چاپ دوم

اسطوره

ک. ک. روتوِن

ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور

مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

در بخش نخست کتاب، برخی از مهمترین نظریه‌های مربوط به سرشت و خاستگاه اسطوره از دید تاریخی بررسی و با اشاره به متنهای ادبی گوناگون، ربط این نظریه‌ها با ادبیات نشان داده می‌شود. دیدگاههای گذشته که اسطوره را از مقوله‌ی تاریخ، علم، فلسفه‌ی اخلاقی، یا بازی زبانی می‌شمردند و نیز نظریه‌های جدیدتر که آن را گونه‌ای فرافکنی روانی، یا شاخه‌ای از آیینها و مناسک دانسته‌اند مطرح و تحلیل شده‌اند. در بخش دوم نویسنده نشان می‌دهد اگر اسطوره مرده‌ریگی برای هنرها و ادبیات تلقی نشود و همچون عصر روشنگری با پیشرفت علوم طبیعی، بدان بی‌اعتنایی شود، چه پدیده‌ای رخ می‌دهد و از این رو به ارزیابی بهره‌برداریهای نویسندگان گوناگون از اسطوره و نیز مسأله‌ی احیای اسطوره‌های کهن یا خلق اسطوره‌های نو پرداخته است. در بخش سوم برخورد منتقدان با کاربرد اسطوره در ادبیات بررسی می‌شود.

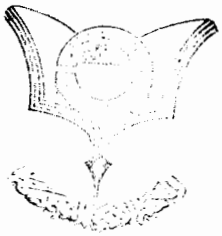
طیف خواننده: دانشجویان ادبیات، علاقه‌مندان و پژوهندگان اسطوره‌شناسی و ادب‌شناسی و نظریه‌ی ادبی

از این مجموعه:

رمانتیسم
رئالیسم
ناتورالیسم
دادا و سوررئالیسم
کلاسیسیزم
سمبولیسم
داستان کوتاه
کمدی
طنز
استعاره
درام
✓ اسطوره
رمانس
تخیل
تراژدی

ISBN: 964-305-429-2

۸۵۰ تومان



۸۳۴۶۱

اسطوره

از مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

اسطوره

ک.ک. روتوِن

ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور

نشر مرکز

Myth
K. K. Ruthven
A Persian translation by
Abolqāsem Esmāilpoor

اسطوره
ک. ک. روتون
ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور
ویرایش تحریریه نشرمرکز
طرح جلد از بهرام داوری
چاپ اول ۱۳۷۸، شماره نشر ۴۲۱
چاپ دوم ۱۳۸۱، ۲۰۰۰ نسخه، چاپ سعدی
شابک: ۲-۴۲۹-۳۰۵-۹۶۴

نشرمرکز، تهران، صندوق‌پستی ۵۵۴۱-۱۴۱۵۵
کتابفروشی نشرمرکز: خیابان دکتر فاطمی، روبروی هتل لاله،
خیابان باباطاهر، شماره ۸، تلفن: ۸۹۶۵۰۹۸
E-mail:info@nashr-e-markaz.com

کلیه حقوق برای نشرمرکز محفوظ است

روتون. Ruthven. K.K
اسطوره؛ از مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری / ک. ک. روتون؛ ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. ــ تهران: نشرمرکز، ۱۳۷۸
ص. ــ (نشرمرکز؛ شماره نشر ۳۲۱)
عنوان اصلی: Myth
ISBN: 964-305-429-2
چاپ دوم: ۱۳۸۱.
۱. اساطیر در ادبیات. الف. اسماعیل‌پور. ابوالقاسم، ۱۳۳۳- مترجم، ب. عنوان.
PN ۵۶ / ۲۹۱/۱۳۰۱
۵ الف ۰۹ / الف ۷۷۱ ر
۱۳۷۸

فهرست

مقدمه‌ی ناشر ۱

مقدمه ۳

۱ اسطوره‌ها و نظریه‌پردازان ۸

مکتب اوهِمِروس ۸

اساطیر به مثابهٔ دانش طبیعی ۱۶

دیدگاههای روانشناختی ۲۵

آموزشهای اخلاقی ۳۵

بازیهای زبانی ۴۲

اسطوره‌ها و آیینها ۴۸

دیدگاههای ساختارگرا ۵۳

۲ اسطوره‌ها و نویسندگان ۶۰

میراث اساطیر ۶۰

عصر روشنگری و اسطوره زُدایی ۶۵

بقا و احیای اساطیر ۸۳

اسطوره‌های نو ۹۰

۳ اسطوره‌ها و منتقدان ۹۸

مضمون شناسی ۹۸

نقد اسطوره‌ای ۱۰۰

مؤخره ۱۱۰

نویسندگانِ یاد شده در متن ۱۱۳

واژه‌نامه ۱۱۷

نمایه ۱۲۰

مقدمه‌ی ناشر

مجموعه‌ی مکتبها، سبکها، و اصطلاحهای ادبی و هنری که این کتاب یکی از آنهاست دربرگیرنده‌ی حدود سی کتاب مستقل از هم است که از میان کتابهای مجموعه‌ی The Critical Idiom برگزیده شده‌اند. هر یک از کتابهای این مجموعه را نویسنده‌ای که در زمینه‌ی مورد بحث صلاحیت و احاطه‌ی وافی دارد نوشته است و کوشیده است از نکته‌های اصلی مربوط به اصطلاحِ موضوعِ کتاب چیزی را ناگفته نگذارد، و به همین دلیل این کتابها از اعتبار و شهرتی میان دوستداران ادب و هنر برخوردار بوده‌اند. کتابها به مقوله‌های گوناگونی میپردازند: برخی به نهضتها و جنبشها و مکتبهای ادبی (رمانتیسم، زیبایی‌گرایی [aestheticism]، کلاسیسیزم، سمبولیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، سوررئالیسم، مدرنیسم، اکسپرسیونیسم)، برخی به انواع ادبی (تراژدی، کمدی، حماسه، درام، ملودرام، مقامه [picaresque])، برخی به ویژگیهای سبکی (استعاره [metaphor]، تلمیح [allusion]، طنز [satire]، رمز [allegory]) و مانند اینها. به علت همین تنوع موضوع بحث، سبک و نحوه‌ی ارائه‌ی مطلب در کتابهای مختلف مجموعه به تناسب ضرورتهای موضوع، متفاوت است و الگوی یکنواختی بر آنها تحمیل نشده است. با این همه، کوشش شده در هر کتاب توضیح کافی درباره‌ی تاریخچه، مبانی نظری، عوامل پیدایی،

تعریف و معنا، ویژگیها، نمایندگان برجسته، و تأثیرهای سبک و مکتب یادشده داده شود و نمونه‌هایی بسنده و روشنگر از آثار مربوط به آن در خلال مطلب گنجانده شود. درباره‌ی بسیاری از این مقوله‌ها و مفاهیم تاکنون در زبان فارسی اثری که مستقلاً و به درستی پاسخگوی پرسشها و ابهامها باشد نداشته‌ایم و بیش از معرفیهایی دانشنامه‌ای و فشرده درباره‌شان نخوانده‌ایم. کتابهای این مجموعه که توسط نشرمرکز در دست انتشار است، میتوانند به آن آشنایی اولیه عمق و وسعت و دقت بیشتری ببخشند و برای دانشجویان ادبیات و سایر خوانندگان علاقمند مفید باشند.

ناشر

مقدمه

اسطوره چیست؟ آگوستین قدیس در کتاب ***اعترافات*** در حالی‌که با مقولهٔ گریزنده‌ای به نام زمان سخت درگیر بود چنین نوشت: «خیلی خوب می‌دانم چیست مشروط بر آنکه کسی از من نپرسد؛ اما اگر از من بپرسند و توضیح بخواهند، از پاسخ دادن عاجزام.» هرکس هم که ناچار به ارائهٔ تعریفی کوتاه و جامع از اسطوره باشد محکوم به وضعی مانند اگوستین در تعریف زمان است. می‌دانیم که عیب اصلی در خودِ مسئله است، زیرا تجربه‌ای مستقیم از اسطوره به طور عام نداریم، بلکه تنها اسطوره‌های خاص را می‌شناسیم؛ و اینها نیز دارای سرچشمه‌ای مبهم، صورتی متلون و معنائی ابهام‌آمیزاند. ظاهراً اسطوره‌ها به توجیه خردگرایانه تن درنمی‌دهند با این حال محرک استفسارِ عقلانی‌اند، همین نکته خود دلیل وجود تنوع توضیحات متعارض است که هیچ یک از آنها به قدر کافی برای توجیه اسطوره جامع و کامل نیستند. اساطیر در کیفیتی که در بیان موجز و دقیق والیس استیونز به شعر نسبت داده شده سهیم هستند: «ظاهراً در برابر عقل تقریباً با موفقیت مقاومت می‌کنند.» به همین نسبت، اساطیرْ آن دسته از نظام‌دهندگان را جذب می‌کنند که مجدداً به ما اطمینان می‌دهند که این هزارتوی عظیم نمی‌تواند فاقد طرح و نقشه‌ای باشد، چه اسطوره چیزی نیست مگر دانش یا تاریخ ابتدائی، یا تجسم تخیلات ناخودآگاه یا هر راه حل دیگری که فعلاً مطلوب باشد. شواهدِ ارائه شده

در دفاع از هر یک از این ادعاها دربارهٔ اسطوره ما را متقاعد می‌سازند که برخی اسطوره‌ها باید دقیقاً به همان‌گونه که نظم‌دهندهٔ مزبور توصیف می‌کند، به وجود آمده باشد؛ شاه کلید او بی‌شک نوع خاصی از قفلها را باز می‌کند. اما نظم‌دهندگانِ اساطیر به این قانع نیستند که یک گزارش دیگر دربارهٔ پیدایش اساطیر را به مجموعهٔ موجود اضافه کنند، و نمی‌خواهند شرایط تساهل کثرت گرایانه‌ای را که ملویل و فرانسیس هرزکویتس مدافع آن‌اند بپذیرند؛ برعکس، آنها درصدداند گزارشی جامع و واحد و خاص خود را برای پیدایش اساطیر کشف و آن را راه حلی جهانی برای شجره‌شناسی اساطیر تلقی کنند. جورج الیوت در اثر خود، *میدل مارچ* (۱۸۷۱-۱۸۷۲) ذهنیت این دسته از افراد را در قالب شخصیتی به نام کازوبُن ریشخند کرده است، اما خطا است اگر ذهن تک بُعدی آنان را استهزا کنیم، زیرا هر یک از آنان پدیدآورندهٔ یکی از امکاناتی‌اند که اکنون فرصت انتخاب به ما می‌دهد. آنان در نتیجهٔ دیدگاه یکسونگرشان (که همواره مستعدِ مغالطهٔ جزء به جای کل و مسلّم انگاریِ روشها به صورت مطلق و سایر خطاهای منطقی که در هر کتاب درسی معرفی شده هستند) نگاه خود را درست از همان استثنائات و ناهنجاریهایی برمی‌گردانند که توجه پژوهندهٔ بعدی یا یکی بعد از او را به خود جلب می‌کرد. با وجود این، بینشهای نخستین آنان پرتوهایی از نبوغ را می‌نمایاند.

شجره‌شناسی اساطیر از سوی کسانی ابداع گردیده که نمی‌توانند نظر مالینوفسکی را بپذیرند که می‌گوید اسطوره‌ها فقط همان معنایی را دارند که خود می‌گویند. برعکس، شجره‌شناسانِ اساطیر از روی عادت می‌پندارند که اسطوره مفهومی «واقعی» را در فراسوی معنای آشکار خود پنهان می‌کند. غافل از این که هر قصه‌ای ممکن است معانی

هدف‌مندی داشته باشد که با مقاصد هدف‌دارِ راوی منطبق نباشد؛ بنابراین، آنان معنیِ هدف‌دار را به جای معنی واقعی می‌گیرند که آن را روش آنان (و تنها همین روش) قادر است آشکار کند. آنان به همین اندازه به این نظر ساده‌انگارانه که هدف اساطیر شگفتی آفرینی است چندان بها نمی‌دهند. شجره‌شناسانِ اساطیر، همانند مفسران آثار ازرا پاوند، به هنگام گشودن رازهای سر به مُهر بسیار آسانگیراند. آنان می‌گویند معنی واقعیِ یک اسطوره تصادفاً ممکن است به دلیل انتقال شفاهی از میان رفته باشد؛ یا ممکن است اسطوره‌پردازانی که از ابراز دانسته‌های خود اکراه داشته‌اند، آن را پنهان کرده باشند؛ یا ممکن است تجدید نظرکنندگان و اصلاح‌طلبان سیاسی یا دینی آنها را تحریف کرده باشند. راویان روایاتی داستانی می‌آفرینند که اساساً دارای معنایی کاملاً متفاوت‌اند و رابرت گِریوز آنها را روایاتِ «اسطوره گشتار» می‌نامد. ایشان با در نظر گرفتن این احتمالات، در ژرفای نهانی کاوش می‌کنند و (مانند همهٔ کاوشگران اعماق دریاها) امیدوارند که از توهماتِ ناشی از حالات نشئگی نیتروژنی اجتناب ورزند.

ولتر عقیده داشت که مطالعهٔ اساطیر کار بی‌خردان است. اگر کسی که به مطالعات اساطیری می‌پردازد، چنانکه من بدین کار دست یازیده‌ام، دقیقاً بداند که چه خصوصیاتی در این کار الزامی است، مسلماً پشتش از آن به لرزه می‌افتد. آیا از شخص انتظار می‌رود که بتواند این زمینه را با غروری بزرگ منشانه بررسی کند و ضمیمه‌ای اسطوره‌نگارانه برای کتاب ***فهرست موثق برجسته‌ترین کودنهای دوران ما*** (۱۶۸۳) اثر اِرلِ دورسِت تألیف کند؟ یا آیا کافی است که با تمایل به چنین تحقیق بی‌فایده‌ای ثابت کند که از همه بی‌خردتر است؟ امیدواریم که هیچ یک از اینها نباشد. اسطوره‌شناسی مبحثی است مستقل، هرچند در نظام آموزشی ما

بدین‌گونه شناخته نشده است. هیچ‌کس در رشتهٔ اسطوره‌شناسی مدرک کارشناسی نمی‌گیرد. درعوض، به گمان ما اساطیر در قلمرو رشته‌های بسیاری جدی دارد همچون ادبیات کهن، انسانشناسی، ادبیات عامه، تاریخ ادیان، زبانشناسی، روانشناسی و تاریخ هنر. هر یک از این رشته‌ها در پرتو مشغله‌های فکری خاص خود به اساطیر چشم می‌دوزند. این بدان معنی است که بیگانه‌ای کنجکاو که با بی‌قیدی از یکی از این رشته‌ها به رشتهٔ دیگر می‌پرد احتمالاً نتیجه می‌گیرد که متخصصان گوناگون واقعاً نه دربارهٔ یک چیز واحد، بلکه دربارهٔ چیزهایی متفاوت تحت عنوانی واحد سخن می‌گویند. حتی ارائهٔ فهرستی از معانی جانبیِ واژهٔ «Myth» (اسطوره) و واژگان خویشاوند آن (mythos، mythus، mythologem و غیره) کاری است عمده؛ و اگر چه وایت به گونهٔ مؤثری تلاش کرد که تعاریفی کارساز از برخی از اصلاحات مزبور به سود منتقدان به دست دهد، بعید است که دیگران تمایزات او را بپذیرند، زیرا افرادی که به مطالعات ادبی می‌پردازند، ظاهراً دوست ندارند که اصطلاح‌شناسی آنان از صافی چندین مرحلهٔ اعشاری بگذرد. نگارنده در این پژوهش، نه به استقلالِ اساطیر (به هر شکلی که می‌تواند وجود داشته باشد) و نه به آشتی دادن نظریه‌های گوناگون پیرامون آن دست زده است. در عوض، دیدگاهی جزئی در باب موضوعی گسترده و بی‌نظم و پراکنده را ارائه می‌کند و اساطیر را به مثابهٔ امری در نظر می‌گیرد که پیش از هر چیز به دلیل پیوندهایی که با ادبیات دارد مهم است. این کتاب برای آن دسته از خوانندگانی تألیف شده که از میان آثار ادبی جهان، بیشتر با ادبیات انگلیسی آشنایی دارند، و در عین حال تشخیص می‌دهند که چون ادبیات انگلیسی را ادیبانی خلق کرده‌اند که دیگر متون ادبی را خوانده‌اند و از دیگر رشته‌ها با تمام تنوعشان اندیشه‌هایی جذب کرده‌اند، گاهی لازم

است که به دوردستها نیز گوشهٔ چشمی داشته باشیم تا آنچه در موطنمان می‌گذرد بهتر دریابیم.

اما از این همه که بگذریم و رهنمود سیموندز را بشنویم که در اشاره‌ای گذرا به اساطیر می‌گوید که اساطیر «انعطاف‌پذیر و انطباق‌پذیری بی‌پایانی دارند» و به برخی از نظریه‌های مهم دربارهٔ ماهیت و سرچشمهٔ اساطیر بپردازیم و اجازه دهید خاطرنشان کنیم که تقریباً همهٔ این دیدگاهها در زمانهای متفاوت ظاهراً آن قدر موجه و پذیرفتنی بوده‌اند که بر نحوهٔ برخورد نویسندگان با اسطوره‌ها در اشعار نمایشنامه‌ها و رمانهایشان تأثیر گذاشته‌اند. بنابراین صرف‌نظر از ارزش ذاتی آنها، این نظریه‌ها سزاوار توجه‌اند، زیرا تأثیراتی پایدار و ماندگار بر ادبیات ما گذارده‌اند.

۱

اسطوره‌ها و نظریه‌پردازان

مکتب اوهِمِروس

حدود سدهٔ چهارم پ. م.، شخصی سیسیلی به نام اوهِمِروس کتابی به نام *تاریخ مقدس* نوشت و در آن ماجرای بازدید از جزیره‌ای خیالی به نام پانچایا، واقع در اقیانوس هند، را وصف کرد. در آنجا، او از سنگ نبشته‌ای درون معبد زئوس درمی‌یابد که زئوس در کرت زاده شده و به مشرق زمین سفر کرد و در آنجا پیش از آنکه به وطنش بازگردد و در کرت درگذرد، پایگاهی ایزدی یافت. کل داستان اوهمروس به زبان اصلی یا به زبان لاتین که اِنیوس آن را ترجمه کرده باز نمانده است، و روایت آن را سیسیلی دیگری به نام دیودوروس سیسیلی در سدهٔ نخست پ. م. نقل کرده که آن نیز از میان رفته است. آگاهی ما از اوهمروس اساساً از کتاب *تاریخ کلیسا* است که اوسبیوس آن را در آغاز سدهٔ چهارم م. تکمیل کرده است. بنابراین بازسازی نیات اصلی اوهمروس در دو مرحله از آن چیزی که او عملاً نوشته دور شده است (اوسبیوس از دیودوروس، و او نیز از اوهمروس نقل کرده است) و منطقاً و حدس و گمانهای متناقض در این باره اجتناب‌ناپذیراند. آیا اوهمروس علیه تلاشهای اسکندر کبیر در هند

بذله‌گویی می‌کرده و با زبانی تلخ ادعای الوهیت را به عنوان وسیله‌ای برای اهداف و مقاصد سیاسی توصیه می‌کرده است؟ آیا او وُلتر یا فونتنل زمان خود بوده؛ مردی که به‌زعم پلوتارک، مسئول «پراکندن تخم بی‌دینی در سراسر جهان» بوده است؟ به هر جهت، چنین می‌پندارند که سخن اوهمروس طعنه‌آمیز است زیرا این احتمال که اوهمروس قصد داشته امپراتورپرستی را از طریق ایجاد پیشینه‌ای برجسته برای آن اشاعه دهد در میان خوانندگانی که *تاریخِ مقدسِ* بت‌شکنانه را بر گونهٔ هوادار امپراتوری آن ترجیح می‌دادند، محبوبیت نیافته بود. به هر جهت، مقاصد اوهمروس هرچه بوده، برای او دستاوردهای بارزی قایل شده‌اند که دامنه‌اش از براندازی کیشهای بت‌پرست تا پایه‌ریزی انسانشناسیِ نوین در نوسان است.

مسیحیتِ نوظهور با کمال میل از امکانات جدلی این افشاگری اوهمروس که برترین خدای بت‌پرستان انسان ــ آری تنها انسان ــ بوده است، بهره‌برداری کرد و در این زمینه آنان نگرشی را بسط دادند که بول آن را ***تحریف اوهمری*** می‌نامد و تفاوت آن با نگرش اولیه در این است که کاملاً تحقیرآمیز است. از نظر یک مسیحی سدهٔ دوم مانند کلمنس اسکندرانی اظهار نظر اوهمروس نظری نابودکننده و نهایی بود در کتاب ***نصیحت به کافران*** می‌گوید «ایزدانی که شما می‌پرستید، زمانی در زمرهٔ آدمیان بودند»، گویی چنین اخبار ناخوشایندی موجب روآوردن انبوهی از کافران به مسیحیت می‌شد. به هرحال، کافران بیشتر از آنچه مسیحیان تصور می‌کردند به روابط اتفاقی میان انسان و خدا خو کرده بودند. از نظر آنان، عروج به آسمان کفرآمیز نبود، بلکه احتمالی بسیار دور و دست نیافتنی بود؛ با وجود این، یک احتمال و در نتیجه انگیزه‌ای بود برای تلاشی بشردوستانه. این باور که ایزدان بخشایشگر بودند و هدایای ایشان

تمدن و شهرنشینی را امکان‌پذیر ساخت، عقیدهٔ پرودیکوس خیوسی (سدهٔ پنجم پ.م.) بود، که رابطهٔ نان با دمتر[۱] و مِی با دیونیزس[۲] را یادآور شد؛ دو هزار سال بعد، هنگامی که پولیدور ویرژیل کتاب *De Rerum Inventoribus* (۱۴۹۹) را نوشت ــ که باعث سرگرمی بسیارِ جان دان شد، در کتابش، **دومین جشن** (۱۶۱۲) کافران را سرزنش کرد که بیچاره‌ها بین به وجود آوردن ایزدان از «تب... و جنگ». و اشیائی معمولی همچون «شراب، ذرت و پیاز» تمایزی قائل نبودند. ــ فهرست برکات ایزدی هنوز در دست تألیف بود. هرکول، اسکولاپیوس، کاستور و پولوکس؛ آنگونه که سیسروس به راحتی پذیرفت همگی ایزدانی بودند که زندگیشان را همچون انسانهای میرا آغاز کرده بودند؛ جولیوس سزار نیز پس از کشته شدن در ۴۴ پ. م، به مقام ایزدی رومی نائل آمد.

کلمنس بیشتر بر این باور بود که همهٔ ایزدانِ بت‌پرستان بدین‌گونه به میدان آمده‌اند. البته مسیحیانِ نخستین از سرشتِ چند خداپرستی و بت‌پرستانهٔ ادیانِ کافرکیش وحشت داشته‌اند. خداوند بزرگ ایشان ایزدی حسود و مخالف سندیکاهای ایزدان بود. او فرمان داد: «مباد که ایزدان دیگری برابرِ من نهی!»؛ و به مؤمنان فرمان داد که هرکس از خانوادهٔ خود را که در پیِ ایزدانِ بیگانه رَوَد و آنان را بپرستد، هلاک نمایند (**سفر تثنیه**، ۱۳: ۶-۱۰)؛ و در بخشی از **کتاب حکمت** (جزو اناجیل جعلی) هشدار می‌دهد که ارتکاب زنای روحی با بهترین نیات کاری بس آسان است. پس شاید مباحثه‌گران نهضت اصلاح دین در جست و جوی تبلیغ بر ضد تزویر و مکر پاپهای برجستهٔ کاتولیک، ناگزیر بودند که به استدلالهای اوهمِروسی دست یابند تا کاتولیکهای رومی را به دلیل اعمال

---

۱. ایزدبانوی کشاورزی، باروری و ازدواج در اساطیر یونان. ــ م.
۲. ایزد انگور و می در اساطیر یونان. ــ م.

بت‌پرستانهٔ‌شان به احیای بی‌دینی متهم کنند. در اواخر سدهٔ هجدهم، نیکولاس فِرِره دقیقاً به باقی بودن اتحادی پنهان بین مکتب اوهمِروس و ضدیت با کیش کاتولیک در میان اسطوره‌نگارانِ پروتستان جلب‌توجه می‌کند. با وجود این، بعدها نیز مکتب اوهمروس به گونه‌ای مناقشه‌آمیز، انگیزه‌ای برای پیدایش نظریهٔ هربرت اسپنسر گردید که بنابر آن، «نیاکان پرستی ریشهٔ همهٔ دینها است».

پیروان مکتب اوهمروس که بیشتر گرایش تاریخی داشتند تا الهی‌گری، مسائل متنوع و گوناگونی را مطرح کردند تا اطلاعاتی دربارهٔ اساطیر بت‌پرستان فراهم کنند. در مکتب اوهمروس نگرشی گنجانده شد که فونتنرُز آن را «پالایفاتیسم» می‌نامد، و منسوب است به پالایفاتوس که در کتاب *امر باورنکردنی* (سدهٔ چهارم پ.م) سعی کرد رویدادهای اساطیری را به رویدادهای امکان‌پذیر بدل کند، و این داستان مشهور را قوت بخشید که آختائون[۳] را سگهای شکاریش نخوردند، بلکه در پی افراط در شکار گرفتار شد. به مجرد اینکه این اصل پذیرفته شود، داستان به تاریخ بدل می‌شود و تنها مرور زمان لازم است تا روزی برسد که حشره‌شناسی را فرا بخوانند تا گواهی دهد که دوشیزه مافِت کوتوله (که بر سه پایه‌ای خُرد لم داده) کسی نیست جز دختر نازک نارنجیِ تامس مافت، نویسندهٔ کتاب *تماشاخانهٔ حشرات* (۱۶۵۸). اکنون اگر مسلم انگاریم که زئوس و دیگر ایزدان زمانی در زمرهٔ انسانهای فانی بودند، یک مورخ پیرو اوهمروس خود را ملزم به این می‌دانست که تواریخِ زیست آنان را مشخص نماید، بدان امید که سرانجام بتواند هر حادثهٔ مهمی را که در مجموعهٔ اساطیرِ بت‌پرستان ضبط شده با قطب‌نمای تاریخ عبریان، که آن را محور اساسی

---

۳. در اساطیر یونان، شکارگرِ جوانی است که آرتمیس را به هنگام شست و شو دید و به همین سبب به قولی سگهای آرتمیس او را پاره‌پاره کردند. ــ م.

گاهشماریِ جهان می‌پنداشتند بسنجد هرچه گاهشماری عصر عتیق بیشتر قوام می‌یافت، به نحو فزاینده و شگفت‌آوری تلاش می‌کردند که تاریخهایی قطعی و مشخص برای داستانهای مندرج در اسطوره‌ها بسازند، و اغلب برای این کار از شواهدی درونی، از قبیل ذکر یک رویداد نجومی تاریخ‌دار، مانند پیدایی ستارهٔ دنباله‌دار یا خورشیدگرفتگی در اسطوره استفاده می‌کردند. جوزف جاستیس اسکالیجر در کتابش، ***اصلاح زمان*** (۱۵۸۳) استفاده از تاریخگذاریِ نجومی به عنوان روشی برای تعیین گاهشماری جهان بر پایهٔ شواهد ادبی را توصیه کرد، و پُرآوازه‌ترین نمونهٔ انگلیسی این نوع گاهشماری، کتاب ***گاهشماری اصلاح شدهٔ قلمروهای باستانی*** اثر اسحاق نیوتن است که برای تمدن عبری حق تقدم قائل است و اثبات می‌کند که یونانیان دربارهٔ کهن بودگیِ سنتهایشان سخت اغراق ورزیده‌اند. آن دسته از پیروان مکتب اوهمروس که اعتقاد داشتند سِرِس[۴] از آن رو جنبهٔ ایزدی یافت که به یونانیانِ شاکر کِشت غله را آموخته بود، اکنون آگاه شدند که این رویداد در ۱۰۳۰ پ.م. اتفاق افتاده است. پرسئوس[۵] آندرومدا[۶] را در سال ۱۰۰۵م از بند رها کرد؛ تسئوس[۷] غولی به نام مینوتور[۸] را در سال ۹۶۸ کشت؛ هِلِه[۹] در ۹۶۲ در

---

۴. در اساطیر رومی، ایزدْ بانوی کشاورزی که با ایزد بانوی یونانی همتای خویش، دمتر، یکی پنداشته می‌شد. م.

۵. در اساطیر یونان، فرزند زئوس و دانائه که مدوسا را بکشت و آندرومدا را از بند رها کرد. ــ م.

۶. دختر سفئوس و کاسیوپیا و همسر پرسئوس که او را از دست غول دریایی نجات داد. ــ م.

۷. در اساطیر یونان، قهرمان ایتکا که مینوتور را به قتل رساند و بر آمازون فاتح شد و با ملکهٔ آنان ازدواج کرد. م.

۸. فرزند پاسیفه و یک ورزای مقدس، بدنش نیمه انسان و نیمه ورزا بود. ــ م.

۹. دختر پادشاهی یونانی که وقتی به اتفاق برادرش از دست نامادری گریختند؛ در

هلسپونت[۱۰] (که نام از او یافت) غرق شد؛ و پرومته[۱۱] در ۹۳۷ از بند رَست.

نیکولوماکیاولی، پس از تجزیه و تحلیل مبارزات رومیان باستان برای کسب قدرت، این را که مردم تاریخ را نخست از طریق اسطوره‌پردازی رقم می‌زدند، امری بس طبیعی و بدیهی دانست، و اصول اساسی چنین اهدافی در نظام عقیدتی نازیها که در کتاب آلفرد روزنبرگ، ***اسطوره‌های بیست سده*** (۱۹۳۰) آمده است از نو مورد تأیید قرار گرفت، و با وجود محتوای انحصارطلبانه‌اش چندان امروزی نیست؛ چرا که اسطوره‌های افلاطون هم قصدشان آن است که افراد را مطیع امیال دولت سازند و ارسطو نیز احتمال می‌دهد اسطوره‌ها همین فایده را دارند. بنابراین، آیا شگفت‌آور است که فرانسیس بیکن باید از مطالعهٔ داستان ژوپیتر و فائق شدنش بر تیفون[۱۲] به کمک مرکوری[۱۳] درسی در مورد ترفندهای ضد انقلابی گرفته باشد ؟ جنبهٔ سیاسی اسطوره به نحو شگفت‌انگیزی در آفرینش افسانه‌های قومی دیده می‌شود؛ افسانه‌هایی که جاه‌طلبان سیاسی را قادر می‌سازد که خود را وارث میراث عهد باستان به شمار آورند. اهمیت افسانهٔ آینیاس[۱۴] (انه) در نزد امپراتور آگوستوس موردی در

← هلسپوت غرق شد و این سرزمین نام خود را از او گرفت. ــ م.

۱۰. سرزمینی در یونان باستان که نامش از **هله**، شاهزادهٔ یونانی گرفته شد. م.

۱۱. ایزد یونانی که آتش را به آدمیان شناساند و به همین سبب از سوی خدایان تبعید و دربند شد. ــ م.

۱۲. در اساطیر یونان، غولی است فرزند تیفوئوس، پدر بادها، م.

۱۳. در اساطیر رومی، ایزدی است که با هرمس، ایزد یونانی یکی پنداشته می‌شود و پیام‌آور ایزدان دیگر، ایزد تجارت، سفر و راهزنی است. ــ م.

۱۴. قهرمان تروایی حماسهٔ انئید، فرزند آنشیز و آفرودیت که از محاصرهٔ تروا گریخت و پس از هفت سال سرگردانی در ایتالیا مقیم شد. ــ م.

خور توجه است؛ اهمیت اسطورهٔ مِرُوَنژی[۱۵] که می‌گوید فرانکوس تروایی قهرمان اساطیریِ فرانکها است، و وجه تسمیهٔ آنان نیز به شمار می‌رود به همین اندازه است. تاریخ‌نگاریِ تیودور، آن‌گونه که گرینلاو بازسازی کرده، هم یک دستاورد ادبیِ ارزشمند است و هم نمونهٔ کلاسیک جلوهٔ روش مزبور، چه هِنریِ هفتم نخستین کسی بود که اصل و تبار بریتانیاییِ خانوادهٔ ویلزیِ تیودور را به گونه‌ای استفاده کرد که در مورد آن باید کتاب افسانه‌ای جفری مُنماوثی، به نام ***تاریخ نظام بریتانیایی*** مربوط به سدهٔ دوازدهم را مطالعه کرد. دو کار نیمه تمام مربوط به بریتانیا ــ یعنی پیشگویی مریلین مبنی بر این‌که شاه آرتور نهایتاً برخواهد گشت تا بریتانیا را از دست دشمنان برهاند، و نیز این افسانه که این سرزمین از تهاجمات مصون خواهد ماند تا بار دیگر برای همیشه تحت فرمانروایی پادشاهی بریتانیایی درآید ــ نشان‌دهندهٔ مسیر انسانی خیالی است که آرزوی پادشاهی را در سر می‌پروراند: بدین‌گونه، هِنری نخستین فرزند خویش، آرتور، را مسیحی می‌کند و شجره‌شناس جاعلی را به نام آندره تولوزی اجیر می‌کند تا اعقابش را از واپسین پادشاه بریتانیا (کادوالادر) به بروتوس تروایی پیوند زند، کسی که ادعا می‌شود نوهٔ بزرگ آینیاس است و بریتانیاییهای جانورخو را در آلبیون مستقر کرد و نام خود را به آنان بخشید (ایزیدور ما را مطلع می‌کند که بریتونها از آن رو چنین نام یافته‌اند که احمق [bruti]اند. منظومهٔ ***ملکهٔ افسانه‌ای***[۱۶] (۱۵۹۰-۱۵۹۶) از طرف ملکه الیزابت، این خیالبافی دودمانی تیودور را فوق‌العاده محترم می‌شمارد؛ سلسله‌ای که در کتاب ***انگلستانِ آلبیونی*** (۱۵۸۶) اثر ویلیام وارنر و نیز در ***مراسلات قهرمانان انگلستان*** (۱۵۹۷) اثر میکائیل درایتن با

---

۱۵. سلسلهٔ پادشاهی فرانک‌ها از حدود ۵۰۰م. تا ۷۵۱ م.

۱۶. منظومهٔ حماسی ـ پهلوانی اثر ادموند اسپنسر، شاعر انگلیسی. ــ م.

آن برخوردی بی‌روح و خشک شده است. همچنین مطالعات ویلسن تلاش اسطوره‌نگاران درباری را در خلقِ تصویرهایی آیینی از الیزابت (همچون آسترائیا[۱۷]، دیانا[۱۸]، پاندورا[۱۹]، و غیره) آشکار می‌سازد، موضوعی که می‌تواند کانون توجه و انگیزه‌ای برای پرستش ملکه گردد. متعاقباً هنگامی که الیزابت درگذشت و آرتوریوس ردیویوس، (آرتور دوباره زنده شده‌ی) بعدی یعنی جیمز اول مدعی حق‌الاهی پادشاهی شد که او را فراتر از قوانین عرف سرزمین بریتانیا قرار می‌داد، مصلحت آن بود که آنچه را میلتن «دعوی تروایی» تاریخ بریتانیای گالفردی خواند جای خود را به اسطورهٔ جدید پارلمانی آزادی و مشروطه‌خواهی بدهد که تجلی آن میراث **منشور بزرگ**[۲۰] ساکسونها بود.

بنابراین درست به همان گونه که اسطوره جلوه‌ای تاریخی می‌یابد، تاریخ نیز می‌تواند به اسطوره تبدیل شود، به وسیلهٔ کسانی که از موهبت فاکنری تبدیل امر واقعی به امر جعلی برخوردار باشند. اگر سخن پیتر مونز را بپذیریم، بسط اسطوره به تاریخ به کمک فشرده شدن تاریخ در اسطوره تکمیل می‌شود، به گونه‌ای که هر دو فرایند سعی در محوِ توصیف ناپذیریِ رویدادهای مُنفک دارند؛ زیرا دیدنِ این‌که دانستن آنچه واقعاً روی داده تنها از خلال گزارش آنچه روی داده ممکن است، مورخ را خواهی نخواهی به نوعی اسطوره‌ساز مبدل می‌کند. بنابراین، تلاش در

---

۱۷. در اساطیر یونان، ایزد بانوی دادگری. ــ م.

۱۸. ایزد بانوی پاکدامنی، شکارو ماه، در اساطیر رومی، همتای آرتمیسِ یونانی. ــ م.

۱۹. در اساطیر یونان، نخستین زنی که به خاطر پادافراهِ آتش ربایی پرومته، به انسان بخشیده شد. او جعبه‌ای دارد که با گشودنِ آن، انسان را می‌تواند دچار همه نوع بلایایی کند. ــ م.

۲۰. منشور سیاسی و آزادی مدنی انگلستان که توسط جان، پادشاه انگلیس، در ۱۵ ژوئن ۲۱۵ اعطا گردید. ــ م.

جهت جدا کردن مسیحای تاریخی از اسطورهٔ مسیح، آن‌گونه که به ما معرفی شده، محتملاً مانند جُستارهایی که درصدد تاریخی کردنِ شخصیت رابین‌هوداند تا حدود زیادی بی‌نتیجه می‌ماند. اما اگر برخی اسطوره‌ها شامل برخی وقایع تاریخی باشند، که هیچ‌کس جز آیین‌شناسی چون راگلان آن را انکار نمی‌کند، پس دقیقاً این چه نوع تاریخی است؟ شاید این همان چیزی باشد که مایکل گرَنت آن را «فراتاریخ» نامیده است، فراتاریخ آن چیزی را که «اتفاق نیفتاده ثبت نمی‌کند، بلکه آنچه را که مردم در زمانهای مختلف گفته یا باور داشته‌اند که اتفاق افتاده است» ثبت می‌کند. اساطیر رومی، به زعم گرَنت، فراتاریخِ روم به شمار می‌رود؛ او اضافه می‌کند که «برای آن که از یک تمدن درکی داشته باشیم هم به تاریخ و هم به فراتاریخ نیاز داریم».

اساطیر به مثابهٔ دانش طبیعی

رویهٔ دیگرِ مکتب اوهمروس مبتنی بر این عقیده است که اسطوره‌ها تمثیلاتی از پیش‌آمدهای جهان پیرامونمان هستند؛ بدین معنی که اساطیر نه تاریخ؛ که تاریخ طبیعی‌اند. فونتنل با پژواکی از تعبیرِ سیسرون که گفته «این افسانه‌های نامقدس نظریهٔ علمی قطعاً هشیارانه‌ای را در خود پناه می‌دهند» آورده که «همهٔ استحاله‌ها فیزیکِ اعصار نخستین‌اند». حال چگونه این امر امکان‌پذیر است؟ عمدتاً به این دلیل که در زمان سیسرون، نام ایزدان مدتها بود از لحاظ علم نجوم و نیز طالع‌بینی با نام سیاره‌ها و صور فلکی منطقة البروج پیوند داشت، چنانکه از نظر ژئوفیزیکی با نام فلزات و عناصرِ اربعه‌ای پیوند داشت که فرض می‌شد جهان از آنها ساخته‌شده است. نگاه واپس‌نگر به‌اسطوره‌های یونانی در پرتو پیشرفتهای بعدی و تصور اینکه این اسطوره‌ها را در اصل اخترشناسان و کیمیاگران یا

دست‌اندرکارانِ امور خفیه ابداع کرده‌اند، بسیار وسوسه‌انگیز است. مسیحیان می‌توانستند با وجدان راحت و با نگاهی سطحی از کنار اساطیر بت‌پرستان بگذرند، مشروط بر آن‌که (مانند سِروالتر رالی) به یاد داشته باشند که نام ایزدانِ کافران به راستی همان نام «نیروهای طبیعی و ایزدی» است که خداوند برای بهره‌مندی همگان در اکناف جهان پراکنده است.

