسد: «همچنین با تحلیل مشکل تاریخ، ما توانستیم نقش تعیین‌کننده 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 اینجا است که فیشر پس از زبان‌شناسی ساختارگرا به جامعه‌شناسی هنر و پس از جامعه‌شناسی هنر به سوی روشی فراگیرتر و مطمئن‌تر، یعنی اسطوره‌کاوی که آن را نوعی جامعه-روان‌شناسی می‌داند، حرکت می‌کند.

بی‌فایده نیست اگر به تفاوت اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی نزدیکی دیگر از هم‌وطنان فیشر، یعنی ژان لواسور^{۴۱} پرداخته شود. وی اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی در ادبیات را بررسی کرده و درباره برخی تحقیقات انجام‌شده در این عرصه نیز توضیحاتی داده است. ژان لواسور در مورد رساله ویکتور-لوران تراملای^{۴۲} با عنوان *در آغاز/اسطوره بود*^{۴۳} می‌نویسد: «وی همچنین توصیفات روشن‌گرانه‌ای درباره تفاوت

اسطوره‌کاوی -که مظاهر اسطوره را در گذر فرهنگ و به‌منظور دریافت نه‌فقط معنای انسان‌شناسانه 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 رابطه ادبیات و جامعه می‌پردازد، در حالی‌که اسطوره‌کاوی به مطالعه و بررسی اسطوره در گذر فرهنگ و ارتباط توجه می‌کند.

۳. اسطوره‌کاوی و پساساختارگرایی

همان‌گونه که اسطوره‌سنجی با پارادایم مسلط بر دوره خویش، یعنی ساختارگرایی یا به‌طور دقیق‌تر، ساختارگرایی باز همراه و هماهنگ بود، اسطوره‌کاوی نیز بر پارادایم روزگار خودش در دهه 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 گذاشته 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 مطالعه اسطوره‌ای از چارچوبهای متنی خارج شود و شکل نوین و پساساختارگرایانه‌ای به خود بگیرد.

با اسطوره‌کاوی و پارادایم پساساختارگرایی آن نه‌فقط

41. Jean Levasseur

42. Victor-Laurent Tremblay

43. *Au commencement était le mythe*

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

یکی از امتیازات پژوهش نزد پیر برونل این است که وی به‌طور گسترده و نظام‌مند نظریه‌های کاربردی خویش را کاربردی ارائه داده است. برخی از آثار وی به‌طور کلی به یک اسطوره، تاریخچه و کاربرد آن اختصاص یافته است. کتابهایی همانند *اسطوره/الکتر*^{۴۵} و *نگریسی*^{۴۶} نمونه‌هایی از آنها هستند. یکی از مهم‌ترین این منابع کتاب *اسطوره‌سنجی، نظریه و کاربرد وی* است که دارای چندین مقاله 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 اسطوره ارفه (۴) نشان داده و در سه مقاله متفاوت

به آن پرداخته است. یک مقاله او «ارفه و منظومه‌های کوتاه: ویکتور هوگو و ادبیات آلمانی»^{۴۷} است و دیگری «ارفه-شاه نزد ویکتور سگالن یا معجزه چنگ»^{۴۸}؛ اما در اینجا به یکی از مقالات نسبتاً کوتاه وی در خصوص بازتاب اسطوره ارفه در *اورلیک*، اثر نویسنده رمانتیست، ژرار دو نروال^{۴۹} پرداخته می‌شود.

پیر برونل در این مقاله به شباهتها و بازآفرینی اسطوره ارفه در رمان *اورلیک* 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 روزمره مؤلف باشد، بلکه برعکس، این زندگی مؤلف است که رفته‌رفته در متن هنری حل می‌شود. از این جهت مطالعه *اورلیک* علی‌رغم ظاهرش منافاتی با اسطوره‌سنجی پیدا نمی‌کند. این موضوع مهم نیاز به بحث مفصل و مستقلی دارد، بنابراین به معرفی اولیه این رمان برای بررسی رابطه آن با اسطوره ارفه بسنده می‌شود.

اورلیک 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

ویژه آن را تجربه می‌کند؛ زمانی که ژنی کولون^{۵۰} را که عمیقاً شیفتهٔ اوست و موجب دگرگونی روح و روان، و الهام هنری خود، از دست می‌دهد. اندوه جدایی و ترک ژنی موجب سفر نروال به شرق و شرکت در تجربیات عرفانی و روحی ویژه‌ای می‌شود. خبر مرگ ژنی ضربه‌ای هولناک بر روح نروال وارد می‌کند. ژنی یا اورلیا برای شاعر نماد زن کامل می‌شود. اورلیا در رؤیای نروال به صورت مادرش و سپس به صورت مریم مقدس تغییر ماهیت پیدا می‌کند. بنابراین تصویر ژنی هیچ‌گاه از یاد نمی‌رود و در طول رمان به‌شکلی مرموز و معماگونه با نام اورلیا موضوع اصلی اثر است. قسمت اول رمان با جملهٔ «رؤیا زندگی دوم است» آغاز می‌شود؛ در این رمان که محصول وضعیت خاص مؤلف آن است، مرزهای میان واقعیت و رؤیا، هوشیاری و ناهوشیاری، رنجوری و سلامت، و خود و دیگری کم‌رنگ می‌شود و گاهی کاملاً از بین می‌رود. پاره‌ای از همین ویژگی‌هاست که موجب شده برخی از محققان *اورلیا* را اثری پیشاسوررئالیستی تلقی کنند.

قسمت دوم اثر با این جمله آغاز می‌شود: «برای دومین بار گم گشته». درواقع، اورلیا در رؤیایی ظاهر می‌شود و سپس برای بار دوم ناپدید می‌گردد که این گم‌شدگی همیشگی است. به همین دلیل، راوی در ادامه می‌نویسد: همه‌چیز تمام شد، همه‌چیز گذشت!

این من هستم که باید بمیرم و بدون هیچ آمیدی بمیرم. همین وضعیت نگرش به اورلیا و یافتن

و دوباره، ولی این بار برای همیشه ازدست‌دادن وی است که داستان ارفه را به اورلیا پیوند می‌زند. بنابراین موضوع ارتباط میان اسطورهٔ ارفه و رمان *اورلیا* بدیهی است و به همین جهت، پیر برونل در مقالهٔ یادشده که با عنوان سادهٔ «اسطورهٔ ارفه در اورلیا»^{۵۱} ارائه شده است، تلاش ندارد تا تأثیر و حضور اسطورهٔ یونانی را نزد رمان‌نویس فرانسوی قرن نوزدهم ثابت کند، زیرا پیش‌تر برخی از محققان به این کار دست زده و آن را به شکلهای گوناگون ثابت کرده‌اند. برونل بیشتر تلاش دارد تا با روش تحقیق خویش، به تأیید آن دستاوردها و تأکید بر برخی جنبه‌های کمتر پرداخته‌شده مشغول شود. (۵)

