سال دوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۶، شماره پیاپی ۳

دایانویای اسطوره چیست؟
پژوهشی در ساحت مغفول نظریه اسطوره‌شناختی نورتروپ فرای

دکتر مسعود آلگونه جونقانی[۱]

تاریخ دریافت: ۹۶/۴/۱۳ تاریخ پذیرش: ۹۶/۷/۲۴

چکیده

فرای با الهام از نگرش‌های اسطوره‌شناختی کاسیرر و الیاده و با به‌کارگیری دیدگاه‌های فریزر و فروید و از سویی دیگر با پی‌گیری آرای منتقدان حلقهٔ نقد نو به دیدگاهی ژرف در باب ساختار دوری و دیالکتیکی اسطوره نایل شد که به موجب آن شکل‌گیری اسطوره محصول دو سازوکار متفاوت به شمار می‌رود: گرایش اسطوره به نقل روایت در نظام دوری؛ و جهت‌گیری اسطوره به سمت ساختارهای کلامی خودایستا. فرای این سازوکار دوم را ذیل وجه مضمون‌مدار اسطوره بررسی می‌کند و معتقد است دایانویا یا معنا ساختار دیالکتیکی اسطوره است که از طریق پیکره‌بندی، درهم‌تنیدگی و امتزاج تصاویر شکل می‌گیرد. با این همه، در قریب‌به‌اتفاق پژوهش‌هایی که به موضع نظری فرای می‌پردازند مبحث دایانویا عمدتاً مغفول مانده‌است. به این ترتیب، هدف از انجام این پژوهش آن است که با استخدام روش توصیفی-تحلیلی مبانی نظری فرای را در این باره نقد و بررسی کند و ضمن توجه به خاستگاه‌های نظری وی، سازوکار درونی دایانویا نیز تحلیل شود. در این بررسی مشخص می‌شود که دایانویای اسطوره با وجوه هیروگلیفی، هیراتیکی و دموتیکیِ بیان متلازم است و گذار اسطوره به سوی رُمانس، حماسه و نهایتاً تاریخ به واسطهٔ عملکرد اصل جابه‌جایی ممکن می‌شود. در این گذار، اسطوره نامتبدل در نهایت به وجه واقع‌گرای ناتورآلیستی روی می‌آورد و اسطوره اگرچه پوشیده و نهفته می‌ماند اما هرگز از میان نمی‌رود. بنابراین، به زعم فرای حتی آثاری که اساساً با رویکرد تاریخی نگاشته شده‌اند این قابلیت را دارند که از طریق قرائت اسطوره‌شناختی تجزیه و تحلیل شوند.

واژگان کلیدی: اسطوره‌شناسی، ساختار دوری و دیالکتیکی اسطوره، میتوس، دایانویا، اصل جابه‌جایی

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان algooneh@yahoo.com

۱- مقدمه

نورتروپ فرای (۱۹۹۱-۱۹۱۲) نظریه‌پرداز و منتقد کانادایی با تدقیق و تأمل در آرای اسطوره‌شناختی متقدمین(۱) و امتزاج خردمندانه آن با چارچوب نظری منتقدان حلقه نقد نو (نک. Denham, 1975: 63-79) در نهایت دیدگاه‌های بکر و بدیعی در باب اسطوره، تداومِ تبدل‌یافته[1] نگرش اسطوره‌ای، و جابه‌جایی[2] یا ادغام[3] اسطوره در ژانرهای ادبی به دست می‌دهد که بیانگر گستره دانش و ژرفای نگرش اوست. به هر روی، چکیده و نقاوه آنچه که فرای پیش می‌نهد در مقاله سوم تحلیل نقد، یعنی «نقد آرکی‌تایپی: نظریه‌ای در باب اسطوره‌ها» آمده‌است (فرای، ۱۳۷۷: ۱۵۹-۲۸۸).

فرای در این مقاله که از قضا مفصل‌ترین بخش کتاب مذکور است ساختاری دیالکتیکی‌ای ترسیم می‌کند که عمدتاً متأثر از تمایز بین موسیقی و نقاشی نزد وی است. بر اساس تأکید او، اسطوره به‌مثابه خاستگاه و نیز غایت تمامی ژانرهای ادبی به طور همزمان از دو نوع ساختار برخوردار است: میتوس[4] یا ساختار موسیقایی که مبتنی بر ضرب‌آهنگ ناشی از حرکت تصاویر است و دایانویا[5] (۲) یا ساختار نقاشی‌وار که مبتنی بر الگوی تصاویر ایستا است.