بی‌تردید، توانِ تخیل‌پرور این‌گونه خلطِ تشبیهی باعث شد که نویسندگان و هنرمندان بتوانند آثارشان را با اشارات اساطیری غنی سازند، اشاراتی که انگیزه‌اش اموری بس ممتاز بود و همچون نشانه‌ای در جای جای یک شبکه به چشم می‌خورد. حتی چیزی ابتدایی مثل توالی ماهها در منظومهٔ ***سرودهای ناپایداریِ*** اسپنسر بازگوکنندهٔ همین مطلب است. مارس سوار بر قوچ («همان‌که در هلسپونت شناکرد»)، و در پی آن، آوریل بر ورزایی سوار شد که «اروپا را شناکنان از سیلابهای آرگُل عبور داد»؛ و هنگامی که معلوم شد آن «بانوی محبوب» که همراه اوت است تنها نمایندهٔ برج سنبله نیست، بلکه (بنا به نظر آراتوس) آسترائیا ـ ایزدْ بانوی دادگری در عصر زرین و آیین ـ و نگارهٔ ملکه الیزابت نیز هست. ما در فرایندِ به هم پیوستنِ این عناصر با هم، نگاهی گذرا به شباهت‌های گوناگون می‌اندازیم تا ساختهای جدید را به تفصیل شکل بخشیم.

به نظر جورج سندیز آشکار است که روایتِ اُوید از زنای ونوس با مارس (***دگردیسیها***) در مفهوم اخترشناسانه‌اش یعنی پیوند ستارهٔ «داغ» مارس با ستارهٔ «معتدل و مرطوب» ونوس به خوبی قابل فهم است. آمیزش پاسیفه با ورزا را، اگر ورزا واقعاً توروس (برج ثور) باشد، نمی‌توان در ردیف بیماری روانی جنسی قرار داد. آنچه پاسیفه[۲۱] انجام داد، بنا به

---

۲۱. در اساطیر یونان، همسرِ مینوس و به واسطهٔ ورزای سپید، مادرِ مینوتور. ــ م.

نوشتهٔ رابرت گرین، عبارت بوده است از عشق به اخترشناسی. نِسکا راب، پیرو اشاراتِ مشابه در تفسیر مارسیلیو فینچینو از ***مجلس بحث*** افلاطون، این مسئله را مطرح کرد که در تابلوی «ونوس و مارس» اثر بوتیچلی (نگهداری شده در نمایشگاه ملی)، عشاق با زاویهٔ خاصی در کنار هم قرار دارند که منظور از آن نشان دادن فاصله‌های ۶۰ درجه و ۱۲۰ درجهٔ اقتران نجومی است. آیا همان‌گونه که رابرت گرین تصور می‌کرد، و در تفسیری بر آپولونیوسِ رودِسی حدس زده شده آیا اندومیون واقعاً فقط یک تماشاگر مشتاق ماه بوده است؟ بی‌تردید، اسطوره‌شناسانی که همه چیز را به بابل و اسطوره‌های خورشیدی ربط می‌دادند، در سالنامه‌های مربوط به اندیشهٔ اساطیری چهره‌ای برجسته دارند. کتاب ***نظام نوین... اساطیر باستان*** (۱۷۷۵–۱۷۷۶) اثر یاکوب برینت، اثری که مورد علاقهٔ کالریج و بِلیک بود، در صدد آن بود که اثبات کند که خورشیدپرستی کلید همهٔ اساطیر عصر بت‌پرستی است. یا در اثری از شارل فرانسوا دوپویی به نام ***سرچشمهٔ همهٔ آیینها*** (۱۷۹۴) آمده است که منطقة البروج قالب همهٔ اسطوره‌ها است و دوازده خوان هرکول اشاره به واقعیات نجومی دارند، چنانکه خورشید مطابق گاهشماریِ منطقةالبروج حرکت می‌کند (به محض آن‌که هرکول شیرِ نمیا را می‌کشد، خورشید وارد برج اَسَد می‌شود و تا الی آخر...)

سیارهٔ زمین نیز مورد توجه بوده است. نظریه‌ای که می‌گوید اساطیر عصر بت‌پرستی را باید تمثیلی از فرایندهای طبیعی روی زمین دانست به نظر می‌رسد که از سدهٔ ششم پ. م. توجه تئاگنسِ رگیومی را جلب کرده است. تئاگنس که شاید از روایات هومر در باب بگومگوهای خدایان در کوه اُلمپ آشفته حال بود، از آنچه خوانده بود، چنین دستگیرش شد که ایزدانِ گوناگون نمادِ عناصر طبیعی‌اند و در این صورت می‌توان

ناسازگاریهایشان را بر اساس نظریهٔ اضداد که در فیزیک معاصر مورد توجه است توضیح داد؛ پوزئیدون، ایزد دریا، واقعاً همان آب است، آپولون همان آتش و هِرا برابر هوا است. یک سدهٔ بعد، هنگامی که امپدوکلس رسالهٔ منظوم خویش را دربارهٔ طبیعت نگاشت، عناصر اربعه نامهایی اساطیری یافته بودند. هرا همچنان برابر هوا بود، اما زئوسِ درخشان اکنون برابر آتش شد؛ آدونیوس (ایزد جهان زیرین) نمایانگر زمین، و پری دریاییِ ناشناخته و گریانی به نام نستیس نمایانگر آب گردید. هولباخ در کتاب ***نظام طبیعت*** چنین نتیجه گرفت: «این گونه بود سرچشمهٔ اساطیر؛ می‌توان گفت که اسطوره دختر فلسفهٔ طبیعی بود که جامهٔ شعر پوشیده و تنها مقدر بود که طبیعت و اجزای آن را وصف کند.» مسئلهٔ اصلی این بود که آیا اسطوره‌های باستانی در برابر جهان طبیعی، تنها پاسخی خیالی را رقم می‌زنند (که سخت مطابق دیدگاه رمانتیکها است)، یا اینکه شکل ابتدائیِ علم را طرح می‌اندازند؛ البته نه آن «علم بدوی و روستایی» که افلاطون از قول سقراط در تقبیح اسطوره آن را به ریشخند می‌گیرد (***رسالهٔ فدروس***)، بلکه آن علمی که انسانگرایانِ رنسانس آن را خردِ رازناکِ عهد باستان می‌خوانند. گرایش رمانتیکها را در رابرت وود می‌یابیم. او نخستین رمانتیکی بود که باور داشت که اساطیر را می‌توان با ریشه‌یابیِ جغرافیایی توضیح داد. او در ***رساله در باب نبوغ اصیل و نوشته‌های هومر*** (۱۷۷۵) می‌نویسد: «وقتی خورشید فراسوی کوههای ابرآلودهٔ مقدونیه و تِسالیا غروب می‌کند، از دیدگاهی خاص، بدویتی تصویری ظاهر می‌شود، که طبیعتاً افسانهٔ غولهای شورشگر را به ذهن متبادر می‌کند، که ژوپیتر را به مبارزه می‌طلبند و ابعادی آسمانی دارند و این برداشتی خیالی از چشم‌اندازی ناهموار است. اگر این نگاه وجود نداشت که عامل کمکی در فرایندهای اسطوره‌سازی شود احتمالاً هوا،

بویژه هوای ناملایم و نامساعد بود. در اساطیر اسکاندیناوی، وُدن، ایزد توفان و دونار، ایزد تندر، اسطوره‌شناسان رمانتیکی چون آدالبرت کوهن و ویلهلم شوارتز را بدانجا رساندند که اسطوره‌شناسی را تا حد هواشناسی تنزل دهند، چنانکه جان راسکین هنگام بررسی اسطوره‌های یونانی در باب ابر و توفان، در کتاب ***ملکهٔ هوا*** (لندن ۱۸۶۹) اینگونه عمل کرد. از سوی دیگر ماکس مولر، توجه خود را از وحشت به سرمستی معطوف کرد و کل اساطیر را پیروزی‌نامهٔ مفصلی برای سپیده‌دم تعبیر کرد. دیدگاه انسانگرایانهٔ فرانسیس بیکن دربارهٔ اساطیر طبیعت هنگام بحث دربارهٔ پان[۲۲] در کتاب ***خرد باستانیان*** (۱۶۱۹)، بسیار متفاوت است. بیکن همانند بوکاچیو معتقد بود که اساطیر حقایقی طبیعی را مجسم می‌کنند، هرچند (چنانکه به بوکاچیو یادآوری می‌کند) «این حقایق در پس هنری پنهان شده‌اند که شما را به شگفتی می‌افکنند» (***شجره‌شناسی ایزدان***).

کیمیاگران، که فرزندان خودساختهٔ هِرمس[۲۳]اند، نیازی به متقاعد شدن نداشتند و در اساطیر یونانی و عبری آموزه‌های هرمسی در باب تغییر و تبدیل فلزات را جستجو می‌کردند. در این کار، این واقعیت مشوقشان شد که نامهای برخی سیارات با نام‌های فلزات خاصی برابر است. این بدان معناست که وقتی یک متن از زحل یا مریخ سخن می‌گوید، احتمالاً این استنباط موجه است که به علم هیئت یا به «علم هیئت سفلا» که همان فلزشناسی است اشاره دارد و می‌توان از آن تفاسیر اخترشناسانه یا کیمیاگرانه کرد. آنان که سخت به فکر تبدیل فلزات اصلی به طلا بودند، لابد مسلماً توجه خاصی به تبدیلاتی که در ***دگردیسیها*** اثر اُوید مضبوط

---

۲۲. در اساطیر یونان، ایزد جنگلها و مزارع و چراگاهها که چهره‌ای انسانی دارد، اما مثل بز شاخ دارد و پاهایش به پاهای بز همانند است. ــ م.

۲۳. ایزد بازرگانی، اختراع، پیام‌آور ایزدان، و مظهر کیمیاگری در اعصار باستان. ــ م.

است، می‌کردند. فرار دافنه[۲۴] از پیشِ فوئبوس آپولون[۲۵] توجه نویسندهٔ ناشناس یکی از مقاله‌های کتاب ***نمایش کیمیاگری بریتانیا*** (۱۶۵۲) اثر اشمول را جلب کرد، او در این اسطوره قاعدهٔ ویژه‌ای برای ساختن سنگ (اِکسیر) کیمیاگری کشف کرد: دافنهٔ «مرطوب» و فرّار را با فوئبوس گرم و خشک بیامیزید تا هنگامی که مخلوط به صورت جامد درآید، کمی آب خنک بدان بیفزایید، آنگاه آن را با شیر دختر باکره بشویید». ایزدان و ایزدْبانوان در اصطلاحات کیمیاگری تا حد خواص شیمیایی تنزل می‌یابند و پایگاهی صوری می‌یابند در عین حال آمیزش اجتماعی و جنسی آنان نمایانگر فرایندهای کیمیاگری است. اَشمول شعر دیگری از یک شاعر بی‌نام تحت عنوان «قصهٔ هِرمسی» چاپ می‌کند که به سبب طویل بودنش از نقل همهٔ آن در اینجا معذورایم، اما دربارهٔ پی‌آیند کیمیاگرانهٔ زنای ونوس (زهره) با مارس (مریخ) است و نشان می‌دهد که دست‌اندرکاران کیمیاگری برای ایزد عصر بت‌پرستی وقایع جدیدی خلق می‌کنند و یافته‌های خود را در قالب اصلاحات اساطیری منتشر می‌کنند. اما معمولاً چنین می‌پندارند که خود متون باستانی تمام چیزهایی را که شخص نیازمند دانستن آن است در بر دارند. اعتقاد بر آن است که شیوخ ***عهد عتیق*** از حضرت آدم به بعد به خوبی با کیمیاگری آشنا بوده‌اند و گرنه چگونه می‌توانستند عمری چنین طولانی داشته باشند؟ حضرت موسی خودگوسالهٔ زرین را به‌آهک مبدل کرد و از گَردِ آن‌شربت‌مقویِ قلب برای کودکان بنی‌اسرائیل ساخت (***سفر خروج*** ۳۲: ۲۰)؛ خواهرش (مریم، پیامبر زن) رساله‌مانندی به‌نام ***عملکرد... هنرکیمیاگری*** نوشت‌که‌سلیمان نبی ***کتاب***

---

۲۴. در اساطیر یونان، نام پری دریایی است که برای رهایی از دست آپولن، خود را به گونهٔ درخت غار درمی‌آورد. ــ م.

۲۵. ایزد خورشید، پیشگوی موسیقی، پزشکی و شعر. ــ م.

حجر را بدان افزود که هیچ یک از آن دو در دست نیست و در این کار، متخصصان ***کتاب مقدس*** و شیمیدانان شکاک تلاش بسیار کرده‌اند. از دیگر سو اسطوره‌های عصر بت‌پرستی با مسائل شرعی از این قبیل روبرو نبوده‌اند و امکاناتی غنی داشته‌اند. چرا آرگونوتها[۲۶] برای به دست آوردن «پشمِ زرین» زندگی خود را به مخاطره می‌افکندند؟ مگر این که منظور پوستینی بوده باشد که قاعدهٔ طلاسازی بر آن نوشته شده بود؟ هر چه باشد، گوسپندی که پشم مزبور از آن به دست می‌آمد، به هرمس تعلق داشت. یا شاید این پشم خودِ «حجر» بوده و ماجراهای یاسون[۲۷] به مراحلی در فرایند کیمیاگری مربوط می‌شده است؟ یوحنای انطاکیایی در اوایل سدهٔ پنجم م. چنین حدس و گمانهایی را ثبت کرده و در ***واژه‌نامهٔ*** مشهور منسوب به سوئیداس مربوط به سدهٔ دهم م. نیز ذکر آن رفته است؛ و واپسین تلاش عظیم در راه قرائت اساطیر باستانی به مثابهٔ زبانی کیمیاگری از سوی آنتوان پرنتی در کتاب ***فرهنگ اسطوره‌ای ـ هرمسی*** (۱۷۸۷) انجام پذیرفته است. تواریخ کیمیاگری نشان می‌دهند که قرائتهای مذکور چقدر جدّی گرفته می‌شده است. کتاب ***پوست زرین*** (۱۵۹۸) اثر سلیمان تریسموزین و اثر منتشر نشده‌ای از سدهٔ هفده به نام ***افشایِ راز پوست زرین*** اثر رابرت ناپیر، کتاب ***فراریان آتلانتا*** (۱۶۱۸) اثر میکائیل مایر و ***اُدیپ کیمیاگر*** (۱۶۶۴) اثر یوهان یواکیم بکر نیز در این زمینه‌اند. آثار مزبوررا امروزه عمدتاًازدیدکمدی‌درخشان ***کیمیاگر*** (۱۶۱۰) اثربِن جانسن

---

۲۶. در اساطیر یونان، جویندگان طلای سرزمین آرگو که در جست و جوی پوستین زرین بوده‌اند. ــ م.

۲۷. در اساطیر یونان، زیردست سانتورها (موجودات اساطیری که نیمی از بدنشان انسان و نیمهٔ دیگرشان اسب بود) پرورش یافت و طبابت آموخت و مأمور تهیهٔ پوستین زرین بود. ــ م.

مطالعه می‌کنیم، چه این اثر هم نیرنگ‌بازی عملی را هجو می‌کند و هم تأملات تفننی سر اپیکور مامون پارسا را. سِر اپیکور به قدر کافی کتاب خوانده است تا بتواند دست به تأویل و تفسیرهای غریب در زمینهٔ کیمیاگری بزند و این کار را او در تفاسیر مربوط به کادموس مؤسس شهرِ تِب انجام داده است. به یاد داریم که کادموس دندانهای اژدهایی را که کشته بود، در زمین کاشت و این کار باعث شد که تعدادی جنگاور مسلح از زمین برآیند که کادموس سنگی به میان آنان پرتاب کرد و این کار آنان را به جنگ با یکدیگر تحریک کرد. آیا این قصه‌ای مسخره مربوط به اقوام بربر نیست؟ از نظر یک استاد کیمیاگری البته نیست، چه او بی‌درنگ درمی‌یابد که «سَنگ» یاد شده سنگی عادی نیست و آنچه به قیافهٔ مبدل اسطوره درآمده، درواقع مجموعه‌ای از یادداشتهای رمزی آزمایشگاه کیمیاگری است مانند این:

دندانهای اژدها تصعید جیوه [*اند*]،
که سپیدی، سختی و گَزِش دارد؛
و در اهرم یاسون گردآمده‌اند
(در انبیق)، و آنگاه در قلمرو او، مریخ، کاشته شدند.

(کتاب دوم، بخش اول، ص ۹۶-۹۹)

این یادداشت پیچیده‌تر از سخن بیتن نیست زمانی که فرضیهٔ سِراپیکور را می‌پذیرید که همهٔ اشارات به طلا در اساطیر کهن (از جمله، سیب در بوستان هِسپریها[۲۸]، تجلیِ جاو[۲۹] و بر دانائه[۳۰]، دست طلایی

---

۲۸. در اساطیر یونان، پریان دریایی و دختران هسپروس؛ نیز باغی پر از سیبهای زرین. ــ م.

۲۹. ژوپیتر، سیارهٔ کیوان.

میداس[۳۱]) عبارت‌اند از «معماهای انتزاعی سنگ ما»، و نیروی خود را صرف رمزگشایی اموری کنید که زمانی ماهرانه رمزگذاری شده‌اند.

کسانی که متقاعد شده‌اند که اساطیر ثبت کنندهٔ مشاهداتی دربارهٔ جهان طبیعی‌اند، اغلب چنین نتیجه می‌گیرند که هدف یک اسطوره تنها توصیف چیزی نیست، بلکه توضیح چگونگی به وجود آمدن آن است. فریزر معتقد بود که اساطیر عبارت‌اند از «توضیحات نادرست پدیده‌ها، چه پدیده‌های زندگی انسان و چه پدیده‌های طبیعت برونی». او در بیان این جمله، بر واژهٔ «نادرست» تأکید داشت. در میان مخالفان برجستهٔ نظریهٔ علت شناسانهٔ اسطوره، باید از برانسیلاو مالینوفسکی یاد کرد که با دیدگاهی کارکردگرا با آن برخورد می‌کند و معتقد است که اساطیر خاستگاهها را توضیح نمی‌دهند بلکه پیشینه‌هایی را نگه می‌دارند که توجیه‌کنندهٔ وضعِ موجوداند؛ اسطوره به‌زعم او عبارت است: «نمودار عملیِ دین بدوی و خرد اخلاقی» مارت به همین اندازه متقاعد شده بود که «اسطوره نه علت شناسانه بلکه متعهدانه است. کاراسطوره ارضای کنجکاوی نیست بلکه صحه گذاشتن بر ایمان است». آیین گرایان اشاره می‌کنند که توضیحهایِ علت شناسانه همیشه ساختهای بعداً ایجاد شده‌اند. شاید نظریهٔ علت‌شناسی از آن رو چنین بی‌اعتبار باشد که تماماً یادآور ماجرای کتاب ***چنین حکایات*** (۱۹۰۲) است که رادیارد کیپلینگ برای کودکان نوشت و توضیح داد که پلنگ چگونه پوستی خالدار یافت و شتر چگونه دچار مکافات شد و کوهان‌دار شد؛ همچنین یادآور کتاب ***ترانه‌ها وگفتارهای عمو رِموس*** (۱۸۸۰) اثر جوئل چندلر هریسن است، که

---

۳۰. مادر پرسئوس و یکی از همسران زئوس.

۳۱. پادشاه افسانه‌ای که به هر چه دست می‌زد، تبدیل به طلا می‌شد. ــ م.

در توجیه سیاهی سیاهپوستان یا کوتاهیِ دُم خرگوشان علتهای خنده‌داری ارائه می‌کند. اما قصه‌های عمو رِموس را هربرت هانتینگتن اسمیت با دقت خواند که مدتها پیش از کلود لوی‌استروس که با مطالعات میدانی خود ناگزیر به رد فرضیات کارکردگرایانهٔ مالینوفسکی شد مشغول گردآوری قصه‌های مشابهی در میان سرخپوستان امریکای جنوبی بود. شاعران همواره پندارهای علت شناسانه‌ای در مورد چگونگی پیدایش «چنگ»، یا این‌که مثلاً کوپید[۳۲] کمانش را از کجا به دست آورده (معمولاً از ابروی یار) ابداع کرده‌اند. گرَنت در اساطیر رومی به مباحث علت‌شناختیِ بسیاری برخورد، و به این ترتیب، بخش نخست تعریف رُز را در باب اسطوره در *فرهنگ کلاسیک اکسفورد* تأیید کرد: «اسطوره عبارت است از کوشش تخیلی و پیشا علمی برای توضیح هر پدیده‌ای خواه واقعی خواه خیالی که کنجکاویِ اسطوره‌ساز را برمی‌انگیخت.»

بخش دوم تعریف رُز که می‌گوید اسطوره عبارت است از «کوشش برای رسیدن به یک حس رضایت به جای سرگردانی و بی‌تابی دربارهٔ چنین پدیده‌ها» برعکسِ بخش اول آن بر جنبهٔ روانشناختی تأکید دارد. اکنون باید به شرح برخی توضیحات مهم روانشناسانه دربارهٔ اسطوره بپردازیم.

دیدگاههای روانشناختی

«آیا می‌توانی تصور کنی که اساطیرِ درونْ‌روانی چیستند؟» این پرسش را فروید در دسامبر ۱۸۹۷ از ویلهلم فلیس کرد، و این چند ماهی پس از طرح نظریهٔ عقدهٔ اُدیپ نزد او بود نظریه‌ای که جهانیان سه سال و اندی

---

۳۲. ایزد عشق در اساطیر رومی، برابر *اروس* در اساطیر یونانی. ــ م.

بعد از آن آگاهی یافتند. خوشبختانه، فروید مصمم شد که آن را توضیح دهد: «دریافت درونی و تیره و تار دستگاه روانیِ شخص محرکِ اوهامی است که به طور طبیعی به بیرون، و معمولاً به آینده و فراسوی جهان افکنده می‌شوند.» اوهامِ معرف که کاملاً در نتیجهٔ فرافکنیِ روانی پدید آمده‌اند، شامل عقاید ما دربارهٔ «جاودانگی، کیفر [و] جهانِ پس از مرگ» است، و همگی تنها «بازتابهای روان درونی ما... و اساطیر روانی»اند. فروید نخست سازوکارِ عمل‌کنندهٔ ***فرافکنی*** را در طی، پژوهشهایش دربارهٔ پارانویا (سوءظن شدید، خیالات واهی) کشف کرد و آن را در ژانویهٔ ۱۸۹۵ برای فلیس تعریف و در ۱۸۹۶ به صورت مقاله‌ای دربارهٔ روان‌نژندیِ دفاعی منتشر کرد. پنج سال بعد، کلید پارانویا برای رمزگشایی اساطیر نیز کشف گردید، زیرا فروید در ***آسیب‌شناسیِ روان در زندگی روزمره*** (۱۹۰۱) آشکارا عقیده‌اش را چنین بیان کرد: «بخش بزرگی از دیدگاه اسطوره‌شناختیِ جهان که تا اندازهٔ زیادی در بیشتر ادیانِ نو نیز بسط یافته است، چیزی نیست جز ***روانشناختیِ فرافکنده به جهان بیرون***». وظیفهٔ روانشناس بدانگونه که در ***توتم و تابو*** (۱۹۱۳) مجسم شده، عبارت است از «واژگونیِ این فرایند و برگرداندن آنچه زنده‌انگاری دربارهٔ سرشت چیزها به ما می‌آموزد به ذهن انسانی.» اسطوره‌شناسانِ طبیعت‌نگر آن را سراسر اشتباه پنداشته‌اند، زیرا چشم‌اندازهای طبیعی درواقع ذهنی‌اند («آه، کوهستانهای انبوه در ذهن ماست») و موجودیت عینی آنها از مکان پرت «غار نومیدی» اسپنسر، مکانی که تجلیِ بیرونی و مشهودِ مرگ روحی است، بیشتر نیست.

فروید اساطیر را «رسوبات» فرایندهای ناخودآگاه تلقی می‌کرد. داستان نارسیس از نظر بالینی، نشانهٔ شیوه‌ای از وارونه‌سازی ناشی از روان‌نژندی است که فروید نخستین‌بار در ۱۹۱۰ در مقاله‌ای دربارهٔ

لئوناردو داوینچی آن را خودشیفتگی معرفی کرد. همچنین سرنوشت مردی که پس از دزدانه نگاه کردن به بانو گادیوا نابینا شد، به فروید کمک کرد تا نظریه‌ای دربارهٔ آشفتگی روانْزادِ دید چشم را شرح دهد. حتی چهرهٔ شگفت‌آوری مانند ایزدْبانوی مصری، موت (با سری به شکل عقاب، پستاندار و در عین حال صاحب نرینه) نمایانگر جهان شگفت‌انگیزِ جنسیت کودکانه است. فروید هم آمادهٔ دادن بود و هم گرفتن و استفاده از دانشی که پیشتر آموخته بود برای استخراج مفاهیمِ ناآشنا از دل اسطوره‌های آشنا. با اشاره به این ادعای فرنچی که هراس واقعیِ گُرگُن مدوسا[۳۳] (با موی مار مانند و نگاه سنگ‌کننده‌اش) این است که او نمایانگر برداشت عصبی کودکانه از اندام مادینه است، فروید بر اهمیت این شناخت تأکید داشت که سرانجام اندام تناسلی مادر است که نمادین می‌شود: «آتنا، که سرِ مدوسا را بر زره خود دارد، نتیجتاً زنی دست نیافتنی می‌شود، زنی که ظاهرش هرگونه اندیشهٔ برخورد جنسی را محو می‌کند» (اما متأسفانه پرسئوس بود که سرِ مدوسا را برید و آن را به آتنا بخشید تا آن را بر زرهٔ سینه خود نهد و این خود یکی از پیچیدگیهای غیرقابل تصور جنسی است). تفاسیر اساطیری که فروید تا دههٔ ۱۹۳۰ با کمال جدیت تهیه کرد مورد غبطهٔ استهزاکنندگانش بود. چه کسی مانند فروید پروای آن را داشت که ماجرای تسئوس در هزار توی جزیرهٔ کرِت را به عنوان «تجلی زایش مقعدی» تعبیر کند، «که گذرگاههای پیچاپیچِ آن عبارت‌اند از روده‌ها، و نخِ آریادنه[۳۴] نیز همان بند ناف است». چه کسی

---

۳۳. یکی از شخصیتهای اساطیری یونان باستان که با زئوس درمی‌افتد و موهایش به شکل مار نمایانده شده است. ــ م.

۳۴. در اساطیر یونان، دختر مینوس و پاسیفه که به تسئوس نخی داد که با آن راهش را به هزارتوی مینوتور بیابد. ــ م.

می‌توانست بگوید که پرومته موفق شد آتش را در ساقهٔ رازیانهٔ نرینه مانند نگاه دارد و با خویشتنداری مانع جریان مایعی شودکه آن را خاموش می‌کرد.

اگر اسطوره‌ها عبارت‌اند از فرافکنیها، از کدام بخشِ ذهن انسان فرافکنده شده‌اند؟ فروید می‌پنداشت که از ناخودآگاه انسان، و آن را نهانخانه‌ای تصور می‌کرد که رؤیاهای جنسی در آن ذخیره می‌گردد و ذهنِ خودآگاه از آن بی‌خبر است؛ نتیجتاً، اساطیر در نظر فروید برآمده از جنسیت‌اند چنانکه نایت در کتاب ***بحث دربارهٔ پرستش ایزد نرینگی*** آورده است. یونگ با این نظر مخالفت کرد. او نخست نظریهٔ فرافکنی را پذیرفت، اما بعدها آن را تغییر داد و ذهن ناخودآگاه را «پیش‌برنده» تصاویر ازلیِ نه صرفاً بیرون ریزندهٔ آن‌ها دانست. اما حرکت بنیادیترِ یونگ عبارت بود از تصمیم به رد الگوی ناخودآگاه فرویدی و جایگزین کردن ساختار دوگانهٔ طرح خودش. سطح فوقانی عبارت است از «ناخودآگاه فردی» که درست در زیر آستانهٔ خودآگاه قرار دارد و به گفتهٔ فروید، ظرفی برای سرکوبها (پس‌رانشها) است، همین «ناخودآگاه فردی» است که پذیرای تحلیل فرویدی است. اما در زیر آن، لایهٔ ژرفتری به نام «ناخودآگاه جمعی» قرار داد که اسرار آن با فنون تحلیل فرویدی (لغزشهای زبانی، آزمونهای تداعی واژگانی و آشکارسازی نمادها) ناگشودنی است، زیرا درونه‌های آن در گام نخست هرگز پنهان نمی‌شوند. ناخودآگاهِ جمعی عمومی و فراگیر است، «در همهٔ افراد یکسان است و بنابراین، زیرلایهٔ روانی مشترکی را تشکیل می‌دهد که سرشتِ فرافردی دارد و درون فردفردِ ما حضور دارد.» یونگ نخست در سال ۱۹۱۹ درونه‌های ناخودآگاهِ جمعی را «کهن نمونه» خواند و همین کهن نمونه‌ها هستند که تصاویر کهن نمونه‌ای را می‌سازند که از طریق اساطیر، رؤیاها،

هنر و ادبیات با آنها آشناییم، «تصاویری جهانی که از دورترین روزگاران وجود داشته‌اند». تمایز یونگ میان «کهن نمونه» و تصویر کهن نمونه‌ای از این نظر مهم است که منتقدان ادبی اغلب این دو را با هم اشتباه می‌گیرند. یونگ توضیح می‌دهد «کهن نمونه» به منظور اشاره به عقیده‌ای موروثی نیست، بلکه بیشتر شیوهٔ کارکردی موروثی را در نظر دارد که با طریق فطری سر از تخم درآوردن جوجه مشابهت دارد. آنچه ما در اساطیر و ادبیات با آن مواجه‌ایم، صرفاً تصاویر کهن نمونه‌ای هستند. ما عین این تصاویر را به گونهٔ زیست شناسانه در ساختارِ یاخته‌های مغزمان به ارث نمی‌بریم، بلکه ظرفیت ساختن چنین تصاویری را به ارث می‌بریم. «عقاید فطری وجود ندارد، بلکه امکانات فطریِ عقاید هستند که راه را بر جسورانه‌ترین تخیلات می‌بندند». یونگ ادعا کرد که پژوهشهایش «راهی برای پدیده‌های روانی گشوده است که خود زهدانِ همهٔ اسطوره‌ها هستند»، مخصوصاً «کهن نمونه‌هایی چون نفْس مادینه (آنیما)، نفس نرینه (آنیموس)، پیرِ خرد، جادوگر، سایه، مادر ـ زمین، و غیره، و عوامل سازماندهنده، خود (نفْس)، دایره و چهارگوشه». فروید هرچه می‌خواهد بگوید، اساطیر «روانِ جمعی‌اند، و نه روان فردی»؛ به همین سبب، اسطوره‌های باستانی از دید باورمندان، نوعی روان درمانی بودند: «آنها برای انسانهای سرگشته توضیح می‌دادند که در ناخودآگاهشان چه می‌گذرد و چه چیز آنها را محکم نگه داشته است» هنگامی که خردگرایی غلبه یافت و مردم آن‌قدر ذهن پیچیده‌ای یافتند که دیگر اسطوره‌ها را باور نداشته باشند، آن بهره از نیروهای روانی که زمانی با اساطیر همسان شده و تحت نظارت بودند، به گونهٔ خطرناکی از کنترل خارج شدند، آثار ویرانگر آن را در شعر «عصر جدید» اثر اودن می‌توان دید:

قدرتهای مغلوب شادگشتند
از آن‌رو که نامرئی و آزاداند؛ بی‌پشیمانی
پسرانی را که در مسیرشان سرگردان بودند شکست دادند
متعرضِ دختران شدند و پدران را به جنون کشاندند.

کل نظریهٔ فوق به نحو شگفت‌آوری نمایانگر چیزی است که وایتهد معمولاً آن را «مغالطهٔ انضمامیت نابجا» می‌نامید، چه «ناخودآگاه جمعیِ» یونگ دیگر بیش از «ژرف‌ساختِ» نعام چامسکی، که ظاهراً همه چیز را توجیه می‌کند به جز خودش، از لحاظ تجربی قابل تأیید نیست.

به هرحال، فروید و یونگ به‌رغم همهٔ اختلافهایشان، هنگام تبیین شیفتگیِ ما نسبت به موضوعات اساطیر در فرضهای احساس‌گرایانهٔ یکسانی سهیم‌اند. هر دو گمان می‌کنند که ما مدتها پیش از آنکه بدانیم که می‌دانیم، تا حدودی آگاهی داریم که اسطوره از چه سخن می‌گوید. در مورد فروید، نظریهٔ عقدهٔ اُدیپ همان‌قدر برخاسته از بررسی واکنشهای حضار در برابر نمایشنامهٔ ***اُدیپ شهریار*** است که از درک ویژگیهای صوری نمایشنامهٔ سوفوکل. به ما گفته می‌شود سرنوشت اُدیپ «تنها از آن رو ما را تکان می‌دهد که می‌توانست سرنوشت خود ما باشد»، زیرا ***اُدیپ شهریار*** همچون صحنهٔ عمده‌ای برای شناخت ناخودآگاهِ ما عمل می‌کند؛ بنابراین، هنگامی که اُدیپ آرزوهای ابتداییِ دوران کودکی ما را به روی صحنه می‌آورد، همه مسحور و هراسان درجای خود میخکوب می‌شویم». نیرویی که ما را به سوی این نمایشنامه (و نیز نمایشنامهٔ ***هملت***) می‌کشاند، در سطحی متعالی عمل می‌کند، چه یک نمایشنامه‌نویس درست مثل تماشاگر نمی‌داند که چرا این درونمایه این قدر جذاب و پرکشش است. یونگ برای این عنصر احساسی در اسطوره اهمیتی از این

هم بیشتر قائل می‌شود و ثابت می‌کند که «وقتی موقعیتی کهن نمونه‌ای پیش می‌آید، ناگهان یک حس فوق‌العادهٔ رهایی یافتگی به ما دست می‌دهد چنان که گویی به واسطهٔ نیرویی چیره شونده به ما منتقل می‌شود یا مجذوبمان می‌کند. در چنین لحظاتی، ما دیگر فرد به شمار نمی‌آییم، بلکه نژادایم؛ ندای کل بشریت ما را فرا می‌خواند» مَود بودکین، منتقد آثار یونگ، خطرات مهم اتکای بیش از حد به چنین تکانه‌های آگاهی را در کتاب ***الگوهای کهن نمونه‌ای*** در شعر نشان داده است. روش او که به بهترین نحو در تحلیلی از «شعر دریانورد باستانی» اثر کالریج ترسیم شده عبارت است از نگرش لرزه‌نگارانه به آثار ادبی برای تعیین تکانه‌های اسطوره‌ای. بودکین وقتی می‌خواند که سایهٔ کشتیِ بی‌حرکت «هماره می‌سوخت با رنگ سرخی آرام و مهیب»، در می‌یابد که واژهٔ **سرخ** «روحی موحش دارد که به واسطهٔ تاریخ نژادی بدو رسیده است». یک روانشناس فرویدی می‌خواهد بداند که چگونه بودکین توانست با چنین اطمینانی بگوید که واکنشش نسبت به رنگ **سرخ** تنها به خاطر آسیب روانی شخصی نیست؛ از سوی دیگر، یک منتقد ادبی می‌خواهد واکنش او را به بافت بومیِ شعر کالریج نسبت دهد و بپرسد که آیا او به هنگام خواندن شعر رابرت برنز «عشق من، همچون یک گل سرخِ سرخِ سرخ است» همواره رسواییهای وحشتِ نژادی را احساس کرده است یا نه.

کشف دوبارهٔ اساطیر به عنوان دانشنامهٔ گونه‌های روانشناختی و عواطف عام، موجب شد که نویسندگان با گرایش جدیدی به اسطوره‌های کهن بنگرند. چند فصل اول کتاب فردریک جی. هافمن تحت عنوان ***مکتب فروید و اندیشهٔ ادبی*** پراکندگیِ اندیشه‌های فروید را در میان نویسندگان بریتانیایی و امریکایی نشان می‌دهد، اما مطالعهٔ قابل مقایسه‌ای دربارهٔ تأثیر یونگ در آنها نداریم. ظاهراً به نظر می‌رسد یونگ،

نسبت به فروید، حرفهای بیشتری برای نویسندگان دارد، زیرا گسترهٔ عاطفی تحت سیطرهٔ نظریهٔ کهن نمونه بسی وسیع‌تر از تأکید صرفاً جنسی در آثار فروید است. یونگ می‌نویسد: «هرکه از تصاویر ازلی سخن می‌گوید، با هزار صدا به سخن درمی‌آید». ییتس به طور مستقل به نتایج همانندی دست یافت، چه در مقاله‌ای دربارهٔ «جادو» (۱۹۰۱) باور خود را به وجود یک «خاطرهٔ بزرگ» شرح می‌دهد که آشکارا به ناخودآگاه جمعی یونگ نزدیک است، هرچند از نفسْ مادینهٔ جهانی، چنانکه هِنری مور فیلسوف افلاطونی سدهٔ هفده آن را تصور کرده تکامل یافته است. بنا به گفتهٔ ییتس: «آنچه تمایلات انسان گردآورده، در «خاطرهٔ بزرگ» به یک نماد بدل می‌شود و در دستان کسی که این راز را در خود دارد، به گونهٔ یک اعجاب آفرین و فراخوانندهٔ فرشتگان یا شیاطین عمل می‌کند».

کتاب **یک شهود** اثر ییتس سرشت التقاطی جستجوی او به دنبال تصاویر کهن نمونه‌ای را نشان می‌دهد، مانند تصویر «دَدی وحشی» در شعر «ورود دوم» او که با پشتی خمیده به سوی بیت‌لحم می‌رود تا زاده شود. ییتس همانند یونگ معتقد است که تصاویری که عواطف ازلی را فرا می‌خوانند، ابزاری هستند که برای ادبیات اهمیت جهانی دارند.