روش تحقیق برونل بیش از هر چیز بر روابط بینامتنی استوار شده است. وی بدون این‌که از رویکرد بینامتنی نامی ببرد، به‌طور پیوسته می‌کوشد تا با پلهای متنی، بین اسطورهٔ یونانی و متن نروال ارتباط ایجاد کند. البته ارتباط مستقیم میان این دو را به‌طور کامل رد نمی‌کند؛ به‌ویژه هنگامی که در *اورلیا* شاهد تکرار واژهٔ «اوریدیس» است، نمی‌توان این ارتباط را انکار کرد. «اوریدیس! اوریدیس!» نقل‌نوشته‌ای است که نروال در آغاز قسمت دوم اثر خویش می‌آورد. این ارجاع مستقیم به نامزد ارفه شاید تنها نمونهٔ ارتباط مستقیم باشد، ولی ارجاع ضمنی *اورلیا* به اسطورهٔ ارفه چنان گسترده و مشخص است که همانند ارجاع صریح عمل می‌کند. بنابراین ارتباط میان اسطورهٔ ارفه و

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

اثر/ورلیا حتمی و بدون تردید است، اما این روش در اغلب مواقع کوشیده است تا از طریق متنهای دیگر این ارتباط را اثبات کند. به همین دلیل، متنهای دیگر همانند پلهای ارتباطی میان این دو متن نقش ایفا می‌کنند. از میان این متنها شاید بتوان به متن اپرای گلوک^{۵۲} که در دوره نروال مطرح و مشهور بود، اشاره کرد. از نظر برونل، این تکرار دوگانه اوریدیس بیش از هر متن دیگری متأثر از متن همین اپرا بوده است. بر اساس همین کاربردها بود که اصطلاح «من اوریدیس خود را گم کرده‌ام» اصطلاحی مشهور برای این دوره و مکتب رمانتیسیم شد و نزد نروال نیز «عشق از دست‌رفته» معنا می‌دهد (Brunel, 1992: 113). اما برونل متنهای دیگری همچون متن ویرژیل^{۵۳} و اوید^{۵۴} را نیز یادآوری می‌کند.

ارتباط و تشابه اسطوره ارفه و رمان/ورلیا به حوزه لغوی محدود نمی‌شود، بلکه برونل خاطر نشان می‌کند که «اورلیا نیز همانند اسطوره ارفه دو بار گم می‌شود» (Ibid: 116). در رمان نروال، رؤیا نقشی اساسی ایفا می‌کند، چنان‌که رمان با این جمله شروع می‌شود: رؤیا زندگی دوم است. من نمی‌توانم بدون لرزش از درهای عاجی یا شاخ‌ای نفوذ کنم که ما را از دنیای نامرئی جدا می‌سازد. نروال با این جملات رمانی می‌آفریند که در آن، مرزهای میان واقعیت و رؤیا، 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 مرده بود»، اما در اواخر بخش

نخست احساس می‌کند که او را بازیافته است. با این حال، در آغاز بخش دوم با تکرار نام «اوریدیس» چنین ادامه می‌دهد: «برای دومین بار گم‌گشته» و در اینجا است که بیش از هر قسمت دیگری اسطوره ارفه ظهور می‌کند. بنابراین شباهتهای واژگانی و روایی، همچنین همانندیهای شخصیتی همگی بیانگر تجلی اسطوره ارفه هم به شکل مضمونی و هم به شکل موضوعی در این رمان نروال است.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، روش نقد و بررسی برونل دارای رویکردی اسطوره‌ای است و می‌کوشد تا چگونگی تجلی اسطوره‌ای باستانی 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؛ متنهایی چند که می‌توانند اسطوره باستانی را به رمان قرن نوزدهم پیوند بزنند. بنابراین این رمان می‌تواند دارای چندین پیش‌متن دور و نزدیک باشد. آن چیزی که از نظر روش‌شناختی مهم است حوزه و قلمرو مطالعه است که همواره در میان متنها باقی می‌ماند. به عبارت دیگر، چیزی که برای برونل اهمیت دارد همانا ادبیات و اسطوره است و کمتر به شرایط اجتماعی و فرهنگی این متن یا آن توجه نشان می‌دهد. بررسی روابط بینامتنی و روابط اسطوره‌ای میان دو متن به‌طور مستقیم یا به واسطه متنهای دیگر همان روش اسطوره‌سنجی است.

52. Gluk
53. Virgile
54. Ovide

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 پیکره مطالعاتی بیشتر به منتهای هنری و ادبی محدود می‌شود یا حداکثر به متن اجتماعی گسترش می‌یابد، دامنه موضوعی و مطالعاتی اسطوره‌کاوی به عرصه 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 به شکلی 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 پیکره مطالعاتی حوزه گسترده‌تری را دربرمی‌گیرد، اما این بدان معنا نیست که دوره اسطوره‌سنجی به پایان رسیده است. برعکس، برخی از محققان، به‌ویژه محققانی که تمرکزشان بر بررسی اثر هنری یا ادبی است، همچنان به اسطوره‌سنجی علاقه‌مندند. به عبارت 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.

(۱). «اسطوره‌سنجی» شاید معادل

بسیار خوبی نباشد، اما با توجه

پی‌نوشت

به این‌که «نقد اسطوره‌ای» بسیار عمومی و کلی است و «اسطوره» نقد» نیز نامأنوس می‌نماید، اسطوره‌سنجی به عنوان معادلی برای میتوکریتیکی انتخاب شده است.

(۲). خاویر دو مستر، نویسنده فرانسوی به سال ۱۷۶۳ در شامبری به دنیا آمد. زندگی خانوادگی و اجتماعی و همچنین شغلی وی پرفراز و نشیب 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 دو مستر فیلسوفی ضدانقلاب بود. خاویر دو مستر پس از ماجراهایی به ارتش روسیه پیوست و در جنگهای ارتش، به خصوص 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)، *جناسی 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

می‌گرفت. یکی از نقاشیهای دیوار کلیسایی در شامبری از اوست. خاویر دو مستر در سال ۱۸۵۲ در سنت پترزبورگ درگذشت.

(۳). سراسطوره به یک کلان‌اسطوره گفته می‌شود که روح یک دوره و عصر را نمایان می‌سازد و خود دارای اسطوره‌های کوچک و بزرگ بسیاری است که روح یا سراسطوره را در بخشهای گوناگون جامعه و فرهنگ متجلی می‌سازند.