با این همه، در پژوهش‌هایی که در زبان فارسی در باب نظریه اسطوره‌شناختی فرای انجام شده‌است ساحتی که عمدتاً مغفول مانده و کمتر بدان توجه شده دایانویای اسطوره و سازوکار درونی آن است(۳). البته در پژوهش‌هایی که در جهان غرب صورت گرفته این خلأ پژوهشی کمتر احساس می‌شود. برای نمونه، رابرت دنهام[6] شارح و مفسر آرای فرای در خلال آثار خود بارها به این موضع فکری فرای اشاره کرده‌است. هرچند در تحلیل نهایی او نیز عمدتاً به تلخیص آرای فرای بسنده می‌کند (نک. Denham, 1948: 61-66).

بر این اساس، با توجه به فقدان پژوهشی بنیادی در باب دایانویای اسطوره به‌مثابه ساحتی مستقل در پژوهش‌های اسطوره‌شناختی، نگارنده بر آن است تا با استخدام رویکرد تحلیلی- توصیفی ضمن بررسی مؤلفه‌های بنیادی دایانویا، قواعد و روابط درونی آنها را بررسی کند. هدف از این بررسی آن است که نخست نقبی به خاستگاه‌های اندیشگانی فرای

1 . Displaced
2. Displacement
3. Condensation
4. Mythos
5. Dianoia
6. Denham

بزند تا بدین‌وسیله مشخص شود اندیشه وی تا چه میزان متـأثر از اندیشـمندان پیشـین یـا معاصر اوست. دیگر اینکه، با تحلیل عنصر مسـلط یـا ایـده سـازمان‌دهنـده دایانویـا و نحـوه عملکرد آن در دو محور افقی و عمودی الگویی برای بررسی ساختار تصاویر ایستای اسطوره و ژانر ادبی به دست داده شود.

۲- پیشینه پژوهش

پژوهش‌های علمی-پژوهشی که به دیـدگاه اسـطوره‌شـناختی فـرای پرداختـه‌انـد کـلاً سـه دسته‌اند. دسته اول، پژوهش‌های نظری که به روش توصیفی یا تحلیلی آرای فرای را بررسی یا مقایسه کرده‌اند. برای نمونه انوشه (۱۳۸۵) با روش توصـیفی-تحلیلـی، ارتبـاط ایـده‌هـا و عقاید کاسیرر را با فرای در زمینه اسطوره کاویده‌است. در این پژوهش مشخص می‌شود کـه ساختار فکری کاسیـرر درباره قالب‌های نمادین به اندیشه‌های فرای در باب اسـطوره شـکل بخشیده‌است. مختاریان (۱۳۸۸) نیز به روش توصیفی ضمن اشاره به شیوه فرای در استخدام رویکرد کهن‌الگویی، دو مفهوم کلیدی جایگشت و ادغام را بحـث و بررسـی کـرده‌اسـت. در دسته دوم پژوهش‌های معطوف به دیدگاه فرای در باب میتوس‌های چهارگانـه اسـطوره، بـه صورت منفعلانه‌ای دیدگاه فرای در خوانش داستان به کـار بسـته شـده‌اسـت. بـرای مثـال، سام‌خانیانی و ملک‌پائین (۱۳۹۱) با استفاده از نظریه فرای در مورد میتوس‌های شکل‌دهنـده اثر ادبی و با تکیه بر دیدگاه‌های یونگ حکایت شیر و گاو را تحلیل کرده‌انـد. ملـک‌پـائین و سام‌خانیانی (۱۳۹۲) در پژوهشی مشابه- به لحاظ روش‌شناختی- مجدداً با تکیه بـر دیـدگاه فرای درباره میتوس‌های شکل‌دهنده اثر ادبی، روایت منظومِ «حمله کیکاوس به مازنـدران» را بررسی کرده و در نهایت با یافته‌های تکراری صرفاً نمونه‌ای دیگر برای تأیید نظریه فـرای در باب میتوس به دست داده‌اند. به همین منوال، صادقی و باقرشاهی (۱۳۹۳) نیز با توجه به الگوی فرای در خصوص میتوس‌های چهارگانه اسطوره؛ یعنی پاییز، بهار، تابستان و زمستان و نیز کاربست نگرش نوع‌شناختی وی در باب تراژدی، کمـدی، رمـانس و هـزل بـه واکـاوی الگوهای شخصیت کمدی معاصر ایرانی پرداخته‌اند. اما دسته سوم که به معرفی یا کاربسـت دایونایای اسطوره- آن‌هم بـه صـورت ضـمنی- مـی‌پـردازد بسـیار معـدود اسـت و در حـد بررسی‌های نگارنده به یک مورد محدود می‌شود. این پـژوهش کـه بخـش‌هـایی از مباحـث مربوط به ساختار ایستای اسطوره را مد نظر داشته و بـه شـکل تلـویحی متوجـه دایانویـای

اسطوره است نوشته حاج‌نوروزی (۱۳۹۲) است؛ البته این پژوهش بدون هرگونه تحلیل انتقادی صرفاً به استخدام الگوی فرای بسنده کرده و تصاویر موجود در داستان سیاوش را از طریق دسته‌بندی آنها در تصاویر بهشتی، دوزخی و قیاسی بررسی کرده‌است.