نظریهٔ یونگ دربارهٔ تصاویر کهن نمونه‌ای طریقی بحث‌انگیز برای نگریستن به مسئله‌ای کهنه، اما حل ناشده است: چگونه جوامعی که به لحاظ زمانی و مکانی از هم دوراند ممکن است داستانهایی بس همانند بیافرینند. برای چنین کاری البته باید در خود مسئله را تردید کرد. چون اصلاً بحث در این است که آیا اسطوره‌ها آنگونه که ادعا می‌شود «جهانی»اند و «جاودانه تکراری می‌شوند» یا تنها به صورت نسبی چنین هستند؟ آیا ما با همسانیهای مطلق مواجه هستیم یا تنها با همانندیهای خویشاوندی؟

آنهایی که معتقداند که شباهتها از تفاوتها بیشتراند، یکی از این دو کار را می‌توانند انجام دهند. از سویی، ممکن است فرضیهٔ همسان‌گرا را ترجیح دهند که مطابق آن، چون همهٔ انسانها شبیه هم‌اند، پس اسطوره‌ها نیز همانند یکدیگراند که در این صورت، چیزی جز همانندی نمی‌توان انتظار داشت. از سوی دیگر، ممکن است اعتقاد داشته باشند که اساطیر مورد علاقه‌شان در زمرهٔ کهن‌ترین و معززترین، اسطوره‌هایی است که بشر شناخته است و همانندیهای میان اسطوره‌های خود و اقوام دیگر را گواه انتشار فرهنگی یا سرقت ادبی می‌دانند.

وقتی یوستین شهید احساس کرد که ناگزیر باید ثابت کند که زایش پرسئوس از باکره الهامبخش زایش بکر عیسی مسیح نیست، و وقتی که سلسوس نتوانست آموزه‌های مسیحی را چیزی جز روایات مخدوش‌شده‌ای از افلاطون بداند، کلمنس اسکندرانی تنها توانست در اثر خود ***کشکول*** با نقل قول از نامنیوس اتهام را برگرداند: «مگر افلاطون کیست جز موسایی که به زبان یونانی آتن حرف می‌زند؟» بدینگونه حکایت تسکین‌بخشی پدید آمد که یوستین شهید آن را در ***خطابهٔ پندآمیز برای یونانیان*** آورده و می‌گوید هومر و افلاطون هر دو از مصر بازدید کرده، بخش بزرگی از سنت موسی (ع) را دستچین کرده‌اند که در ادبیات یونانی هنوز قابل تشخیص، هرچند مخدوش، هستند. جیمز فلچر به همین مسائل پیش پا افتادهٔ مسیحیت در شعری به نام ***پیروزی مسیح بر مرگ و پس از مرگ*** (۱۶۱۰) اشاره کرده است:

چه کسی نمی‌بیند آن که به نام دوکالیون[۳۵] غوطه‌ور شد

---

۳۵. فرزند پرومته که با همسرش فیرا، از سوی زئوس به توفان درافکنده شدند و تنها کسانی‌اند که از آن توفان جان سلام به در بردند. ــ م.

(آنگاه که زمین انسانهایش و دریا ساحلش را از دست می‌داد)
نوحِ کهنسال است؛ و در قصهٔ نینوس[۳۶]
آوازهٔ شَمشون[۳۷] هنوز زنده است...؟

(بند ۷)

شکاکان بر همان بی‌قاعدگیهایی تأکید دارند که جستجوگران نسبت به آنها اغماض می‌کنند و نتیجه می‌گیرند که شباهت توهمی است که با انتخاب دلخواهانه خلق می‌شود. به زعم آنان، اگر اساطیر به راستی جهانی بودند، باید روایتهای مربوط به پیدایش عالم و نخستین موجودات در سراسر جهان یکسان بوده باشد. مسئله به نظر هِنری فرانکفورت این نیست که توضیح دهیم چگونه یونانیان و تاماناکها هر یک به طور جداگانه به این تصور می‌رسیدند که بشر از سنگهایی به وجود آمده که به عقب پرتاب شده‌اند، بلکه باید توضیح دهیم چرا هیچ قوم دیگری به فکر چنین خاستگاهی نیفتاده است. هنگامی که لسا اسطورهٔ اُدیپ را در میان بومیان جزایر اقیانوس آرام جست و جو می‌کرد، حتی نتوانست یک نمونه بیابد که هر سه عنصر اصلی (پیشگویی، پدرکُشی و زنای محارم) در آن وجود داشته باشد. مسیحیانی چون اُنگ که قائل به خطی و یگانه بودن زمان‌اند، طبیعتاً مخالف همهٔ نظریه‌های عمومیت‌گرایی هستند که به گردش و تکرار قائل‌اند از آن گونه که میرچاالیاده در ***اسطورهٔ بازگشت جاودانه*** توصیف کرده است. اُنگ می‌نویسد: «تا آنجا که می‌دانیم، در هیچ جای کیهان تکرار واقعی به چشم نمی‌خورد، چه همه چیز در حال تحولِ و

---

۳۶. مؤسس افسانه‌ای شهر نینوا و همسر سمیرامیس. ــ م.
۳۷. قاضی بنی‌اسراییل که دارای قدرتی فوق‌العاده بود و به فلسطین خیانت کرد (سفر داوران ۱۳، ۲۴). ــ م.

جنب‌وجوش است. فقط در نگاه سطحی، وقتی کسی نگاه دقیق و موشکافانه ندارد، تکرار دیده می‌شود.

در مباحثات پیرامون دیدگاه روانکاوانه در مورد اسطوره، بارها شخص احساس می‌کند که تنها شواهد و مدارک نیستند که موضوع را به مسیری خاص هدایت می‌کنند، زیرا موضوع واقعی مربوط به نگرانی دربارهٔ طبیعت و سرشت تخیلِ اسطوره‌پردازانه است؛ آیا این، چنان که مایل‌ایم باور کنیم، بیان آزادی ما در خلق واقعیتهای بدیل است، یا تنها کارگزار آن نیروهای توانمندی است (همچون نیروهای شخصی و آسیب روانی، یا نژادی و ازلی) که زندگیمان را رقم می‌زنند؟

آموزشهای اخلاقی

یکی از سختگیریهایی که دون ژوانِ بایرون در سنین تأثیرپذیری خود دچار آن بود، موضوع آموزش متون کلاسیک است که باعث نگرانی بیش از حد مادرش می‌گردد. زیرا دُنا اینز، به رغم احترام بیکرانش به میراث کهن، «از اساطیر واهمه دارد» ــ یعنی از *آن حوادث رسوایی‌آورِ* ایزدان و ایزدْبانوانی که «هرگز شلوار یا سینه‌بند نمی‌پوشند»؛ و البته واهمهٔ او بی‌دلیل نیست، زیرا پسربچهٔ زودرسی که خواندنیهای مورد علاقه‌اش منتخباتی از متونِ هرزه و شهوانی قابل حذف است چندان فاقد آمادگی برای رویارویی نیست که مربی جوان و زیباروی او برای امتحان قدری «عصارهٔ ناب افلاطونی» بدو می‌چشاند. وضع نامساعدِ دُنا اینز به طور سنتی همانند وضع انسانگرای مسیحی است که از سویی معتقد است آموزشی که فاقد متون کلاسیک باشد، اصلاً آموزش نیست، اما از طرف دیگر، از ادبیات کهن واهمه دارد، چون اگر کسی آن را بدون درک و تشخیصِ درست مطالعه کند، خود به خود به فسادو تباهی سوق داده

می‌شود. چند خداانگاریِ ادبیات کهن بالقوه آن را مُخل ایمان مسیحی می‌کند، و قوانینِ اخلاقیش خیلی چیزها را رها می‌کند. جرارد مانلی هاپکینز نزد دیکسن گله کرد که: «ایزدانِ یونانی فاجراند، فاجرانی غیر طبیعی؛ هیچ اصولی را رعایت نمی‌کنند، مبادی آداب نیستند...».

می‌توان استدلال کرد که اگر یونانیان اساطیر خود را از موسی (ع) برگرفته‌اند، پس اسطوره‌های عصر بت‌پرستی ناگزیر باید نشانه‌هایی از ایمان راستین را حفظ کرده باشند. بوکاچیو که معتقد بود «شاعران عصر بت‌پرستی حس ناقصی از خداوند راستین داشتند» (***تبارشناسی ایزدان***)، تحت تأثیر کلام پولُس رسول بود که فرمود: «همهٔ چیزهایی که از قبل مکتوب شده، برای تعلیم ما نوشته شده» (***رومیان***، ۴:۱۵)[۳۸]. این قضیه در مورد سرایندهٔ شعر ***اُویدِ اخلاقگرا*** متعلق به سدهٔ چهاردهم م. نیز صدق می‌کند، این منظومه هفت هزار و پانصد مصرع دارد و از همان هشدار نخستین پولس رسول الهام گرفته است. این حقیقت که خداوند از تاراج اموال مصریان به دست بنی‌اسرائیل چشم پوشید (***سفر خروج***، ۳۵:۱۲ به بعد)، نیز مؤید نظر بالاست؛ چه اگر تفسیر آن بدان معنا است که مصنوعات عهد بت‌پرستی ملوث به روح بت‌پرستی نیست، مسیحیان آزاداند هرچه را میل دارند بردارند، چنانکه هاوکینزهنگام گردآوری منابعی برای کتاب ***باکرهٔ مقدس*** (۱۶۳۳)، به این مطلب برخورد. تمثیل واسطهٔ گریزناپذیر بین آنها بود، زیرا هم بت‌پرستان و هم مسیحیان به خواندن تمثیلی اسطوره‌های خویش خو گرفته بودند. پولُس رسول به غلاطیان (۴:۲۲-۳۱) فرمود که داستان ابراهیم و دو فرزند او در ***سفر پیدایش***، («یکی از یک کنیز، و دیگری از یک آزاد زن») درواقع تمثیلی

---

۳۸. ***کتاب مقدس***، ترجمهٔ فارسی، ۱۹۷۸، ***عهد جدید***، ص ۲۶۱. ــ م.

برای میثاق دوگانهٔ «شریعت» و «فیض الهی» است. فیلون یهودی نیز از تمثیلات پیچیده‌ای بهره گرفت تا مطالبی از *سِفْر پیدایش* را که در نظر او پوچ می‌نمود، توجیه نماید. وقتی غزلواره‌ای دربارهٔ تزویج مربوط به عصر بت‌پرستی که اکنون به عنوان «غزل غزلهای سلیمان» می‌شناسیم به نظر اوریگنس تمثیلی از تزویج عرفانی مسیح (ع) با کلیسا بوده است، دیگر نباید از جستجوی مفاهیم روحانی در مکان‌های غیر منتظره غفلت کنیم.

و اما دربارهٔ سنت بت‌پرستی، قرائت هومر به شیوهٔ تمثیلی را در سدهٔ ششم پ. م. تئاگنس رگیومی آغاز کرده بود، که اعتقاد داشت برخی از شخصیتهای آثار هومر واقعاً عبارت‌اند از صفتهایی که به صورت اشخاص جلوه‌گر شده‌اند. اگر شما هم (مانند او) اعتقاد دارید آتنا همانا خرد است؛ آرِسْ نابخردی است، آفرودیتْ شهوت و هرمس تعقل «است»، بی‌درنگ به همان نتیجه‌گیری رواقیون می‌رسید که معتقد بودند اساطیر شکل غیراستدلالی آموزش اخلاقی است، و در پی تمثیلاتی اخلاقی می‌روید که در ۱۶۳۲ در یادداشتهای جورج سندیز در حواشی ترجمهٔ *دگردیسیها* اثر اُوید به گونه‌ای چشمگیر آمده است. هرکولِ پرودیکوس که در چهارراهها می‌ایستد و پیش از آنکه جادهٔ پر فراز و نشیب *فضیلت* را بپیماید دربارهٔ بزرگراهِ فراخ *گناه* تأمل می‌کند، دیگر نه انسان است نه ایزد، بلکه خردی است که در انجام یک انتخاب اخلاقی صحیح درگیر است. حتی **پوپ** خود را موظف می‌داند که بر ترجمهٔ خود از آثار هومر، مطالبی اخلاقی ضمیمه کند تا دهان اخلاق‌گرایان حرفه‌ای را که بی‌درنگ بر مهار شهوت به وسیله‌ی عاقبت‌اندیشی در *ایلیاد*، یا بر ستایش عفت باکره در *اُدیسه* انگشت خواهند گذاشت، ببندد. و اگر کسی احیاناً بر این عقیده باشد که اسطوره نه تنها «جامعه‌شناسی مشروح اخلاق» بلکه یک دستگاه رازگونهٔ فلسفی است، پس تمثیلْ ابزاری است

برای بازگویی خردِ محو شدهٔ باستانیان. پیش از آنکه ویکو در کتاب ***دانش نوین*** (۱۷۲۵-۱۷۴۴)، نهایتاً این نظریه را رد کند، از دید اسطوره‌نگارانی چون ناتاله کُنتی، بدیهی بود که اقوام باستانی آموزه‌های فلسفی خود را در قالب اسطوره‌ها بریزند: فرانسیس بیکن به این سخن که «هر باور فلسفی افسانه‌ای را در بطن خود دارد» در پژوهشهای اسطوره‌پردازانهٔ خود در کتاب ***خردِ باستانیان*** (۱۶۱۶)، سخت توجه داشت. این کتاب بیکن به نظرِ گارنر، پیچیده‌ترین و فشرده‌ترین اثر فلسفی او است، و بی‌تردید نباید آن را آن‌گونه که معمولاً تصور می‌شود دارای نابه‌فرمانیِ تاریخی دانست. نباید جستجوی مکنونات فلسفی چندان هیجان‌زده‌مان کند که این سخن هشدار دهندهٔ سِنِکا را نشنیده بگیریم که گفته است آثار ادبی دربردارندهٔ بسیاری ازمسائل فلسفی‌اند، اما درواقع هیچ‌فلسفه‌ای نمی‌توان در آنها یافت. سنکا شیوهٔ رواقیان، اپیکوریان، مشائیان و آکادمیائیان را ریشخند می‌کرد، چه همهٔ آنان آموزه‌های متناقض خویش را به اشعار هومری نسبت می‌دادند. نتیجهٔ این‌سخن آشکاربود: «هیچ یک از این آموزه‌ها را نمی‌توان به این علت که همهٔ آنها را دراشعار او می‌توان‌یافت متکی بر آراء هومر دانست».

از لحاظ نظری چنین می‌پنداشتند که هر اسطوره دارای پوششی لفظی است که شاید با مفهوم اصلی و نهانیِ آن کاملاً متفاوت باشد. این پوشش ساختگی است، اما مفهوم نهانی آن حقیقت دارد. جُرج چَپمَن به هنگام ترجمهٔ ***اُدیسه***، «تمثیل» را برطرف کردن این پوششِ ساختگی برای پرده برداشتن از مادیترین و آموزه‌ایترین استنباط **حقیقت** دانسته است. بدین‌گونه، حتی اُوید نیز می‌تواند از فواید تردید برخوردار شود؛ چه، کتاب ***دگردیسیها*** ممکن است افسانه‌ای بیش ننماید که به قول ویلیام وِب در ***گفتارهایی در شعر انگلیسی*** (۱۵۸۶): «اما بر اساس معنا [= منظور]ی او جنبهٔ اخلاقی یافته، و چون حقیقت همهٔ قصه‌ها کشف می‌شود اثری است

حاکی از فرزانگی فوق‌العاده و داوری سلیم.» هرچیزی از همین صافیِ اخلاقی می‌گذرد و به عنوان **نمونه‌ی** چیزی دیگر سربرمی‌آورد. اگر ژوپیتر به ظاهر چون ورزایی درمی‌آید یا اگر آپولیوس[۳۹] به هیأت خر درمی‌آید، این تنها می‌تواند بدان معنی باشد که «شخصِ مغلوبِ شهوت... حیوانی بیش نیست» (رابرت برتن، ***کالبدشکافی مالیخولیا***، ۱۶۵۲)، گناه جنبهٔ بهیمی دارد، پس هر یک از گناهان هفتگانه و مرگ‌آسای اسپنسر سوار بر حیوانِ در خورِ خویش است: سیلنوس[۴۰] ایزدی شکمباره است، زیرا ایزدان عصرِ شرک نمونه‌هایی از جنبه‌های گوناگون تنزل مقام انسانی‌اند. آنچه روش اخلاق‌گرایانه را چنین سخت‌جان کرد تسامح آن در برابر تفاسیر ضد و نقیضی بود که نشان می‌دادند از یک پدیده، درسهای مثبت و منفی می‌توان آموخت. شنا کردن لئاندر[۴۱] در دریاچهٔ هلسپونت برای آنکه به محبوبش، هیرو بپیوندد هم تعبیری نیک و هم تعبیری بد دارد؛ تعبیر نیکش این است که روح مسیحی مبارزه می‌کند تا به اندیشهٔ الاهی دست یابد؛ تعبیرِ نادرست آن این است که مرگ لئاندر به واسطهٔ غرق شدن، تصویر مردمی است که همهٔ تلاششان تنها صرف عشق زمینی می‌شود و فقط به برهوت خویش دست می‌یابند (***اخلاقیات اُوید***).

ناقدانِ دیدگاهِ اخلاقی گلایه داشتند که دیدگاه مزبور نه خداشناسی خوبی به دست می‌داد و نه احساس خوبی تا در جستجوی پیامهای عهد مسیحیت اسطوره‌های روزگارِ شرک را زیرورو کنند. افراطیون حتی تماس با شعرِ روزگار شِرک را خطرناک می‌دانستند چون «هرکه مغاک (دوزخ) را

---

۳۹. هوادار و خواستارِ ایزیس، ایزدْبانوی اساطیری مصر باستان. ــ م.

۴۰. در اساطیر یونان، پدر باکوس یا دیونیزوس، ایزد شراب. ــ م.

۴۱. در اساطیر یونان، جوانی که به **هیرو** دلباخت و هر شب در دریاچهٔ هلسپونت شنا می‌کرد تا بدو رسد. ــ م.

لمس کند، بدانجا درافکنده خواهد شد» (**کتاب جامعه**، باب ۱۳، ۱). جان والتن بر ترجمهٔ خود از کتاب **بوئتیوس** در اوایل سدهٔ پانزده، دیباچه‌ای نگاشت و یادآور شد که آثار دوران شرک نباید در دسترس مسیحیانِ نیکو صفت قرار گیرد:

هیچکس چون من دوست ندارد کار کند یا اندیشه کند
دربارهٔ این کهن اشعار تیره؛
چه، این اشعار باید از دین مسیح طرد شوند
به شهادت ارمیای نبی، آن پارسای پاک:
این نبایست کار یک مرد مسیحی باشد
که نام ایزدان دروغین را زنده کند...

شهادت نویسندگان روزگار شرک نیز به عنوان مدرکی موثق چندان به کار مفسران انجیل نمی‌آید. مشکل این بود که مُشرکان اگر تنها از خلال تلفیق اقوالی از کتاب ***فلوریلگیا*** ــ که توسط مسیحیان فرهیخته به دقت گردآوری شده بود ــ شناخته می‌شدند، شاید به شیوهٔ گمراه‌کننده‌ای پارسا به نظر می‌آمدند. اراسموس حتی از این هم پیشتر رفت و در کتاب خود، Enchiriridion Militis Christiani (۱۵۱۸) آورده که برخی از اسطوره‌های اخلاق‌گرا (مانند داستانهای کرکه، تانتالوس[۴۲]، سیزیف[۴۳] خوان‌های هرکول) بیش از یک قرائت صرفاً لفظی خودِ کتاب مقدس محتوای دینی دارند. آنچه در دوران سلطنت یولیانوس مرتد در سدهٔ

---

۴۲. در اساطیر یونانی، شهریاری که به خاطر جرائمش به دوزخ تبعید و محکوم شد که بر آب ایستد، ولی از آن پس ننوشد و میوه‌ای دستش باشد، اما نتواند از آن بخورد. ــ م.
۴۳. در اساطیر یونان، شهریاری جنایتکار که محکوم شده تخته سنگی عظیم را از بالای کوه به دوزخ اندازد و دوباره آن را بالای کوه ببرد و تا ابد این کار را تکرار کند. ــ م.

چهارم میلادی اتفاق افتاد یادآور موحش تهدیدی بود که شرک پالایش یافته برای مسیحیت تثبیت شده همراه داشت. مهم این است که کلیسا در *فهرست کتاب‌های ممنوع*، مصوب شورای ترنت، در ۱۵۶۴ کتاب *اخلاقیات اُوید*، را نام برد و نه آثار اصلی اُوید را.

دیگر منتقدین، اساطیر اخلاقی شده را نه چندان خطرناک بلکه ابلهانه می‌دانسته‌اند و لوتر در تفسیرش بر *سِفْر پیدایش* چنین موضعی داشت. آگوستینِ قدیس ظاهراً می‌اندیشید که اخلاقی بودن اساطیر عصرِ شرک همان‌قدر آشکار است که جامه‌های نوی امپراتور[۴۴]. آگوستین با ریشخند می‌گفت اگر به‌زعم کسی چنین قصه‌هایی بیانگر اخلاقیات است از او بخواهید بگوید که ایزدان این مفاهیم را در کجاها آموختند». آیا یک افسانهٔ پاک و یک داستان ملوث هر دو در عظمت ادبی سهیم هستند؟ رابله، که مهارتش در یکی از این انواع ادبی به اثبات رسیده، این را قبول نداشت و به اخلاق‌گرایان تهمت حقه‌بازی می‌زد، و آنها را متهم می‌کند و در دیباچهٔ کتاب *گارگانتوا* (۱۵۳۴) می‌پرسد «آیا شما شرافتمندانه معتقدایدکه هومر هنگام نوشتن *ایلیاد* یا *اُدیسه*، به تمثیلات سرهم بندی شده‌ای که بعدها به آثارش چسباندند فکر می‌کرد...؟ هومر همان‌قدر به فکر آنها بوده که اُوید در *دگردیسیها* به فکر انجیل بود.» آیا اخلاق‌گرایان هرگز می‌دانستند که تلاش آنان برای تحمیق انسانها در همهٔ اعصار بوه است؟ یا تنها خود را فریفته‌اند و وجدان اخلاقی خود را ــ پیش از آنکه تحت تأثیر اساطیر به تن لذایذ حسی و گاه نفسانی دهند ــ زیر پا گذارده‌اند؟ در پای تندیس زیبای آپولون و دافنه اثر برِنینی شعاری آمده

---

۴۴. اشاره به داستان امپراتوری که چند شیاد برایش لباس نامرئی دوخته بودند که مدعی بودند فقط احمقها آن را نمی‌بینند و در نتیجه او و خیلی از مردم تظاهر به دیدن لباسی می‌کردند که درواقع وجود نداشت. م

که جان کلامش این است: ماجراهای گذرای عشق تو را به جایی نمی‌رساند. می‌خواهد بگوید این چیزی است که تندیس مزبور تصویر می‌کند. درست در همان لحظه‌ای که به آن پیکرهای باشکوه چشم می‌دوزد، این شعار را از یاد می‌برید، اما در عین حال همیشه ضرورت اخلاقی را حس می‌کنید. اگر خام‌اندیشیها یا تزویرهای اخلاق‌گرایانِ کوشا نبود معلوم نیست اساطیرِ روزگار شرک چه قدر در مقابل عملکرد تخریبی مسیحیان پارسا می‌توانست دوام بیاورد؟

بازیهای زبانی

اکنون که شکار فُکها به منظور تهیهٔ دارو را کنار گذاشته‌ایم، می‌دانیم که هیچ طبیعیدانی امروزه هرگز فرصت مشاهدهٔ عادت شگفت‌آور فُک را ندارد تا ببیند که فکها برای گریز از اسارت، بیضهٔ خود را گاز می‌گیرند. فُک‌های قرون وسطا ظاهراً با هشیاری تمام، به اهمیت خود در زمینهٔ اقتصاد به عنوان نخستین تولیدکنندگان خز پی برده بودند، و می‌دانستند که مادهٔ چرب و روغنی کشالهٔ رانشان مصرف دارویی دارد و انواع دارو و عطر از آن تهیه می‌شود؛ بنابراین، به هنگام نزدیک شدنِ شکارچی، خود را اخته می‌کردند بدان امید که شکارچیان آنها را رها کنند. این نکته در کتاب خواندنی مجموعهٔ افسانه‌های حیوانات به زبان لاتین، قرن دوازدهم میلادی، ترجمهٔ ت. ه. وایت تحت عنوان *کتاب حیوانات*، آمده است؛ در این اثر، فُک با نام لاتینی کاستور[۴۵] مشخص گردیده است. این خود توجیه‌کنندهٔ خیلی چیزها است. فُکها در اینجا چنین نامی یافته‌اند به خاطر آنکه خود را اخته می‌کنند. ایزیدور در این‌باره می‌نویسد: واژهٔ Castor

---

۴۵. در اصل نام ستارهٔ اول برج جوزا یا دو پیکر است؛ ضمناً در اساطیر یونان، یکی از فرزندانِ دوقلوی *لدا*، که توسط زئوس به برج جوزا مبدل شد. ــ م.

(فُک) از Castrando (اخته کردن) می‌آید. کسی نمی‌داند که اسطورهٔ فُک اول بار چگونه رواج یافته، اما یک چیز نسبتاً مشخص است، و آن اینکه هر که این داستان را ساخته، هرگز فُکها را از نزدیک ندیده؛ چه اگر می‌دید، متوجه می‌شد که فُکهای نر اصلاً بیضهٔشان درون بدنشان است، پس نمی‌توانند درمواقع خطر آن را گاز بگیرند (شاید هم او دیده و چنین نتیجه گرفته که هر نوعی که به چنگ آورده، قربانیِ شکار قبلی بوده است). آنچه احتمالاً اتفاق افتاده این بوده که اسطورهٔ مزبور بدین منظور ساخته شده که نام لاتینیِ فُک را توجیه کند؛ در اینجا منطق حکم می‌کند که همین مطلب را عیناً در مورد تعیین نام آموزگار «لاک‌پشت طنزآمیز» صادق بدانیم: «ما او را tortoise (لاک‌پشت) نامیده‌ایم چونکه او به ما آموخت (taught us)»[۴۶] (یا برعکس، با چنین نامی چگونه tortoise می‌تواند چیزی جز آموزگار باشد؟). ضرب‌المثلی می‌گوید «نامها و سرشتها اغلب با هم متجانس‌اند». تحلیل رسمی این فرضیه نخستین‌بار در رسالهٔ *کراتیلوس* افلاطون آمده است. در آنجا این مسئله مطرح شده که آیا نامهایی که به اشیاء اطلاق شده تنها برچسبهایی قراردادی‌اند (این عقیدهٔ هرموگنس و بسیاری از زبانشناسان جدید است) یا در اصل نشان‌دهندهٔ سرشت اشیاءِ مورد توصیف‌اند (این نظر *کراتیلوس* است و اکثریت شاعران و داستان‌نویسان نیز به آن معتقداند.) اگر شما با *کراتیلوس* موافق‌اید که نامها با اشیاء رابطه‌ای سازوار دارند، پس وسوسه خواهید شد زبان را برای کسب اطلاعات در مورد واقعیت جست‌وجو کنید و جهان واژه‌ها را برای یافتن بینشی نسبت به جهان اشیاء کندوکاو کنید[۴۷]

---

۴۶. توجه کنید به بازی لفظی و شباهت tort-oise (لاک‌پشت) و taght us (به ما آموخت = آموزگار). ــ م.

۴۷. در رسالهٔ *کراتیلوس* افلاطون موضوع طبیعی یا قراردادی بودن زبان مطرح شده است.

این واقعیت که زبان تغییر می‌کند اصلاً مهم نیست، به شرط آنکه بخواهید مسائل خود را از نظرگاه ریشه‌شناسی بررسی کنید؛ آنچه شما نیاز به انجام آن دارید این است که راستای جابجایی معناشناختی را با بررسی کاربردهای قبلی مشخص کنید و آنگاه در جهت گذشته پیشروی کنید تا به ریشهٔ اصلی کلمه برسید و می‌بینید که ریشهٔ واژه به نحو شگفت‌آوری معنی آن را توصیف می‌کند. کلید یافتن اطلاع درباره‌ی طبیعت کاستور در نامش نهفته است.

البته اکنون ما نظر دیگری داریم. کاسیرر با مقابلهٔ واژهٔ یونانی و لاتینیِ «ماه» نشان می‌دهد که زبان تنها بر تصور ما از اشیاء دلالت دارد (و نه بر خودِ اشیاء): واژه‌ای که یونانیان برای ماه به کار می‌برند به معنی «اندازه‌گیر» بود، در حالیکه رومیان آن را luna به معنی «درخشنده» می‌خوانده‌اند. اسطوره‌سازان قادر به چنین تمییزی نبوده‌اند. اگر که قصه‌گوی ما نمی‌تواند به عنوان طبیعیدان مفید باشد، لااقل یکی از راههای پدیدآمدن اسطوره را به ما نشان می‌دهد. مثلاً اسطوره‌ای را در نظر آورید که بارها در اشعار افلاطونی به آن برخورده‌اید و دربارهٔ روحی است که در زندانِ تن افسرده است و در حسرت روزی است که مرگْ آزادش کند. این معنی ظاهراً از روی کنجکاوی در همانندی میان واژه‌های یونانی معادل تن و مقبره استنباط گردیده است. افلاطون در ***کراتیلوس*** و نیز در رسالهٔ ***فایدون*** بدین نکته توجه کرده است و این بار واژهٔ «زندان» را

← اینکه آیا میان لفظ و معنی یک واژه ارتباط طبیعی وجود دارد یا قراردادی، همیشه مورد بحث فلاسفه و زبانشناسان بوده است. افلاطون به رابطه‌ای طبیعی میان الفاظ و معانی قایل است، مثلاً واژه‌هایی چون ترقّه، غرّش، وغوغ، قوقولی قوقو و غیره بر اساس کیفیت خاص آوائی و تلفظ آنها به نحوی طبیعی با معنی خود رابط دارند. این نظریه توسط زبانشناسان جدید رد شد چون در همهٔ موارد صادق نیست. ــ م.

جایگزین کرده است. این نکته بسیار روشن‌کننده است، زیرا در اینجا تغییر واژه اصل کلامی اندیشه را پنهان می‌کند و اسطوره خود را از پیوند با زبان یونانی رها می‌کند تا مستقل حرکت کند. داستان شَمشُون و چگونگی یافتن عسل از لاشهٔ شیری که کشته بود در ***عهد عتیق*** (***سِفْر داوران***، ۸:۱۴) چنین تفسیر شد که می‌خواهد بگوید که واژهٔ عبری معادل «عسل» از واژهٔ عبری معادل «شیر» شده است؛ همچنین در اسطورهٔ یونانیِ دوکالیون و همسرش فیره آمده که آنها پس از توفان بزرگ با سنگهایی که به پشت سر خود پرت کرده‌اند، زمین را از نو پُر از آدمی کرده‌اند. هنگامی از پیچیدگی این اسطوره کاسته شد که سندیز در کتاب خود توضیح داد که واژهٔ یونانی معادل «سنگ» بسیار شبیه واژهٔ «مردم» در این زبان است. ممکن است این نکته یاوه‌ای بیش جلوه نکند، اما از آن گونه یاوه‌هایی است که محتملاً برخی اسطوره‌ها، پیش از آنکه زبانشناسان نهایتاً پوچیِ آن را به اثبات برسانند، بر اساس آن شکل گرفته‌اند.

با وجود این، شمارِ شگفت‌آوری از اسطوره‌هایی که از زبان الهام پذیرفته‌اند، توانسته‌اند از صافی دقیق زبانشناسان جدید بگذرند. برای داستان توراتیِ برج بابِل دربارهٔ گروهی نامؤمن که درصدد ساختن بُرجی بوده‌اند تا به آسمان دست یابند، پس خداوند برای تفرقه میان آنها، زبان هر یک را مختلف گرداند، هنوز سرچشمهٔ زبانشناختی قائل هستند. زبانشناسان در آغاز سعی کرده‌اند زیگوراتهای بابل را به واسطهٔ واژهٔ عبری balal (مشوش ساختن) توجیه کنند: «از آن سبب آنجا را بابل نامیدند زیرا که در آنجا خداوند لغت تمامی اهل جهان را مشوش ساخت» (***سِفْر پیدایش***، ۹:۱۱)[۴۸]. اگر شعر انگلیسی از اسپنسر تا شِلی پر است از

---

۴۸. ***کتاب مقدس***، ترجمهٔ فارسی، ۱۹۷۸، ص ۱۴. ــ م.

«نام سهمناکِ دموگورگُن» (**بهشت گمشده**)، که نیای اصلی همهٔ ایزدان دانسته شده اما در نزد باستانیان کاملاً ناشناخته بوده اکنون می‌دانیم که این درست به خاطر آن است که بوکاچیو به اشتباه واژهٔ یونانی دمیورگ به معنی صانع و آفریننده را «دموگورگُن»، خوانده و بدین طریق آن را ابدی ساخته است، خطایی که نخست از سوی مفسرِ ***اهالی تبای*** اثر استَتیوس انجام گرفته بود.

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 سِرویلیام جونز ابتدا در ۱۷۸۶ پیشنهاد کرده بود زبانهای سنسکریت، یونانی و لاتین همه از آن پدید آمده بودند. ساختار احتمالیِ این پیش ـ زبان به وسیلهٔ آنچه فریدریش اشلگل آن را بعدها «دستور تطبیقی» نامید رقم زده شد؛ قانون گریم (۱۸۲۲) و قانون ورِنر (۱۸۷۵) دگرگونیهای آوایی را که هر یک از زبانهای برآمده از زبان هندواروپایی را به مسیری جداگانه انداخته بودند توضیح دادند. برای نخستین بار، این احتمال به میان آمد که آیا همانندیهای لفظی در زبانهای گوناگون صرفاً جنبهٔ تصادفی دارد یا اَشکال همریشه‌ای در خانواده‌ای بزرگ‌اند. استنباطهای هیجان‌انگیزی را که می‌شد از این مطالب برای مطالعات اسطوره‌شناختی کرد در مقاله‌ای به قطر کتاب به نام «اسطوره‌شناسی تطبیقی» (۱۸۵۶) اثر آدمی بسیار شماتت شده چون ماکس مولر می‌توان یافت. او معتقد بود که «اساطیر وِدایی در اسطوره‌شناسیِ تطبیقی همان مقامی را دارد که زبان سنسکریت در دستور تطبیقی دارد. مولر روشهای زبانشناسی تطبیقی را در مورد این ظن قدیمی به کار گرفت که اسطوره‌ها به گونه‌ای برآمده از بازی کلامی‌اند. او اعتقاد داشت که آریاییها مشاهدات خویش را از طبیعت، با شیوه‌ای

انسان‌گونه انگار به زبانی استعاری تشریح می‌کردند. آنها که هنوز بدان سطح از انتزاع نرسیده بودند که بتوانند به سادگی بگویند «شب فرا رسیده است»، پس به ناگزیر می‌گفتند: سِلِنه[۴۹] با بوسه‌ای اندومیون[۵۰] را به خواب می‌بَرَد» (همه می‌دانند که سلنه برابرِ ماه و اندومیون خورشیدِ در حال غروب است). وقتی اقوام آریایی به سرزمینی کوچیدند که بعدها اروپا نامیده شد، استعاره‌های خویش را نیز با خود آوردند؛ و همان‌طور که مفاهیم اصلی استعاره‌های مزبور کم‌کم رو به فراموشی نهاد، داستانهای جدید ساخته شد تا شخصیتهایی را توجیه کنند که دیگر آنها را به عنوان آرایه‌های سخن نمی‌شناختند. بنابراین، اساطیر گونه‌ای «بیماریِ زبانی»اند؛ بیشترِ... ایزدان شِرک نامهای شاعرانه‌ای بیش نیستند، این نامها به تدریج چنان خصلت ایزدی یافتند که هرگز به مخلیهٔ هیچ کدام از اسطوره‌سازان نخستین خطور نکرده بود. فقط زبانشناسان تطبیقی صلاحیت آن را دارند که ابهامات موروثی موجود در اساطیر «متأخر» مانند اساطیر یونانی را روشن سازند، چه تنها آنان می‌توانند مفاهیم ریشه‌ای نامهایی را که زمانی بر خصائلی اطلاق می‌شدند، اما در عصر هومر به عناوینی کدر مبدل شده‌اند، بازسازی کنند. استحالهٔ دافنه[۵۱] به درخت غار به هنگامی که تحت تعقیب آپولون قرار گرفت، خود نمونه‌ای از تحولی منتج از بیماریِ زبانشناسانه است. پشت سر دافنه، داهنه یا آهنهٔ سنسکریت قرار دارد که برابر «سپیده دم» است؛ و چون آپولون ایزد خورشید است، اسطورهٔ مزبور در اصل بیانگر طلوع سپیده‌دم در آغوشِ

---

۴۹. ایزدبانوی ماه

۵۰. جوانِ رعنایی که سلنه عاشق وی شد و با بوسه‌ای گرفتار خوابی جاودانی شد و همواره جوان ماند. ــ م.

۵۱. دراساطیر یونان، نام پری دریایی است که توسط آپولون به درخت غار مبدل شد. ــ م.

عاشق خود خورشید است. و اما درخت غار چیست؟ «سپیده‌دم در یونانی «سوزان» نامیده می‌شد؛ درخت غار هم همین‌طور بود، چوبی بس آسان سوز. در حقیقت بنا به قرائنهای اغراق‌آمیز مولر، کانون بسیاری از اسطوره‌های یونانی مربوط به سپیده‌دم و شباهنگام بود. او با رضایت آشکاری می‌نویسد: «نمونهٔ دیگری از غروب زیبای خروشید را در اسطورهٔ مرگ هرکول می‌توان یافت» منکران این دیدگاه مغلطهٔ او را بسیار آسانتر از حقه‌بازی‌های زبانشناختیش به سخره گرفتند. تایلر ثابت کرد که «ترانهٔ شش پَشیز» روی هم رفته اسطوره‌ای خورشیدی و ناشناخته است؛ و اندرو لانگ نشان داد که گلَدستون، لیتلدِیل و خودِ مولر را می‌توان جزو ایزدان خورشیدی که در سطح وسیعی در انگلستان رواج دارند شمرد. اما مولر مهمتراز اینها است. تأکید اوبرجنبهٔ زبانیِ اساطیرهرچندعملاً پوچیش به اثبات رسیده است نیک یادآور این نکته بود که اسطوره‌ها همان‌قدر ممکن است از واژه‌ها الهام گیرند که از اندیشه‌ها. درواقع، استفان مالارمه و نماد گرایان فرانسوی نیز درصدد اثبات این ادعا بودند که در آفرینش شعر، واژه بر اندیشه مقدم است، زیرا در شعر خود واژگان امکاناتی را پدید می‌آوردند که در حالتِ پیش زبانی به خاطر خطور نکرده است. اگربا ویتگنشتاین هم سخن شویم که می‌گوید فلسفه مبارزه‌ای است بر ضد افسون شدن عقل ما به وسیلهٔ واژه‌ها، پس می‌توان نتیجه گرفت که اساطیر اغلب سحر و افسونِ دلخواه است و باید نظر جان کراو رنسم را پذیرفت که گفته است «اسطوره‌ها تصوراتی زادهٔ استعاره‌اند».