(۴). داستان اسطوره‌ای ارفه به‌طور بسیار خلاصه چنین است: ارفه جزو موزها است که دارای سرشتی وراثت‌گرا است. ارفه از مادرش نوازندگی، به‌ویژه ساز چنگ را به‌ارث می‌برد و در آن بسیار متبحر می‌شود. وی در دوران جوانی به دختری به‌نام «اوریدیس» دل می‌بندد، ولی کمی پیش از ازدواجشان، ماری اوریدیس را نیش می‌زند و او می‌میرد و مطابق اسطوره‌شناسی یونان باستان، به جهان مردگان زیرزمین می‌رود. ارفه که سخت به نامزد خویش دلبسته بود، به‌دنبال راهی برای بازگرداندن او می‌گردد و بالاخره راه نفوذ به جهان مردگان را می‌یابد و پس از طی مراحل و آزمون‌هایی سخت به نامزد خویش می‌رسد. خدایان جهان مردگان که از عشق وی و به‌ویژه از هنرنمایی موسیقایی‌اش متأثر می‌گردند، به وی اجازه می‌دهند تا اوریدیس را به جهان زندگان بازگرداند، به شرط این‌که تا قبل از رسیدن به روی زمین حق ندارد به عقب، یعنی اوریدیس که در پشت وی حرکت می‌کند، نگاه کند. ارفه با پذیرش این شرط به راه می‌افتد، اما در لحظات واپسین در جست‌وجوی

اوریدیس به عقب می‌نگرد و همین موجب می‌شود تا او را برای دومین بار و همیشه از دست بدهد و مأموران جهان مردگان برای همیشه اوریدیس را با خود ببرند. از آن پس، درد هجران ارفه به‌مراتب شدیدتر می‌شود و همواره به گریه و زاری و نواختن ساز مشغول می‌شود. این وضعیت موجب آزار اهالی منطقه می‌شود، چنان‌که رهایی خویش را در کشتن ارفه می‌بینند. اما سر بریده ارفه نیز همچنان نوحه‌سرایی می‌کند، تا این‌که موزها آن را در کوهپایه‌های المپ به خاک می‌سپرند و برای همیشه آرام می‌کنند.

(۵). بازتاب اسطوره ارفه در ادبیات و هنر در دو قرن نوزدهم و بیستم موضوع بسیاری از پژوهش‌ها بوده است. می‌توان به حضور ارفه در آثار مؤلفان و هنرمندان بزرگی همچون شکسپیر و کوکتو اشاره کرد.

«درآمدی بر نقد روان‌شناسی»، (۱۳۸۶)، پژوهشنامه 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 Complutense 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 sciences 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



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

دکتر بهزاد قادری سهی

دانشیار دانشگاه تهران

ghaderibehzad8@gmail.com

آدینه خجسته‌پور

کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی

adinekhjastehpour@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۱/۲۹

تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۳/۲

چکیده

بررسی نشانه‌شناختی اشارات فراوان در سینمای روایی-تغزلی تئو آنجلوپولوس^۱، کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس یونانی، به جوهره تراژدی و حماسه یونان باستان گویای پیوند عمیق وی با اسطوره و ادبیات یونان است. این نوشتار با بررسی دو فیلم او، نگاه خیره اولیس^۲ (۱۹۹۵) و چمنزار گریان^۳ (۲۰۰۴)، به چند جنبه 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 بن‌مایه «روانی»، و نیز با نگاهی به دیدگاه‌های گوناگون درباره تراژدی یونان و عناصر اسطوره‌ای آن، آنجلوپولوس به عنوان شاعری تراژیک در یونان امروز معرفی می‌شود.

واژگان کلیدی:

تراژدی یونان، اسطوره، تئو آنجلوپولوس، «نگاه خیره اولیس»، «چمنزار گریان»، شعر.

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

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 بیان‌کننده معنایی نیست؛ مفهومی که شاعر بیان می‌کند باید در رابطه‌ی 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 مشروعیت بخشی در دستگاه فکری الیوت محافظه‌کار جایگاه خاصی نیز دارد). دیوید هوگلاند نون^۱ در مقاله‌ای جرج بوش پسر را نمونه این افراد (شاخه محافظه‌کار آمریکا) می‌داند، که پس از ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱، دستگاه‌های تبلیغاتی آمریکا را به‌کار گرفت تا از آمریکا اسطوره منجی عالم بسازد. به‌گفته 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 سازنده آن قصد دارد خودش را برحق جلوه دهد. این‌گونه، تاریخ به خواست «خداگان»‌های تاریخ

1. David Hoogland Noon

روایت می‌شود. اما، به نظر هگل، سیر جدلی تاریخ به اصل «این‌همانی» که خواسته «خدایگان» است_ پشت می‌کند، زیرا عقل در حرکت حلزونی خود در تاریخ به خود آگاهیها و جهان آگاهیهای 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 اسطوره‌سازی بتازند که تاریخ را آینه‌ای می‌خواهند که مدام چهره خودشان را بازتاباند. ارزش کار آنجلوپولوس هم در همین نکته است. او در دو فیلم *نگاه خیره/ولیس* و *چمنزار گریزن* 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 دهه 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 یاهو جاری می‌کند تا از حقیقت/اسطوره‌سازی «خدایگان» ها آشنایی‌زدایی کند.

این مقاله سعی دارد با چنین نگاهی به سینمای تئو آنجلوپولوس بنگردد. 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، به‌طوری‌که 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 به دنبال «شالوده‌شکنی از مفهوم فرجام اسطوره‌ای» است و، به تعبیری، 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 تک‌برداشتی آنجلوپولوس، سینمای وی را نوع خاصی از سینمایی جست‌وجوگر و روایی معرفی

می‌کنیم که در آن مفاهیم متناقضی همچون وطن و تبعید در کنار هم قرار می‌گیرند. از سوی دیگر، می‌کوشیم این نکته را روشن کنیم که استفاده‌ی وی از اسطوره و تراژدی یونان باستان از چه نوعی و با چه هدفی است: آیا صرفاً به «بازنمایی» صورت و ساختار آن می‌پردازد، یا با نزدیک‌شدن به جوهر تراژدی یونان که همان «شاعرانگی» است، اسطوره‌هایی را «بازآفرینی» می‌کند تا به گونه‌ای آستیگماتیسم (دودیدی) که بخشی از جوهره‌ی شعری یونان باستان است دست یابد و بتواند با آنها اسطوره‌هایی را که ناساز‌آنها را از میان می‌برد به بازی بگیرد.

اسطوره به تعبیر بارت یک «پیام» یا «نظام ارتباطی» است (Barthes, 1993: 93)؛ «نظامی منحصر به فرد از دال و مدلول و نشانه» (Ibid: 99)، که در آن هرگونه ماده‌ی اولیه‌ای از جمله زبان، اشیا و تصاویر، کارکرد نشانه‌شناختی دارد. اما نکته‌ی مهم اینجاست که به نظر بارت، اسطوره به همان اندازه که به نشانه‌شناسی ارتباط دارد «به ایدئولوژی هم مربوط است» (Ibid: 97)، چراکه با «تاریخ» پیوند دارد: «تاریخ بشر است که واقعیت را به کلام تبدیل می‌کند» (Ibid: 94). بنابراین صرف‌نظر از این که اسطوره باستانی باشد یا خیر، «اسطوره‌شناسی تنها بر شالوده‌ای 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 شیوه‌ای درست» (هگل، ۱۳۵۵: ۲۴) مقایسه کرد. هدف تاریخ از نظر او، این است که «روح به خودآگاهی برسد» و «این دانایی را عینیت بخشد و آن را به صورت جهانی واقعی درآورد و خویشتن را عینی گرداند» (همان: ۸۲-۸۳). این خودشناسی «دقایقی یا عناصری گوناگون و جدا از هم دارد و سراسر، جنبش و دگرگونی است و در زمان‌های گوناگون و به شیوه‌های گوناگون تعیین می‌پذیرد. از این رو، در اساس، مراحل گوناگونی را دربرمی‌گیرد» و «این همان کاری است که روح در تاریخ جهانی انجام می‌دهد، یعنی خود را به صورت‌هایی متعین درمی‌آورد و این صورت‌ها همان اقوام تاریخ جهانی هستند» (همان: ۸۳).