۳- نظریه اسطوره‌شناختی نورتروپ فرای

۳-۱- میتوس و دایانویای اسطوره

فرای به دلیل تعلق خاطری که به نظریهٔ انتقادی محض[۴] دارد، در پی برپایی بوطیقایی ساختاری است. بوطیقای فرای که عمدتاً وام‌دار مکتب انتقادی شیکاگو است در صدد کشف و استخراج اصول بنیادی ادبیات است و می‌کوشد ضمن تشریح و تبیین چگونگی تداوم ژانرهای ادبی-به لحاظ تاریخی- به این پرسش پاسخ دهد که ساختارهای ایستای ادبیات چگونه اثر را –به‌مثابه یک کل- سازمان‌دهی می‌کنند. به همین منظور، فرای برای فهم نحوه عملکرد این دو وجه ساختاری ادبیات، نخست هنر را بر حسب دو مؤلفه کلان زمان و مکان، طبقه‌بندی می‌کند. برای نمونه، هنر موسیقی به سبب وابستگی تامِ آن به توالی مستمر ارکان، هنری زمان‌مدار و نقاشی به سبب وابستگی‌اش به ساختارهای ایستای همزمان، یک هنر مکان‌مدار تلقی می‌شود. فرای با تأکید بر اینکه در هر دو هنر مذکور اصل سازمان‌دهنده «تکرار» (Deshpande, 2011: 244) است، به این نتیجه می‌رسد که تکرار به دو صورت ایجاد می‌شود: تکرار در زمان که به ضرب‌آهنگ منتهی می‌شود و تکرار در مکان که به خلقِ الگو ختم می‌شود (نک. Frye, 2000: 77-78). به این ترتیب، فرای به این نتیجه می‌رسد که ادبیات هنری است که به طور هم‌زمان مبتنی بر ضرب‌آهنگ و الگو است. بنابراین ساختار هنری ادبیات مستلزم حضور دو وجه مستقل، اما درهم‌تنیده، می‌شود: وجه روایت‌مدار و وجه مضمون‌مدار.

وجه روایت‌مدارِ ادبیات اساساً متوجه حرکت روایی اثر در طول زمان است که از یک نقطه مشخص آغاز می‌شود و با توالی زمانی مشخصی خط سیر خود را تا پایان پیش می‌برد. در این وجه با نوعی نظام خطی معنا مواجه هستیم که مبتنی بر سیر زمانمند پدیدارها و کنش‌ها است. فرای در نام‌گذاری این وجه، از بوطیقای ارسطو بهره برده و آن را ذیل اصطلاح میتوس گنجانده‌است. میتوس که معادلِ تقریبی طرح و روایت است بیانگر گذار و

حرکتی است که براساس آن یک ساختار تصویری جای خود را به ساختار تصویری دیگری می‌دهد و به آن مبدل می‌شود تا پویایی و تداوم روایت را تضمین کند.

اما وجه مضمون‌مدارِ ادبیات متوجه ساختارهای ایستایی است که ساختمان کلی اثر را سروسامان می‌دهند و مشتمل بر آن دسته از تصاویری است که اساساً دلالت مفهومی دارند؛ بنابراین در این وجه با نوعی «نظام همزمان معنایی» (Frye, 1984: 465) روبه‌رو هستیم. فرای این وجه از ادبیات را نیز به پیروی از بوطیقای ارسطو دایانویا می‌نامد و معتقد است دایانویا نوعی ساختار بنیادی ثابت و غیرمتحرک است که به تصاویر درونی اثر شکل می‌دهد و به آنها انتظام می‌بخشد. ساختاری که اجازه می‌دهد تصاویر و استعارات درونی اثر به واسطه رویکردی غیرخطی و نازمانمند حول محور مشخصی سامان‌دهی شوند و الگویی معنایی را پدید می‌آورد.