اسطوره‌ها و آیینها

اگر در آغازْ کلمه نبود، پس چه بود؟ اندیشه یا عمل؟ وقتی تایلر در کتابی با دامنه‌ای گسترده به نام ***فرهنگ بدوی*** (۱۸۷۱) به این مسئله پرداخت،

نظر مولر را در باب تنوع جزئیات در اساطیر تأیید کرد، اما اصرار داشت که اساطیر اساساً از نگرش غیر منطقیِ انسان ابتدایی دربارهٔ جهان پیرامون خویش ظهور کرده است. تایلر نوشت: «به نظر من، در مرحلهٔ نخست اسطورهٔ مادی شکل گرفته است، در مرحلهٔ دوم اسطورهٔ زبانی»؛ پس در آغازْ اندیشه بود، و اندیشهٔ تمثیلی بود. به هرحال، فرض کنیم که ***فاوستِ*** گوته روی هم رفته حقیقت دارد؛ آیا می‌توان با مقدم دانستن عمل مسئلهٔ کهنه و لاینحل تقدم واژه‌ها و اندیشه‌ها را به یکسو نهاد؟ این امکان را می‌توان در کتاب ***دین اقوام سامی*** (۱۸۸۹) اثر رابرتسن اسمیت یافت که جستاری است دربارهٔ رابطهٔ میان آیین دینی و باور دینی. اسمیت یادآور می‌شود که «در همهٔ مذاهب عتیق، اساطیر جای باور دینی را می‌گیرند»، اما «این اساطیر بخش ضروری دین باستانی نبود، زیرا حرمت و قداست نداشت و هیچ قید و بندی هم بر پرستش‌کنندگان تحمیل نمی‌کرد.» اگر اینچنین باشد، پس نه جنبهٔ زبانی و نه محتوای اندیشگیِ یک اسطوره هیچ کدام اهمیت خاصی ندارند، چه تنها کاری که انجام می‌دهد ثبت یک عملِ آیینیِ از پیش موجود است. بنا به گفتهٔ اسمیت، «تا هنگامی که اسطوره‌ها عبارت‌اند از تبیین آیینها، روی هم رفته ارزش فرعی دارند. می‌توان تصدیق کرد که در همهٔ موارد اسطوره است که از آیین سرچشمه می‌گیرد، نه آیین از اسطوره.» اگر آیینهای **کتاب مقدس** مأخذ اساطیر آن باشند، شاید بتوان سرچشمهٔ نهائی اسطوره را در آیین نخستین بازجُست؛ در این صورت، بهتر این است که از مطالب گردآوری شده در مجموعهٔ دوازده جلدی ***شاخهٔ زرین*** (۱۸۹۰-۱۹۱۵) اثر فریزر آغاز کنیم، اثری که با تحسین و تمجید به رابرتسن اسمیت پیشکش شده است.

اکنون که انسانشناسان به این مشکل (که واقعاً چندان هم حاد نیست) می‌پردازند تا نشان دهند که ***شاخهٔ زرین*** چیزی بیش از یک شاخهٔ

طلاکاری شده نیست و سبک راسکینی آن نواقص استدلال و تفسیر را می‌پوشاند، کار عظیم فریزر شهرتش را در مقام عاملی بزرگ و آگاهی دهنده و نابغه‌ای پشتیبان تخیل اسطوره‌سازِ نوین تحکیم می‌کند و بنابراین، خود را از فشاری که تعهد به صحت از دید ثبت واقعیت‌ها به او تحمیل کرده، می‌رهاند. آنچه یک غیر متخصص دربارهٔ اعمال آیینی می‌داند، تا حد زیادی از فریزر و شاگردانش سرچشمه می‌گیرد که گزارشهایشان از عشق و مرگ در حالت ابتدایی، این مسائل را بسیار مهم و بسیار وزین جلوه می‌دهد. چقدر دلپذیر است عشقبازی در کشتزارها با دانستن این‌که بدین طریق باروری آنها تضمین می‌شود. چقدر باشکوه است که انسان بدون احساس گناه و بی‌واهمهٔ عقوبتی شهریاری را در اوج قدرت به قتل برساند مبادا که جهانِ پیرامونش در دوران کهولت او به گونهٔ رقت‌باری انحطاط یابد. چقدر ساده و اقناع کننده است که هر چیزی را پیرو الگوی گردش فصلی از بهار تا زمستان، از زمستان تا بهار، از زایش تا مرگ و از مرگ تا نوزایی و نوشدگی قرار دهند. بنابراین، به‌رغم آنکه فریزر در جریان جستارهایش، بیشتر اوهمِروسی شد تا آیین‌گرا، کتاب ***شاخهٔ زرین*** دربردارندهٔ مدارک کافی است که هر خوانندهٔ قدرشناسی را متقاعد می‌کند انسان نخستین عمیقاً شیفتهٔ شعائر مربوط به بهار است و همهٔ اسطوره‌ها به تناوب از یکی از گونه‌های آیین قداست گیاهان سرچشمه گرفته‌اند. هنگامی که آرنُلد وان جِنِپ مطالعات خویش را دربارهٔ مراسم بلوغ در اثری به نام ***آیینهای گذر*** (۱۹۰۹) منتشر کرد، نشان داد که الگوی گیاهیِ زایش، مرگ و باززایی در مورد ادوار و مراحل زندگانی انسان مورد تقلید قرار گرفته، بدین طریق که کودکان در آیینها مرگی نمادین می‌یافتند تا به هیأت بزرگسالی باززاده شوند.

هایمن انتشار بسیار گستردهٔ این فرضیهٔ آیینی را به دنبال بسط فاضلانهٔ

این فرضیه در کتاب جِین هَریسن به نام **تمیس** (۱۹۱۲) دانسته است هریسِن در کتاب خود درصدد نشان دادن این نکته است که شباهت آوایی میان drama (نمایش) و dromenon (آیین) به هیچوجه اتفاقی نیست. به همین سبب، گیلبرت موری نخستین بار الگوی مشهور خود از شکلی بینابینی میان آیین و تراژدی را ارائه داد که همچنان در نمایشنامهٔ ***باکائه*** اثر اوریپید فسیل شده بود. تنها بخش این داستانِ مسحورکننده که در اینجا مورد نظر ماست، این نتیجه‌گیری نسنجیده است که اسطوره روایتی ضعیف از آیین دارد. شعائر، در نظر هَریسن، شامل «آنچه ***انجام شده***»، dromenon، آیین به معنی خاص آن و «**آنچه گفته شده**» است. «اسطوره (mythos) در نزد یونانیان، در وهلهٔ نخست به سخن و گفتارِ برآمده از دهان (mouth) اطلاق می‌شد» و درنتیجه، فقط «مکمل گفتاری یک آیین اجرا شده یا چیزی انجام یافته بوده است». از این گذشته، بررسیهای خردمندانهٔ کلوکون و فونتنرُز دربارهٔ دیدگاه آیینیِ اسطوره نشاندهندهٔ اشکال گوناگون مخالفت با هَریسن است. یک راه برای زیر پرسش بردن تقدمِ جهانیِ آیین آن است که موارد محرز تقدم اسطوره را در جای خودش قرار دهیم. چنانکه خود کلوکون در مورد مراسم عشاء ربانی، به عنوان نمونه‌ای از آیینهای مبتنی بر حکایتی مقدس، این کار را انجام می‌دهد. از سوی دیگر، تعریف هریسِن از اسطوره به قدر کافی رسا نیست. به عنوان مثال، فونتنرُز تردید دارد که اساطیری که او از آنها سخن می‌گوید، به راستی قاعده‌هایی زبانی باشند، نه اسطوره به معنیِ روایی کلمه؛ کِرک معتقد است که فونتنرز دچار خطا شده، چون در تعریفی که از اسطوره به دست می‌دهد، دقیقاً همان عناصری که آن را از آیین منفک می‌کند، مانند خیال و آزادی تحول را حذف کرده است. هنگامی که در جُستاری جدی به دنبال موارد غیر معمول، شواهدی در مورد انفصالی

جدی ـ آیینی که اسطوره همراه ندارد یا برعکس ـ مشاهده می‌شود آیین‌گرایان ترجیح می‌دهند ادعای خود را تعدیل کنند تا اینکه از آن دست بکشند؛ حال دیگر اسطوره فرزندِ آیین تلقی نمی‌شود بلکه هر دو فرزندان والدینی مشترک دانسته می‌شوند. هَریسن خود چنین تعدیلی در نظر خود کرد. شیفتگیِ اولیهٔ او به زیبایی‌شناسی راجر فرای عقیده‌اش را به این صورت پالایش داد که هنر و آیین هر دو ریشه در «میل ارضا نشده» دارند؛ و هنگامی که کتاب ***درآمدی بر مطالعهٔ دین یونانی*** منتشر شد، او به این باور رسیده بود که «اساطیر... همانند آیین از میلِ سرکوفته و ارضا نشده برآمده‌اند». بنابراین، حد میانه آن است که معتقد شویم اسطوره و آیین «المثنای یکدیگراند؛ اسطوره در سطح مفهومی می‌زید و آیین در سطح عمل». باور بر آن است آنچه به گونهٔ عاطفی از «میل ارضا نشدهٔ» هَریسن، یا به گونه‌ای عقلانی از «آرمان مقدم» هِرزکویتس برمی‌آید، در نهایت در آیین شکل نمایشی (دراماتیک) می‌یابد یا در اسطوره شکل روایی. این نظریه بخصوص برای شماری از نویسندگان و نیز گروهی که به «منتقدان اسطوره» معروف‌اند گیرایی داشته است و ما در فصل چهارم، دربارهٔ برخی از آنان سخن خواهیم گفت. دی. اچ لارنس در نامه‌ای مورخ دسامبر ۱۹۱۳ نوشت: «نمی‌دانی که چقدر از کتاب ***آیین و هنر*** بهره برده‌ام، عقاید خوبی در آن بیان شده، اما انگار به دست یک خانم آموزگار نوشته شده است.» اکنون که تا اندازه‌ای می‌دانیم لارنس از بیان عامه فهم نظریهٔ جین هَریسن در کتاب ***هنر و آیین باستانی*** (۱۹۱۳) چه قدر بهره برده، می‌توانیم به خوبی درک کنیم که چرا دیگر نویسندگان با آن برخوردی مقید و مشروط داشته‌اند، چرا که اهل قلم با جدا پنداشتن اسطوره از آیین و نابرابری منتج از تقسیمِ کار ناشی از این جدایی، چیزهای بسیاری را از دست می‌دهد. اودن مدعی است «در شعر، آیین

جنبهٔ زبانی دارد و از طریق نامگذاری به تکریم می‌پردازد». خدا این ودیعه را در اختیار حضرت آدم گذاشت که بر روی حیوانات نام بگذارد و او هم به درستی از عهدهٔ این کار برآمد، شاعر نیز می‌تواند با پرورش این ودیعه امیدوار باشد که شکاف میان کلمه و عمل را از میان ببرد و با ادغام دوبارهٔ اسطوره و آیین، از زشتی یک انتخاب نادرست شانه خالی کند.

دیدگاههای ساختارگرا

روش ساختارگرایان در تحلیل اسطوره برآمده از تمایزی است که فردینان دوسوسور در ***دورهٔ زبانشناسی عمومی*** میان دو دیدگاه درزمانی و همزمانی در مطالعهٔ زبان قائل شده است. از این دو، دیدگاهِ در زمانی یا تاریخی بسی آشناتر است و حاکی از آن است که هر لحظه‌ای در زمان را می‌توان به عناصر سازه‌ای تقطیع کرد و هر یک تنها در شرایط پیشینهٔ منحصر به فرد خود کاملاً قابل درک است. زمان گویی شبیه کابل تلفنی است، یعنی مجموعه‌ای از سیمهای همراه هم که هر یک جداگانه به نقطه‌ای در گذشته‌ای دور وصل شده است. از سوی دیگر، دیدگاه همزمانی تاریخچهٔ خصوصی عناصر منفرد را نادیده می‌گیرد و درعوض، بر رابطهٔ میان آن عناصر در لحظه‌ای خاص تکیه می‌کند. به جای کندن تک تک سیمها از کابل تلفنِ «زمان»، مقطعی از آن را می‌برند و الگوی پایانه‌ها را در سطح مقطع بازرسی می‌کنند. بنا به گفتهٔ سوسور، دیدگاه همزمانی همچون بازی شطرنج است که هر لحظه اگر سر برسید، می‌توانید کاملاً موقعیت بازی را تشخیص دهید. لازم نیست بدانید که پیش از آمدن شما تک تک مهره‌ها در کجا قرار داشتند، زیرا مهم آن است که آنها در این لحظه، چه رابطه‌ای با یکدیگر دارند.

اگر از دریچهٔ همزمانی بنگریم، هیچ عنصر منفرد زبانی به تنهایی

وجود ندارد، چه هویتش به واسطهٔ مجموعه‌ای از عناصر پیرامونش بازشناخته می‌شود و هویتش را از طریق تقابل با عناصر مجاور به دست می‌آورد. تعریف جدید واج‌شناسی به شیوه‌ای که سوسور ارائه کرده بود، راه را برای بررسیِ درزمانیِ آواشناسی و تمییز آن از بررسیِ همزمانیِ واج‌شناسی هموار کرد. کِنِت پایک با توجه به این تمایز میان *آوا*شناسی و *واج*شناسی توانست نظام رده‌بندی همهٔ زمینه‌های پژوهشی مبتنی بر تفاوتهای اساسی میان دیدگاههای *آوایی* (یا درزمانی) و *واجی* (یا همزمانی) را پیشنهاد کند. امروز نتیجهٔ آشکارش را همه جا می‌بینیم. اهمیت وضع در زمانی «واحدهای اندیشه» در تاریخ در زمانی اندیشه‌ها را که نخستین بار آرتور لاوجوی ارائه کرد، اکنون در کتاب ***باستانشناسی دانش*** میشل فوکو، که مبتنی بر شناسایی «واحدهای شناخت» همزمانی است، به بحث گذاشته شده است. اَلن دوند به متخصصان فرهنگ عامه پند می‌دهد که در پس بُن‌مایه‌های در زمانی یا تاریخی در جستجوی «واحدهای بن‌مایه‌ای» همزمانی باشند؛ اوژن دُرفمان در ***سرود پهلوانی رولان*** و ***منظومهٔ ال سید*** به جست و جوی «روایه‌ها» (واحد روایتی) است و کلود لوی استروس در اساطیر سرخپوستان امریکای جنوبی به دنبال «واحد اسطوره‌ای» است.

دیدگاههای غیر ساختارگرا در مورد اسطوره‌های ***عهد عتیق*** اغلب تطبیقی‌اند و مستلزم تجزیهٔ (مثلاً) ***سِفر پیدایش*** به واحدهای درزمانی است که همتای هر یک را در همهٔ فرهنگها می‌توان یافت. پژوهندگانی که داستان باغ عدن را گونهٔ عبریِ بهشت زمینی می‌خوانند، در جستجوی روایات همسان کافی است تا نگاهی گذرا به پژوهشهای افراد دیگری بیندازند که گزارش ***سفر پیدایش*** دربارهٔ آفرینش را به عنوان یکی از گزارشهای جامع دربارهٔ پیدایش کیهان بررسی کرده‌اند. به هرحال،

ساختارگرا اصرار داد که با اسطورهٔ آفرینش و اسطورهٔ عدن به عنوان واحدهایی همزمانی از کلیتی که به عنوان ***سِفر پیدایش*** می‌شناسیم برخورد کند و هدفش شناسایی مشابه ***سِفر پیدایش*** به عنوان یک کلیت است نه اینکه بخواهد برای اجزاء منفرد آن مشابه‌هایی جمع کند و مجموعهٔ درزمانی نامتجانس عظیمی چون کتاب ***شاخهٔ زرین*** فراهم آورد. لوی استروس هشدار می‌دهد «واحدهای تشکیل‌دهنده‌ی راستینِ یک اسطوره، رابطه‌هایی مجزا نیستند بلکه ***مجموعه‌هایی از این رابطه‌ها*** هستند، و این رابطه‌ها را تنها به صورت مجموعه می‌توان به کار گرفت و به گونه‌ای با هم آمیخت که افادهٔ معنی کنند». مهم نیست که عناصر سازه‌ای ***سِفر پیدایش*** در نزد پژوهندگان متون کهن تا چه اندازه اختیاری و ابداعی است (چنین ملاحظاتی لوی استروس را بیش از ادموند لیچ منع می‌کنند)، متن فعلی ***سِفر پیدایش*** یک کل ساختاری است؛ و معنیِ مفروض این کلیت ممکن است در نزد کسانی که عادت کرده‌اند معانی را از بخشهای گزیدهٔ درزمانی استخراج کنند نه از کلیت ساخته پرداختهٔ همزمانی، شگفت‌انگیز باشد. بنابراین، وقتی لیچ به شیوه‌ای متاوت با لوی استروس به ***سِفر پیدایش*** می‌نگرد، نشان می‌دهد که چگونه می‌توان آن را به مجموعه‌هایی از تقابلهای دوگانه تجزیه کرد به نحوی که هر یک مقولهٔ میانجیگرانهٔ خود را داشته باشد؛ چونانکه آسمان میانجی آبهای گنبد آسمان و آبهای زمینی، و حوا در مقام همیارِ آدم، میانجی انسان و حیوان است[۵۲]. ساختارگرا با تجزیهٔ محتوای داستانهای جداگانه به منظور آشکار کردن استخوانبندی این نظام، ممکن است کشف کند که این واحدهای

---

۵۲. ***در سفر پیدایش*** می‌خوانیم: «و خداوند خدا گفت خوب نیست که آدم تنها باشد، پس برایش معاونی موافق وی بسازم. و خداوند خدا هر حیوان صحرا و هر پرندهٔ آسمان را از زمین سررشت و نزد آدم آورد...» رک. ***کتاب مقدس***، ترجمهٔ فارسی، ۱۹۷۸، ص ۳. ــ م.

اسطوره‌ای با ایجاد امکانات تفسیری، از کارکرد توصیفی خود فراتر می‌روند، امکاناتی که خوانندگانی که بیشتر بر زنجیره و توالی روایی تأکید می‌ورزند بدان دسترسی ندارند. آیا مار در *سِفْر پیدایش*، بدانگونه که مفسرانِ زن‌گریزِ *کتاب مقدس* مدتها اعتقاد داشتند، مادینه بوده، یا به تعبیر فروید، نرینه بوده است؟ ظاهراً نه این و نه آن. زیرا اگر مار میانجیِ آدم و حوا بوده باشد، چنانکه لیچ معتقد است، این احتمال هست که دو جنسی باشد؛ متأسفانه *کتاب مقدس* در این باره سکوت کرده است.

تحلیلِ لیچ از اسطوره‌های عبری و یونانی به ویژه از این نظر تهورآمیز است که گمانی گسترده (اساساً منبعث از نظریات پُل ریکور) وجود دارد مبنی بر این که ساختارگرا از بررسی اسطوره‌های توتمیِ قبایل نخستین، نسبت به اسطوره‌های «متمدنانه»ترِ اقوام سامی و هلنی (یونانی) نتایج بهتری به دست می‌آورد. سخن لوی استروس، آنجا که قصهٔ *اسدیوال* سرخپوستان امریکا را تحلیل می‌کند، چنان موجه و پذیرفتنی است که جای افسوس دارد که چرا یکی از کارهای ضعیف‌تر او یعنی اسطورهٔ اُدیپ که به عنوان پرسشی دربارهٔ تبار فرضی انسان تفسیر شده ــ به نحو بسیار بارزی همچون نمونه‌ای درسی از روشهای ساختارگرایان نمایانده می‌شود. نویسندهٔ کلاسیک و دلسوزی چون کِرک با خواندن این تحلیل نگران می‌شود و درک علت آن آسان است، زیرا پاره‌ای از شواهد خام مشخصاً پردازش داده شده است. برابرسازی «کشتن اژدها به دست کادموس» با «قتل ابوالهول به دست اُدیپ» باعث می‌شود که لیچ معترضانه بگوید که «ابوالهول دست به خودکشی زده است. در حالی که لیچ در جای دیگری می‌گوید که اُرفه اوریدیسه را به واسطهٔ موسیقی، از دوزخ نجات می‌دهد، اما به دلیل سکوت، او را از دست می‌دهد، معلوم نیست چرا نمی‌پذیرد که اُرفه از آن رو همسرش را از دست می‌دهد که

تابوی ممنوعیتِ نگاه انداختن به پشت سر تا زمان ترک دوزخ را زیر پا گذاشت. شگفت‌آور نیست که اسطورهٔ اُرفه اگر اینچنین ساخته شده باشد، در نزد لیچ «سرشار از برابر نهادهای دوگانه است». از سوی دیگر، کِرک شیفتهٔ چنین روشهایی است، اما از محدودیتهای آن گله‌مند است. او در مقام تجدید نظرطلبی معترف، گاهی به شیوه‌ای خلاف لوی استروس عمل می‌کند؛ نخست «میانه» را مشخص می‌کند و آنگاه به قُطبهایی می‌نگرد که در طرفین میانه قرار دارند. جانوران ترکیبی مانند سانتورها[۵۳] یا ساتیرها[۵۴] بی‌شک به عنوان نقش واسطهٔ میان دو باشندهٔ مختلف عمل می‌کنند؛ این در مورد پاندورا[۵۵] نیز، که هزیود «زیبای شرور»ش خوانده است صادق است. کِرک در اینجا و آنجا، مثلاً در داستان سیکلوپها[۵۶] قادر است از دریچهٔ تارِ بازپرداختهای ویراستاری تقابل آشکار لوی استروسیِ میان طبیعت و فرهنگ را تشخیص دهد.

چرخهٔ تأویلی (هرمنوتیکی) تحلیل ساختارگرایان تا حدودی نگران‌کننده است چرا که به نظر می‌رسد پیامهایی ضمنی که لوی استروس در اساطیر یافته است، ظاهراً بر اساس فرضیهٔ دوگانگی پایه‌ریزی شده که او آن را به اسطوره‌ها القا کرده تا آنها را بتواند توضیح دهد. می‌نویسد، «هدف یک اسطوره عبارت است از فراهم کردن نمونه‌ای منطقی که بتواند بر یک تناقض فایق آید»، شاید به همان شیوه که **بهشت گمشده** سعی دارد سرنوشتِ مقدر را با ارادهٔ آزاد آشتی دهد. با وجود این،

---

۵۳. موجوداتی نیمه انسانی، نیمه حیوانی در اساطیر یونان. ــ م.

۵۴. موجودات اساطیری نیمه انسانی که نیمهٔ دیگرشان همانند بُز است. ــ م.

۵۵. در اساطیر یونان، نام نخستین زنی است که برای پادافراه انسان، در پی آتش رُبایی پرومته، بدو بخشیده شد. پاندورا جعبه‌ای داشت که به مجرد آنکه درش را باز کرد، انواع بیماریها و بدبختیها به انسان روی کرد. ــ م.

۵۶. دیوهای توفان، تندر، برق و آذرخش در اساطیر یونان. ــ م.

اگر با این فرض رهسپار شویم که اسطوره‌ها می‌خواهند میانجیِ تناقضات موجود در تجزیهٔ آدمیان باشند، به ناگزیر خود را در حال مقوله‌بندی کردن داده‌های اساطیری در قالب گزاره، پادگزاره و سازش می‌یابیم؛ مثلاً باکِرگی، مادری و مادران باکره؛ نر، ماده و دو جنسی. منطق *اسطوره‌شناسی* لوی استروس اساساً عبارت است از قاعدهٔ سه‌گانه هِگِل‌وار: تِز، آنتی‌تز، و سَنتز؛ در حالی‌که لیچ می‌تواند متقاعدمان سازدکه «تناقضات دوگانه جزو ذاتیِ فرایند اندیشهٔ انسان‌اند»؛ تازه باید ثابت کرد که این تناقضات همان‌قدر ویژهٔ فرایندهای اندیشهٔ غیر اروپاییان است که اروپاییان.

جای شگفتی است که لوی استروس در بررسی غزل «گربه‌ها» اثر بودلر، با رومن یاکوبسن همکاری داشت، چه او پیشتر، میان شعر ترجمه‌ناپذیر و اسطورهٔ ترجمه‌پذیر سخت تمایز قائل شده بود. اما در اینجا با بودلر و شعری روبرو شد که به راستی تحلیل ساختارگرا می‌طلبید، با تقابلی دوگانه در همان مصراع اول میان عُشاق پرحرارت و پژوهندگان ریاضت‌کش (این را در مورد پیتس نیز می‌بینیم‌که گفته جوانانی که در رختخوابشان می‌غلتند، کلاً برخلاف پژوهندگانی هستند که قلم می‌فرسایند) و گربهٔ ابوالهولْ مانند ناگزیر نقش میانجی را در این تقابل اضداد ایفا می‌کند. لوی استروس و یاکوبسن سخت تشویق شدند و بارها و بارها این شعر را تجزیه و سپس دوباره ترکیب کردند و بخشهای آن را با نظمهای گوناگونی مرتب کرده‌اند. تفاوت خوانش آنها از بودلر با ما در اثبات نبوغ‌آمیز (و به گفتهٔ ریفاتر فوق نبوغ‌آمیز) این نکته است که کلان ساختارِ آشکارِ شعر مزبور به طور ناخودآگاه در خرده ساختار قافیه‌بندی، نحو، جنس دستوری و غیره بارها تکرار شده است. بنابه نظر لوی استروس، بُعدِ «اسطوره‌ایِ» یک شعر بدین‌گونه است؛ زیرا «کارکردِ

تکرار عبارت است از آشکار کردنِ ساختارِ اسطوره». اما، این‌بار تحلیل همزمانی شگفتی به بار نمی‌آورد. یاکوبسن و لوی استروس تنها چیزی را به ما می‌گویند که پیشتر می‌دانسته‌ایم، اما آن را با جزئیات بیشتر از آنچه حدس می‌زدیم یا واقعاً بدان نیازمندایم، بیان می‌کنند. اگر بودلر در غزلِ خود، به راستی به طور ناخودآگاه مجموعه‌ای از خرده ساختارهایی را می‌آفریند که ما خوانندگان به همان اندازه از آن ناآگاه‌ایم، پس چگونه می‌توان به وجود آنها پی برد؟ ساختارگرایی امتیاز توجیه تحلیلیِ نابِ اسطوره‌ای را از آنِ خود کرده است که با نگرشهای دیگری که در اینجا مورد بحث قرار گرفته‌اند، این تفاوت را دارد که برای نویسندهٔ فعال که شیفتگی همیشگی او به اسطوره‌شناسی موضوع سخن بعدی ما است، هیچ بعد تازه‌ای را نگشوده است.

۲

اسطوره‌ها و نویسندگان

میراث اساطیر

نیکلاس فِرِه نوشت: «فابْل (افسانه) میراث هنرها و منبع پایان‌ناپذیر اندیشه‌های روشن، تصاویر دلپذیر، موضوعهای جالب، تمثیلها و نشانه‌ها است» برای هر کسی چیزی برای گفتن دارد. فابْل نه تنها منابع از پیش آماده‌ای را برای شعربافان و شاعرکان فراهم می‌کند تا با سیاه‌مشقهای خود نامشان را مطرح کنند، بلکه خرده‌پردازان مستعدتری همچون اسپنسِر یا جانسن را تشویق می‌کند که از خُرده پاره‌های بازیافته از اسطوره‌های بس متنوع و گوناگون ساختارهایی تماماً نوین ارائه دهند. اخلاقگرایان معتقداند که در داستان فائتون[۱]، غرور پیش از سقوط بر او چیره می‌شود، در حالی که نفْس‌پرستان در توصیف تندیس پیگمالیون[۲]، از مطالب هرزه دریغ نورزیده‌اند و اشعار روایی با محتوای اساطیری ـ

---

۱. فرزند هلیوس (ایزد خورشید) که تلاش می‌کرد، گردونهٔ خورشید را به حرکت درآورد. ــ م.

۲. در اساطیر یونان، شهریار قبرس که تندیسی از زن ساخت و بدو دل باخت، این تندیس بعدها از سوی آفرودیت جان گرفت و گالاتیا نام گرفت. ــ م.

عاشقانه آفریده‌اند که اکنون آنها را با نام اپیلیا[۳] می‌شناسیم و معروفترین نمونه‌های آن، ***هیرو و لئاندر*** اثر مارلو، و ***ونوس و آدونیس***، اثر شکسپیر است شعار رابله این است: **هر چه می‌خواهی بکن**. شما آزادید اسطوره‌های خود را در لابلای سطور اشعار اُوید ابداع کنید، چنانکه مارلو، وقتی که در ***هیرو ولیاندر*** (۱۵۹۳) آپولون دل قهرمان زن او را می‌رباید، دست بدین کار می‌زند. یا می‌توانید وانمود کنید که با اصلاح اسطورهٔ معروفی آن را درست بیان می‌کنید، چنانکه در تصور ویلیام براون، نارسیس[۴] پس از نگریستن به چهرهٔ پسر زیبای دیگری از غصه مُرد (***نغمه‌های شبانیِ بریتانیا***، ۱۶۱۳). با تمرین خلاقیت در کشف راههای جدید نگارش دربارهٔ اسطوره‌های کهن، اصالت خود را به نمایش می‌گذارید. با به‌کارگیری شبکه‌ای از تلمیحات مشترک میان خوانندگان تحصیل کرده، می‌توانید از کنار آنچه صریح است بی‌پروا بگذرید تا مفهوم ضمنی و کنایه‌آمیز را کشف کنید. داستان حوای هبوط نکردهٔ میلتن درواقع بازآفرینی خودشیفتگیِ نارسیس در کنار آبگیر است، هرچند که از نام نارسیس هیچ ذکری به میان نمی‌آید (***بهشت گمشده***، بخش ۴)؛ و هنگامی که نارسیس به نحوی گذرا با پاندورا مقایسه می‌شود، ما خود به نتیجه‌ای درست و روشن دست می‌یابیم. یا دست کم، به چیزی می‌رسیم که زمانی درست و روشن تلقی می‌شد.

هرچند نویسندگان بزرگی مانند اسپنسِر و میلتن بسیار فرهیخته بودند، نوشتن و خواندن ادبیات اساطیری، آن‌قدر که به نظر می‌رسد، پرزحمت

---

۳. نوعی شعر روایی و عاشقانه.

۴. در اساطیر یونان، جوانی که عشق ایکو را رد کرد و در حوضچه‌ای هماره به خویش می‌نگریست و شیفتهٔ خود شد سرانجام به گلی مبدل شد که به نام او، «نرگس»، آوازه یافت. ــ م.

نبود. افزون بر ترجمه‌های مشهورِ اثر اُوید به قلم آرتور گولدینگ (۱۵۶۵-۱۵۶۷) و جُرج سندیز (۱۶۳۲)، و ترجمهٔ آثار هومر به دست جُرج چپمن (۱۶۱۱-۱۶۱۵)، کتابهای متعدد اساطیری وجود داشت که راه آسانی برای کسب اطلاع بودند مانند: ***شجره‌شناسی ایزدان*** اثر بوکاچیو (۱۴۷۲)، ***پیدایش خدایان*** اثر لیلیو جیرالدی (۱۵۴۸)، ***اسطوره‌ها*** اثر ناتاله کُنتی (وِنیز، ۱۵۶۷)، *Le Imagini colla Sposizion degli Dei degli Antichi* اثر وینچنزو کارتاری (وِنیز، ۱۵۵۶)، که رابرت لینچ آن را تلخیص و با نام ***سرچشمهٔ داستانهای باستان*** (۱۵۹۹) به انگلیسی ترجمه کرد. تفسیر خوبی که در آغاز سدهٔ پانزده جان لیدگیت انجام داد و به ***محاصرهٔ شهر تِب*** معروف است، گرایش پراضطرابی را به کُتب مزبور که در فایده‌مندی آنها تردیدی نیست و از پیش جلوی کار نویسنده را می‌گیرد نشان می‌دهد:

از لیکورگوس دیگر سراغ مرا نخواهی گرفت
اما اگر خواهان دریافت حقیقتی
تبارنامهٔ ایزدان را بخوان....

(فصل ۱۱، ابیات ۳۵۳۶ به بعد)

دویست و پنجاه سال بعد، رابرت لوید هنوز «استادان شعر» را به خاطر وابستگیِ کورکورانه‌شان به کتابهای راهنمای اساطیر از «فابریسیوس، کوپر، کالپاپن، انزورث، فابر، کنستانتین»، به ریشخند می‌گیرد. جان مارستن در ۱۵۹۸ این نکته را مطرح کرد که شعر نامفهومی را که کُنتی یا کارتاری سرهم می‌کنند، با مراجعه به کتابهایشان (طنز دوم) به آسانی می‌توان دریافت، دقیقاً همان کاری که پژوهندگانی چون گمبریش و سزنک انجام داده‌اند و بخشی از تاروپود پیچیدهٔ هنر و ادبیات عهد رنسانس را گشوده‌اند. با وجود این، تأثیر کتابهای اساطیری بر نویسندگان

و هنرمندان هرچند محتمل است، اثباتش دشوار است، هیچ‌کس هرگز به وامگیری از چنین کُتُبی اذعان نمی‌کند. استارنس و تالبرت سعی کرده‌اند مشخص کنند که حتی فرهنگنامه‌هایی که در مدارس استفاده می‌شوند (مانند ***فرهنگ تاریخ و شعر***) ۱۵۵۳ تألیف شارل استینِ [استفانوس]، یا ***فرهنگ زبان رومی و بریتانیایی***، [۱۵۶۵] تألیف تامس کوپر هم به لحاظ عبارت‌بندی و هم محتوا از اشعار و نمایشنامه‌های معروف رنسانس گرفته شده است. کتاب ارزشمند آنان نارساییهای معمول منابع مطالعاتی را نمایش می‌دهد؛ و با این که کار آنها قابل فهم است که در کتابهای راهنمایی که همه به طور منظم بدان مراجعه می‌کنند به دنبال منابع می‌گردند، اما پیش پاافتادگی این منابع باعث می‌شود که حتی مقایسه‌های مهمی که آنان مطرح می‌کنند بی‌نتیجه بماند. اگر «ای. ک.» ظاهراً هنگامی که به فلورا، ایزد بانوی گُلها به عنوان یک روسپی پرآوازه اشاره می‌کند عیناً از کوپر نقل قول می‌کند، باید به یاد آوریم که فلورا مرتریکس هم در کتاب بوکاچیو دربارهٔ زنان مشهور و هم در دیگر کتب اساطیری آن روزگار به نحو برجسته‌ای مطرح شده است. اما بسی شگفت‌آور است که می‌بینیم تقریباً همهٔ جزئیات کتاب ظاهراً استادانهٔ جانسن ***نقاب پیشگویان*** (۱۶۲۱-۱۶۲۲) در این آثار به چشم می‌خورد.

در اوج شیفتگی نسبت به اسطوره در دوران رنسانس، دست اول و بیواسطه بودن بسیار ستوده می‌شد. هرچند جانسن می‌کوشید در کتابش، ***سرودهای مذهبی*** (۱۶۰۶)، مراسم مربوط به ازدواج رومیان را از نظر تاریخی بازسازی کند، و بعدها لندر اقدام به نگارش ***آراء هلنی*** (۱۸۴۸) کرد و قصد این بود که چنین جلوه کند که هر دو کتاب را یک یونانی نوشته است، توافق آراء درست در جهت مخالف این برداشت حاصل شد. نویسندگانِ خوب خواهان جای دادن اساطیر کهن در آثار خود بودند و

می‌خواستند که با همان موفقیتی آنها را با زمینهٔ انگلیسی درهم آمیزند که در توصیف پریان جنگلی و ایزدان کشتزار، در شعر «To Penshurst» اثر جانسن می‌بینیم. نابه‌زمانی تاریخی اساطیر باعث به وجود آمدن این توهم شد که اسطوره‌ها تنها قصه‌هایی روایت شده نیستند، بلکه واقعیاتِ زندگی بوده‌اند. برای نمونه، بادبزن هیرو و دستکشهایی که او هرگز بر دست نمی‌کند، باعث می‌شود که شعر روایی عاشقانهٔ مارلو از دنیای از دست رفتهٔ موسئوس و اُوید به عصر الیزابت منتقل شود. در اثری از چاسِر به نام ***تریلوس و کریسیدا*** (که در زمان خودش «مُدرن» بود)، حالت قرون وسطایی دادن به مواد و مطالب باستانی به گونه‌ای است که شکافی آن را از همین کار در ***داستان اُرفه و اوریدیسه*** (۱۸۶۵–۱۸۷۰) اثر ویلیام موریس جدا می‌کند. بیواسطگی و دست اول بودن از لحاظ سیاسی به معنی مناسبت است. انحرافهای نمایشنامهٔ ***جدالهای شمشون*** اثر میلتن (۱۶۷۱) باعث می‌شود که این اثر همان‌قدر تفسیری درباب جنگ داخلی و دورهٔ پس از آن باشد که صورت تزیین‌شده‌ای از ***سِفرِ داوران*** تورات؛ و موضوع شهر تروا در آن دههٔ پست و ناشایست که ژان ژیرودوکتاب ***جنگ تروا هیچگاه رخ نخواهد داد*** (۱۹۳۵) را نوشت مفهومی تازه یافت. اسطوره‌ها انعطاف‌پذیراند. کاری که تی. اس. الیوت در اثر خود، ***مهمانی خانوادگی*** (۱۹۳۹) دربارهٔ اسطورهٔ اُرستس[۵] انجام داده، با آنچه که ژان پل سارتر در ***مگسها*** (۱۹۳۴) در مورد آن کرد کاملاً تفاوت دارد، اما نمی‌توان مشخص کرد که کدام یک از آنها دیدگاه درست‌تری دربارهٔ اورستس دارند. تغییر و دگرگونی ــ به شکل سوء تعبیرهای خلاق ــ چیزی است که اسطوره‌ها را زنده نگه می‌دارد. حتی تفسیری جزمی و شمایل‌پرستانه

---

۵. در اساطیر یونان، فرزند آگاممنون، که با همکاری خواهرش الکترا، برای انتقام خون پدر، مادرش را کشت. ــ م.

همچون **مکاشفه** دی. اچ. لارنس (۱۹۳۲) که مکاشفهٔ یوحنای قدیس را با ساخت و پرداخت اژدهایی نابودگر به شکل هیولایی هفت سر ارزشگذاری می‌کند، این حسن را دارد که عناصر اصلی آن را در فرایند سروته کردن آنها از نو به اسطوره مبدل می‌کند. اسطوره‌ها می‌توانند هر نوع رفتاری را، به جز بی‌طرفی یا خیرخواهی تحقیق تاریخی، تاب آورند؛ زیرا به محض آنکه پای دقت به میان می‌آید و مردم «اشتباهات» یا «ناخالصیهای قرون وسطایی» (مثلاً) در اساطیر اسپنسر کم‌کم تشخیص می‌دهند، صحنهٔ ادبی چنان زود سرشار از چیزهایی می‌شود که بوش آن را «بازسازیهای قلابی دوران عتیق» می‌نامد. البته بی‌طرفیِ حساب شده به گونه‌ای مُبرم و مؤثرتر تباه کننده است.

عصر روشنگری و اسطوره زُدایی

تلاشهای بسیاری شد تا اساطیر را به این عنوان ریشه‌کن کنند، که از اول بهتر بود اسطوره نمی‌داشتیم هرگاه که چنین پدیدهٔ روشنگری روی دهد، اسطوره‌ها دیگر کودکانه، مسلماً کهنه و بی‌مصرف، و ساختگی جلوه می‌یابند. پس بگذارید ابتدا به اتهام آخر بپردازیم.