هگل گرچه معتقد است «اصطلاحاتی کلی مانند «دریافت» و «شیوه درست» معنای روشنی ندارند»، اما تأکید می‌کند که تاریخ‌نویس «به هیچ‌رو در اندیشه خود پذیرا و انفعالی نیست»، بلکه «مقولات فکری خود را (در ضمن تاریخ‌نویسی) به کار می‌برد و واقعیات را از خلال این مقولات می‌بیند» (همان: ۳۴). از این رو، هگل توصیه می‌کند که «روا نداریم تاریخ‌نویسان حرفه‌ای ما را گمراه کنند. زیرا برخی از آنان [...] درست همان گناهی را مرتکب می‌شوند که خود به فیلسوفان نسبت می‌دهند. یعنی افسانه‌هایی از پیش ساخته را وارد تاریخ می‌کنند» (همان).

2. paradox

تراژدی یونان را «سیل شعر، موسیقی و رقص» (Kitto, 1939: 5) خوانده‌اند. اما شاعرانگی تراژدی یونان تنها به استفاده آن از کلام منظوم مربوط نیست. برخی معتقدند آنچه تراژدی را به شعر نزدیک می‌کند آشنایی تماشاگر با ساختار اسطوره‌ای تراژدی است: همان‌گونه که خواننده شعر با موضوع آن آشناست و می‌خواهد بداند چگونه زبان شاعر به موضوع رنگ و لعاب بخشیده، تماشاگر یونانی نیز می‌دانست که آنچه مشاهده می‌کند «بازنمایی یک اسطوره باستانی است که در ذهن شاعر پالایش یافته است» (Hadas, 1965: 2). پرآوازه‌ترین تفسیر درباره ماهیت شاعرانه تراژدی یونان از آن نیچه^۳ است که در *زایش تراژدی*^۴، آن را برآمده از روح موسیقی می‌خواند. به عقیده او، موسیقی، «پس از رسیدن به عالی‌ترین تجلی‌اش در تراژدی، می‌تواند اسطوره‌ها را با جامه معنایی تازه و بسیار ژرف بپوشاند» (نیچه، ۱۳۸۵: ۷۸).

آنجلوپولوس نگاه خیره/ولیس را با الهام از اسطوره و با استفاده از قابلیت‌های تراژدی و حماسه ساخته است. فیلم درباره کارگردانی یونانی است که در این اثر با نام «آ» شناخته می‌شود. او پس از ۳۵ سال زندگی در آمریکا به کشورش باز می‌گردد تا سه حلقه فیلم گم‌شده را بیابد. این سه حلقه مربوط به مستندی است که برادران

ماناکیس^۵ در ابتدای قرن بیستم ساخته‌اند و با آن سینما را وارد یونان کرده‌اند. «آ» برای یافتن فیلمها رهسپار سفری غریب می‌شود؛ سفری که او را به کشورهای درگیر جنگ ۱۹۹۰ منطقه بالکان می‌کشاند. در اوج جنگ و در سارایوو، «آ» سه حلقه فیلم را پیدا می‌کند. اما دوستانی که در آنجا با آنها آشنا شده کشته می‌شوند و فیلمها همچنان ظاهر نشده بر جا می‌مانند.

آنچه بیش از هر چیز در فضای فیلم خودنمایی می‌کند نوعی حرکت سیال، سرگردانی یا سرگشتگی است. نماد مهم آنجلوپولوس برای تأکید بر این مفهوم «رودخانه» است. روزنامه‌نگاری که «آ» را به سارایوو می‌برد به او می‌گوید «یوگسلاوی پر از رودخانه است». سفر «آ» در اطراف منطقه بالکان بیشتر از مسیر رودخانه صورت می‌گیرد؛ و قطعات مجسمه لنین (مرام سیاسی یخ‌زده) را از راه رودخانه دانوب درکشتی-که برای «آ» نقش گهواره و برای لنین نقش تابوت را دارد- حمل می‌کنند. به نماد رودخانه در بخش بعدی این نوشتار بیشتر می‌پردازیم، اما در اینجا تنها به این نکته توجه کنیم که آنجلوپولوس چگونه با این نماد احساس سرگردانی میان ماندن در خانه و دورشدن از آن، یا «آستانگی»^۶- ایستادن در فضایی که نه اینجاست و نه آنجا- را بیان می‌کند.

آنجلوپولوس هر فیلمش را «سفر و جست‌وجو»^۷ (Bachmaan, 2001) برای خودش می‌داند. او،

به‌گفته خودش «پیوسته و بی‌وقفه جست‌وجو می‌کند» (Ibid). در فیلمهای وی، درون‌مایه جست‌وجو

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

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 نگاره خیره/ولیس به وضوح حس کرد. با شگرد منحصر به فرد آنجلو پولوس در انعطاف پذیر کردن زمان، آغاز و پایان فیلم در چارچوبهای متداول قرار نمی‌گیرند و به نظر 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 به جای یکی از این دو برادر دستگیر می‌کنند. به گفته «آ»، برادران ماناکیس به دغدغه‌های سیاسی و نزاعهای داخلی و بین‌المللی توجهی نداشتند و فقط به فیلم‌برداری از مردم عادی فکر می‌کردند. با این حال، می‌دانیم که آنها خواسته یا ناخواسته با سیاست درآمیختند، چرا که در میانه فیلم‌برداری فیلم مستندشان، جنگ مانع از ادامه 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 لنین تکه تکه - اما هنوز بزرگ و باب‌بخت - را

7. polis

حمل می‌کند. بن‌مایه‌ها و مضامینی مثل سفر و جست‌وجو را معمولاً به گونه ادبی حماسه نسبت داده‌اند. جوزف کمبل برای سفر قهرمان اسطوره‌ای سه مرحله در نظر 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 راز آمیز 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 آنجلو پولوس مراحل این سفر را واژگونه می‌کند، و برای آن الگوی پیچیده‌تری در نظر می‌گیرد. «آ» از آمریکا به کشورش برمی‌گردد، و از آنجا تازه سفری دیگر را آغاز می‌کند؛ سفری که پایش، 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 دارد می‌شناسیم. همان‌طور که کسانی مثل فیشر-لیخته 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



می بیند. در «نگاه خیره اولیس» استفاده از این لانگشاتها با حرکت و سیال بودن دوربین و شخصیتها پیوند دارد. در این فیلم «شهر» و ساختمانها را غبارآلود یا در هاله‌ای از مه می بینیم (و مهم این است که از آنها عبور می کنیم). آنجلو پولوس به این سرگشتگی و حرکت وجهی کمیک نیز می دهد. از شخصیت‌های جالب فیلم، راننده‌ای است که قرار است «آ» را از مرز عبور دهد. او در نقطه‌ای که به ناکجاآباد می ماند توقف می کند و آن را «مرز» می نامد. آن گاه از اتومبیل پیاده می شود و به دره عظیم و دلهره آور پیش رویش بیسکوئیت تعارف می کند!

در سکانس رودخانه دانوب (که سکانسی تک برداشتی است)، «آ» را سوار کشتی‌ای می بینیم که قطعات جداگانه مجسمه لنین را در رودخانه دانوب می برد (تصویر ۱). مردمی که در کناره‌های رودخانه جمع شده‌اند کشتی را دنبال می کنند و با صلیب کشیدن، به مجسمه ادای احترام می کنند. تم کارایی‌ندرو^{۱۱} به نرمی وارد جریان صحنه می شود و با آن پیوند می خورد، تا جایی که بخشی از وجود صحنه و تکتک اجزای آن می شود: تکه‌های مجسمه، کشتی، رودخانه، مردم. در صحنه‌ای که کشتی به بلگراد می رسد، با حرکت دوار دوربین به مجسمه نزدیک و نزدیک‌تر می شویم، و چشمها و انگشتش را که به نقطه‌ای نامعلوم در خارج از کادر اشاره می کنند، بهتر می بینیم. شاید این صحنه را بتوان اشاره‌ای دانست به

گذار از حرکت خطی تاریخ و ورود
به مفهوم شیلری امر متعالی^{۱۲} در
تاریخ، چراکه آن زمان که لنین سرپا

این تراژدیها به نوعی «نظم و انتظام شهر را، که شخص ممکن است از آن اخراج شود، زیر سؤال می برند» (Wallace, 2007: 150-151). حتی شخصیت‌هایی مثل کرئون^۸ و ادیپ^۹ که از شهر اخراج می شوند، این مجازات را خودشان انتخاب می کنند، زیرا می خواهند مجازاتشان برآزنده^{۱۰} «حس درونی فراروی و بیگانگی‌شان» (Ibid: 150) باشد. این «بیگانگی» و درواقع یکی نشدن با جامعه از نظر منتقدان رمانتیکی مثل شلینگ از مهم‌ترین ویژگیهای تراژدی بود (Ibid: 251).

آنجلو پولوس در سینمای خود به دنبال چنین مفهومی است. مضامینی مثل دوری، سرگشتگی و بیگانگی را حتی در شیوه فیلم برداری و میزانشن فیلمهای او نیز می توان حس کرد. از مشخصات سینمای وی، برداشتهای طولانی و نماهای باز^{۱۰} هستند. از چنین

زاویه‌ای، تماشاگر به نوعی دور از
تاریخ و بر فراز آن قرار می گیرد
و انسانها - و ماجراها- را کوچک

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



هستند و نه حتی دستیار، اما همان کشتی آبی غریب در دوردست دیده می‌شود (تصویر ۲). چگونه مرزهای زمان را در این صحنه تشخیص دهیم؟ آیا هیچ مرزی وجود دارد؟ آیا می‌توان گفت که آن کشتی آبی متعلق به زمان حال یا گذشته است؟ شاید نگاهی به مفهوم «زمان دونیم‌شده» که ژیل دلوز^{۱۶} در مورد برگسون^{۱۷} مطرح می‌کند راهگشا باشد. به نظر دلوز، «هرآنچه واقعیت دارد حال است» (cited in Makryannakis, 2005: 81). اما زمان حال «تغییر می‌یابد و می‌گذرد»، و «وقتی که دیگر نیست تبدیل به گذشته می‌شود تا زمان حال دیگری جای آن را بگیرد» (Ibid). به این ترتیب، «زمان در هر لحظه باید به دو قسمت گذشته و حال تقسیم شود»، یا این که زمان حال باید «دو جهت پیدا کند که یک جهت آن به سمت آینده حرکت می‌کند و جهت دیگر به سوی گذشته گرایش دارد» (Ibid).

براساس مفهوم زمان دونیم‌شده^{۱۳}
دلوز و دو جهتی که برای زمان
حال در نظر می‌گیرد، کشتی آبی

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

بود، انگشتش راه خاصی را نشان می‌داد، اما اینک رو به کران‌ناپذیر است: اسطوره‌ای_کلان‌روایتی_شکسته است و تاریخ به رقصی تراژیک دچار شده است. اینک اگر به سکانس پایانی بازگردیم، (مخصوصاً در صحنه ابتدایی که در بالا به آن اشاره رفت) همه چیز حسی غریب و مه‌گون دارد. اعضای گروه موسیقی (که روی سکویی در اطراف ساختمانهای ویران‌شده در جنگ می‌نوازند) و سازهایشان انگار کاملاً در مه فرو رفته‌اند. نه تنها میزانشن، بلکه منطق درونی این سکانسها نیز حس دوری و گسست را به بیننده می‌رساند.

سکانس آغازین فیلم که در آن دستیار یاناکیس با «آ» درباره حلقه‌های گم‌شده برادران ماناکیس صحبت می‌کند و درباره علاقه او به فیلم‌برداری از یک کشتی آبی‌رنگ عجیب توضیح می‌دهد، درواقع یک برداشت است، بدون برش^{۱۴}، دیزالو^{۱۵} یا فیداین^{۱۵}هایی که به نحوی ما را وارد زمان گذشته و از آنجا وارد زمان حال کند. هنگامی که توضیحات دستیار یاناکیس را می‌شنویم، در زمان گذشته قرار داریم و دستیار و خود یاناکیس را می‌بینیم که به محض دیدن کشتی آبی می‌میرد. دوربین که تا این لحظه به قول راترفورد «سیال و بی‌قرار» (Rutherford, 2002: 63) بود و آرام آرام حرکت می‌کرد، تازه «آ» را به ما نشان می‌دهد که از سمت راست کادر قدم‌زنان به سمتی که دستیار، یاناکیس و دوربین او

قرار دارند نزدیک می‌شود. اما جالب اینجاست که وقتی «آ» به آن نقطه می‌رسد، نه دوربین و یاناکیس آنجا

«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 در حال یادآوری گذشته است» (Ibid) ترسیم می‌کند. اما آنجلو پولوس، نمی‌خواهد یادآوری گذشته را نشان دهد. به‌نظر ماکریاناکیس، کشتی آبی را نمی‌توان در لحظه خاصی از گذشته یا حال جا داد، چون «پیوسته در حرکت» (Ibid) است. اما کشتی‌ای که مجسمه 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؟ به‌این ترتیب، همان‌طور که پیش‌تر نیز گفتیم، آیا نمی‌توان این کشتی را هم‌زمان تابوتی برای بازنمایی دوران روشنگری و گهواره‌ای برای مفهوم پساروشنگری «بی‌قواره»^{۱۸} دانست؟