در ***تاریخ انجمن سلطنتی*** (۱۶۶۷) اثر تامس اسپرَت می‌خوانیم که چگونه به محض اینکه علوم طبیعی در سدهٔ هفده اعتبار یافت، اساطیر کهن ارج خود را از دست دادند. اسپرَت می‌نویسد: خوش‌طبعیِ افسانه‌ها و ادیان جهان باستان تقریباً به تمامی مصرف شده‌اند. تاکنون به اندازهٔ کافی به شاعران خدمت کرده‌اند، و اکنون زمان آن فرا رسیده که آنها را کنار بگذاریم. جنبهٔ زینتیِ اساطیر کهن نیست که اسپرَت را نگران می‌سازد، بلکه این واقعیت که اساطیر باعث ماندگار شدن دروغ می‌شوند. اسپرَت با استدلال شکسپیری که راست‌ترین شعر از همه

متظاهرتر است مخالفت می‌کند و می‌گوید هیچ‌چیز به خوبی آرایه‌هایی که به خودیِ خود راست و واقعی‌اند حقیقت را وصف نمی‌کند. اسپرت امیدوار است که در آینده، نویسندگان در تلاشهای روشنگری تشریک مساعی کنند و فعالیتهای خود را محدود به تهذیبِ حقایقِ قابل تصدیق کنند (که اتفاقاً تضمین می‌کند نوشته‌هایشان به سرنوشت آثارِ باستانی دچار نخواهد شد و به واسطهٔ پژوهشهای علمی منسوخ نگردد). این روی‌آوری عالمانه به خرد زمانی تقویت شد که به همین‌سان متظاهرانه به تجربهٔ عادی روی آوردند و مدعی بودند که هیچ نویسندهٔ جدیدی هرگز پری سِلتی یا ایزدْبانوی یونانی را ندیده است؛ چه پریان مدتها پیش از اینجا کوچیده‌اند و هیچ نشانی از خود باقی نگذاشته‌اند. پریان برای آخرین بار در روزگار مری تیودور می‌زیسته و فراوان بوده‌اند، چنانکه ریچارد کوربت در شعر «وداع با پریان» آورده است:

اما، از زمان الیزابت فقید
و روزگاران بعد که جیمز بر تخت نشست
آنان تا هنگامی که جویبار زمان جاری بود
در هیچ خلنگ‌زاری هرگز نرقصیدند.

خردگرایان پروتستان مذهب پیرو هابز شاید شاد بودند از آنکه قلمرو اندیشه سرانجام مهملات و خرافه‌ها را کنار گذاشته است، اما محافظه‌کاران تنها توانستند سوگوارِ گونه‌های منسوخ شده باشند. پیکاک متذکر می‌شود «در هاید پارک، دیگر پری جنگلی به چشم نمی‌خورد و در ترعهٔ ریجنت، دیگر پری دریایی پرسه نمی‌زند». (*چهار دورهٔ شعر*، ۱۸۱۹). ایزدان پیر دیگر جایی ندارند، نه در طبیعتِ وحشی که باغبانان بوستانها را زینت می‌کنند و نه در اماکنی که بواسطهٔ صنایع اشغال شده‌اند.

هیچ ایزدی با اعتماد به نفس در جنگل به سرنمی برد چون «در آنجا روی درختها عبارت «Genio loci» حک نشده، بلکه نوشته‌اند 'متخلفان مجازات خواهند شد'»، آقای فالکونر یکی از شخصیتهای رُمان پیکاک، به نام *گریل گرانژ* (۱۸۱۶) چنین شکوه می‌کند. «در جویباری که آسیابی را می‌گرداند، پریان آب را نمی‌توان یافت... پری کوهستانی دیگر درکوه نمی‌زید، چه قطار و راه‌آهن از آنجا می‌گذرد و کالای واندال‌ها[۶] را حمل می‌کند؛ پریان دریایی یا اقیانوس‌پیما دیگر در سواحل دریا به چشم نمی‌خورند، در آنجا که نگاهبانان دریایی مراقب قاچاقچیان‌اند.» شخیصت متفکر دیگری که از این مباحث به خشم می‌آمد کارل مارکس بود که می‌گفت که همهٔ این آفریده‌های تخیلی در میان نوآوریهای تکنولوژیکی حشو و زوایدی بیش نیستند. بنابراین، وقتی گرز ژوپیتر [یعنی رعد و برق] با وجود برق‌گیر دیگر خطری ندارد... چه نتیجهٔ دیگری می‌توان گرفت؟ (*نقد اقتصاد سیاسی*، ۱۸۵۷).

کسانی که ادعاهای حقیقت از سوی اساطیر روزگار شِرک را رد می‌کردند، عموماً توانستند به حمایت مسیحیت متکی باشند، چه، کلیسا همواره تأکید داشته که یک مُشرک، هرقدر هوشمند باشد، به نوعی نور الهامات مسیحیت از او دریغ شده و بنابراین، هرگز به بصیرتی که فقط به واسطهٔ فیض الاهی اعطا می‌شود، دست نخواهد یافت. قرابت حقیقتِ «قابل تصدیق» (به نظرِ اسپَرت) با حقیقت «مکشوف» (به معنی مسیحی آن) آشکارا در همان کلامی تجلی می‌یابد که ستایشگرِ آیین‌نامهٔ انجمن سلطنتی، آبراهام کولی کتابش، *Davideis* (۱۶۶۸) را با آن آغاز می‌کند. او خدا را نیایش می‌کند:

---

۶. Vandals: اعضاء نژاد آلمانی که اسپانیا، فرانسه و افریقای شمالی را مورد تاخت و تاز قرار داده، بسیاری از کتابها و آثار صنعتی را از میان بردند. ــ م.

آشکاره کن سحر و فسونی را که به واسطهٔ افسانه‌ها دروغ می‌بافند
و بیاموز که حقیقت حقیقی‌ترین شعر است.

کتاب *Davideis* بخشی از تلاش جاه‌طلبانه و گسترده‌ای بود برای اثبات این‌که ادبیاتِ نوینِ مبتنی بر ***کتاب مقدس*** این اقبال را داشته که پا را فراتر از ادبیات باستانی مبتنی بر اساطیرِ کافرکیش بگذارد، چه ادبیات نخست بر پایهٔ حقیقت و دومی بر پایهٔ کذب است. میلتن مطمئن بود که موضوع ***بهشت گمشده*** در مقایسه با ***ایلیاد*** یا انئید، جنبهٔ قهرمانی بیشتری دارد. ژوزف بومُن امید داشت که شعر ترس‌آورش به نام **روح** (۱۶۴۸)، دربارهٔ آمیزش مسیح و روح، نشان دهد که «یک مضمون ایزدی به همان اندازه می‌تواند سزاوار آرایه‌های شاعرانه باشد که هر مضمون مشرکانه یا انسانی دیگر». برای چنین اموری، برنامه‌ای به شکلی ابتدایی‌تر نضج گرفته است تا در هزلیات مقدس (مانند ***اشعار «اردنی»*** اثر جُرج هربرت) بتوانند علم معانی و بیان روزگار کهن را حفظ کند اما آرایه‌های کهن را کنار بگذارند. پس نویسندگان بر آن شدند تا برای مجموعه‌های جانوران و گیاهان مکانهای اسطوره‌ای یونانی معادلهایی در ***کتاب مقدس*** بیابند. برخی از اشعار مجهول‌الهویه در تمجید از **تئوفیلا** (۱۶۵۲) اثر ادوارد بنلاوز، دلاورانه و صریحاً شهادتنامهٔ **سرود آیینی**[۷] را بیان می‌کنند:

الاههٔ مقدس شاعر همان کبوتر مقدس است.
پارناس[۸] عرش ملکوت است.

---

۷. Contrafactum: سرود آیینی یا مراسم مذهبی سدهٔ ۱۶ م. که در آن، ترانه‌های عامیانه را با اشعار مذهبی عوض می‌کردند. ــ م.

۸. Parnassus: در اساطیر باستانی یونان، نام کوهی است مرتفع و سر به فلک کشیده. ــ م.

پگاسوس[۹] بلند پرواز عشق مسیح
باران فیض الاهی همان چشمهٔ کاستالیایی است.

با این دیدگاه زیبایی‌شناسانه، نوح را می‌توان به جای دوکالیون، و شَمشون را به جای هرکول فرض کرد. کوْلی می‌پرسید: «آیا می‌توان در همهٔ دگردیسیهای ایزدان همان اشارات عینی‌ای را یافت که در معجزات حضرت مسیح یا رسولان و حواریونش بسط و گسترش داده شده‌اند؟». پس چنین می‌نمود که دانش و دین طی معاهده‌ای درصدد افشای دروغین بودن اساطیر روزگار شرک برآمده‌اند.

نکتهٔ مهم دیگری که در نقد روشنگری بر آن تأکید می‌شود آن است که اسطوره‌ها هر آنچه توان و امکان ادبی در اختیار داشتند اکنون بر اثر سوء استفادهٔ بیش از اندازه، به تحلیل رفته بود. کالریج به این نتیجه رسید که اساطیر کهن عبارت‌اند از «اساطیر منفجر شده» (*تذکرهٔ ادبی* ۱۸۱۷). نظام آموزشی که خوانندگان را با آن دانش اساطیری آشنا می‌کرد که ادبیات کهن بدان وابسته بود این تأثیر عکس را هم داشت که با ایجاد آشنایی بیش از اندازه با اسطوره‌هایی معین، آنها را به صورت کلیشه‌ای درمی‌آورد. نویسندگان و خوانندگان هر دو نسبت به این موضوع حساس بودند. مردمی که به کار پایان‌ناپذیر امروزین کردن ادبیات سرگرم بودند، ناگزیر شدند که به «صندوقچهٔ اسطوره‌ها» (اصطلاح فیلیپ لارکین) به عنوان باروبندیلی غیر ضروری بنگرند که نادیده گرفتن آن یک مزیت است. تامس گارو در مرثیهٔ پُرآوازه‌اش دربارهٔ مقام پولُسِ رسول (۱۶۳۳) پرهیزگاری جان دان را تحسین می‌کند که به کتاب *دگردیسیهای اُوید* نگاهی اجمالی نینداخت یا «عصر ورشکسته و تنگ چشمی» را که در آن

---

۹. Pegasus: در اساطیر یونان، به اسب بالدار اطلاق می‌گردد. ــ م.

می‌زیست بیش از این مدیون باستانیان نساخت. استعارهٔ بانکداری دوباره ظهور می‌کند آنجا که والت ویتمن شعر دنیای جدید را مجسم می‌کند که عاری از اساطیر دنیای کهن است. («ترانهٔ تشریح»، بند ۲):

ای الاههٔ کوچیده از یونان و ایونیا بیا
از سر لطف، روی آن حسابهای اضافه پرداخت شده را خط بکش!
حکایت شهر تروا، خشم آشیل و سرگردانیهای آینیاس و اُدیسه،
شعار «معزول» و «مجاز بودن» را بر صخره‌های
پارناسِ برف‌پوش نصب کن...
برای شناخت فضایی بهتر، با طراوت‌تر و پُر ازدحام‌تر،
قلمروی گسترده و دست نایافته در انتظار است، و تو را می‌خواند.

به نظر روپرت بروک، در مقایسه با یک شاعر دیگر انگلیسی، ویتمن آسانتر می‌توانست کارش را بدون بهره‌گیری از اساطیر کهن پیش برد، زیرا ویتمن این مزیت را داشت که در سرزمینی همچون امریکا می‌زیست که خدایان آنجا را به حال خود رها کرده‌اند «در میان درختان اَفرا و درختان غانِ این سرزمین پریان جنگلی پنهان نمی‌شوند، و نام پان هرگز در انبوه نیزاران آن شنیده نشده است».

وردزورث یادداشتی روشنگر بر یکی از اشعار خود به نام «غزلی برای لیکوریس» (۱۸۱۷) نوشت و در آن شرح می‌دهد که چگونه استفادهٔ مبتذل و بیهوده از اساطیر در پایان سدهٔ هفدهم او را از وارد کردن تلمیحات اساطیری کهن در نخستین اشعارش بازداشت (به گمان من، این پاسخ او به اتهامی است که بایرون در منظومهٔ *دُن ژوان* مطرح کرده و گفته بود که وردزورث در شعر *گردونه سواران*، به این سبب به گردونهٔ شارل یا اژدهای مدیا اشاره نکرده که چنین اِشاراتی «برای مغز عامی او خیلی

کلاسیک» بوده‌اند). اما اکنون، در ۱۸۱۷، وردزورث احساس می‌کند که موقعیت یکبار دیگر بهتر شده است، به اندازه‌ای که اساطیر کهن، اگر با «احساس واقعی» پیوند خورند، از نو زنده می‌شوند. در سدهٔ هجدهم خوانندگان بر ترس نویسندگان مهر تأیید می‌زنند، چه درونمایه‌های اساطیری به نحو شگفت‌آوری تازگی خود را از دست داده بودند. جانسن به هنگام تقریر زندگی جان گِی در کتاب *زندگانی شاعران* (۱۷۸۱)، اقرار کرد که «طبیعتاً دیگر به قصه‌های جدیدی از ونوس، دیانا و مینروا توجهی نمی‌کنند.» او در نقد *اولیس* اثر نیکلاس راو (۱۷۰۶) نشان داد که ناخشنودیِ دورهٔ آگوستین با اساطیر کهن بر اثر محافظه‌کاری انعطاف‌ناپذیری است که تنها راه درمان ممکن را از میان می‌برد، «ما زودتر از آن با قهرمانان شعر آشنا شده بودیم که انتظار داشته باشیم که از احیای آنها مشعوف گردیم؛ اگر آنها را درست مثل گذشته نشان داده بودیم، کارمان به دلیل تکرار مشمئزکننده می‌شد؛ و اگر صفات یا خوادث تازه‌ای برای آنها قائل می‌شدیم، از حریم مفاهیم پذیرفته شده تخطی می‌کردیم». خلاصه اینکه، اساطیر خودْ ملال‌آوراند و درست نیست که سعی کنیم از ملال‌انگیزی آن بکاهیم. به همین سبب، اَدیسن ناگزیر شد فرمان طنزآمیزی صادر کند و شاعر نوگرا را از توسل جستن به ایزد یا ایزدْبانوان باز دارد. از آنجا که یک شعر «باید همهٔ جلوه‌های حقیقت را در خود داشته باشد»، نویسندگان باید از نادرستیهای روزگارِ شِرک دوری کنند و به یاد آورند که «هیچ چیز مضحک‌تر از متشبث شدن به ژوپیترها و جونو[۱۰]ها نیست.» زنانِ نویسنده از این فرمان اَدیسن معاف گردیده‌اند، زیرا آنان دقیقاً هر کاری را که خوششان بیاید انجام می‌دهند، شاگرد

---

۱۰. Juno: همسر ژوپیتر. ــ م.

مدرسه‌ایها هم بدین گونه‌اند، چه آنان به هنگام یادگیری آیین نگارش، اسطوره‌ها را در محاسبات سرانگشتی خود به کار می‌برند. اما هنگامی که همین شاگرد به سن بلوغ می‌رسد، از او انتظار دارند که این بازیچه‌های بچگانه را کنار بگذارد، چه بازی با اسطوره‌های روزگارِ شرک برای شاعری که شانزده سالگی را پشت سر نهاده کاری نابخشودنی است.»

خوار و خفیف کردن اسطوره از سوی اَدیسن نمایانگر گرایش فکری عصر روشنگری است، زیرا ذهن خردگرا بنا به خصلت خود بلوغ را به کارهای خود نسبت می‌دهد و عادات ذهنی دیگران را به درجات مختلف ناپخته می‌بیند. چنین باور دارند که اسطوره چندان مفید نیست مگر برای اندیشه‌های معیوب که هرگز به روش دکارتی دست نمی‌یابند. مثلاً اسپینوزا هرگز تردید نداشت که اساطیر عبری برای «توده‌هایی آفریده شده که عقلشان قادر به درک آشکار و مشخص امور نیست» (***رسالهٔ الهی ـ سیاسی***، ۱۶۷۰). درانگاره‌ای از امور که نزد ترقی‌خواهان معتبر است، تاریخ عبارت است از ثبت تکاملی تلاشهای عمدتاً ناموفق برای نیل به کمال عقلانی، و دورهٔ زندگی انسان الگویی ذهنی برای چنین روندی فراهم می‌کند. در بسیاری از انگاره‌ها سه مرحله در تحول خودآگاهی عصر روشنگری تشخیص داده می‌شود که نخستین آن عصر اسطوره یا افسانه است و به «کودکی» نژاد انسان باز می‌گردد، پیش از آنکه مردم بیاموزند که به گونهٔ مفهومی بیندیشند و به گونه‌ای تحلیلی خود را تبیین نمایند. انگارهٔ سه قسمتی فریزر در ***شاخهٔ زرین*** (۱۸۹۰–۱۹۱۵) عبارت است از یک زنجیرهٔ تکاملی که با عصر جادو آغاز می‌گردد، از دورهٔ دین می‌گذرد و سرانجام به دوران علم می‌رسد؛ فروید انگارهٔ فریزر دربارهٔ تکامل فرهنگی را با نظریهٔ خود در باب شیوهٔ تحول شخصیتِ فرد درهم‌می‌آمیزد. نتایج این کار در کتاب ***توتم و تابو*** منتشر شد (۱۹۱۳). در

اینجا یک نظریهٔ جامعِ تکامل روانی ـ فرهنگی انسان ارائه شده که شاهکار تبلیغات عصر روشنگری است. در انگارهٔ فریزر، هر دوره شامل دیدگاهی جهانی یا «جهان‌بینی» است که فروید بعدها آن را با مراحل خاصی در تحول لیبیدو (رشد میل جنسی) مربوط می‌داند، که یکی از این مراحل مخصوصاً به همین منظور پدید آمده است. نتایج این کار را در نمودار زیر آشکار می‌بینیم:

مرحله	جهان‌بینی (فریزر)	مرحلهٔ لیبیدو (فروید)	دوران زندگی انسان
۱	جان گِرَوی / اساطیری	خودشیفتگی	طفولیت
۲	دینی	نخستین شیء گزینی (والدین)	کودکی
۳	علمی	دومین شیء گزینی (واقعیت بیرونی)	بلوغ

از نظر روانشناسی، روان‌نَژَندها هرگز به فراسوی اصل لذت‌طلبی دست نمی‌یابند و بنابراین، هرگز در مرحلهٔ سوم با واقعیت مواجه نمی‌شوند؛ از نظر فرهنگی، «اقوام وحشی» نیز همین گونه‌اند. (فریزر و فروید معمولاً این اصطلاح را برای همهٔ اقوام بدوی بدون آنکه مایهٔ شرمندگیشان شود به کار می‌برند). توانایی اسطوره‌سازی به راستی کودکانه است دُرست همان‌گونه که دیدگاه‌های اقوام وحشی از دید رئیس‌مآبانهٔ استعمارگران کودکانه جلوه می‌کنند. حضور توانایی اسطوره‌سازی در انسان سدهٔ بیستم، باید یا به عنوان ردپایی از مرحله‌ای ابتدایی در ناخودآگاه انسان

تلقی شود یا به عنوان مدرکی از توقف تحول روانشناختی تفسیر شود. هنرمندانِ نوگرا یا بدوی‌اند (برخی از آنها حتی به گروه «بدویان» شهرت دارند) یا روان‌نژند (سوررئالیستهایی چون دالی این عنوان را نیز پذیرفته‌اند)؛ البته انسان کمال یافته باید سعی کند جزو هیچکدام از این دو گروه نباشد. از میان بسیاری از فرضیات پنهان در این حوزه باید به نظریهٔ زیست‌شناسانهٔ منسوخ شده‌ای دربارهٔ تکرار دورهٔ سیر تکاملی اشاره کرد که طرفداران نظریهٔ تکامل از ارنست هَکِل گرفته‌اند. دانشجویان ادبیات معمولاً به شکلی ابتدایی آن را در کتاب *درمان دینی* اثر سرتامس براون (۱۶۴۳) می‌یابند. طبق نظریهٔ تکرار سیر تکاملی، جنین انسان از مرحلهٔ انعقاد تا زایش، همان مراحل متعدد تحولی را پشت سر می‌گذارد که انسان اندیشه‌ورز در تکاملش طی می‌کند، خلاصه اینکه، مراحل تکاملی انداموارِه در مراحل تکامل نژادی تکرار می‌شود. فروید بعدها در کتاب ***موسی و یکتاپرستی*** (۱۹۳۹) آورد که «چیزی که در زندگی نوع انسان روی داد مشابه آن در زندگی هر فردی روی می‌دهد» انسانِ امروزی که محصول فرایندهای تکرار سیر تکاملی است، به آسانی ممکن است به دوران توحش رجعت کند، یعنی دورانی که در زمانی متأخر از آن جدا شده، مگر آنکه از الگوهای رفتاری نیاکان دوری گزینند. نویسندهٔ امروزی که آگاهی اساطیری را پرورش می‌دهد، در این مفهوم نوعی رجعت تکاملی دارد، همچون یک سنگوارهٔ زنده است، شاید حتی (به عقیدهٔ واپسگرای دیوانه‌وشی چون ماکس نُردو) دچار انحطاط آسیب شناسانه و روانی است. به راحتی می‌توان تصور کرد که نُردو (یا فروید، در این باره) دربارهٔ کشف توماس مان در باب معمای تکرار دورهٔ تکاملی چگونه می‌اندیشیدند که مطابق آن، «مرحلهٔ اسطوره‌ای، در زندگی نژاد انسان، مرحله‌ای آغازین و بدوی است، اما در زندگیِ فرد، مرحله‌ای متأخر و

کمال یافته است». توماس مان در اینجا به موضع ضد فرویدی که یونگ ارائه کرده بود نزدیک می‌شود. یونگ معتقد بود که اساطیر عبارت‌اند از «پخته‌ترین فرآوردهٔ جوانی بشریت». وقتی نویسندگان به این نتیجه می‌رسند که نباید انتظار دور شدن از اسطوره را داشته باشند، بلکه باید به جانب آن سوق یابند رُمانتیسم پیروز می‌شود، و کودک یک بار دیگر در نزد انسان به پدر تبدیل می‌شود. در برداشت نیچه از سرچشمه‌های دیونیسوسی تراژدی یونانی می‌بینیم بی‌حرمتی عصر روشنگری تبدیل به ستایش رمانتیکها از آن می‌شود. نیچه در *زایش تراژدی* (۱۸۷۲) انسانِ سقراطی را به مثابهٔ خطای تکامل می‌نگرد؛ و وقتی این اتفاق رخ می‌دهد، نیروهای اسطوره پردازانهٔ شاعر ناچار بازمانده‌هایی به راستی معجزه‌آسا جلوه می‌کنند که درواقع ما باید بابت آنها بسیار سپاسگزار باشیم.

بسیاری عقیده دارند که اسطوره پیوندی نزدیک، هرچند ابهام‌آمیز، با ادبیات دارد و سرنوشت یکی وابسته به دیگری است؛ پس هرگاه که افسونِ اسطوره‌زُدایی مطرح می‌شود، آیندهٔ ادبیات، در خطر قرار می‌گیرد. اشلگل نوشت: «اسطوره و شعر یکی هستند و از هم جدانشدنی‌اند»؛ اگر سخن او را می‌پذیریم، بیشتر از آن روی است که اروپاییان دوست دارند بیندیشند که اسطوره منحصراً پدیده‌ای یونانی ـ رومی است، بی‌آنکه هیچ‌گاه تشخیص دهند که اساطیر یونانی ـ رومی در صورت ادبی بسیار پیچیده‌ای حفظ شده‌اند. دانشمندان فرهنگ عامه خاطرنشان می‌کنند که آنچه در آثار اوریپید یا اُوید می‌بینیم، درواقع اسطوره نیست، بلکه بیشتر ادبیاتی است که از اساطیر پدید آمده است. این ادبیاتْ ساختهٔ استادکاری است که با مهارت وی اسطوره کار می‌کند تا چیزی بیافریند که در صورت تثبیت شده و رمزگذاری شده‌اش، از آنچه

انسانشناس در جامعهٔ مورد مطالعهٔ خود با آن برخورد می‌کند بس دور است. اگر به دانشمند فرهنگ عامه بگوییم که اساطیر بسیار اهمیت دارند از آن رو که مادهٔ خامِ ادبیات به شمار می‌روند، درست مثل این است که به یک منتقد ادبی بگوییم که رُمانها مهم‌اند چرا که مواد خام فیلمها را تشکیل می‌دهند. اهل ادب عادت دارند به هنرمندانه‌ترین روایتِ یک اسطوره بنگرند و بگویند که این روایت بهترین نمونه اساطیر است و روایات دیگر را به عنوان مظاهر بربریت خوار شمرند؛ بنابراین، به پژوهشگرانی که سرچشمه‌های اسطوره در پیش از عصر ادبیات را بررسی می‌کنند و به مکاشفاتی از این قبیل دست می‌یابند که پِنلوپه[۱۱] در اصل یک مرغابی دارای خطوط ارغوانی بوده لطفی ندارند. درعوض، اساطیر را مانند کارهای ادبی می‌نگرند از آن رو که برآمده از تخیل‌اند که البته نام نویسنده‌ای بر خود ندارند و فراورده‌ی جمعی هستند ولی جنبهٔ تخیلیشان کمتر از آثار ادبی نیست. والیس استیونز که در مورد ادبیات داستانی فردی مطلع است، می‌گوید: «اساطیر یونان بزرگترین بخش ادبیات داستانی است.» هوادارانِ این نظرگاه معمولاً می‌گویند که استعاره به لحاظ ساختاری زمینهٔ مشترک میان اسطوره و ادبیات است، هرچند که آن دو از نظر پیدایش با هم تفاوت دارند. آیا استعاره اسطوره‌ای فشرده است، یا اسطوره گونهٔ گسترده و متورم یک استعاره است؟ ویکو تمایل داشت بگوید که «هر استعاره... افسانه‌ای خلاصه شده است» (***دانش نوین***) این سخن او با دیدگاه امرسن مطابقت دارد که زبان را «شعر سنگواره‌ای» می‌دانست که هر واژه‌اش هنگامی که ماکس مولر آن‌را بررسی کرد، «شعری سنگ شده» بود. (***زندگینامهٔ واژه‌ها***، ۱۸۸۸). کسانی مانند اُتو رَنک (***هنر و***

۱۱. همسر اولیس، قهرمان حماسهٔ هومریِ اُدیسه. ــ م.

هنرمند، ۱۹۳۲)، اسطوره را فرآوردهٔ استعاره درنظر می‌گیرند که برداشتی تحت‌لفظی ازآن شده ــ چنانکه‌رَنسم آن‌را «تصور زادهٔ استعاره‌ها» می‌نامد (ن. ک ص ۴۸) هستند. کسانی که مانند تُرتروپ فرای تعریف اسطوره را به‌عنوان پیرنگ ازاسطوره می‌گیرند وچنین می‌پندارندکه«اسطوره عنصری ساختاری در ادبیات است، زیرا ادبیات به طور کلی "اساطیری جابه‌جا شده" است.» هیچ‌یک از آنان وابستگیِ بنیادین میان اسطوره و ادبیات را موردتردیدقرارنمی‌دهند،هرچند شجره‌نامه‌هایی‌بدلی‌که‌گاه‌دیده‌می‌شوند و «جابه‌جاییهای» متوالیِ تبدیل‌اسطوره‌به ادبیات را ترسیم می‌کنند که از خلال شکلهای میانجی همچون افسانه، قصه‌ی پریوار، قصه‌های عامیانه، چکامه‌ها و غیره می‌گذرد، کمتر از تأیید بی‌قیدوشرط برخوردار می‌شود.

شکل‌گرایان سرچشمهٔ اساطیر را در استعاره جست و جو می‌کنند، در حالی که پیروان نظریهٔ تأثیرپذیر (که معتقداند چگونگی واکنش مردم نسبت به چیزی، راهنمای خوبی برای شناختن طبیعت آن چیز است) سعی دارند شکاف میان اسطوره و ادبیات را با این استدلال پُر کنند که هر دو در داشتن قدرت افسونگری همانند یکدیگراند. در اینجا معمولاً با گونه‌ای تردستی با اصطلاح مبهم *مانا*[۱۲] مواجه‌ایم این اصطلاح را ر. ه کادرینگتن در کتاب، *ملانزیها* (۱۸۹۱) معرفی کرد و ظاهراً نشان دهندهٔ عقیده به تأثیر و کارایی فوق طبیعی موجود در یک شیء یا یک شخص ممتاز و برجسته است (کاپل). چِیس می‌نویسد: «اسطوره ادبیاتی است که تأثیر طبیعی را با تأثیر مافوق طبیعی اشباع می‌کند»؛ هالووِی در *مانا*، «این اندیشه را که کار تخیلی منبع قدرت است» می‌یابد (اندیشه‌ای که... به واسطهٔ تـأثیرات کار تأیید شده است)» مانا که در نقد اسطوره‌ای به

---

۱۲. در ادیان بومی اقیانوسیه مانند پولینزی، نیرویی مافوق طبیعی است که میراث ایزدان و اشیاء مقدس است. ــ م.

گونه‌ای غیر دقیق به کار گرفته می‌شود اصطلاحی افتخارآمیز است و نوعی علامت برای کتابهایی برگزیده خطاب به کسانی که دنبال رازهای بزرگ هستند تا هنگام خواندن آگاهانه لرزه بر تنشان افتد.

آنان که بر تفاوت میان اسطوره و ادبیات تأکید می‌ورزند، عموماً بر حسب مقوله‌های شکل و محتوا می‌اندیشند. هربرت رید می‌نویسد: «اسطوره و شعر از این نظر تفاوت دارند که اسطوره به سبب تخیل پایدار است، و این تخیل از طریق نمادهای لفظی هر زبانی قابل انتقال است... اما شعر به واسطهٔ زبان پایدار است و جوهرش به آن زبان خاص تعلق دارد و ترجمه‌پذیر نیست». اگر همین اسطوره را بتوان به صورت نقاشی و نیز به صورت شعر نشان داد، ممکن است دلایلی برای قبول عقیدهٔ سی. اس. لوئیس فراهم آید که گفته است اساطیر کلاً ورای ادبیات‌اند و «ارزش اسطوره ارزش ادبی خاصی نیست، و درک یک اسطوره تجربهٔ خاص ادبی به شمار نمی‌رود». از نظر لوئیس، رویدادهایی که در اساطیر ثبت گردیده، مهم‌تر از اَشکالی هستند که آنها را ضبط و ثبت می‌کند؛ این همان چیزی است که از یک مسیحی انتظار می‌رود که در دفاع از ***اناجیل*** بگوید. در حالی که انسانشناسی مانند لوی استروس به راحتی می‌گوید که «اسطوره شامل تمامی روایتهای آن است»، منتقدان ادبی بسیار سخت‌گیرتراند و ***فاوست*** گوته (۱۸۳۲) را روایت دلبخواهیِ ***تاریخ تراژیک دکتر فاستوس*** (۱۵۸۸) اثر مارلو تلقی نمی‌کنند. اسطوره فرایندی بی‌پایان است در حالی که یک اثر ادبی فرآورده‌ای بسته و پایان‌یافته است. در یک اسطوره هر کسی می‌تواند تا حدودی سهیم باشد، اما ناگزیر است حرمت یکپارچگی اصلی یک شعر یا نمایشنامه را حفظ کند. عدم درک این نکته یا عدول از پذیرفتن آن منجر به همان مباحثاتی خواهد شد که دربارهٔ آثاری که زفیرِللی در دههٔ ۱۹۶۰ با الهام از کات ساخت و در آنها

نمایشنامه‌های شکسپیر را به جای متن ادبی، همچون اساطیر گرفت و به منظور آنکه شکسپیر را هم عصرِ ما سازد شکسپیری متفاوت با آن که دانش‌پژوهان می‌شناختند خلق کرد.

هیچ‌کس تاکنون ثابت نکرده ادبیات در زمرهٔ اسطوره هست یا نیست و هیچ‌کس نتوانسته مؤکداً تفاوت میان سخن مارک شورر («اسطوره زیرساختِ چشم‌پوشی‌ناپذیر شعر است،») و سخن ریچارد چِیس («شعر زیرساخت چشم‌پوشی‌ناپذیر اسطوره است») را تعیین کند. وقتی منتقدی در سطح چِیس دیدگاهی را که زمانی در کتابی عریض و طویل از آن دفاع کرده بود پس می‌گیرد ما به موقعیت مصالحه‌آمیزی سوق می‌یابیم که زمانی مالینوفسکی اتخاذ کرد و نوشت که «اسطوره دربردارندهٔ نطفه‌های حماسه، رُمانس و تراژدی بعدی است». از دید او و ویکری، اسطوره عبارت است از «زِهدانی که ادبیات هم از نظر تاریخی و هم از نظر روانشناسی از آن زاده می‌شود.»

ادبیاتی که در فرایند اسطوره‌زدایی است چند صباحی از نیروی حرکتی که اسطوره‌پردازانِ پیشین بدان داده‌اند بهره می‌برد زیرا آنچه اجداد بلافصل ما در همان صورت ظاهر اصلیش قبول داشته‌اند بعدها فرصتهای خوبی برای تقلید مسخره‌آمیز، هجو و مطایبه فراهم می‌آورد.

اُوید برزخ قرون وسطایی خود را در کتاب ***اخلاقیات اُوید*** طی کرد تا در کتاب ***اُوید شوخی*** به وادی روشنگری گام نهد که عنوان کتابی از ل. ریشر (۱۶۶۲) است و یکی از بیشمار آثار مُلهم از ***ویرژیل مبدل*** از پُل اسکارون (۱۶۴۸) است. این نخستین مرحلهٔ اسطوره‌زدایی است، مرحله‌ای که پشتوانهٔ شاهکار حماسهٔ طنزآمیزی چون ***ربودن طرهٔ گیسو*** اثر پوپ (۱۷۱۴) شد و (به خاطر خصومت ظاهریش با اسطوره‌ها و

اسطوره‌پردازان) تا حدی زیادی به وجود عموم خوانندگانی که با اساطیر کهن به خوبی آشنایی داشتند، بستگی داشت. بوش یادآور می‌شود که «تنها در عصر ایمان است که ضیافت مُشتی ابله لذت آفرین می‌شود» در زمانی که مرحلهٔ دوم فرا می‌رسد (مرحله‌ای که ما اکنون در آن به سر می‌بریم)، برای نسلی که دیگر با آنچه مورد تقلید است آشنا نیست، تقلیدها بی‌معنی می‌شوند و کتابهای درسی ملزم به توضیح ویژگیهای حماسی برای خوانندگان‌اند، که در غیر این صورت، به ظرایف حماسه‌های طنزآمیز پی نخواهند برد. حکایتی که کالریج در آغاز *تذکرهٔ ادبی* (۱۸۱۷) آورده به ما می‌گوید که چقدر کلاسهای معمول از این تجربیات پرت بودند و می‌گوید که آموزگار او دانش‌آموزان را از اشاره به پگاسوس، پارناس یا هیپوکرن در انشاهایشان منع کرده و هر جا به عبارت «چشمهٔ مقدس الاهگان» برخورد می‌کرد، آن را به «تلمبهٔ صومعه» تغییر می‌داده است. کمتر نویسنده‌ای است که بتواند لحظهٔ متزلزل میان باور و ناباوری را که شکاکیت شکل می‌گیرد به همان زیبایی بیان کند که آندرو مارول در بیان اسطوره‌پردازی خود از دو دگردیسی مشهور ارائه می‌کند:

آپولون دافنه را بدین‌گونه شکار کرد
تنها از آن رو که او می‌تواند درخت غار[۱۳] کِشت کند.
پان نیز در پی سیرن[۱۴] شتافت
نه به خاطر پریزادی، بل به خاطرِ یک نِی.

بسیاری از اسطوره‌شکنان گویی از پُتک آهنگری استفاده می‌کنند. چقدر بی‌معنی است که آنها وانمود می‌کنند داستان هیرو و لئاندر یک تراژدی

---

۱۳. درخت غار یا برگ بو نشان افتخار بوده است. ــ م.
۱۴. الاهگان جنگل و کشتزار. ــ م.

عاشقانهٔ رمانتیک است: لئاندر «رفته بود خود را در دریای هلسپونت بشوید، اما در پیِ گرفتگیِ عضله، غرق شد» (*هر طور که می‌خواهید*، پردهٔ چهارم). کتاب مرجع اوهمروس بی‌اعتبار شد: آن داستانِ به ظاهر رسواکننده دربارهٔ پاسیفه و وَرزا تنها بدین معنی است که

پاسیفه پرورش گله را رواج داد
تا اهالی کرِت را در جنگ خونین‌تر سازد.

هنگامی که همهٔ این ماجراها به صورت یک زیرپیرنگِ طنزآمیز، در نمایشِ بزرگِ اسطوره‌زدایی جریان دارد پیرنگِ اصلی تنها به کار توجیه منطقی اساطیر مشغول است به گونه‌ای که ایزدان باستانی به صورت الفبایی برای انتزاعهای شخصیت یافته درمی‌آیند. و هر ایزد به یک صفت ویژه ــ همانند آرمانی فلسفی روشن و مشخص ــ بدل می‌شود و آنگاه با حرکاتی خاص برای ابد تثبیت می‌شود. همین که سپیدهٔ عصر روشنگری سر برمی‌زند، به ناگزیر سرنوشت ایزدان و ایزدْبانوان آن است که با تقلید مسخره‌آمیز تحقیر شوند یا با انسان گونه‌انگاری مومیایی شوند. سرنوشت اساطیر به طور کلی نیز آن است که به صورت قالبهایی درآیند که زمانی صفحات روزنامه‌های متوسط‌الحال را پر می‌کردند و همیشه گرفتار شدن بین دو امر بد را اسکولا[۱۵] و خاروبدیس، و هر نوع ضعف را پاشنهٔ آشیل نام می‌نهادند.

شاید هم واقعاً چنین به نظر می‌آمد. خوشبختانه، نویسندگان این شهامت را دارند که در برابر شیوه‌های غالبِ جبرگرایی مقاومت کنند و بارها و بارها نشان دادند که نگرانی ما نسبت به آیندهٔ اسطوره در دورهٔ

---

۱۵. صخره‌ای در یک سوی تنگه‌ی مسینا و خاروبدیس گردابی در سوی دیگر آن و در مجموع کنایه از شرایطی که هر دو طرف آن نامطلوب باشد. ــ م.

نظارت تزلزل‌ناپذیر خردگرایانهٔ بیهوده است. اسطوره‌ها بر اثر ناباوری می‌توانند ضعیف شوند، اما به سختی محو می‌شوند؛ زیرا اساطیر موفق اساطیری‌اند که مردم را تشویق می‌کنند که وقتی دلایل قدیمی دیگر چندان مورد قبول نیستند دلایل نو و موثق‌تری برای باور به آن ابداع کنند. این فرایند را تا حدودی در چاسِر می‌بینیم که نتوانست از بازنویسی *تسئید* اثر بوکاچیو در اثر خود به نام *قصهٔ شهسوار* منصرف شود تنها از آن رو که نمی‌توانست ایزدان روزگار شرک را با قدرتهایی که بدان شهره بودند، اعتبار بخشد. در عوض، او به خاطر خوانندگانی که نظریهٔ تأثیرات سیاره‌ها را راحتتر از وجود ایزدانی که نام سیاره‌ها از آنهاست، می‌پذیرفتند، به ایزدان جنبهٔ نجومی داد. ما در بررسیهای اساطیری خود، به گونه‌ای متفاوت بدان می‌نگریم و ارزش تازه‌ای در آنها کشف می‌کنیم، این روشی است که ما در سایهٔ اسطوره‌پردازی نوین بدان دست یافته‌ایم. دیگر لازم نیست همهٔ آثار ادبی نو را بخوانیم تا تشخیص دهیم که حجم زیادی از اساطیری که بدان برمی‌خوریم، وجودشان را به چشم‌اندازهای نوینی مدیون‌ایم که به واسطهٔ روانشناسی فروید پدید آمده‌اند.