در پیش‌درآمد فیلم، از لنز دوربین برادران ماناکیس به بافندگان خیره می‌شویم. و در صحنه بلگراد، ما و دوربین به مجسمه‌ای خیره می‌شویم که خودش به‌طرز غریبی به نقطه‌ای خارج از کادر خیره شده است. با این حساب، «نگاه خیره اولیس» از آن کیست؟ «آ»؟ برادران ماناکیس؟ مجسمه؟ یا شاید دوربین سرگردان؟ «آ» چون اولیس به خانه‌اش برگشته تا مانند ادیب شهریار، معماهایی را حل کند. اما آنجلو پولوس 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 ادیب 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» آنجلو پولوس) واژه «آمریکا» هم می‌تواند قرار بگیرد. و می‌دانیم که «آ» ۲۵ سال در آمریکا زندگی کرده. به‌این ترتیب می‌توان «آ» را در ارتباط با اسطوره‌ای دیگر قرار داد: اسطوره «آدم آمریکایی». در نگاه اروپایی‌های دلزده از کهنگی، در آمریکا «جهان با قریحه تازه‌ای در حال شکل‌گرفتن» و «زندگی و تاریخ» در حال آغاز بود (Lewis, 1995: 5)؛ به‌این ترتیب، آدم آمریکایی چهره تمام‌عیار یک قهرمان اسطوره‌ای تازه، و نماد انسانی شد که «از تاریخ رها شده بود» (Ibid). آیا نمی‌توان در «آ» سقوط یک اسطوره جدید را دید؟ به این نکته در بخش بعدی نوشتار بیشتر می‌پردازیم.

چمنزار گریان نخستین فیلم از یک «چمنزار گریان»: سه‌گانه است که آنجلو پولوس ابتدا قصد داشت تمام آن را در **واگویه اسطوره‌ها** یک فیلم سه‌ساعته جای دهد. آغازگر این سه‌گانه، روایتی از

یونان معاصر است. چمنزار گریان که از داستان کوتاهی نوشته تونینو گوئرا^{۱۹} اقتباس شده، سالهای ۱۹۱۹ تا ۱۹۴۹ را دربرمی‌گیرد. فیلم با ورود ارتش سرخ به آدسا^{۲۰} و فرار یونانیان از آنجا آغاز می‌شود. اسپيروس و خانواده‌اش که در میان مهاجران‌اند، در دهکده‌ای اطراف سالونیک ساکن می‌شوند. همراه آنها دختر بچه

18. grotesque
19. Tonino Guerra
20. Odessa

سه‌ساله‌ای به نام النی را می‌بینیم که خانواده اسپيروس او را در بحران اُدسا پیدا کرده‌اند. سالها بعد، النی نوجوان به آلكسیس پسر اسپيروس علاقه‌مند می‌شود و از او دو پسر دوقلو به دنیا می‌آورد. اما این ماجرا باید از چشم اسپيروس که به النی علاقه‌مند است پنهان بماند، بنابراین بچه‌ها را به خانواده‌ای می‌سپارند تا بزرگشان کند. النی و آلكسیس در روزی که برای ازدواج النی و اسپيروس تعیین شده، از دهکده فرار می‌کنند و اسپيروس لجوجانه آنها را تعقیب می‌کند. ماجراهای آنها در حاشیه 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 جبهه مقابل هم می‌جنگیدند) کشته می‌شوند.

ظاهراً *چمنزار گریزن* روایتی خطی از یونان معاصر است و گویا برخلاف فیلمهای دیگر، در اینجا آنجلوپولوس تأکید خاصی بر پررنگ کردن زیرساخت اسطوره‌ای و تراژیک ندارد. اما با نگاهی دقیق‌تر متوجه می‌شویم که این فیلم حتی بیش از کارهای دیگر بر شالوده 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. روایان کلیدی آنجلوپولوس- یا در حقیقت، دسته 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 شاعرانه آوا و نوا را در تراژدی یونان به خوبی می‌شناسد.

گفتیم که نیچه تراژدی را برخاسته از روح موسیقی می‌داند. این «روح موسیقایی» در واقع نتیجه 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 در نتیجه اگر زیبایی نغمه‌های آپولونی آرام‌بخش و تسکین‌دهنده است، موسیقی دیونیزوسی را می‌توان موسیقی «عاطفه و احساس» نامید. به گفته نیچه، موسیقی دیونیزوسی «قدرت عاطفی آهنگ و صدا، جریان یکپارچه ملودی و جهان مطلقاً غیرقابل مقایسه هارمونی» (نیچه، ۱۳۸۵: ۳۵) است.

برای آنجلوپولوس موسیقی فقط در آواز و صدای سازها خلاصه نمی‌شود، بلکه هر صدایی- حتی، و به خصوص، سکوت- برای او ارزش موسیقایی دارد^{۲۳}. در *چمنزار گریزن* از یک سو صداهایی می‌شنویم که می‌شود آنها را آپولونی نامید؛ مثلاً صدای جیغ‌مانند 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- به خصوص سینمای مستند و مستند گونه- و شعر پیوندی عمیق می‌دید.



۱۳۳۲
۲۶

سرمی دهند. از سوی دیگر صداهای دیونیزیوسی هم داریم؛ مثل صدای امواج دریا و نغمه‌های باران و ملودی رودخانه. می‌توان به این دسته دوم تم کارابیندرو 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 اسپيروس زمانی که النی را صدا می‌زنند، و همچنین فریاد النی در آخرین صحنه فیلم. به نظر می‌رسد آنجلوپولوس می‌خواهد بر وجود رابطه 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 رودخانه همیشه آرام 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 نقطه کلیدی ابتدا و انتهای فیلم روی «سرچشمه»ی رودخانه، می‌توان گفت که رودخانه فیلم، مثل/بیستر^{۲۴} هولدرلین^{۲۵}، به سوی بالا هم جریان دارد.

هولدرلین در شعر/بیستر (نام باستانی رودخانه 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 درباره این شعر ارائه داد.^{۲۶} به نظر هایدگر، آنچه/بیستر را متمایز می‌کند توجه هولدرلین در آن به «جوهر شاعرانه رودخانه» است (Heidegger, 1996: 11-12). در شعر هولدرلین رودخانه «به سخن درمی‌آید» (Ibid). رودخانه از یک طرف از انسانها جداست و «روح» جداگانه خود را دارد؛ از طرف دیگر با توجه به این که 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 صحنه فیلم، اسپيروس 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، اسپيروس و خانواده‌اش و همچنین تصویر وارونه‌شان را در رودخانه می‌بینیم.

24. Ister
25. Holderlin

۲۶. این سخنرانیها در سال ۱۹۸۴ با عنوان/بیستر سروده هولدرلین چاپ شد.

روشن نیست که صدای خارج کادر از کیست، اما فضای صحنه به ما می‌گوید که این صدا می‌تواند خود رودخانه باشد که به‌نوعی آنها را در آغوش گرفته و به «خانه» دعوت می‌کند (البته مدتی بعد می‌بینیم که چگونه همان رودخانه قدرت ویرانگر خود را با سیل به رخ آنها می‌کشد). همچنین، شاید هم این صدا از آن اسفنجس^{۲۷} باشد که در دروازه شهر تبای، معمای بزرگی برای ادیپ پیش می‌کشد تا او را بیازماید؛ و ادیپ آن را رمزگشایی می‌کند. اینک بار دیگر اسطوره، گذشته و حال به هم پیوند می‌خورند. نکته تکان‌دهنده این است که این پرسش می‌تواند از سوی من و تو، به‌عنوان اسفنجسهای امروز، پیش کشیده شده باشد، و بدین ترتیب، ما در دل فیلم جا خوش کرده باشیم.

هایدگر به سطرهایی از/یستر اشاره می‌کند که در آن، هولدرلین از قهرمانی افسانه‌ای (هرکول)^{۲۸} سخن می‌گوید که به سرچشمه رودخانه آمده بود. او با اشاره به این سطرها نتیجه می‌گیرد که/یستر، شعر-رودخانه‌ای است که با وجود «خارج‌شدن و جاری‌شدنش از سرچشمه، هیچ‌گاه آن را فراموش نمی‌کند» (Ibid: 138-139). نماد «سرچشمه»، با آن‌که فقط دو بار در فیلم به آن اشاره می‌شود، از کلیدی‌ترین مفاهیم فیلم است. این نماد ساختار شعری فیلم را تحت تأثیر قرار می‌دهد، آغاز و پایان آن را با هم پیوند می‌زند و حتی به نام فیلم هم هویت معنایی

ویژه‌ای می‌بخشد. جست‌وجو برای یافتن سرچشمه حتی به‌نوعی در نام شخصیتها نیز احساس می‌شود

(النی یادآور «هلن»^{۲۹} تروی^{۳۰}، و اسپيروس برگرفته از واژه یونانی «spyridon» به‌معنی «روح» است). اما این پیوندادن آغاز و پایان در چارچوب پدیدارشناسی روح هگل نیز می‌گنجد، زیرا تراژیک‌ترین وجه هستی در روح و شدنش جلوه می‌کند: «آگاهی تاریخی» تنها به‌معنی خبرداشتن از آغاز و پایان نیست، درآمیختن این دو برای گذر به مرحله‌ای نوین است.

بد نیست نگاهی به فضای کلی و به‌خصوص میزانشن دو صحنه‌ای بیندازیم که در آنها به سرچشمه اشاره می‌شود. اولی یکی از نخستین صحنه‌های فیلم است. النی بعد از به‌دنیا آوردن بچه‌هایش تازه به دهکده برگشته است. در یک صحنه شبانه آلكسیس از پایین پنجره او را صدا می‌زند و با هم حرف می‌زنند. در ابتدا فقط صدای النی را می‌شنویم، اما تقریباً در میانه گفت‌وگویشان تصویر او را در یک نمای متوسط (که می‌شود آن را کلوزآپ^{۳۱} هم در نظر گرفت) می‌بینیم. آلكسیس 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 می‌پرسد: «یادت می‌آید که در کنار رودخانه می‌دویدیم و می‌گشتیم تا سرچشمه‌اش را پیدا کنیم؟» در پایان این صحنه، النی را می‌بینیم که آرام‌گريه می‌کند. بار دومی که اشاره به سرچشمه را می‌شنویم، تقریباً بیست سال از این زمان گذشته است. یونان در این مدت

سالهای سخت و اتفاقاتی مهم مثل جنگ جهانی دوم و جنگ داخلی دهه ۴۰ را از سر گذرانده است. این بار

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



۱۳۰

در صحنه 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 خیره/ولیس*، آنجلوپولوس از شگرد یگانه خود در بازگشت به گذشته استفاده و گذشته و حال را با هم ادغام می‌کند؛ 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 می‌کند. 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 مبهم کردن زمان، می‌خواهد برای زن نقشی با اهمیت شاعرانه دسته هم‌سرایان در تراژدی یونان قائل شود. با این حساب، شاید بتوان برای دستیار یاناکیس در *نگاه خیره/ولیس* نیز چنین نقشی در نظر گرفت.

وقتی النی در صحنه پایانی با قایق به سمت خانه ویران شده 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 سرچشمه رودخانه را پیدا کنیم؟» اما این بار آلکسیس از خوابی سخن می‌گوید که در آن سرچشمه را پیدا کرده بود. او خواب دیده بود سرچشمه رودخانه، چمنزاری است که در آن هزاران قطره شبنم است، طوری که انگار چمنزار گریه می‌کند.

پیوند النی با سرچشمه رودخانه که در صحنه‌های بالا به‌وضوح بر آن تأکید شده، و همچنین ارتباط نام النی و «هلن»، ما را به تعمق بیشتری در نقش 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 درآمخته است؛ درست مثل

دوستی‌شان، عشقشان، و حتی «مادر» شدن النی. اما دومین بار که واژه سرچشمه را می‌شنویم، النی دیگر بچه نیست و سختیهای زیادی را پشت سر گذاشته: تنهایی، زندان، ازدست‌دادن شوهر و بچه‌ها. نکته‌ای که در دو صحنه مشترک است گریان بودن اوست.

بدین ترتیب، می‌شود به خواب آلکسیس که در آن سرچشمه رودخانه را به صورت «چمنزار گریان» می‌بیند به گونه‌ای دیگر نگریست. وقتی النی از زندان آزاد می‌شود، همین زنان دهکده او را تحویل می‌گیرند و مانند ابتدای فیلم که النی نوجوان، بعد از به دنیا آوردن بچه‌هایش به دهکده برگشته بود، از او مراقبت می‌کنند. در همان جا، النی در هذیانهایش (که شبیه شعر هم هست) خود را همان «دختر بچه سه‌ساله» می‌داند که «گریه می‌کند» و بازیگری که نقش النی را بازی می‌کند (آلکساندرا آیدینی) چهره‌ای کودکنه دارد که باعث می‌شود تا پایان فیلم، سایه‌ای از کودکی را در النی ببینیم. النی به کودکی می‌ماند که هرگز بزرگ نمی‌شود، گرچه تقریباً در کودکی مجبور به «مادر» بودن شده است. در سراسر فیلم، او هم‌زمان مادر و کودک است. تصویر 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 دوقلو که در جنگ داخلی در دو جبهه مخالف می‌جنگند، آشتی‌دهنده و درعین حال، برهم‌زنندهٔ برابری‌های فیلم است. فیلم با «فریاد برهنه»