در مباحث مربوط به اسطوره‌زدایی *کتاب مقدس*، با چشم‌انداز تازه‌ای از معضل عصر روشنگری مواجه می‌شویم، همانگونه که در ادبیات نیز دیده می‌شود. تفاوتهای اساسی میان رودلف بولتمان و کارل یاسپِرس در این حقیقت نهفته است که بولتمان دیدگاهی تزیینی از اسطوره دارد، درحالی‌که یاسپِرس به دیدگاهی تجسمی معتقد است. من در اینجا بولتمان را «تزیین‌گرا» خوانده‌ام از آن رو که او معتقد است با زدودن افزوده‌های اساطیری *عهد جدید*، می‌توان انجیلِ سره و اصیل را که مبیّن حقیقت ایزدی است مشاهده کرد. از سوی دیگر، یاسپرس دیدگاه وردزورث را می‌پذیرد که بیان شفاهی صرفاً «جامه»ای برای «اندیشهٔ» از

پیش موجود نیست، بلکه خود تجسمِ اندیشه است و به نظر او، جداسازی اسطوره از ***انجیلِ پاک***، بدون آن‌که همه چیز را در این تلاش از دست بدهیم امری است محال. اگر بحث بولتمان ـ یاسپِرس را بدین طریق با اصطلاحات نقد ادبی بیان کنیم، باید روشن کند که در ادبیات عصر آگوستی[۱۶] چه اتفاقی افتاده است؛ و در حقیقت، سنفورد بادیک در ***آبسالون و اخیتوفل*** اثر درایدن (۱۶۸۱) و ***بیهودگی آرزوهای انسان*** اثر جانسن (۱۷۴۹) مشاهده کرد که چگونه جدا کردن انجیل پاک از اسطوره‌ای کهن، به گونه‌ای ثابت خبر از ظهورِ اسطوره‌ای نوین می‌دهد. آنچه یک منتقد ادبی از بولتمان و یاسپِرس می‌آموزد، اهمیتِ جداسازیِ آن نوع بی‌اعتبارکردن اسطوره است که معمولاً بر آن نام «اسطوره‌زدایی» می‌نهند از آن چیزی که بولتمان غیر اسطوره‌ای کردن می‌نامد و بیشتر کوششی غیرخلاق است اما نه ویرانگر، تلاشی است برای نجات چیزی ارزشمند، چیزی چون انجیل **پاک**، از پوسته‌های منسوخی که آن را در ابهام نگاه می‌دارد. هرقدر منتقدان سرسختانه سعی در اسطوره‌زدایی ادبیات کنند، بعید است که نویسندگان به تغییراتی بنیادین‌تر از «غیر اسطوره‌ای کردن» تن دهند.

بقا و احیای اساطیر

لای هانت در ۱۸۲۴ به هنگام نوشتن مقاله‌ای دربارهٔ «ادبیات داستانی و موضوع حقیقت»، نکته‌ای را در خور توجه یافت و آن این بود که هم‌نسلان او روزبه‌روز بیشتر شیفتهٔ «کاربرد تازه و ابتدایی‌ترِ اساطیرِ روزگارِ شرک می‌شوند و مدتها است که ونوسها و کلوئه‌های فرانسوی

---

۱۶. این صفت را در مورد ادبیات اواخر قرن هفدهم و اوایل هجدهم انگلیس به کار می‌برند. ــ م.

ماشین‌وار از آنها سوء استفاده می‌کنند.» هنگامی که وردزورث جهان را ورای توان خود دید، چنین پنداشت که ای کاش همچون «کافرکیشی بود که از آیین کهن و فرسوده تغذیه می‌کرد» تا دست کم نگاهش به «پروتئوس[۱۷]» بود که «از دریا بالا می‌آید؛ / یا صدای دَم تریتون[۱۸] را که در شاخ‌گاو می‌دمید می‌شنید» (*غزلهای پراکنده*، ۱۸۰۷). به عقیدهٔ جان کیتس ذهنیتی که می‌توانست معمای رنگین‌کمانی را به کمک منشور بگشاید یا بالهای فرشته‌ای را بچیند، ناگزیر بالهای نامرئی شعر را به مخاطره می‌افکند. کیتس در دریاچهٔ *اندومیون* (۱۸۱۸)، از ترسی سخن گفت که شاید «دیرهنگام روزی، به گاهِ برخورد با اساطیر زیبای یونانی» به او دست داده بود. وردزورث که شناخت بیشتری داشت، بخش «سرود برای پان» از منظومهٔ *اندومیون* را «قطعه‌ای زیبا دربارهٔ آیین شرک» قلمداد کرد؛ اما چنین موضوعاتی را از دید خداپرستانه توهین‌آمیز دانستن دیگر کهنه شده، و کاملاً بی‌ربط بود. فرانسیس تامسن در ۱۸۸۸ نوشت: «کافرکیشی از آن‌رو دوست‌داشتنی است که مرده است. خواندن آثار کیتس عشق به آیینِ شرک را می‌افزاید؛ اما این آیینِ شرک از نوع خاص کیتس است. چه، کافرکیشی کافران شاعرانه نبود». شرکْ‌آفرینیِ نوینِ رُمانتیکها بیشتر جنبهٔ زیبایی‌شناسانه دارد تا جنبهٔ خداپرستانه، هرچند بر این اعتقاد استوار بود که مسیحیت نهایتاً منکر زندگی و ضد هنر است. سوینبرن[۱۹] در یکی از اشعار خود، «سرودی برای پروسرپین»

---

۱۷. در اساطیر یونان، ایزد دریایی که هرگاه اراده می‌کرد شکلش را تغییر دهد. ــ م.

۱۸. در اساطیر یونان، ایزد دریا، فرزند پوزئیدون و آمفریت، سر و تنه‌اش انسان‌گونه بود اما دُم ماهی داشت. ــ م.

۱۹.در اساطیر رومی، همسر پلوتن و دختر سِرِس؛ ایزدبانوی جهان زیرزمینی، همتای پرسفونه در اساطیر یونانی. ــ م.

(۱۸۶۶) که پژواکی از کلام یولیانوس مرتد در هنگام مرگ است موقعیت را چنین تشخیص می‌دهد.

تو پیروز گشته‌ای، ای جَلیله‌ایِ رنگ پریده
جهان از نَفَست به خاکستری گراییده است
ما مست از آبشخورِ برزخ‌ایم[۲۰]
ما از سرشاری مرگ تغذیه کرده‌ایم.

دشمنانِ جلیله‌ایِ رنگ پریده [منظور عیسا (ع) است. م] بیشتر زیبایی‌شناس بودند تا بی‌خدا چون تضادِ میان کافرکیشی و مسیحیت را در اساس تضادی میان هنر و اخلاق تفسیر می‌کردند. تئوفیل گوتیه در شعر خود «تل هیزم و گورها» (۱۸۵۲) آنجا که افسوس می‌خورد که مسیحیت با «ایزدانی که هنر هماره مُعزز داشته» دشمنی می‌ورزد همین را به صراحت می‌گوید؛ هنگامی که اُلمپ به کالواری[۲۱]، و ژوپیتر به ناصری [یعنی عیسا مسیح (ع)] تسلیم می‌شود»، و خودانکاری در مرتبه‌ای بالاتر از احساس شور و شوق قرار می‌گیرد، از نظرگاه هنری ایام بسیار اندوهباری است. دالبر، قهرمان رُمان گوتیه (که کتاب مقدس سوینبرن بود) *مادموازل دوپن* (۱۸۳۵)، بسیاری از احساسات زیبایی‌شناسانه شِرک آیین را توصیف می‌کند که بعدها در شعر «هیو سلوین مابرلی» (۱۹۲۰) اثر ازرا پاوند متجلی می‌گردد. در این شعر شرکْ آیینیِ نرینه پرست و بسیار مطبوع جای خود را به ریاضت خشک مسیحی می‌دهد و این خود بار مسئولیتِ تنگ‌نظری و محدودیت آگاهی و در نتیجه کاهش امکانات هنری را بر دوش می‌کشد.

---

۲۰. در اساطیر یونان Lethe، رودخانه‌ای در برزخ است که فراموشی می‌آورد. ــ م.
۲۱. کوهی در بیرون شهر اورشلیم، جایی که مسیح را به دار کشیدند. ــ م.

فریدریش شیلر از نخستین کسانی بود که به اندوهِ از دست رفتگیِ اساطیر شهادت داد، اساطیری که هنرها اگر می‌خواهند باقی بمانند، باید آن را احیا کنند. شعر او که در دههٔ ۱۷۹۰ با عنوان «ایزدان یونان» سروده شد چنان نشان‌دهندهٔ روح همدردی با شِرکْ آیینی است که الیزابت بَرِت براونینگ «هیجان‌زده» (واژه‌ی خود او) شد و با شعری شوریده اما متوسط به نام «مرگِ پان» (۱۸۴۴) بدان پاسخ گفت. شیلر بر گوتیه پیش‌دستی کرد و هنر را با زیبایی و زیبایی را با شِرکْ آیینی برابر دانست. او برای نمایش رنگین‌کمانی که در جهانی محروم شده از ایزدان محو ونابود گشته، سوگوار است و پیشنهاد می‌کند که به ایزدان جهان که اکنون آنها را حشو می‌پندارند، پناهگاهی در ادبیات اعطا کنند. سخنان افسوس‌آمیز مشابهی نیز در اعادهٔ ایزدان در پردهٔ دوم نمایشنامهٔ سه قسمتی ***والنشتاین*** (۱۷۹۹) اثر شیلر آمده است. این متن را کالریج در ۱۸۰۰ به انگلیسی برگرداند و مورد توجه خوانندگان انگلیسی قرار گرفت، به طوری که اسکات از آن بسیار تحسین کرد و آن را در بخش سوم اثر خود، ***رفتار شاد*** (۱۸۱۵)، وارد کرد، آنجا که ویرانه‌های کاخ الگوان را در پرتو مهتاب تصویر می‌کند. شیلر می‌نویسد که ایزدانِ آیین شرک،

دیگر در آیین خرد نمی‌زیند
اما هنوز قلب نیازمند زبانی است
هنوز غریزهٔ کهن نامهای کهن را بر زبان می‌آورد.

این موضوع به زبان معمولی‌تر مانند آن است که بگوییم ایزدان از آن رو که نامهایشان جاویدان است، بقا می‌یابند و بدین‌گونه است که درونمایهٔ اساطیریِ نوینی آفریده می‌شود: اکنون خدایان کجایند و در تمام این

مدت چه می‌کرده‌اند؟ هاینریش هاینه در شعر «ایزدان در تبعید» (۱۸۵۳) این را مطرح کرد. هاینه (که با احساسات متناقضی که به هنگام تبعید پدید می‌آید، بیگانه نبود) گاه به غصه و اندوه و گاه به طنز می‌پردازد و مدعی است که در افسانه‌های سده‌های میانه جستجو می‌کند تا دریابد پس از آن‌که مسیحیت ایزدان آیین شرک را به ناچار پراکنده کرد، بر سر آنها چه آمد. او می‌گوید که برخی از ایزدان، همچون پلوتون، خوش اقبال بودند که توانستند در جهان زیرزمینی بیاسایند؛ نپتون نیز عمدتاً دور از صدارس ناقوسها و اُرگهای کلیساها قرار داشت. اما، ایزدان دیگر اندوهگنانه از پایگاه خویش هبوط کردند. آپولون موظف شد که در کسوتِ شبانی در اتریش پرسه زند، در حالی که ژوپیتر با شاهین خویش جایی در مدار قطب شمال مأوا گزید و با لپلندی‌ها به تجارت پوست خرگوش مشغول شد. آنها که اهل تزویر بودند، وضعشان نسبتاً بهتر بود. باکوس و شماری از سیلنی‌ها[۲۲] بی‌هیچ دردسری به راهبان فرانسیسی مبدل شدند؛ اما به هرحال، موفق‌ترین تبعیدی مرکوری (عطاردِ) شکوهمند بود (هاینه دربارهٔ انتقال ونوس سخن نمی‌گوید)، که در کار حمل و نقل هلند مستقر شد و بنا به اشارهٔ پروکوپیوس (***تاریخ جنگها***) طرح بسیار سودمند انتقال ارواح مردگان به جزایر خوشبخت بریتانیای کبیر را گسترش داد. والتر پاتر فریب خورد و «دنیس اُکسری» (۱۸۸۶) را تجدید حیات قرن سیزدهمی دیونیزوس توصیف کرد. در «آپولون در پیکاردی» (۱۸۹۳)، در مزرعه‌ای وابسته به دِیری در پیکاردیِ سده‌های میانه، خدا از نو ظاهر می‌شود و در آنجا با همان نام، آپولون، به عنوان فرشتهٔ مغاک بی‌انتها آوازه می‌یابد (***مکاشفات***، ۱۱:۹). در اینجا پاتر به سنتی اشاره

---

۲۲. ایزدان و ارواح جنگلها که جزو همراهان باکوس یا دیونیسوس بودند. ــ م.

می‌کند که یوستین قدیس شهید بنا نهاد و می‌گوید که همهٔ ایزدان آیینِ شرک دیوانی بودند که همراه لوسیفر (شیطان) هبوط کردند و یونانیان را به سبب آنکه «شیاطین را به جای خدایان پرستیده‌اند» سرزنش می‌کند (***بهشت گمشده***).

اما نیازی نبود تصور کنند که ایزدان کهن از سده‌های میانه به بعد دیگر دیده نشده‌اند. تنها این مسئله مطرح بود که چگونه و کجا باید به جست و جوی آنها رفت. مثلاً دریای مدیترانه را همراه ازرا پاوند دوری بزنید تا شاید «ایزدانی را شناور در آسمان نیلگون» ببینید. در حقیقت، در حدود سال ۱۹۵۸ کشف گردید که اورفه زنده و سرحال است و در مقام رانندهٔ تراموا در ریودوژانیرو کار می‌کند، چون در آنجا فیلمی درباره او (به نام ***ارفهٔ سیاه***) توسط مارسل کامو ساخته شد. رؤیت پان چندان به وفور گزارش شده بود که سامرست موام در کتاب خویش، ***شیرینی‌ها و آبجو*** (۱۹۳۰) درصدد بی‌اعتبار کردن آنها بود: «شاعران او را می‌دیدند که در سپیده‌دمان در بازارهای لندن کمین می‌کرد، درحالی‌که بانوان ادیپ در سارِی و نیوانگلند، حوریان عصر صنعتی، به گونه‌ای اسرارآمیز بکارت خود را در آغوش خشونت‌بار او تسلیم می‌کردند. آنها از نظر معنوی دیگر به حالت نخست برنمی‌گشتند» (فصل ۱۱). آنها نمی‌توانستند به حالت پیشین برگردند، زیرا به واسطهٔ چنین آداب و رسومی، زمان آن فرا رسیده بود که حکایت مرگ پان از زبان پلوتارک را از نو مورد بررسی قرار دهند (***اخلاقیات***) لای هانت توانست در انتظار روزی به سر برد که «ندایی از پهنهٔ آبها به گوش برسد و بگوید "پان، ایزد بزرگ از نو زنده گشته است"»؛ اما جیمز تامسن نخستین کسی بود که سخن پلوتارک را در مقالهٔ جدلیش دقیقاً به ریشخند گرفت؛ این مقاله «مسیحِ بزرگ درگذشته است» (۱۸۷۵) نام داشت و زمان نگارش آن چند صباحی پیش از آن بود که

دیوانهٔ نیچه در کتاب *دانش شاد* (۱۸۸۲) اعلام کند که «خدا مرده است!».

اِحیاگران به زودی کشف می‌کنند که دلتنگی و اندوه کافی نیست و دربارهٔ مسألهٔ کهنه‌گرایی نگران‌اند. الیزابت بَرِت به رابرت براونینگ گفت که عصر جدید خواهان «*اَشکال* نو و اندیشه‌های نو» است و آنان بیهوده به «قالبهای عتیق که چنین نابجا، کلاسیک خوانده می‌شوند روی می‌آورند». (۱۸۴۵). تِنیسن با فرزندش دربارهٔ «دمتر و پرسفونه» موافق بود و می‌گفت: «فایده‌ای ندارد که بازار افسانه‌های کهن را از نو گرم کنیم» (۱۸۸۹). نویسندهٔ نوگرا تا حدودی باید بیاموزد که از دمتر (ایزد کشاورزی) اعادهٔ حیثیت کند بی‌آنکه درصدد تهیه خوشهٔ ذرت باشد. یک راه حل آن است که شکلهای اساطیرِ آیینِ شرک را اوراق کنیم به این امید که حالت ذهنی‌ای را که برای نخستین بار آن‌ها را پدید آورده، دوباره کشف کنیم. این همان چیزی است که ویلیام کارلوس ویلیامز در *سفر به کفرستان* (۱۹۲۸) در تصور پرورده است. «کفرستان» اسم جمع برای سراسر اروپا است که آفرینندهٔ اساطیرِ آیینِ شرک بود. به جای آنکه با تعریف مجدد داستان اُرفه، شنونده را بیازارید، وضعیتی اُرفه‌ای را ترسیم کنید، از جمله حالت پری دریایی که در حال آواز خواندن است:

نجواکنان با نفسی شیرین و آهنگین
دریای متلاطم با آواز او رام می‌شود...

(*رؤیای نیمه‌شب تابستان*، پردهٔ دوم)

و در جهان نو که هرگز پریِ دریایی در آن مشاهده نشده است والیس استیونز هنوز می‌تواند در فلوریدا در اندیشهٔ شکار لحظات اُرفه‌ای باشد، در آن هنگام که دختری آوازخوان در گی‌وست چنین اندیشه‌ای را به او تحمیل می‌کند. برنیس اسلوت با پژواکی از د. ه لارنس پند می‌دهد که «با

خورشید آغاز کن، شاید در آن زمان، از شعر آینه‌ها مبرا شویم»
(*باخورشید آغاز کن*، ۱۹۶۰).

اسطوره‌های نو

فریدریش اشلِگِل که از گسیختگی فزایندهٔ شعرِ نو نگران بود، در «گفت و گو دربارهٔ اساطیر» (۱۸۰۰) خواستار خلق اسطوره‌های نوینی شد که به ادبیات جدید یگانگی بخشند به همان شیوه‌ای که در گذشته اسطوره‌های کهن به ادبیات باستان یگانگی بخشیده بودند. دقیقاً معلوم نبودکه این اسطوره‌ها نو از کجا باید فراهم شوند. از سویی اشلگل انتظار داشت که اسطوره‌های نو باید در ژرفترین لایه‌های روح شکل گیرند، و از سوی دیگر تصور می‌کرد که این اسطوره‌ها باید از نوزاییِ اسطوره‌های بیگانه و نه چندان شناخته شدهٔ هند پدید آیند: «در مشرق زمین باید در انتظار متعالیترین شکل رمانتیک بود». پیشگویی اشلگل، مانند همهٔ پیشگوییهای مهم دیگر، به اندازهٔ کافی جامع بود که مصداق یابد، ولی مهم نبود که چه اتفاق می‌افتاد؛ بنابراین بسیار بعید به نظر می‌رسید که او در هر دو جنبه بر حق بوده باشد. زیرا ژرفترین لایه‌های روحِ انسان به زودی با ژرفکاوی روانیِ فروید عمیقاً مطالعه شد که نتیجه گرفت «نظریهٔ غرایز عبارت است از... اساطیر ما»؛ ضمناً ویلسن، در کتابش دربارهٔ عناصر هندی در رمانتیسم آلمانی، تأثیر فوق‌العادهٔ ترجمهٔ آلمانی گئورگ فورستر از **شکونتلای** کالیداس[۲۳] (۱۷۸۹) را شرح می‌دهد که این یک نیز از ترجمهٔ انگلیسی سرویلیام جونز استفاده کرده بود.

آیا لازم بود که برای تحقق این امر به سرزمینی دوردست روی آوریم؟

---

۲۳. شکونتلا نمایشنامهٔ باستانی هند اثر کالیداس، شاعر هندی حدود ۴ تا ۶ میلادی. ــ م.

احتمالاً نه. ساکنان شمال اروپا که از اسطوره‌های جنوب اروپا دلزده شده بودند، همواره می‌توانستند به اسطوره‌های بومی خود روی آورند؛ به ویژه بعد از آن که پُل هنری ماله اساطیر اسکاندیناویایی ***سرودهای ادا***[۲۴] را در جلد دوم ***دیباچه‌ای بر تاریخ دانمارک*** (۱۷۵۶) ارائه کرد و تامس پرسی آن را با نام ***آثار عتیق شمال*** (۱۷۷۰) ترجمه کرد. اساطیر شمال اروپا، که بالقوه در نزد افراد علاقه‌مند به آفریدن ادبیاتی ملی دور از هرگونه سیطرهٔ خیال‌پردازانهٔ یونان سخت گرانبها بود، متأسفانه به علت آنچه ادوارد ویلیامز آن را «ایزدشناسی فوق‌العاده وحشیانه و سفاک» خواند (***اشعار تغزلی و شخصی***، ۱۷۹۴) از دید نئوکلاسیکها آشفته و معیوب جلوه کرد. حدود هشتاد سال بعد، ویلیام موریس هنوز احساس وظیفه می‌کرد که کتاب ***حکایت زیگوردِ قهرمان***[۲۵] (۱۸۷۶) را به زبانی ملایمتر برای عصری بنویسد که حتی اساطیر یونانی را آن‌قدر تند می‌پنداشتند که باز نوشتهای «مؤدبانه‌شده‌ای» از ***قهرمانان*** (۱۸۵۵) اثر چارلز کینگزلی ــ که همه می‌دانند برای کودکان بود ــ و ***عصر افسانه*** (۱۸۵۵) اثر تامس بالفینچ را تحمل می‌کردند. در اواخر سدهٔ هژده احساس همدردی و شیفتگی نسبت به آثاری که با زیبایی تمام جعل شده بودند رو به فزونی نهاد. مانند ***منظومهٔ اوشِنی***[۲۶] که ترجمهٔ مفروض آثار «هومرِ شمال اروپا» از زبان گِیلی (Gaelic) است، اما در حقیقت جیمز مکفرسن با هشیاری تمام آن را جعل کرده و در سلسله کتابهایی تحت عنوان ***قطعاتی از شعر باستان***

---

۲۴. حماسهٔ باستانی اقوام اسکاندیناوی. ــ م.

۲۵. در اساطیر اسکاندیناوی، قهرمانی است کشندهٔ فافنر، و همدست زیگفرید، قهرمان حماسهٔ نیبلونگن. ــ م.

۲۶. وابسته به اوشِن یا اوسِن، قهرمان افسانه‌ای قومِ گیل و خنیاگر سدهٔ سوم میلادی؛ اشعار اوشنی را جیمز مکفرسن در سالهای ۱۷۶۰-۱۷۶۳ ترجمه کرد که تأثیری بر ادبیات اروپایی گذارد. ــ م.

گرد آمده در کوهستانهای اسکاتلند (۱۷۶۰) آورده است. کتاب اشنایدر دربارهٔ نوزاییِ فرهنگ سِلت (۱۹۲۳) نشان می‌دهد که تعداد بسیار کمی از افرادی که از پریان جنگلی به افسانه‌های درویی[۲۷] روی آوردند، تفاوت میان اساطیر سلتی و شمال اروپا را می‌شناختند و نتیجه‌اش آن بود که دِرویی‌های جعلی در والهاله[۲۸] خود را به مرگ سپاردند. در هر صورت، سهم اساطیر نو در آثار منظوم به چند نام محدود شد؛ مثلاً برای چکاد کوه پلینلیمن صفت «چکاد ابرگون» را به کار می‌بردند که پیشتر برای کوه اُلمپ یا پارناس کاربرد داشت. حتی تامس گِری که درونمایهٔ سلتی «خُنیاگر» را با احتیاط از مضمون اسکاندیناوییِ «هُبوط اُدین» جدا می‌پنداشت، تفاوت آنها را زدود زیرا دربارهٔ آنها به همان شیوهٔ نئوکلاسیک که در همهٔ اشعارش به کار می‌برد مطلب نوشت. جاه‌طلبی او در چنین قطعاتی در تمجید ناموجه او از ویلیام میسِن فاش گردید که می‌گوید او «اسطوره‌های نوینی ویژهٔ خرافات کاهنان سلتی ابداع کرده است نه آنکه از یونانیان به وام گرفته باشد» (۱۷۵۷). علاوه بر دشواریهای فنیِ یافتنِ راههای نوین نوشتن دربارهٔ اسطوره‌های تازه کشف شده، مسئلهٔ بی‌اعتقادی رایج نسبت به آنها نیز همچنان در میان بود. در یکی از غزلیات برجستهٔ ویلیام کالینز به نام «غزلی دربارهٔ خرافه‌های عامیانهٔ کوهستانهای اسکاتلند» (سروده شده به سال ۱۷۴۹) آمده که برای کسی مانند جان هوم بسیار مناسب است که خود را با «مضامینی دروغین»

---

۲۷. گروهی از کاهنان سرزمین گل (Gaul) و بریتانیای باستان که در افسانه‌های ویلزی و ایرلندی به گونهٔ پیامبران و جادوگران پدیدار می‌شوند. ــ م.

۲۸. در اساطیر اسکاندیناوی، تالار بزرگ جاودانگی که ارواح جنگاوران مقتول در آن به پیشگاه اُدین (ایزد اساطیر اسکاندیناوی) می‌رسیدند و مقبره‌ای برایشان فراهم می‌آمد.

سرگرم سازد، زیرا همشهریان او هنوز آنها را باور دارند؛ اما یک انگلیسی با ذهن پیچیده به راستی هیچ توجیهی برای پایدار ساختن خرافات پوچ ندارد.

در این میان، پایه‌های نظری برای استقرار اسطوره‌شناسی درویی به عنوان اساطیر اصیل و در نتیجه «بومیِ» بریتانیا، که منبع نهائی حتی اساطیری یونانی نیز هستند گذاشته شد، که عقیدهٔ میلتن را راسختر می‌کرد که گفت: «مکتب فیثاغورث و حکمت ایران از فلسفهٔ باستانی این جزیره آغاز گشته است» (۱۶۴۴). درونمایهٔ کتاب ویلیام استاکلی دربارهٔ ***ویرانه‌های سنگی***[۲۹] (۱۷۴۰) آن است که دِرویی‌ها «در روزگار حضرت ابراهیم یا اندکی پس از آن» به بریتانیا آمدند (ص ۲) و با خود «حقایق مربوط به توفان بزرگ و سنت پدرسالاری» را بازآوردند، چنانکه وردزورث در سومین بخش ***غزلیات کلیسایی*** (۱۸۲۲) دربارهٔ زوال آن نوحه سر داد. هانگر فورد (۱۹۴۱) بدعت دِرویی‌های جدید را بازسازی می‌کند و می‌گوید که خنیانگران سده‌های میانه در ویلز و ایرلند از طبقه‌ی خنیاگر درویی برخاسته‌اند. اگر هنوز به این یاوه‌ها توجه می‌کنیم، بیشتر از آن رو است که ویلیام بلِیک بدان معتقد بود. بلِیک آثار سِلت شناسانی چون استاکلی را در برتو کار جاکوب برایِنت خواند که کتاب او، ***نظام نوینِ.. اساطیر باستانی***(۱۷۷۴-۱۷۷۶)، این دیدگاه پدرباوری قدیمی را پیش می‌کشد که یونانیان اسطوره‌هایشان را خود نیافریدند و چنین استدلال می‌کند که اساطیر یونانی دارای خاستگاه بابلی است. هنگامی که ادوارد دیویس ثابت کرد که دِرویی‌ها حتی پیش از توفان نوح در بریتانیا بودند، با اطمینان می‌شد گفت که تاریخ باستان بیشتر در بریتانیا به وقوع

---

۲۹. ویرانه‌های سنگی ماقبل تاریخی در دشت سالیسبری، واقع در ویلت شایر انگلستان، ۱۹۰۰-۱۷۰۰ پ. م. است و جایگاه مراکز خاص آیینی بوده است. ــ م.

پیوسته و فی‌نفسه آبِشخورِ حکمت باستان بوده است. با وجود این، بلیک در ۱۸۰۴–۱۸۰۸ با خواندن اشعار میلتن بر ضد «نوشته‌های به سرقت رفته و گمراه کنندهٔ هومر و اُوید، افلاطون و سیسرون» خونش به جوش می‌آید و روزهای دوری را به یاد می‌آورد که برهٔ مقدس خداوند در چراگاههای روستایی انگلستان دیده می‌شد.

بلیک مؤثرترین نویسنده‌ای است که تحقیقات «به اصطلاح اسطوره‌شناسان نظرورز» را ترسیم می‌کند؛ «اسطوره‌شناسانی که مطالعات تطبیقی آنان تنها در ترویجِ دوبارهٔ اعتقاد به بدویت و بربریت ایزدِستانِ یونانی مؤثر افتاده است. نویسندگان دیگر فقط از حیث جزئیات موردی به نظریه‌پردازان معاصر خود مدیون‌اند همچون وقتی که کیتس در اثر خود، *هیپریون*، تیتان مونث خود، آسیا را دخترِ کاف می‌گیرد؛ یا وقتی شِلی در شعر «آدونائیس»، آدونیسِ یونانی را با اَدونای عبری (خداوندگار) تلفیق می‌کند به این نکته توجه دارند. آنچه در اینجا به نمایش گذاشته می‌شود به طور مشخص احتیاط انگلیسیان است در آمیختن تدریجی نو و کهنه. درست همان‌گونه که در سده‌های آغازین قرون وسطا، نویسندگان پریان دریایی کهن را با پریان سلتی می‌آمیختند بی‌آنکه خود را موظف بدانند که بیانه‌ای درباره‌اش صادر کنند. بایرونِ جوان نیز در منظومهٔ *جزیره* اعتراف می‌کند:

> یادبودهای سِلتی را با کوهستان فریگی درآمیخته
> و آبشارهای هایلند با آبنمای زلال کاستالیا.

نویسندگان انگلیسی، به‌رغم اغوای ایزدستانهای شگفت‌آور، به طور کلی نسبت به اسطوره‌های کهن هرچند رو به زوال بودند وفادار ماندند.

اگر هیچ یک از مجموعه‌های اساطیری موجود ارضاء کننده نباشد،

همواره می‌توانید خود اسطوره‌ها را بیافرینید و به سخن لُس دل بسپاریم که در منظومهٔ *اورشلیم* (۱۸۰۴-۱۸۲۰) اثر بلیک گفته: «یا بایدنظامی بیافرینم یا بردهٔ انسان دیگری شوم». نتیجه‌اش ممکن است خلاصه‌ای منتخب باشد، همانند منظومهٔ *رؤیا* (۱۹۳۷) اثر و. ب. ییتس یا *ایزدْبانوان سپید* (۱۹۶۱) اثر رابرت گریوز یا اسطورهٔ آفرینشِ نه چندان پُر التهابی چون *پیش‌درآمد* (۱۸۰۵)، که کیهانْ‌شناختِ شخصیِ وردزورث است. گسستن آشکار از اساطیری که فرضاً منسوخ گردیده‌اند، اگر از روی مدارک گردآمده در تحقیقاتِ مربوط به آثار بلیک و ییتس قضاوت شود کاری بس دشوار است و انگیزهٔ اسطوره‌پردازی در تخیلات نیرومندی چون خیال‌پردازیهای جیمز جویس یا توماس مان ممکن است به دلیل اکراه از اساطیر سنتی عقیم بماند. اسطوره‌پردازی نقطهٔ رشد اساطیر است، اما برای افرادی که آن را پرورش می‌دهند پُر خطر است. در مرحلهٔ نخست، زنجیرهٔ ساختن اساطیر از نوع اشلِگل از ژرفترین لایه‌های روح زمینه‌ای بس گسترده است، چه با گوتفرید بِن به این نتیجه می‌رسیم که باید از جان خود مایه بگذاریم، درحالی‌که منتقدان روانکاو دربارهٔ تخیل وسوسه‌آمیزِ ما به بحث می‌نشینند (مورُن) و دربارهٔ این سخن فروید که امروز انگیزه‌های اسطوره‌پردازانه خود را به شکل روان‌نژندیهای گوناگون می‌نمایانند، ژرفکاوی می‌کنند. اِشکال جدیِ دیگر از همین دست برای کسانی که به‌تنهایی دست به‌این کار می‌زنند در خواندن «The Four Zoas» اثر بلیک یا *سرودها* اثر ازرا پاوند آشکار می‌شود و آن این است: اساطیری که شما می‌آفرینید، طنینِ اساطیر موروثیِ شما را ندارد و همیشه جنبهٔ فردی آن باقی می‌ماند به جز چند آدم خوش‌اقبالی که بر سر این مسئله کار کنند. به همین سبب، کسانی که همچون دورکیم معتقداند که اساطیر عبارت‌اند از «بازنماییهای جمعی»، می‌پندارند که محال است بتوان

اعتبار آفرینش یک اسطوره را به یک شخص تنها بخشید. هایمَن معتقد است: «آنچه نویسندگان نوگرایی چون مِلویل و کافکا می‌آفرینند اسطوره نیست، بلکه خیالی فردی است که کنشی نمادین را تشریح می‌کند و با بیان اساطیری آیینهای عمومی معادل و بدان مربوط است. هیچ‌کس، حتی مِلویل... نمی‌تواند اسطوره بیافریند.» این مسئله نخستین بار در کتاب سوم *دانشِ نوین* (۱۷۲۵-۱۷۴۴) اثر ویکو مطرح شده است و در آنجا کار هومر به عنوان کار گروهی مردم تلقی گردیده، نه به عنوان کار یک شاعر خاص؛ و چکامه‌ها نیز بعدها نوعی کار گروهی شاعرانه بر روی بخشی از فرهنگ عامه تلقی شده است. در نهایت، اندیشه‌هایی از این دست به عرفانی جمع‌گرا بدل شده که جِین هَریسن درباره‌اش می‌گوید: «اسطوره بخشی از حیات معنوی و رؤیاپردازی جمع مردم است، همچنان‌که رؤیا اسطورهٔ فردی است» (*درآمدی بر بررسی دین یونانی*، ۱۹۲۱). اما بی‌تردید، یک اسطوره در وهلهٔ نخست همان‌قدر کاری فردی است که یک چکامه یا یک شعر حماسی چنین‌اند: باید شخصی مواد خام آن را فراهم آورد تا دیگران بعدها بدان بیفزایند یا تغییرش دهند. برازول معتقد است که در پردازش اسطورهٔ تتیس در *ایلیاد* هومر نوآوری و خلاقیت اسطوره‌پردازانه وجود دارد. ما نیز به چهره‌هایی اساطیری برمی‌خوریم که می‌توانیم آنها را به خلاقیت نویسندهٔ خاصی نسبت دهیم. چهره‌هایی چون جکیل و هاید (ر. ل. استیونسن)، فرانکنشتاین (مری شِلی)، دراکولا (برام استوکر) و ریپ وان وینکل (واشینگتن ایروینگ) از این دست‌اند. نکتهٔ جالب توجه آن است که چهره‌های مذکور معمولاً به عنوان شخصیتهای محوری ادبیات داستانی به خاطر نمی‌آیند، بلکه کلاً در زمرهٔ شخصیتهای سنتی فیلمهای ترسناک و نمایشهای خنده‌آور در میان عامه مطرح می‌شوند؛ مدتها است که فرانکنشتاین دیگر بنام

«پرومتهٔ جدید» مری شلی به شمار نمی‌رود، بلکه در نزد عموم مردم همان غولی است که او آفرید. در اینجا احتمالاً با نمونه‌ای از فرایندهای اسطوره‌سازی مواجه‌ایم.

۳

اسطوره‌ها و منتقدان

مضمون شناسی

مضمون‌شناسی شاخه‌ای از مطالعات ادبی است و مورد علاقهٔ آن دسته از افرادی است که خواهان بلندپروازی بیشتری نسبت به اسطوره‌نگارانی هستند که وظیفهٔ خود را صرفاً گردآوری و تلفیق اسطوره‌ها به اشکال گوناگون می‌دانند. بررسیِ مضمون‌شناسانهٔ اساطیر رشته‌ای است در دست متخصصان ادبیاتِ تطبیقی و زیر مجموعهٔ مهمی از «تاریخ مضمون» را تشکیل می‌دهد. مضمون‌شناسان معمولاً داستانهایی را در ارتباط با چهره‌های مشهورترِ اسطوره‌های کهن برمی‌گزینند و آنگاه روایات گوناگون نویسندگان اروپایی را از متون عهد عتیق تا امروز مطالعه می‌کنند تا ببینند چه تأثیری بر آنها نهاده است: یکی دربارهٔ بررسی نمونه‌وارِ تروسن دربارهٔ پرومته می‌اندیشد دیگری دربارهٔ بررسی گالینسکی دربارهٔ هرکول و باز دیگری دربارهٔ بررسی استَنفورد دربارهٔ اولیس. شق دوم این است که ممکن است آنها یک درونمایهٔ اساطیری را بررسی کنند مانند آنچه لوین در بررسی بسیار زیبایی از عصر زرین نوزایی به عمل می‌آورد، و به همین طریق دربارهٔ اساطیر عمل می‌کند.

آنچه چنین جُستارهایی را از نمونه‌های روش تطبیقی سدهٔ نوزدهم متمایز می‌کند ـ مانند بررسی اِ. اس. هارتلند در کتاب ***افسانهٔ پرسئوس*** (۱۸۹۴-۱۸۹۶) ـ تلاش آنها است در برخورد با داستانهایی که دربارهٔ قهرمانان یونانی به عنوان کلیتی «هم زمانی»، و مقاومت در برابر تفکیک آنها به صورت اجزاء «در زمانی» سازندهٔ یک کلیت که هر یک را بتوان به یک خانوادهٔ بزرگ همتایان غیر اروپایی متعلق دانست که از جمله شامل منابع غیر ادبی مثل فرهنگ عامه نیز هست. نباید از سرِ خطا چنین پنداشت که هر روایتی که از نخستین شکل ثبت شدهٔ یک اسطوره انحراف پیدا کند تحریف «اصل» است، مطالعهٔ ادبی از تجسس در زمینه آن چیزی که مونز آن را «تسلسل گونه‌شناختیِ» اسطوره‌های خویشاوند می‌خواند خیلی چیزها به دست آورد. مضمون‌شناسان افزون بر فراخوانیِ مورخانِ ادبی به تفکر دربارهٔ علت ناپدید شدن و پدیداریِ مجدد برخی اساطیر، ما را قادر می‌سازند که دقیقاً جنبه‌هایی از اسطوره را که نویسنده در نوشته‌های خود بر آن تأکید کرده است، ببینیم و بصیرت ما نسبت به کار او را تحکیم و تأیید یا تحریک می‌کنند، چنانکه مریوِیل گزیده‌ای از ادبیات داستانیِ دی. اچ لارنس را در بافت اسطورهٔ پان قرار می‌دهد. یکی از موانع بررسیهای مضمون‌شناسانه آن است که تعهد جامع و فراگیر بودن اغلب بدین معنی است که جای نامتناسبی باید به آثار نویسندگانِ کم‌اهمیت‌تر و آثار کهترشان تخصیص داده شود. اشکال دیگری که آن هم اجتناب‌ناپذیر می‌نماید، آن است که بررسیهایی از این دست کمابیش یک درسی را می‌آموزند و آن اینکه همهٔ اسطوره‌ها در بازتابیدن دلمشغولیهای گوناگون اعصار مختلف، مراحلِ یکسانی را طی می‌کنند و می‌توان چنین نتیجه گرفت که تحلیلِ درزمانیِ هر یک از اسطوره‌های پایا، الگویی برای همهٔ اسطوره‌ها فراهم می‌آورد.