رنج» او به پایان می‌رسد، اما بلافاصله بعد از این فریاد تصویر

محو نمی‌شود. چند ثانیه مکث لازم است تا به ملودی امواج که از پس صدای او به گوش می‌رسد، دقت کنیم. نگاهیانی که نامهٔ آلکسیس را به النی می‌دهد به او می‌گوید که آن را از جیب یک «سرباز آمریکایی» پیدا کرده‌اند. از همان بخشهای نخست فیلم علاقهٔ آلکسیس به آمریکا و شور و شوق او برای رسیدن به «رؤیای آمریکایی» محسوس است. این شور و علاقه با طنین موسیقی‌اش و صدای ساز آکاردئونش در هم می‌آمیزد. در اینجا نیز، مانند نگاه خیره/ولیس، آنجلوپولوس شخصیت‌هایش را به کولیگری و سرگردانی وامی‌دارد؛ سرگردانی‌ای که به ازدست‌رفتن هویت نیز می‌انجامد. آلکسیس به قصد ساختن زندگی‌ای رؤیایی برای خانواده‌اش، به آمریکا می‌رود و ناچار می‌شود در ارتش ثبت‌نام کند. او سرانجام در هیئت یک «سرباز آمریکایی» کشته می‌شود؛ اسطوره‌ای در میان ویرانه‌های اسطوره دیگر (آدم آمریکایی) گم می‌شود. شاید با همین نگاه باید به رفت و آمد اتومبیل‌ها و قطاری که انگار با سوتش این اسطوره‌سازها را به سخره می‌گیرد نگریست. در یک سوم انتهایی فیلم، رفت و آمد این قطار و صدای سوتش محسوس‌تر است؛ قطاری که فالانژیست‌هایی را حمل می‌کند که با حرارت شعار سر می‌دهند: «رو به جلو، شجاعانه، با غرور، رو به جلو برای این‌که گذشتهٔ پرافتخارمان تکرار می‌شود».

اگر الیوت گذشته را در حال، حاضر می‌بیند، اشتاینر^{۳۲} شکوه و جلال گذشته تراژدی را کاملاً ازدست‌رفته می‌پندارد. از نظر او، کسانی مثل اونیل^{۳۳} «با آمیختن

32. Steiner
33. O'Neill

پژواک درونمایه کلاسیک با چاشنی نیروهای تازه، هم خدا را می‌خواهند و هم خرما را» (اشتاینر، ۱۳۸۶: ۳۹۳). به‌نظر او، روی آوردن آنها به نام‌هایی همچون الکتران^{۳۴}، اسطوره‌هایی را تداعی می‌کند که دیگر وجود ندارند، و فقط «سبب پژواک پرهیبتی می‌شوند» (همان). انگار آنجلوپولوس اندیشه‌های الیوت و اشتاینر درباره تراژدی را درمی‌نوردد. یکی از سکانسهای مهم چمنزارگریان در تماشاخانه‌ای می‌گذرد که اکنون تغییر کاربری داده و به پناهگاه آوارگان تبدیل شده است! النی و آلکسیس در این تماشاخانه متروک اقامت گزیده‌اند و اسپيروس که لجوجانه آنها را تعقیب می‌کرده، اینجا آنها را می‌یابد. در این سکانس درخشان، ابتدا صدای رعد آسای اسپيروس در پس‌زمینه طنین می‌اندازد و النی، آلکسیس و دیگران را از خواب بیدار می‌کند. آنگاه خود او را می‌بینیم که به سمت صحنه می‌آید و از 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. صداها شمع روشن _ مثل صداها تماشاگر مبهوت _ به اسپيروس خیره شده‌اند. حضور درخشان اسپيروس در این تماشاخانه متروک، باعث شده درخشش شمعها را بهتر ببینیم. شاید آنجلوپولوس به دنبال 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 خیره/ولیس دیدیم)، استفاده تک‌بعدی «خدایگان» از حضور گذشته در حال را زیر سؤال می‌برد.

نتیجه

سینمای آنجلوپولوس سینمای جست‌وجوست؛ جست‌وجویی هومری و سوفوکل؛ 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 می‌اندازد: «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» (مصاحبه باکمان با آنجلوپولوس). او و شخصیت‌هایش ادیب‌شهریارانی‌اند 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 هر دو 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، به‌بازی گرفتن این‌گونه اسطوره‌سازی در تاریخ باشد؛ چیزی که آنجلوپولوس در این دو فیلم با اشاره‌هایی شیطننت‌بار و گزنده و در پوششی از تلخی تراژدی به ما می‌نماید.

34. Electra

اشتاینر، جورج. (۱۳۸۶)، *مرگ تراژدی*، ترجمه بهزاد قادری، تهران، انتشارات نمایش.
 نیچه، فریدریش. (۱۳۸۵)، *زایش تراژدی*، ترجمه رؤیا منجم، آبادان، نشر پرسش.
 هگل، گئورگ ویلهلم فردریش. (۱۳۵۵)، *عقل بر تاریخ*، ترجمه حمید عنایت، تهران، انتشارات علمی دانشگاه 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, Minneapolis, University of Minnesota Press.
 Wallace, Jennifer. (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.



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.

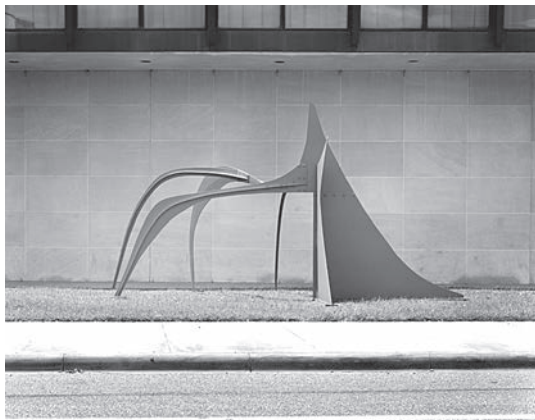
19. Sweeney, *Vision and Image*, p. 74.

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).

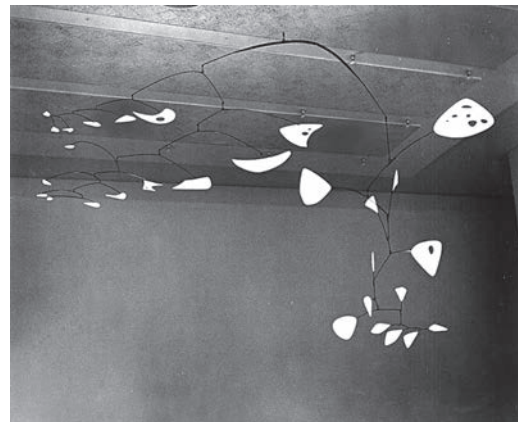
Photo Caption Information

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)



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

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

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.”

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

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

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

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 stables. 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

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,



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,

The Miniature Worlds of Mystical Formalism

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

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 approaches 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.

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*.

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, psychologist 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.

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.

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.

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

**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 Nojournian, 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

14

Autumn 2009

Pazhouhesh Nameh-e
Farhangestan-e
Honar

Research Journal of the Iranian Academy of Arts

Issue on Mythological Criticism of Art