نقد اسطوره‌ای

گرایش کلی بررسیهای مضمون‌شناختی عبارت است از تأکید بر صناعت نگارش و اشاره به این مطلب که نویسندگان آگاهانه اسطوره‌های مورد کاوش خود را برمی‌گزینند. مضمون‌شناسان اساطیر را همچون میراثی می‌پندارند که موضوعی برای کارکردن فراهم می‌آورد و تلقی آنان این است که اسطوره‌ها برای آن هستند که هرکس خواستار بهره‌گیری از آنها است بتواند همین کار را بکند. آنها برخلافِ بسیاری از منتقدانِ اسطوره، تصور نمی‌کنند که نویسندگان به نحوی در تسخیر اسطوره‌هایی که روایت (یا خلق) می‌کنند هستند چرا که در عصری که از روزگار سقراط تاکنون گرایش به سمت اندیشهٔ خردگرایانه داشته از توانایی انحصاری اندیشه‌ی «اسطوره‌ای» برخورداراند تفاوت اساسی میان این دو دیدگاه دربارهٔ حضور اساطیر در ادبیات را آشکارا فیلیپ راوْ مطرح کرد و با دیدگاههای نقد اسطوره دربارهٔ رُمانهای توماس مان مخالفت کرد: «***یوسف و برادرانش*** بیشتر رُمانی درباره‌ی مضمونهای اسطوره‌ای است تا رُمانی اساطیری». مراد مردم از «آگاهیِ اسطوره‌ای» به وضوح در جلد دوم ***فلسفهٔ صور نمادین*** (۱۹۲۵) اثر ارنست کاسیرِر به بحث گذاشته شده است، کتابی که ظاهراً اثری فلسفی است اما (چنانکه مراجع مربوط به شلینگ روشن می‌سازند) در حقیقت بخشی متأخر و پیچیده از اندیشه‌های رمانتیکی دربارهٔ نیروهای بیانگر و آشکارگیِ تصویری زبان در حالت به اصطلاح ابتدائی است. کاسیرِر اسطوره را به عنوان «شکلی نمادین» و ازلی در نظر می‌گیرد، یعنی به عنوان یکی از آن چیزهایی (مانند خودِ زبان) که ما بین خود و جهان پیرامونمان حائل می‌کنیم تا آن را درک کنیم. به نظر او، اسطوره زبانی غیر استدلالی و عمیقاً تصویری است و بی‌شباهت به زبانِ

رؤیاهای فرویدی نیست و در عین حال، باستانگراتر و متحرکتر از زبان اندیشه‌مند و استدلالیِ نوشته‌های کاسیرر است. اگر اسطوره نخستین زبانِ تجربه است، نویسندگان نوگرایی که گوشه‌های پنهان آگاهیِ اساطیری را کشف می‌کنند و یافته‌های خود را در ادبیات داستانی به کار می‌برند، باید مورد ارجشناسی قرار گیرند، چه به گونه‌ای حیاتی ما را به سرچشمه‌های انسانیت پیوند می‌دهند؛ به هرحال داستان بر چنین منوال است. اما کاسیرر و ستایشگران او چگونه به این موضوع پی برده‌اند؟ هیچ‌کس تاکنون به انسان باستانی برنخورده است، پس عادات ذهنی او تماماً بایست حدسهای ما باشد و انسانشناسان اصرار دارند که ما نباید انسان ابتداییِ امروز را به عنوان بازماندهٔ زندهٔ انسان باستانی به شمار آوریم. پس مدرک «اندیشهٔ اساطیری» را اگر نتوان در نظریهٔ لوسین لوی برول دربارهٔ «ذهنیت بدوی» یافت، در کجا می‌توان جست و جو کرد؟ و از آنجا که ما شیوه‌ای نداریم که نشان دهیم توانایی اسطوره‌پردازیِ نویسندهٔ نوگرا تَه‌نشستی باستانی است (یا حتی درواقع چیزی بدوی) گفتن آن بیهوده است مگر آن که واقعاً مؤید این فکر باشیم که رسوبات بدوی را در انسان نو می‌توان یافت. دیگر ***فلسفهٔ صور نمادین*** را همان قدر می‌توان بررسیِ عینی ذهنیت بدوی تلقی کرد که رُمان ***میراث‌خواران*** اثر ویلیام گلدینگ (۱۹۵۵) را می‌توان بررسی مُستند و نمایش‌وارِ زندگی در قبیلهٔ انسان نئاندرتال دانست. قبیله‌ای که مردم آن نگرشی جانگرایانه دارند و به گونه‌ای تصویری می‌اندیشند، سخنشان تصویری است و در دادوستد انسانهایی ذاتاً خوب‌اند. هر دو اثر به صورت‌هایی متفاوت فرافکنی‌هایی بس تخیلی‌اند و این اعتقاد اساساً رمانتیک مشترک را دارند که اسطوره بر ذهنیت بدوی حاکمیت دارد.

ویژگی نقد اسطوره آن است که توجه را نه به خصوصیات بومیِ یک

کتاب خاص بلکه به اسطوره‌ای معطوف می‌کند که کهنتر و مهمتر و نتیجتاً بهتر از کتابی پنداشته می‌شود که عملاً درباره‌اش صحبت می‌شود. اثری که ممکن است فقط یک رُمان («فقط» یک رمان) باشد ناگهان به «ادبیات» بدل می‌شود و نشان داده می‌شود نویسنده‌اش از روزمرّگی تعالی یافته و به واسطهٔ تصویر یا وضعیت کهن نمونه‌ای که از طریق اساطیر با آن آشناایم با جاودانگی پیوند دارد. معلوم می‌شود اهمیت اسکات فیتزجرالد در کتاب ***گتسبیِ بزرگ*** (۱۹۲۵) در این نیست که جاذبهٔ سرسام‌آورِ عصر جاز را در خاطر زنده کرده است، بلکه در این است که چهرهٔ تازهٔ حضرت آدم امریکایی را ارائه کرده است. آگاهی ما از جِی گتسبی هرچند اندک باشد، او را خیلی بهتر از حضرت آدم می‌شناسیم. پس این پرسش به میان می‌آید که روش تحلیل ادبی ماکه برای دستیابی به کهن نمونهٔ نامشخص، از خصوصیات نمونه‌واری که یک رُمان را منحصر به فرد می‌سازد، رویگردان است تا چه مایه می‌تواند ارزشمند باشد. بنا به نظر ویکری، «یکی از اصول مهم در نقد اسطوره این است که شکلهای فردی و جهانیِ یک تصویر یکسان‌اند». در شگفت‌ام که این چگونه محقق شده است، چون‌که به شکل جهانی دسترسی نداریم مگر به واسطهٔ شکل فردی؟ آنچه هدف واقعیتری برای نقد اسطوره به نظر می‌رسد، برقراری نظامی از وحدت‌گرایی فروکاهنده برای ادغام دوبارهٔ اساطیر متعدد به اسطوره‌ای واحد است. عنوان کتاب ژوزف کمبِل، ***قهرمان هزار چهره*** (۱۹۴۹) از این نظر آشکارگر است: نه هزار قهرمان مختلف، بلکه فقط یکی که با هزار نقاب متفاوت ظاهر می‌شود، چنانکه ایزیس میریونیما را با نامهای بسیاری باز می‌شناسند. به همین اندازه مهم است که جذابیت تصاویر کهن نمونه‌ای باعث گردیده که برخی دیدگاه فروکاهندهٔ خود را با قرار دادن این کهن نمونه در پس کهن نمونه‌ای دیگر

شدت بخشند، چیزی که کمبِل آن را «تک اسطوره» می‌خواند، اصطلاحی که او از داستان *شب زنده‌داریِ فینگانها* به وام می‌گیرد. اگر کلام جویس نتواند معنای «تک اسطوره» را روشن سازد، کتاب کمبِل حکایت از آن دارد که الگوی بنیادی اسطوره‌ای عبارت است از «مناسکِ گذر» که نخستین‌بار آرنُلد وان جِنِپ در ۱۹۰۹ آن را توصیف کرد: «گذرگاهِ معیارِ ماجرای اسطوره‌ایِ یک قهرمان عبارت است از بزرگنماییِ قاعده‌ای که در مناسک گذار ارائه گردیده، یعنی ***جدایی ـ تشرف ـ بازگشت***؛ که می‌توان آن را واحد هسته‌ایِ تک اسطوره نامید» و از این گذشته، می‌توان آن را چنین تفسیر کرد: «جدایی از جهان، نفوذ به منبعی از قدرت، و بازگشتی زندگی افزا.» این گرچه به عنوان یک تک اسطوره به اندازهٔ کافی گیرا و با ابهت است بی‌رقیب نمانده: راگلان تک اسطوره‌ای برگرفته از آیینِ اور را که ستایش ایزدِ میرا است، و در جلد چهارم ***شاخهٔ زرین*** اثر فریزر آمده، ترجیح می‌دهد؛ به نظر روحیم، «هستهٔ اسطوره همان مرگ و عروج آسمانیِ پدرِ ازلی است»، درحالی که الیاده ظاهراً شیفتهٔ اسطورهٔ آفرینش است.

به مراتبْ محبوبترین تک اسطوره در میان منتقدان ادبی اسطوره جستار بوده است، به ویژه از ۱۹۵۱، یعنی از هنگامی که نُروتروپ فرای نخستین‌بار آن را به مثابهٔ اسطورهٔ مرکزی ادبیات و منبع همهٔ انواع ادبی به شمار آورد. انتخاب اسطوره جُستار به عنوان تک اسطوره از نظر شگِردِ کار برجسته بود، چه آنگاه که نقد جدید اسطوره گسترش یافت، نقد اسطوره تازه در آغاز راه بود و شماری از متون بسیار تقدیس شدهٔ نَقد جدید آشکارا فراوردهٔ اسطوره جُستارهای سال ۱۹۲۲ بوده است: از جمله ***اولیس*** اثر جویس و ***سرزمین بی‌حاصل*** اثر الیوت که این یک با تحقیق جِسی ل.وستن دربارهٔ جُستار گام‌به‌گام درکتاب ***از آیین تا رمانس*** (۱۹۲۰)

کاملاً قابل مقایسه است. اگر خوانندگان ناگزیر بودند دغدغهٔ خاطر نقد نو در مورد مشخصات صوری (همانند طنز، تنش و معما) را کنار گذارند تا محتوای ادبیات را با عطف به تخیل کهن نمونه‌ای از نو کشف کنند، پس *اولیس* و *سرزمین بی‌حاصل* سکوی خوبی برای پرش آغازین بودند. زیرا آیا الیوت خود در ۱۹۲۳ جویس را به خاطر ابداع «روش اسطوره‌ای» یا «توازیِ دائمی میان «معاصر بودن و عتیق بودن» ستایش نکرده بود، روشی که نویسندهٔ نوگرا را قادر می‌سازد «به چشم‌انداز گستردهٔ پوچی و آشوب تاریخ معاصر شکل و معنی ببخشد»؟ از آن زمان به بعد، پیروان نقد اسطوره‌ای با کشف اسطوره جستارهایی تاکنون مجهول ما را محاصره کرده‌اند. هاوْگ در این باره زبان به شکوه می‌گشاید: «هر که در جست‌وجوی چیزی است، در یک 'اسطوره جُستار' مشارکت دارد»؛ بنابراین، خوب است که لطف کنند و برای پایان جُستارها مهلتی اعلام کنند تا چند صباحی یکی دیگر از تک اسطوره‌ها تحرک پیدا کند.

هرچند یادآوری گهگاهی این نکته خوشایند است که ادبیات هم شکل دارد و هم محتوا، مطمئن نیستیم که ادبیات با نوعی محتوایی که منتقدان اسطوره‌پرداز را به خود جلب می‌کند، تعالی یابد. روشی که کتابها را هماهنگ می‌سازد تا یگانگیِ برترِ اشیاء دریافت شود، به آسانی در عمل یکنواخت می‌شود و عنصر شگفتی را از ادبیات می‌زداید و «پیشتر دیده» را جایگزین آن می‌کند. همانگونه که «حوزه‌ها»ی ارنست رابرت کورتیوس مفهومی پیش پا افتاده دارند و درکُل مبتذل‌اند، به همین ترتیب، کاربرد زبان ویژهٔ «کهن نمونه» حُسن تعبیریِ برای بیان قالبی است. ویمسَت در این مورد به حق اعتراض‌کنان می‌گوید که «توصیف صحنهٔ نمایشیِ پریدن هَملت به داخل گورِ اُفلیا به عنوان نمونه‌ای از هبوط باستانی به جهان زیرین، کاربرد قالبیِ کهن نمونه است که، شاید به گونه‌ای

ابتکاری باشد، اما در هر حال قالبی است، قالبی اسطوره‌پردازانه». افزون بر این، تصاویر کهن نمونه‌ای ذاتاً ارزشمند نیستند و ممکن است همان‌گونه که در شعر حماسی به کار می‌روند مثلاً در تبلیغات خمیر دندان هم به کار روند. به همین دلیل است که گفتهٔ فیدلر جای ستایش دارد که امضای یک کهن نمونه بس مهمتر از خود کهن‌نمونه است. همچنین برای اجتناب از خطاهایی که مورمن در تفاسیر پیروان یونگ و آیین‌گرایان از *سِرگاوین و شهسوار سبزپوش* از آن انتقاد می‌کند آگاهی از بافت تاریخی‌ای که تصاویر کهن نمونه‌ای در آن رخ می‌دهند به همان اندازه ضروری است. نقد اسطوره‌ای به آسانی همان ضعف پژوهشهای قدیمی را نشان می‌دهد و علاوه بر آنکه این نقص را هم دارد که نمی‌تواند به هیچ چیز به ملموسی یک متن ادبی محسوس اشاره کند. تنها باید برخوردی را که معمولاً با داستان *خرس* اثر ویلیام فاکنر می‌شود ملاحظه کرد، داستانی که بسیار شبیه داستانهایی است که مطرح شدند. لایدنبرگ می‌نویسد: «پشت لایه‌های دیگرِ معنایی این داستان اساساً یک اسطورهٔ طبیعت وجود دارد». اما واژهٔ «اساساً» به چیزی اشاره دارد که در مقایسه با آنچه به هنگام خواندن داستان فاکنر به ذهن ما خطور می‌کند، کاملاً جنبهٔ خیالی دارد. شاید این گونه خطاها از مرکزی دانستن عناصری ناشی شود که تنها حاشیه‌ای‌اند و نتیجتاً یک پیشنهاد به عنوان یک تأیید تلقی می‌شود، یک تفاوت ظریف معنایی به عنوان بُن مایه تَبلور می‌یابد، بخشی از پیش زمینه به سمت مرکز صحنه حرکت می‌کند و کاملاً خلاف حسن تناسب عمل می‌شود.

آشکار است که آفریدن زبانی انتقادی که بتواند به دو صورت نمونه‌وار و کهن نمونه‌وار عمل کند چندان آسان نیست؛ به همین سبب، منتقدان اسطوره ناآگاهانه لغزشهای ظریفی دارند. جدیت ملال‌انگیز بیشتر

نوشته‌های نقد اسطوره‌ای به گونه‌ای غیر منتظره ممکن است از میان برود، مثل موقعی که بلوتنر بر حسب وظیفه یادآور می‌شود که «درحالی‌که رئا[1] شش فرزند، سه پسر و سه دختر دارد، شخصیتی داستانی، خانم رامسِی، دارای هشت فرزند، چهار پسر و چهار دختر است». به هرحال، اگر از چنین لغزشهایی درگذریم، از دید بسیاری از مردم بی‌تردید زبان نقد اسطوره جذاب است، چون با واژه‌های پر مهابتی چون «نخستین»، «نیروی جادویی (مانا)»، «فوق طبیعی»، «زِهدان»، «کهن نمونه‌وار»، «ازلی» نوشته می‌شوند، واژه‌هایی که بی‌تردید ما را از دلهای سودازدهٔ رُمانتیک و سرِ پردرد نقد جدیدیِ خوانندگان صرفاً مقید به زمان دور می‌کند و مستقیماً ما را با دیگری جاودانی بیکران و کامل پیوند می‌دهد. نزدیکترین پیشینهٔ نقدی را که با چنین مقیاس وسیعی عمل می‌کند، باید در زیبایی‌شناسیِ متعالی جست‌وجو کرد، که در حضور بیکرانگی ابهام‌آمیز بر شناخت شگفتی موحش تمرکز یافته است. نقد اسطوره به سرعت به حد ترفندی بلاغی برای کسب تأیید ضمنی تازه‌گرویدگان انحطاط می‌یابد و این موضوع در مقاله‌ای دربارهٔ **موبی دیک** در جُنگی از ویکری نشان داده شده است. مقالهٔ مذکور با زبانی سلیس دربارهٔ «آیینهای جشن» و «نیزهٔ طلسم شده»ی احب [قهرمان موبی‌دیک] صحبت می‌کند و به «صحنه‌های اسطوره‌پردازانه»ای اشاره می‌کند که اَحَب «به گونه‌ای فوق طبیعی» واکنش نشان می‌دهد یا «به گونهٔ شَمَنی» خدمه‌اش را توجیه می‌کند. اگر از این مطلب دربارهٔ ملویلِ نویسنده هیچ درنیابیم، بی‌تردید خوانندگانی را که در جستجوی احساسات کهن نمونه‌ای هستند باز مطمئن می‌کند که **موبی دیک** از همان گونه کتابها است که می‌خواهند.

---

۱. Rhea: همسر کرونوس، ایزد زمان، در اساطیر یونانی. ــ م.

نکته‌ای که داگلس بوش تلویحاً در تقلید مسخره‌آمیز سرگرم کننده‌ای از نقد اسطوره بیان می‌کند، آن است که این زبان مغلق تنها در کتابهای خاصی کاربرد دارد و مطمئناً به کار تفسیر رُمان ***غرور و تعصب*** نمی‌آید. آنجا که تحلیل کهنْ نمونه‌ای از ***پرومتهٔ از بند رَسته*** اثر شلی کاملاً میسر است، ***قصه‌های کانتربری*** ــ به رغم آنکه ثبت‌کنندهٔ آداب زیارت و سیروسفراند و نتیجتاً ارزش یک جُستار را دارند ــ چندان این تحلیل را برنمی‌تابد. همان طور که رایتر مشاهده کرده است، چندان تصادفی نیست که نقد اسطوره تا حد زیادی پدیده‌ای امریکایی است، شیوهٔ آشکارا نمادین یا تمثیلی ادبیات سدهٔ نوزده امریکا مشوق آن بوده است. در این اواخر، بیشتر داستانهای امریکا به نظر می‌رسد که با توجه به همانگونه بازپرسی و بازنگری طراحی شده‌اند که در موردشان اعمال می‌شود. دربارهٔ ***پیرمرد و دریا*** اثر ارنست همینگوی می‌توان اندیشید که کتابی عملاً سفارشی برای تحلیل دانشجویی است ــ نه چندان طولانی، با نمادهای به هم پیوسته که هر یک گویی مثل مهره‌های جمجمهٔ پیلت داون با دقت به یکدیگر متصل گردیده‌اند. با وجود مفسران بسیار شایق، چند تن از نویسندگان می‌توانند با ولادیمیر ناباکف هم‌آوا شوند و مدعی شوند ادبیات داستانی ضد تحلیل اسطوره‌ای آفریده‌اند که دوروبر آن، «پیروان فروید مشتاقانه بال‌بال می‌زنند... با تمثیل جنسی مواجه می‌شوند، می‌ایستند، بویی می‌کشند و از نو به جای خود برمی‌گردند». لحن کلام مثل همیشه بزرگترین مانع نقد اسطورهٔ کاملاً خودکار است. هنگامی که برنار مالامود در ***زمان طبیعی*** (۱۹۵۲) موضوع مربوط به جام مقدس[۲] را با بازی بیس‌بال درآمیخت، تردیدی را به میان آورد مبتنی بر این‌که آیا او

---

۲. Grail: جام مقدسی که بنابر افسانه‌های قرون وسطایی، حضرت مسیح با آن در شام آخر شراب خورد و نمایانگر تلاش مدام است. ــ م.

متظاهر بوده است (دالزیل) یا لحنی طنزآمیز داشته است. و هنگامی که جان آپدایک رُمان *قنطورس* را منتشر کرد (۱۹۶۳)، «نمایه‌ای اساطیری» فراهم آورد که در عین حال هم مفید بود و هم تقلیدی مسخره‌آمیز مقالاتی که در این باره نگاشته می‌شد. اگر به گذشته برگردیم می‌بینیم که لحن رمانی چون *اولیس* نسبتاً صریح و رُک است و به دشواری می‌توان تصور کرد که چگونه مردم می‌توانستند (به شیوه‌ای که ژوزف فن ابل توصیف می‌کند) طنزهای مربوط به تلمیحات اساطیرش را درنیابند. امروز، وقتی خوانندگان ژرف‌نگرِ جهان اثر تازه‌ای از یک داستان‌نویس پُرآوازه را در دست می‌گیرند، می‌بینند که نویسندگان لحن طفره‌آمیز دارند تا آنها را در قالب خاصی نگنجانند و آنگ نزنند. بخشهایی از رُمان **هندرسن، شهریار باران** (۱۹۵۸) را به عنوان یک رمان متداول می‌توان خواند که با پیرایه‌هایی از نوع فریزر تکمیل می‌گردد؛ بخشهای دیگر را مثل تقلیدی مسخره‌آمیز از رمان جستجو می‌توان مطالعه کرد؛ و در حالی که ما دربارهٔ لحن برتر گفت وگو می‌کنیم، ساول بلاو زندگی می‌کند تا یک روز دیگر هم بنویسد.

اکنون اگر چند کتاب را بتوان بر اساس یک اسطوره مورد بحث قرار داد، به این نتیجه می‌رسیم که همهٔ کتابها را می‌توان مطابق اشارات اساطیریشان طبقه‌بندی کرد که در این مورد می‌توان طیف گستردهٔ قصه‌هایی راکه در مجموعه‌های جامع اساطیر آمده، فراهم‌آورندهٔ نظامی نو در رده‌بندی ادبی دانست که جانشین طبقه‌بندی سنتی ادبیات همچون حماسه، نمایش، آثار تغزلی و غیره شود. تلاش جاه‌طلبانه برای ابداع رده‌بندی تازه‌ای در ادبیات بر پایهٔ اصول اسطوره‌ای را در اثری از نُرتروپ فرای به نام ***کالبد شکافیِ نقد*** (۱۹۵۷) می‌توان دید. اثری که «نمادگرایی *کتاب مقدس* و تا حدی اساطیر کهن را به مثابهٔ دستوری برای کهن

نمونه‌های ادبی» در نظر می‌گیرد و می‌گوید ادبیات عبارت است از اساطیر «جابه‌جا شده»، که اگر در بافت اساطیریِ درست خود قرار گیرد بهتر درک می‌شود. هدف از عهده‌دار شدن چنین طرحی ایجاد انگیزه برای بینشهای تازه در مورد هر کتاب از طریق قرار دادن آن در کنار کتابهایی از همان مقوله است، اما در این کار کوهی از مشکلات جدی را در پیش‌رو داریم. در گام نخست، هرگز نمی‌توانیم مطمئن شویم که آیا یک اثر به درستی طبقه‌بندی شده و در جایگاه خویش قرار گرفته یا نه؛ آیا «بانوی زیبای سنگدل» اثر کیتس از نوع اسطورهٔ تانهاوسر[3] است یا ملوسینا[4]؟ حتی اگر آن را درست طبقه‌بندی کنیم درمی‌یابیم که کتابهایی که دراین نظام نو از یک دست‌اند، چندان با یکدیگر از نظر نوع متفاوت‌اند که گویی گزینش آنها به طور تصادفی انجام گرفته است. رمان **تام جونز** اثر فیلدینگ چه اشتراکاتی با **ساده‌لوح** اثر وُلتر دارد یا با **مون بزرگ** اثر آلن فورنیه، **درخت سیب** اثر گلاسورثی و *Aus dem Leben eines Taugenichts* اثر آیشندورف؟ پاسخ مانفرد سندمان این است که همهٔ آنها تبدیلهای کهن‌نمونهٔ پرسیوال‌اند. کتاب فرای، به هر تقدیر، چشم‌اندازی وسیع‌تر از این دارد و انواع ادبی سنتی را با نمادگرایی فصلی تلفیق می‌کند و جایگاهی برای هر کتابی که تاکنون نوشته شده فراهم می‌آورد. اگرچه ***کلیات*** فرای ظاهری شبیه اثر تامس آکویناس دارد اما قصدش عمل‌گرایانه (پراگماتیک) است. او به اعضای مؤسسهٔ انگلیسی که دربارهٔ کتابش بحث کردند، چنین یادآور شد: «این نظام برای بینشهایی که دربردارد طرح شده، نه آن که بینشها به خاطر خود نظام پدید آمده باشند». با این حال، هرکسی که نمایهٔ ***کالبدشکافی نقد*** را بدان امید به کار می‌بندد که

3. Tanhäuser

4. Melusina

بینشهای موجود درکتابهای خاص را دریابد، دچار یأس می‌شود؛ مثلاً دو مدخل مربوط به ترولُپ حاکی از آن است که تنها او رُمانهایی نوشته است که در طول جنگ جهانی دوم به عنوان رُمانس خوانده می‌شده‌اند. آثار ادبی و نویسندگان آنها در کتاب فرای فقط اگر بتوان آنها را نمونه‌هایی از یکی از عناصر نظام ویژهٔ او به شمار آورد یاد می‌شوند؛ نظام بینش و بصیرت است، بصیرتی نسبت به ادبیات با تمامیتش به مثابهٔ طرحی گسترده و فضایی، مُتجانس و زیبا، مستقل و نهایتاً دارای قصد درونی و ذاتی. *کالبد شکافیِ نقد* اثری است که به گونه‌ای اجمالی، نهایی به نظر می‌رسد و پایگاهش را در قلمرو نقد با قطعات نمایشی نوگرایی اسکندرانی *سرزمین بی‌حاصل* و *اولیس* قابل سنجش است، هرچند همپای مجموعه شعر *بینش* اثر پِیتس نوشته شده است. *کالبدشکافیِ نقد* غیر از تکمیل خواستِ لینه‌ای، برای فراهم آوردن نوعی *رده‌بندی جهانی* برای ادبیات، خود نوعی پیروزی برای تخیل اسطوره‌پردازانه و نطقی است خطاب به فرهنگستان آرمانهای زیبا است، اما چندان به کار منتقد پرکار نمی‌آید، چه این منتقد کتاب برجستهٔ جان جِی. وایت، *اساطیر و رُمان نو* (۱۹۷۲)، را حاوی توصیه‌هایی مفیدتر در این زمینه میداند که دربارهٔ نفوذ اساطیر در ادبیات داستانی چگونه باید صحبت کرد.

مؤخره

پژوهندگانِ فرهنگ عامه ــ که زمانی با خوشحالیِ تمام با جستجو در پهنهٔ آداب و رسوم و باورهای عامه که به طور سنتی مورد توجه نویسندگان بوده با پژوهندگان ادبیات همکاری می‌کرده‌اند ــ اکنون آشکارا شیوهٔ غیر مسئولانهٔ ادبا در بحث دربارهٔ واژهٔ «اسطوره» را خوار می‌شمرند. سیث

تامپسن از «تحریفات واژهٔ "اسطوره"» از سوی برخی منتقدان ادبی بی‌نام و نشانی گله دارد، که شاید همان دسته منتقدانی باشند که فونتنرُز معتقد است فَهمشان دشوار است از آن‌رو که تصور آنان از اسطوره «بس مبهم و بی‌فایده» است. متخصصانِ فرهنگ عامه، به عنوان دانشمندان علوم نوپای اجتماعی به وضوح مستعد نگرانیهایی در مورد تعریفها هستند و کاملاً حق دارند بیندیشند که بسیاری از منتقدان ادبی به نحوی نومیدکننده برداشتی نادرست از اسطوره دارند. اما این نکته واقعاً حاشیه‌ای است. حقیقت این است که اصطلاحات ادبی به گونه‌ای «درزمانی» بر صحنهٔ ادبیات سایه افکنده‌اند و بنابراین، می‌توانند هر یک از معناهایی را که در گذشته به آنها داده می‌شده یا امروز داده می‌شود داشته باشند. با تدوین تعریفی نو و «همزمانی» از اسطوره و اصرار بر این که همگان آن را بپذیرند هیچ چیز عایدمان نمی‌شود. چیزی که ما واقعاً نیاز داریم درک علایق متضادی است که در دیدگاه درهم و برهم فعلی شرکت دارند. آیا این ابهامات بیش از حد «اسطوره» بود که نخستین‌بار کسانی را جذب کرد که نومیدانه برای یافتن راههای جدید دفاع از ادبیات تخیلی در برابر دشمنان کهنه و نو تلاش کرده‌اند؟ تشخیص کرمود چنین است: «در قلمرو اسطوره، می‌توان حوزهٔ عقل را میانبر زد و تخیلی را که علم‌گراییِ جهان نو بازدارندهٔ آن است، آزاد ساخت؛ این است وضعیت اصلی امروز». آیا مقولهٔ زیبایی‌شناسی تنها موضوعی برای عملیات بلندپروازانه و حتی گمراه‌کننده است؟ برای نمونه فیلیپ راو، در نقد اسطوره نوعی جایگزین دین را مشاهده می‌کند که مردمی که نمی‌توانند آشوب تاریخ (نیروگاه تغییر و تحول) را تحمل کنند رؤیای آن را پرورده‌اند تا بتوانند به پایداری اسطوره پناه برند؛ رولان بارت معتقد است که «پایان یافتن اساطیر به معنی بی‌حرکت شدن جهان است». اشتغال فکری به اسطوره اگر از این

دید نگریسته شود نمایانگر آرزوی نظم در دل تغییر و تحول و گسیختگی است. پُل وِست می‌گوید: «آنچه منتقدان اسطوره ظاهراً جست‌وجو می‌کنند، نوعی سنگ کیمیاگری است که همهٔ تضادها را به اسطوره‌ای زرین بدل می‌نماید»، اسطوره‌ای که «ما را قادر می‌سازد تا هشیارانه با همان الگوی پیشنهادی زندگیمان را بر آن اساس قرار دهیم». اگر این الگو با وضع موجود سازگار باشد، که باید باشد، نقد اسطوره‌ای همچون ابزاری در دست بورژوازی مرتجع قرار خواهد گرفت. کوگان به مبانی فاشیستی روشی ادبی که بی‌شرمانه بر پایهٔ نظریهٔ نژادپرستانهٔ کهن نمونه‌ها قرار دارد و سرنگونی امپریالیسم امریکا را با پایدار کردن عقیده به بازگشت جاودانه به تعویق می‌اندازد حمله می‌کند. به هرحال، همه چیز از دست نرفته است، زیرا «کارکرد نقد کهن نمونه‌ای منحصراً به محیط دانشگاههای امپریالیستی امریکا که از نظر فکری به بن‌بست رسیده‌اند، محدود گشته است و شمارِ ناقدان نقد کهن نمونه‌ای حتی در میان اعضای فرهنگستان نیز بسیار کم است». چون مایل نیستم جزو «مدرسان ریاکار»ی شناخته شوم که کوگان آنها را شماتت می‌کند فقط می‌توانم به طور ناقص صفحات پیشین را شاهدی بگیرم بر این که هرکس بخواهد با توجهی دلخواهانه به اسطوره فهم خود را از ادبیات ژرفتر کند، در این خطر نیست که در پایان مطالعاتش، مبشری پُر تب و تاب، فاشیستی پنهانکار، یا حتی متخصص فرهنگ عامه از کار درآید، مگر آن‌که از آغاز همین را خواسته باشد. چه تا زمانی که اسطوره میراثی برای هنرها تلقی می‌شود، دانستن چیزهایی دربارهٔ آن به نفع ماست.

نویسندگانِ یاد شده در متن

آپدایک، جان Updike (۱۹۳۲-) داستان‌نویس امریکایی.
آپولونیوس رودسی (سدهٔ ۳ پ. ــ م.) مدرس اسکولاستیک و پیرو تعلیم و فلسفهٔ مذهبی سده‌های میانه، متولد اسکندریهٔ مصر، اما بیشتر در رودس زیست
اراسموس (۱۴۶۶-۱۵۳۶) حکیم و فیلسوف هلندی اوایل رنسانس.
اسپنسر، هربرت (۱۸۲۰-۱۹۰۳)، فیلسوف انگلیسی.
استیونز، والیس Wallace Stevens (۱۸۷۹-۱۹۵۵) شاعر امریکایی.
اشلگل Schlegel (۱۷۶۷-۱۸۴۵) منتقد، شاعر و مترجم آلمانی.
الیوت، جرج (۱۸۱۹-۱۸۸۰) نام مستعار مری آن ایونس، رمان‌نویس انگلیسی.
الیوت (۱۸۸۸-۱۹۶۵) منتقد و نمایشنامه‌نویس انگلیسی و سرایندهٔ *سرزمین بیحاصل*.
امپدوکلس (۴۹۰-۴۳۰ پ.م.) فیلسوف و شاعر یونانی
اودن Auden (۱۹۰۷-۱۹۷۳) شاعر، منتقد و نمایشنامه‌نویس امریکاییِ انگلیسی‌نژاد.
اوریگنس Origen (۱۸۵-۲۵۴) متأله و دانشمند مسیحی اسکندریهٔ مصر.
اوسبیوس Eusebius (۲۶۰ ؟-۳۴۰م) حکیم متأله، مورخ کلیسایی، متولد فلسطین مشهور به پدر تاریخ کلیسا.
اوهمروس Euhemerus (حدود ۳۰۰ پ. م) فیلسوف و اسطوره‌نگار یونانی.
بارت، رولان (۱۹۱۵-۱۹۸۰) نویسنده و منتقد فرانسوی.
بایرون (۱۷۸۸-۱۸۲۴) شاعر رمانتیک انگلستان.
براون، تامس (۱۶۰۵-۱۶۸۲) نویسنده و فیزیکدان انگلیسی.
براونینگ، الیزابت برت (۱۸۱۲-۱۸۸۹) شاعر انگلیسی، همسر رابرت براونینگ.
برنز، رابرت (۱۷۵۹-۱۷۹۶) شاعر اسکاتلندی.
بلاو،ساول Saul Bellow (۱۹۱۵-) نویسنده و رمان‌نویس معاصر امریکایی.
بوکاچیو (۱۳۱۳-۱۳۷۵م.) شاعر، سیاستمدار و نویسندهٔ ایتالیایی.
بولتمان، رودلف (۱۸۸۴-۱۹۷۶) متأله لوتری و محقق انجیل‌شناس متولد آلمان.
پاتر، والتر (۱۸۳۹-۱۸۹۴) منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی.

پاوند، ازرا (۱۸۸۵-۱۹۷۲)، شاعر و منتقد امریکایی.
پلوتارک (۴۶ ؟ ـ ۱۲۰ ق.م) تذکره‌نویس یونانی.
پوپ، الکساندر (۱۶۸۸-۱۷۴۴) شاعر انگلیسی و خردگرای سدهٔ هجده.
پولیدور ویرژیل (۱۴۷۰ ؟ ـ ۱۵۵۵م) مورخ ایتالیایی انگلیسی و از آباء کلیسا.
پیکاک Peacock (۱۷۸۵-۱۸۶۶) رمان‌نویس و شاعر انگلیسی.
ترالپ Trollope (۱۸۱۵-۱۸۸۲) رمان‌نویس انگلیسی.
تنیسن (۱۸۰۹-۱۸۹۲) شاعر انگلیسی سدهٔ نوزدهم میلادی.
توماس آکویناس (۱۲۲۵-۱۲۷۴) راهب، فیلسوف و متأله ایتالیایی.
جانسن، بن (۱۵۷۳-۱۶۳۷) شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی.
جونز، ویلیام (۱۷۴۶-۱۷۹۴) شرق‌شناس انگلیسی.
چاوسر (۱۳۴۰؟-۱۴۰۰) شاعر انگلیسی و نویسندهٔ ***حکایات کانتربری***.
دان، جان Donne (۱۵۷۲ ؟ ـ۱۶۳۱) شاعر انگلیسی.
درایدن (۱۶۳۱-۱۷۰۰) شاعر انگلیسی
دیودوروس، مورخ یونانی قرن اول پیش از میلاد.
رابله (۱۴۹۰-۱۵۵۳/۴) نویسندهٔ فرانسوی.
راسکین، جان (۱۸۱۹-۱۹۰۰)، نویسنده، منتقد هنری و جامعه‌شناس انگلیسی.
رالی، سروالتر Raley (۱۸۶۱-۱۹۲۲) منتقد انگلیسی، استاد ادبیات معاصر.
رنسم، جان کراو Ransom (۱۸۸۸-۱۹۷۴) شاعر و منتقد انگلیسی.
رانک، اوتو Otto Rank نویسنده و منتقد معاصر امریکایی.
ریکور، پل (۱۹۱۳-) فیلسوف فرانسوی که در زمینهٔ هرمنوتیک ساختارگرایی، پدیدارشناسی و روانکاوی آثار برجسته‌ای دارد.
زفیرللی (۱۹۲۳-) کارگردان فیلم و اُپرا، متولد ایتالیا.
سندیز، جورج Sandys (۱۵۷۸-۱۶۶۴) نویسنده و جهانگرد امریکایی.
سنکا (۴ ؟ پ. م ــ ۶۵ م.) فیلسوف، رهبر سیاسی، و خطیب رومی.
سوسور، فردینان دو (۱۸۵۷-۱۹۱۳) زبانشناس سوئیسی وپایه‌گذارزبانشناسی نوین.
سوینبرن (۱۸۳۷-۱۹۰۹) شاعر و منتقد انگلیسی.
شلینگ (۱۷۷۵-۱۸۵۴) فیلسوف آلمانی.
شیلر، فریدریش (۱۷۵۹-۱۸۰۵) شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی.
فاکنر، ویلیام (۱۸۹۷-۱۹۶۲)، نویسنده امریکایی.
فرای، نورتروپ Northrop Fry (۱۹۱۲-۱۹۹۱) منتقد ادبی کانادایی.

فریزر (۱۸۵۴-۱۹۴۱) انسانشناس اجتماعی و دانشمند فرهنگ عامهٔ انگلستان و مؤلف کتاب معروف دوازده جلدی شاخهٔ زرین.

فوکو، میشل (۱۹۲۶-۱۹۸۴)، فیلسوف معاصر فرانسوی.

فونتنل (۱۶۵۷-۱۷۵۷) ادیب فرانسوی.

فیتزجرالد، اسکات (۱۸۹۶-۱۹۴۰) رمان‌نویس انگلیسی.

فیچینو، مارسیلیو Marsilio Ficino (۱۴۳۳-۱۴۹۹)، فیلسوف ایتالیایی و رئیس آکادمی افلاطون در فلورانس.

فیلدینگ، هنری (۱۷۰۷-۱۷۵۴) رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

کاسیرر، ارنست (۱۸۷۴-۱۹۴۵)، فیلسوف آلمانی، که آثاری از او، مثل ***زبان و اسطوره*** و ***فلسفهٔ روشن‌اندیشی*** و غیره به فارسی ترجمه شده است.

کالینز، ویلیام (۱۸۲۴-۱۸۸۹) رمان‌نویس انگلیسی.

کاولی، آبراهام Cowley (۱۶۱۸-۱۶۶۷)، شاعر انگلیسی.

کرمود (۱۹۱۹-) منتقد ادبی انگلیسی.

کوئینتوس انیوس Quintus Ennius(۲۳۹-۱۶۹ ق.م) شاعر رومی و یکی از پایه‌گذاران ادبیات لاتین.

کوپر، تامس (۱۷۵۹-۱۸۳۹) دانشمند و پژوهشگر اجتماعی انگلستان.

کیپلینگ، رادیارد (۱۸۶۵-۱۹۳۶) نویسنده بریتانیایی که در هند پرورش یافت.

کیتس، جان (۱۷۹۵-۱۸۲۱) شاعر رمانتیک انگلیسی.

کینگزلی، چارلز (۱۸۱۹-۱۸۷۵) نویسندهٔ انگلیسی.

گری، تامس Gray (۱۷۱۶-۱۷۷۱) شاعر انگلیسی.

گرین، رابرت (۱۵۵۸-۱۵۹۲) نمایشنامه‌نوسی انگلیسی و بنیانگذار درام انگستان.

گریوز، رابرت Graves (۱۸۹۵-۱۹۸۵) نویسندهٔ اسطوره‌شناس انگلیسی و صاحب کتاب مشهور دو جلدیِ اساطیر یونان.

گلدینگ، آرتور (۱۵۳۶-۱۶۰۵) نویسنده و مترجم انگلیسی.

گلدینگ، ویلیام (۱۹۱۱-۱۹۹۳) رمان‌نویس انگلیسی.

گمبریش Gombrich (۱۹۰۹-) مورخ هنر اتریشی که بیشتر زندگی و فعالیت علمیش در انگلستان بود.

گوتیه، تئوفیل (۱۸۱۱-۱۸۷۲) شاعر و منتقد فرانسوی.

گی، جان Gay (۱۶۸۵-۱۷۳۲) شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

لاورنس (۱۸۸۵-۱۹۳۰) نویسندهٔ انگلیسی.

لوی استروس، کلود (۱۹۰۸ ـ) انسانشناس بلژیکی.
لوی برول، لوسین (۱۸۵۷-۱۹۳۹) فیلسوف و انسانشناس فرانسوی.
لویس (۱۸۹۸-۱۹۶۳) نویسنده و محقق انگلیسی.
لیچ، ادموند (۱۹۱۰-۱۹۸۹) انسانشناس اجتماعی انگلستان.
لینه (۱۷۰۷-۱۷۷۸) گیاه‌شناس سوئدی که طبقه‌بندی خاصی پدید آورد.
مارلو (۱۵۶۴-۱۵۹۳) نمایشنامه‌نویس و شاعر انگلیسی.
مالامود، برناردو Malamud (۱۹۱۴-۱۹۸۶) رمان‌نویس و نویسندهٔ داستانهای کوتاه امریکایی.
مالینوفسکی، برانیسلاو Bronislaw Kasper Malinowski (۱۸۸۴-۱۹۴۲)، انسانشناس انگلیسیِ لهستانی تبار.
مکفرسن، جیمز (۱۷۳۶-۱۷۹۶) شاعر انگلیسی.
ملویل (۱۸۱۹-۱۸۹۱) رمان‌نویس امریکایی.
موریس، ویلیام (۱۸۳۴-۱۸۹۶) شاعر و سیاستمدار انگلیسی.
مولر، ماکس (۱۸۲۳-۱۹۰۰) خاورشناس بلندپایهٔ آلمانی سدهٔ نوزده.
نابوکوف، ولادیمیر Nabokov (۱۸۹۹-۱۹۷۷) رمان‌نویس روسی.
ویتمن، والت Walt Whitman (۱۸۱۹-۱۸۹۲) شاعر امریکایی.
ویکو (۱۶۶۸-۱۷۷۴) فیلسوف تاریخ‌نگار ایتالیایی.
ویلیامز، ادوارد (۱۷۴۷-۱۸۲۶) شاعر انگلیسی.
ویلیامز، ویلیام کارلوس (۱۸۸۳-۱۹۶۳) شاعر امریکائی.
ویتگنشتاین (۱۸۸۹-۱۹۵۱) فیلسوف اطریشی.
هابز (۱۵۸۸-۱۶۷۹)، فیلسوف انگلیسی.
هاپکینز، جرارد (۱۸۴۴-۱۸۸۹) شاعر انگلیسی.
هاینه، هاینریش (۱۷۹۷-۱۸۵۶) شاعر آلمانی
هرزکویتس، فرانسیس Herskovitz (۱۸۹۵-۱۹۶۳) انسانشناس امریکایی.
هکل، ارنست Haekel (۱۸۳۴-۱۹۱۹) طبیعیدان آلمانی.
یاسپرس، کارل (۱۸۸۳-۱۹۶۹) فیلسوف آلمانی
یاکوبسن، رومن (۱۸۹۶-۱۹۸۲) زبانشناس و ادیب روسی که نظریه‌های مهمی در زمینه‌های گوناگون مانند واجشناسی، ارتباط شناسی، نقد ادبی، نظریهٔ ادبی، شناخت اسطوره‌ها و فولکور ملتهای اسلاو ارائه کرد.
ییتس (۱۸۶۵-۱۹۳۹) شاعر ایرلندی.

واژه‌نامه

آرایهٔ سخن، ادات گفتار	figure of speech
آسیب روانی، زخم روانی	trauma
آسیب‌شناسی روان	psychopathology
درونه، محتوا	content
آیین	ritual
آیینِ گذر	rite de passage
آیین‌گرایی	ritualism
آیین‌نگاره	cult-image
احیاگری	revivalism
اساطیر اخلاق‌گرا	moralized mythology
اساطیر کتاب مقدس	biblical mythology
افسانه	legend
استعاره	metaphor
اسطوره	myth
اسطوره‌پرداز	mythologizer
اسطوره‌پردازانه	mythically
اسطوره‌پردازانه	mytho - poeic
اسطوره جُستار	quest - myth
اسطوره‌زدایی کردن	demythologize
اسطوره‌ساز	mythmaker
اسطوره‌شناسی	mythology
اسطوره‌شناسی تطبیقی	comparative mythology
اسطوره‌گشتاری	mytho-tropy
اسطوره‌نگاری	mythography
واحد اسطوره‌ای	mytheme
نهضت اصلاح‌طلبی	Reformation
اصطلاح‌شناسی	terminology
الگوی کهن‌نمونه‌ای	archetypal pattern
انسان‌انگاری، شخصیت‌بخشی	prosopopoeia
ایزدْبانو	Godess
ایزدستان، مجموعهٔ ایزدان	pantheon
بررسی مضمون شناسانه	thematological study
برون‌گرایی	extraversion
بُن مایهْ	motif
واحد بن‌مایه‌ای	motifeme
پارانویا، سوء ظن شدید، خیالات واهی	paranoia
پیرایه	trimming
پیرنگ	plot
پیرو نحلهٔ تأثیرپذیری	affectivist
پیرو مکتب اوهمروس	Euhemerist
پیش‌برنده	echphorating
پیش زبانی	pre-verbal

پیش فرض	preoccupation
تجدیدنظر طلب	revisionist
تزیین‌گرا	ornamentalist
تسلسل گونه‌شناختی	typological seriality
تصویرکهن نمونه‌ای	archetypal image
تفرّد	individution
تقابل همگون	coincidentia oppositorum
تک اسطوره	monomyth
تک شجرهٔ اسطوره‌ای	monomythogony
تکوین جهان	cosmogony
تلمیح	allusion
تمثیل	allegory
جدلی	polemical
جدلی	polemicist
چکامه	ballad
حکایت	anecdote
خردگرایی	rationalism
خرده - اسطوره	myth-kitty
خرده ساختار	micro-structure
خودشیفتگی	narcissism
درون ـ روانی	endopsychic
درونمایه	theme
درون، محتوا	suprapersonal
درونه	content
دگردیسی	metamorphosis
رده‌بندی جهانی	taxonomia universalis
رمزگشایی	decipher
روان‌پریش	psychotic
روان‌پریشی	psychosis

روان جمعی	collective psyche
روان فردی	Individual psyche
روان‌نژند	neurotic
روان‌نژند دفاعی	neuropsychose of defence
روان‌نژندی	1. neuropsychose
	2. neurosis
روایت	version
روایت	narration
روایه، واحد روایتی	narreme
روایی	narrative
زبان‌شناسی تطبیقی	comparative philology
زنده‌انگاری، جان گِروی	animism
زیر پیرنگ	subplot
زیرلایهٔ روانی	psychic substrate
ژرف ساخت	deep structure
سرکوب، پس‌رانش	repression
تطبیقیون	comparatists
مکتب تطبیقی	comparatism
شجره‌شناس اساطیری	mythogonist
شجره‌شناسی	genealogy
شجرهٔ اسطوره‌ای	mythogony
شعایر، مناسک	rites
شهسوار	knight
شیء گزینی	object - choice
علت‌شناسانه	aetiological
علت شناسی	aetiology
علم گرایی	scientism
عینیت	concreteness

عینیت نابجا	misplaced concreteness
فابل، افسانهٔ حیوانات	fable
فراتاریخی	para-history
فرافردی	substrate
فرافکنی	projection
فرافکنی روانی	psychic projection
فردگرایی	individualism
قافیه‌بندی	rhyme-scheme
قصهٔ پریوار	fairytale
قصهٔ عامیانه	folk-tale
قیاس	analogy
کارکردگرایی	functionalism
کلان ساختار	macro-structure
کهن بودگی	antiquity
کهن نمونه	archetype
کیهان‌شناسی	cosomology
گاهشماری	chronology
گونه‌شناسی	typology
مادر ـ زمین	earth-mother
مضمون‌شناسی	thematology
مکاشفه	revelation
مکتب اوهمروس	euhemerism
مکتب پالاییفاتوس	palaiphatism
مکتب تأثیرپذیری	affectivism
منشور	Charter
منشور بزرگ	Magna-Chart
نابسامانی روان‌زاد	psychogenic disturbance
ناخودآگاه جمعی	collective unconsciones
ناخودآگاه فردی	personal unconscious
نظریه‌پرداز	theorist
نفس مادینه	anima
نفس مادینهٔ جهانی	anima mundi
نفس نرینه	animus
نقد اسطوره‌ای	myth - criticism
نماد، رمز	symbol
نمایهٔ اساطیری	mythological index
وصلت مقدس	hierosgamos

نمایه

آبسالون و آخیتوفل ۸۳
آپدایک، جان ۱۰۸
آپولون ۱۹، ۲۱، ۴۱، ۴۷، ۶۱، ۸۰، ۸۷
آپولونیوسِ رودِسی ۱۸
آپولیوس ۳۹
آتنا ۲۷، ۳۷
آثار عتیق شمال ۹۱
آختائون ۱۱
آدم ۲۱، ۱۰۲
آدونیس ۹۴
آدونیوس ۱۹
آراء هلنی ۶۳
آراتوس ۱۷
آرتوریوس ردیویوس ۱۵
آرِیُس ۳۷
آرگُل ۱۷
آرگونوتها ۲۲
آریادنه ۲۷
آستراثیا ۱۵، ۱۷
آسیب‌شناسی روان در زندگی روزمره ۲۶
آشیل ۸۱
آفرودیتْ ۳۷
آگوستوس ۱۳
آگوستینِ قدیس ۳، ۱۳، ۴۱، ۷۱
آندرومداَ ۱۲
آندره تولوزی ۱۴
آوریل ۱۷
آهنه ۴۷
آیشندورف ۱۰۹
آینیاس ۱۳، ۱۴
آیینِ اور ۱۰۳
آیین‌گرایان ۱۰۵
آیین و هنر ۵۲
آیینهای گذر ۵۰
ابراهیم (ع) ۳۶، ۹۳
ابوالهول ۵۶
اخلاقیات اوید ۳۹، ۷۹
اَدونای ۹۴
اُدیپ ۲۵، ۳۰، ۳۴، ۵۶
ادیپ شهریار ۳۰
ادیپ کیمیاگر ۲۲
اَدیسن ۷۱، ۷۲
اُدیسه ۳۷، ۳۸، ۴۱، ۷۰
اُدین ۹۲
اِراسموس ۴۰
اُرستس ۶۴
اِرسطو ۱۳
اُرفه ۵۶، ۵۷، ۸۹
اِرلِ دورسِت ۵
ارمیای نبی ۴۰
از آیین تا رمانس ۱۰۳
اسپرَت، تامس ۶۵، ۶۷
اسپنسِر، هربرت ۱۱، ۱۷، ۲۶، ۳۹، ۴۵، ۶۰، ۶۱، ۶۵
اسپینوزا ۷۲

استارنس ۶۳
استاکلی، ویلیام ۹۳
استتیوس ۴۶
استنفورد ۹۸
استوکر، برام ۹۶
استین، شارل ۶۳
استیونز، والیس ۳، ۷۶، ۸۹
استیونسن، ر. ل. ۹۶
اسدیوال ۵۶
اسطوره‌شناسی ۵۸
اسطوره‌ها ۶۲
اسطوره‌های بیست سده ۱۳
اسطورهٔ بازگشت جاودانه ۳۵
اسکات ۸۶
اسکارون، پُل ۷۹
اسکالیجر، جوزف‌جاستیس ۱۲
اسکندر کبیر ۸
اسکولاپیوس ۱۰
اسلوت، برنیس ۸۹
اسمیت، رابرتسن ۴۹
اسمیت، هربرت‌هانتینگتن ۲۵
اشعار تغزلی و شخصی ۹۱
اشلگل، فریدریش ۷۵، ۹۰، ۹۵
آشمول ۲۱
اشنایدر ۹۲
اصلاح زمان ۱۲
اعترافات ۳
افسانهٔ پرسئوس ۹۹
افشای راز پوست زرین ۲۲
افلاطون ۱۳، ۱۸، ۱۹، ۳۲، ۳۳، ۴۳، ۴۴، ۹۴
اُفلیا ۱۰۴
الگوهای کهن نمونه ۳۱
اُلمپ ۱۸، ۸۵، ۹۲
الیاده، میرچا ۳۴، ۱۰۳
الیزابت، ملکه ۱۵، ۶۴، ۶۶
الیوت، تی. اس. ۶۴، ۱۰۳، ۱۰۴
الیوت، جورج ۴
امپدوکلس ۱۹
امر باور نکردنی ۱۱
امرسن ۷۶
انئید ۶۸
انجیل ۴۰
اندومیون ۱۸، ۴۷، ۸۴
انزورث ۶۲
اُنگ ۳۴
انگلستانِ آلبیونی ۱۴
اِنیوس ۸
اودن ۲۹، ۵۲
اورستس ۶۴
اورفه ۵۶، ۸۸
اوریپید ۵۱، ۷۵
اریدیسه ۵۶
اوسبیوس ۸
اولیس ۷۱، ۹۸، ۱۰۴، ۱۰۸، ۱۱۰
اوهمروس ۸-۱۲، ۱۶، ۵۰، ۸۱
اُوید ۱۷، ۲۰، ۳۷، ۴۱، ۶۱، ۶۲، ۶۴، ۶۹، ۷۵، ۹۴
اوید اخلاق‌گرا ۳۶
اهالی بتای ۴۶
ایروینگ، واشینگتن ۹۶
ایزد بانوان سپید ۹۵
ایزیدور ۱۴، ۴۲
ایزیس میریونیما ۱۰۲
ایلیاد ۳۷، ۴۱، ۶۸، ۹۶
بادیک، سنفورد ۸۳
بارت، رولان ۱۱۱
باستان‌شناسی دانش ۵۴
باکائه ۵۱
باکرهٔ مقدس ۳۶
باکوس ۸۷
بالفینچ، تامس ۹۱

بایرون ۷۰، ۹۴
بحث دربارهٔ پرستش ایزد نرینگی ۲۸
برازول ۹۶
براون، سرتامس ۷۴
براون، ویلیام ۶۱
براونینگ، الیزابت‌بَرِت ۸۶، ۸۹
براونینگ، رابرت ۸۹
برایِنت، جاکوب ۹۳
برتن، رابرت ۳۹
برج بابِل ۴۵
برنز، رابرت ۳۱
بِرنینی ۴۱
بروتوسِ تروایی ۱۴
بروک، روپرت ۷۰
برینت، یاکوب ۱۸
بکر، یوهان‌یواکیم ۲۲
بلاو، ساول ۱۰۸
بلوتنر ۱۰۶
بِلیک، ویلیام ۱۸، ۹۳، ۹۴، ۹۵
بِن جانسن ۲۲
بِن، گوتفرید ۹۵
بنی‌اسرائیل ۳۶
بوئتیوس ۴۰
بوتیچلی ۱۸
بودکین، مود ۳۱
بودلر ۵۸، ۵۹
بوش، داگلس ۶۵، ۸۰، ۱۰۷
بوکاچیو ۲۰، ۳۶، ۴۶، ۶۳، ۸۲
بول ۹
بولتمان، رودلف ۸۲، ۸۳
بومُن، ژوزف ۶۸
بهشت گمشده ۴۶، ۵۷، ۶۱، ۶۸، ۸۸
بیتن ۲۳
بیکن، فرانسیس ۱۳، ۲۰، ۳۸
بیهودگی آرزوهای انسان ۸۳
پاتر، والتر ۸۷
پارناس ۶۸، ۷۰، ۸۰، ۹۲
پاسیفه ۱۷، ۸۱
پالایفاتوس ۱۱
پان ۲۰، ۷۰، ۸۴، ۸۶، ۸۸، ۹۹
پاندورا ۱۵، ۵۷، ۶۱
پاوند، ازرا ۵، ۸۵، ۸۸، ۹۵
پایک، کِنِت ۵۴
پرسئوس ۱۲، ۲۷، ۳۳
پرسفونه ۸۹
پرسی، تامس ۹۱
پِرسیوال ۱۰۹
پرنتی، آنتوان ۲۲
پرودیکوس خیوسی ۱۰
پروسرپین ۸۴
پروکوپیوس ۸۷
پرومته ۱۳، ۲۸، ۹۷، ۹۸
پرومتهٔ از بند رَسته ۱۰۷
پگاسوس ۸۰
پلوتارک ۹، ۸۸
پلوتون ۸۷
پِنِلوپه ۷۶
پوپ، الکساندر ۷۹
پوزِئیدون ۱۹
پولُس رسول ۳۶، ۶۹
پولوکس ۱۰
پولیدور ویرژیل ۱۰
پیدایش خدایان ۶۲
پیرمرد و دریا ۱۰۷
پیروزی مسیح بر مرگ و پس از مرگ ۳۳
پیکاک ۶۶، ۶۷
پیگمالیون ۶۰
تئاگنِس رگیومی ۱۸، ۳۷
تئوفیلا ۶۸
تاریخ انجمن سلطنتی ۶۵
تاریخ تراژیک دکتر فاستوس ۷۸
تاریخ کلیسا ۸

تاریخ مقدس ۸، ۹
تاریخ نظام بریتانیایی ۱۴
تالبرت ۶۳
تامپسِن، سیث ۱۱۱
تام جونز ۱۰۹
تامسن، جیمز ۸۸
تامسن، فرانسیس ۸۴
تانتالوس ۴۰
تانهاوسر ۱۰۹
تایلر ۴۸، ۴۹
تبارشناسی ایزدان ۳۶
تبارنامهٔ ایزدان ۶۲
تذکرهٔ ادبی ۶۹
ترانه‌ها و گفتارهای عمو رموس ۲۴
تروا ۶۴، ۷۰
تروسن ۹۸
ترولُپ ۱۱۰
تریلوس و کریسیدا ۶۴
تسئوس ۱۲، ۲۷
تسئید ۸۲
تماشاخانهٔ حشرات ۱۱
تِنیسن ۸۹
توتم و تابو ۲۶، ۷۲
توروس ۱۷
تیتان ۹۴
تیتس ۹۶
تیفون ۱۳
تیودور ۱۴
تیودور، مری ۶۶
جام مقدس ۱۰۷
جانسن ۶۰، ۶۳، ۶۴، ۷۱، ۸۳
جاو ۲۳
جدالهای شمشون ۶۴
جفری منماوثی ۱۴
جِنِپ، آرنُلدوان ۵۰، ۱۰۳
جنگ تروا هیچگاه رخ نخواهد داد ۶۴
جولیوس سزار ۱۰
جونز، سِرویلیام ۴۶، ۹۰
جونو ۷۱
جویس، جیمز ۹۵، ۱۰۳، ۱۰۴
جیرالدی، لیلیو ۶۲
جیمز اول ۱۵
چاسِر ۶۴، ۸۲
چامسکی، نعام ۳۰، ۳۴، ۶۹، ۹۳
چَپمَن، جُرج ۳۸، ۶۲
چنین حکایات ۲۴
چِیس، ریچارد ۷۷، ۷۹
حکایت زیگورد قهرمان ۹۱
حوا ۶۱
خردِ باستانیان ۳۸
خرس ۱۰۵
خشم آشیل ۷۰
خطابه‌ای پندآمیز برای یونانیان ۳۳
داستان اورفه و اوریدیسه ۶۴
دافنه ۲۱، ۴۷، ۸۰
دالبر ۸۵
دالزیل ۱۰۸
دالی ۷۴
دانائه ۲۳
دان، جان ۱۰، ۶۹
دانش شاد ۸۹
دانش نوین ۹۶
داون، پیلت ۱۰۷
داوینچی، لئوناردو ۲۷
داهنه ۴۷
درآمدی بر بررسی دین یونانی ۹۶
دراکولا ۹۶
درایتن، میکائیل ۱۴
درایدن ۸۳
درخت سیب ۱۰۹
دُرفمان، اوژن ۵۴
دگردیسیها ۲۰، ۴۱

دمتر ۱۰، ۸۹
دُن ژوان ۷۰
دوپویی، شارل‌فرانسوا ۱۸
دورکیم ۹۵
دورهٔ زبانشناسی عمومی ۵۳
دوکالیون ۴۵، ۶۹
دومین جشن ۱۰
دونار ۲۰
دوند، اَلن ۵۴
دیانا ۱۵، ۷۱
دیباچه‌ای بر تاریخ دانمارک ۹۱
دیکسن ۳۶
دین اقوام سامی ۴۹
دیودوروس سیسیلی ۸
دیونیزوس ۱۰، ۸۷
دیونیسوسی ۷۵
دیویس، ادوارد ۹۳
رئا ۱۰۶
رابله ۴۱، ۶۱
رابین‌هود ۱۶
راسکین، جان ۲۰، ۵۰
راگلان ۱۶، ۱۰۳
رالی، سِروالتر ۱۷
رامسِی ۱۰۶
راو، فیلیپ ۱۰۰، ۱۱۱
راو، نیکلاس ۷۱
رایتر ۱۰۷
ربودن طرهٔ گیسو ۷۹
رده‌بندی جهان ۱۱۰
رُز ۲۵
رسالهٔ الهی سیاسی ۷۲
رساله در باب نبوغ اصیل و نوشته‌های هومر ۱۹
رسالهٔ فدروس ۱۹
رَنسم، جان کراو ۴۸، ۷۷، ۷۹
رَنک، اُتو ۷۶
رواقیون ۳۷
روح ۹۵
روحیم ۱۰۳
رؤیای نیمه‌شب تابستان ۸۹
ریپ وان وینکل ۹۶
ریجنت ۶۶
رید، هربرت ۷۸
ریشر، ل. ۷۹
ریفاتر ۵۸
ریکور، پُل ۵۶
زئوس ۸، ۱۹
زحل ۲۰
زفیرلی ۷۸
زمان طبیعی ۱۰۷
زندگانی شاعران ۷۱
زندگینامه واژه‌ها ۷۶
ژوپیتر ۱۳، ۱۹، ۳۹، ۶۷، ۷۱، ۸۵، ۸۷
ژیرودو، ژان ۶۴
ساتیر ۵۷
ساده‌لوح ۱۰۹
سارتر، ژان‌پل ۶۴
سانتورها ۵۷
سرچشمهٔ داستانهای باستان ۶۲
سرچشمهٔ همهٔ آیینها ۱۸
سرزمین بی‌حاصل ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۱۰
سِرگاوین و شهسوار سبزپوش ۱۰۵
سرود آئینی ۶۸
سرود پهلوانی رولان ۵۴
سرودهای ادا ۹۱
سرودهای مذهبی ۶۳
سرودهای ناپایداری ۱۷
سروده‌ها ۹۵
سزنک ۶۲
سِفر پیدایش ۳۶، ۳۷، ۴۱، ۴۵، ۵۴-۵۶
سفر تثنیه ۱۰
سفر خروج ۲۱، ۳۶

سِفْرِ داوران ۴۵، ۶۴
سقراط ۱۹، ۷۵
سِلت ۹۲
سلسوس ۳۳
سلنه ۴۷
سلیمان تریسموزین ۲۲
سلیمان نبی ۲۱
سندمان، مانفرد ۱۰۹
سندیز، جورج ۱۷، ۳۷، ۶۲
سِنِکا ۳۸
سوئیداس ۲۲
سوسور، فردینان دو ۵۳، ۵۴
سوفوکل ۳۰
سوینبرن ۸۴، ۸۵
سیرن ۸۰
سیزیف ۴۰
سیسرون ۱۶، ۹۴
سیکلوپها ۵۷
سیلنوس ۳۹، ۸۷
سیموندز ۷
شاخهٔ زرین ۴۹، ۵۰، ۵۵، ۷۲، ۱۰۳
شب زنده‌داریِ فینگانها ۱۰۳
شجره‌شناسی ایزدان ۲۰، ۶۳
شکسپیر ۶۱، ۶۵، ۷۹
شِلی، مری ۴۵، ۹۴، ۹۶، ۹۷، ۱۰۷
شلینگ ۱۰۰
شَمشون ۴۵، ۶۹
شوارتز، ویلهلم ۲۰
شورِر، مارک ۷۹
شهریار باران ۱۰۸
شیرِ نمیا ۱۸
شیرینیها و آب جو ۸۸
شیلر، فریدریش ۸۶
عصر افسانه ۹۱
عهد جدید ۸۲
عهد عتیق ۴۵، ۵۴
غرور و تعصب ۱۰۷
غزل غزلهای سلیمان ۳۷
غزلهای پراکنده ۸۴
غزلیات کلیسایی ۹۳
فائتون ۶۰
فابر ۶۲
فابریسیوس ۶۲
فاکنر، ویلیام ۱۵، ۱۰۵
فاوست ۴۹
فایدون ۴۴
فراریان آتلانتا ۲۲
فرانکفورت، هِنری ۳۴
فرانکنشتاین ۹۶
فرای، راجر ۵۲
فرای، نُرتروپ ۷۷، ۱۰۳، ۱۰۸-۱۱۰
فِره، نیکولاس ۱۱، ۶۰
فرَنچی ۲۷
فروید ۲۵-۳۲، ۵۶، ۷۲-۷۵، ۸۲، ۹۵، ۱۰۱، ۱۰۷
فرهنگ اسطوره‌ای ــ هرمسی ۲۲
فرهنگ تاریخ و شعر ۶۳
فرهنگ زبان رومی و بریتانیایی ۶۳
فرهنگ کلاسیک اکسفورد ۲۵
فِریزر ۲۴، ۴۹، ۵۰، ۷۲، ۷۳، ۱۰۳، ۱۰۸
فلچر، جیمز ۳۳
فلسفهٔ صور نمادین ۱۰۱
فلوریلگیا ۴۰
فلیس، ویلهلم ۲۵، ۲۶
فن‌ابل، ژوزف ۱۰۸
فوئبوس ۲۱
فورستر، کئورگ ۹۰
فورنیه، آلن ۱۰۹
فوکو، میشل ۵۴
فونتنرُز ۱۱، ۵۱، ۱۱۱
فونتنل ۹، ۱۶

فهرست کتابهای ممنوع ۴۱
فهرست موثق برجسته‌ترین کودنهای دوران ما ۵
فیتزجرالد، اسکات ۱۰۲
فیثاغورث ۹۳
فیدلر ۱۰۵
فیره ۴۵
فیلدینگ ۱۰۹
فیلون ۳۷
فینچینو، مارسیلیو ۱۸
قصه‌های کانتربری ۱۰۷
قصهٔ شهسوار ۸۲
قصهٔ هرمسی ۲۱
قطعاتی از شعر باستان گردآمده در کوهستانهای اسکاتلند ۹۱
قنطورس ۱۰۸
قهرمانان ۹۱
قهرمان هزار چهره ۱۰۲
کادرینگتن ۷۷
کادموس ۲۳، ۵۶
کادوالادر ۱۴
کارتاری، وینچنزو ۶۲
کاستالیا ۶۹، ۹۴
کاستور ۱۰، ۴۲، ۴۴
کاسیرر، ارنست ۴۴، ۱۰۰، ۱۰۱
کافکا ۹۶
کالبدشکافی مالیخولیا ۳۹
کالبدشکافی نقد ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰
کالپاپن ۶۲
کالریج ۱۸، ۳۱، ۶۹، ۸۰، ۸۶
کالیداس ۹۰
کالینز، ویلیام ۹۲
کامو، مارسل ۸۸
کتاب جامعه ۴۰
کتاب حجر ۲۲
کتاب حکمت ۱۰
کتاب حیوانات ۴۲
کتاب مقدس ۲۲، ۴۹، ۵۶، ۶۸، ۸۲، ۱۰۸
کراتیلوس ۴۳، ۴۴
کِرک ۵۱، ۵۶، ۵۷
کرکه ۴۰
کرمود ۱۱۱
کشکول ۳۳
کلمنس اسکندرانی ۹، ۱۰، ۳۳
کلوئه‌ها ۸۳
کلوکون ۵۱
کمبل، ژوزف ۱۰۲، ۱۰۳
کُنتی، ناتاله ۶۲
کنستانتین ۶۲
کوپر، تامس ۶۲، ۶۳
کوپید ۲۵
کوربت، ریچارد ۶۶
کورتیوس، ارنست‌رابرت ۱۰۴
کوگان ۱۱۲
کولی، آبراهام ۶۷، ۶۹
کوهن، آدالبرت ۲۰
کیلینگ، رادیارد ۲۴
کیتس ۸۴، ۹۴، ۱۰۹
کیمیاگر ۲۲
کینگزلی، چارلز ۹۱
کی‌وست ۸۹
گارگانتوا ۴۱
گارنر ۳۸
گارو، تامس ۶۹
گالینسکی ۹۸
گاهشماری اصلاح شدهٔ قلمروهای باستانی ۱۳
گنسبی بزرگ ۱۰۲
گردونه‌سواران ۷۰
گُرگن مدوسا ۲۷
گرَنت، مایکل ۱۶، ۲۵

گِری، تامس ۹۲
گریل گرانژ ۶۷
گریم، یاکوب ۴۶
گرین، رابرت ۱۸
گرینلاو ۱۴
گریوز، رابرت ۵، ۹۵
گفتارهایی در شعر انگلیسی ۳۸
گلاسورثی ۱۰۹
گلَدستون ۴۸
گلدینگ، ویلیام ۱۰۰، ۱۰۱
گمبریش ۶۲
گوته ۴۹
گوتیه، تئوفیل ۸۵، ۸۶
گولدینگ، آرتور ۶۲
گِی، جان ۷۱
لئاندر ۳۹، ۸۰، ۸۱
لارکین، فیلیپ ۶۹
لارنس ۵۲
لارنس، دی. اچ. ۵۲، ۶۵، ۹۹
لانگ، اندرو ۴۸
لاوجوی، آرتور ۵۴
لایدنبرگ ۱۰۵
لای هانت ۸۳، ۸۸
لُس ۹۵
لسا ۳۴
لندر ۶۳
لوئیس، سی. اس. ۷۸
لوتر ۴۱
لوسیفر ۸۸
لوی‌استروس، کلود ۲۵، ۵۵-۵۹، ۷۸
لوی‌برول، لوسین ۱۰۱
لوید، رابرت ۶۲
لوین ۹۸
لیتلدِیل ۴۸
لیچ، ادموند ۵۵-۵۸
لیدگیت، جان ۶۲
لیکورگوس ۶۲
لیکوریس ۷۰
لینچ، رابرت ۶۲
لینه ۱۱۰
مادموازل دوپن ۸۵
مارِت ۲۴
مارچ، میدل ۴
مارس ۱۷، ۱۸، ۲۱
مارستن، جان ۶۲
مارکس، کارل ۶۷
مارلو ۶۱، ۶۴، ۷۸
مارول، آندرو ۸۰
مافت، تامس ۱۱
ماکیاولی، نیکولو ۱۳
مالارمه، استفان ۴۸
مالامود، برنار ۱۰۷
ماله، پُل‌هنری ۹۱
مالینوفسکی، برانسیلاو ۴، ۲۴، ۲۵، ۷۹
مانا ۷۷، ۱۰۶
مان، توماس ۷۴، ۷۵، ۹۵، ۱۰۰
مایر، میکائیل ۲۲
محاصرهٔ شهر تب ۶۲
مدوسا ۲۷
مدیا ۷۰
مراسلات قهرمانان انگلستان ۱۴
مرتریکس، فلورا ۶۳
مرکوری ۱۳، ۸۷
مریخ ۲۰، ۲۳
مریویل ۹۹
مسیح ۳۳، ۳۷، ۴۰، ۶۸، ۶۹، ۸۸
مکاشفات ۸۷
مکتب فروید و اندیشهٔ ادبی ۳۱
مکفرسن، جیمز ۹۱
مگسها ۶۴
ملانزیها ۷۷
ملکه الیزابت ۱۴، ۱۷

ملکهٔ افسانه‌ای ۱۴
ملکهٔ هوا ۲۰
ملوسینا ۱۰۹
ملویل ۴، ۹۶، ۱۰۶
مناسکِ گذر ۱۰۳
منشور بزرگ ساکسونها ۱۵
منظومهٔ ال سید ۵۴
منظومهٔ اوشِنی ۹۱
موام، سامرست ۸۸
موبی دیک ۱۰۶
موت ۲۷
مورمن ۱۰۵
مورُن ۹۵
مور، هِنری ۳۲
موریس، ویلیام ۶۴، ۹۱
موری، گیلبرت ۵۱
موسئوس ۶۴
موسی (ع) ۲۱، ۳۳، ۳۶
موسی و یکتاپرستی ۷۴
مولر، ماکس ۲۰، ۴۶، ۴۸، ۴۹، ۷۶
مون بزرگ ۱۰۹
مونز ۹۹
مهمان خانوادگی ۶۴
میداس ۲۴
میراث خواران ۱۰۱
میسِن، ویلیام ۹۲
میلتن ۱۵، ۶۱، ۶۴، ۶۸، ۹۴
مینروا ۷۱
مینوتور ۱۲
ناباکف، ولادیمیر ۱۰۷
ناپیر، رابرت ۲۲
نارسیس ۲۶، ۶۱
نامنیوس ۳۳
نایت ۲۸
نپتون ۸۷
نُردو، ماکس ۷۴
نستیس ۱۹
نِسکا راب ۱۸
نصیحت به کافران ۹
نظام طبیعت ۱۹
نغمه‌های شبانی بریتانیا ۶۱
نقاب پیشگویان ۶۳
نقد اقتصاد سیاسی ۶۷
نمایش کیمیاگری بریتانیا ۲۱
نوح ۷۵، ۸۹
نیچه ۷۵، ۷۶
نیوتن، اسحاق ۱۲
وارنر، ویلیام ۱۴
والتن، جان ۴۰
والنشتاین ۸۶
والهاله ۹۲
واندالها ۶۷
وایت، جان جِی. ۴۲، ۱۱۰
وایتهد ۳۰
وِب، ویلیام ۳۸
وُدن ۲۰
وردزورث ۷۰، ۷۱، ۸۲، ۸۴، ۹۳، ۹۵
ورِنر ۴۶
وِست، پُل ۱۱۲
وستن، جِسی ل. ۱۰۳
وُلتر ۵، ۹، ۱۰۹
ونوس ۱۷، ۱۸، ۲۱، ۷۱، ۸۳، ۸۷
ونوس و آدونیس ۶۱
وود، رابرت ۱۹
ویتگنشتاین ۴۸
ویتمن، والت ۷۰
ویرانه‌های سنگی ۹۳
ویرژیل مبدل ۷۹
ویکری ۷۹، ۱۰۲، ۱۰۶
ویکو ۳۸، ۹۶
ویلز ۹۳
ویلسن ۱۵، ۹۰

ویلیامز، ادوارد ۹۱
ویلیامز، ویلیام‌کارلوس ۸۹
ویمسّت ۱۰۴
هابز ٦٦
هاپکینز، جراردمانلی ۳٦
هارتلند، اِ. اس. ۹۹
هافمن، فردریک جی. ۳۱
هالووِی ۷۷
هاوکینز ۳٦
هاوْگ ۱۰۴
هاید ۹٦
هایلند ۹۴
هایمَن ۵۰، ۹٦
هاینه، هاینریش ۸۷
هِرا ۱۹
هربرت، جُرج ٦۸
هر چه می‌خواهی بکن ٦۱
هرزکویتس، فرانسیس ۴، ۵۲
هرکول ۱۰، ۱۸، ۳۷، ۴۰، ۴۸، ٦۹، ۹۸
هرمس ۲۰، ۲۲، ۳۷
هرموکنس ۴۳
هریسن، جوئل‌چندلر ۲۴
هَریسن، جِین ۵۱، ۵۲، ۹٦
هزیود ۵۷
هِسپریها ۲۳
هَکِل، ارنست ۷۴
هلسپونت ۱۳، ۱۷، ۳۹، ۸۱
هِله ۱۲
هملت ۳۰، ۱۰۴
همینگوی، ارنست ۱۰۷
هندرسن ۱۰۸
هنر و آیین باستانی ۵۲
هنر و هنرمند ۷۷
هِنریِ هفتم ۱۴
هولباخ ۱۹
هوم، جان ۹۲
هومر ۱۸، ۱۹، ۳۳، ۳۷، ۳۸، ۴۱، ۴۷، ٦۲، ۹۴، ۹٦
هیپریون ۹۴
هیپوکرن ۸۰
هیرو ۳۹، ٦۴، ۸۰
هیرو ولیاندر ٦۱
یاسپِرس، کارل ۸۲، ۸۳
یاسون ۲۲، ۲۳
یاکوبسن، رومن ۵۸، ۵۹
یک شهود ۳۲
یوحنای انطاکیایی ۲۲
یوحنای قدیس ٦۵
یوستین قدیس ۳۳، ۸۸
یوسف و برادرانش ۱۰۰
یولیانوس ۸۵
یونانیان ۳۴
یونگ ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۷۵، ۱۰۵
ییتس، و. ب. ۳۲، ۵۸، ۹۵، ۱۱۰