بر این اساس، اثر ادبی مشتمل بر حرکت زمانی روایت و سازمان‌دهی فضایی است؛ این دو وجه به طور توأمان در آثار ادبی در کارند تا مؤلفه‌های ساختارهای کلامی را بر حسب نظام‌های خاصی انتظام بخشند. فرای برای تبیین نحوه عملکرد این وجوه و کشف اصول ساختاری ادبیات، نخست به رده‌بندی سمبول‌ها روی می‌آورد. آنچه فرای در نقد اسطوره‌شناختی و ژانر پیش می‌نهد نتیجه بسط و گسترش دیدگاه‌های وی در خصوص رده‌بندی سمبول‌ها است. او در نقد اخلاقی به پیروی از دانته[۵] این موضوع را پیش می‌کشد که معنا سطوح متعددی دارد؛ این سطوح شامل وجوه وصفی، لفظی، صوری، اسطوره‌ای و آناگوژیک می‌شود. در هر یک از این سطوح، معنا به واسطه نمادهای خاصی در بستر کلام هویدا می‌شود. این نمادها به‌ترتیب مشتمل بر نشانه، موتیف، تصویر، آرکی‌تایپ و موناد است (نک. فرای، ۱۳۷۷: ۹۳-۱۵۶). فرای تأکید می‌کند که با نقد صور نوعی (آرکی‌تایپ) و نقد معنای عام (آناگوژیک) در اسطوره، بهتر می‌توان به ساختارهای بنیادین ادبیات به طور کلی دست یافت؛ چون در اسطوره با شکل ناب و انتزاعی طرح ادبی روبه‌رو هستیم: «ما بررسی صور نوعی را با دنیای اسطوره شروع می‌کنیم؛ یعنی دنیای طرحِ روایت‌مدار و مضمون‌مداری که دنیای ادبی ناب یا انتزاعی است و قوانین انطباق محتمل و ضروری با تجربه آشنا بر آن اثر ندارد» (همان: ۱۶۴). به این ترتیب، همان‌طور که از نامِ یکی از جُستارهای مستقل فرای بر می‌آید اسطوره خاستگاه اصلی ادبیات است و بنابراین نقد اسطوره‌ای نه تنها سازوکار

درونی اسطوره را به طور خاص تبیین می‌کند، بلکه چگونگی شکل‌گیری ژانرهای ادبی از درون اسطوره و نحوه تداوم و تبدیل و تبدلِ آنها را بر ملا می‌کند.

۲-۳- دایانویا و مؤلفه‌های سازمان‌دهنده آن

فرای در سنت رمانتیستی بالیده و بنابراین به آموزه‌های بنیادی و انتقادی این مکتب پای‌بند بوده‌است. حتی می‌توان گفت التزام وی به فلسفه تاریخ نیز برآمده از پذیرش دیدگاه‌های جیامباتیستا ویکو[1] است که به تعبیر کروچه (۱۳۸۱: ۲۰۱) «پیامبر رُمانتیست‌ها» محسوب می‌شود. فرای فلسفه تاریخ را از آرای ویکو اخذ کرده و آن را به نحوی تکمیل کرده‌است که بتواند نظریه اسطوره‌شناختی و انواع ادبی را تبیین کند. بنابراین می‌توان گفت او نیز به مانند اخلافِ رمانتیست خود به دیدگاه تکاملی تاریخ قائل است. به موجب این دیدگاه، صورت‌بندی آگاهی در ادوارِ کلان تاریخ متأثر از روحِ مسلط زمانه است. ویکو تصریح می‌کند: «مراحل یا چرخه‌های تاریخ به صورت ادواری از عصر اسطوره‌ای یا عصر خدایان آغاز می‌شود، به عصر قهرمانی یا محتشمی می‌رسد، از آنجا به عصر مردم یا عوام روی می‌آورد و در پایان این ادوار با نوعی بازگشت، کل فرایند را از سر می‌گیرد» (Vico, 1948: §916-918). فرای نظریه انواع خود را بر چنین الگویی استوار ساخته و در نقد اسطوره‌شناختی نیز متأثر از آن است. البته اصطلاحی که او به‌جای روح زمان به کار می‌برد «لانگاژ» (فرای، ۱۳۷۹: ۲۱) است. او معتقد است «در هر دوره تاریخی لانگاژ خاص آن دوره پدید می‌آید» (همان‌جا). فرای تأکید می‌کند که «چیزی همچون تاریخ لانگاژ یا به عبارتی دیگر توالی وجوه ساختارهای کم‌وبیش قابل‌ترجمه در جامه کلام ممکن است محمل داشته باشد یا نداشته باشد» (همان‌جا)؛ اما به هر روی مسلم است که هر لانگاژی مبتنی بر بیان کلامی ویژه‌ای است که فرای آنها را به‌ترتیب هیروگلیفی[2]، هیراتیکی[3] و دموتیکی[4] می‌نامد (نک. فرای ۱۳۷۷: ۲۱-۴۷).

مرحله هیروگلیفی: به زعم فرای، در مرحله نخست با وجه استعاری زبان سروکار داریم. البته وجه استعاری زبان نزد فرای در معنایی متفاوت با تلقی ارسطو در باب استعاره است و در واقع مبتنی بر اصل وحدت یا این‌همانی مطلق است. از این منظر، افقِ تاریخی معرفت در

1. Giambattista Vico (1668-1744)
2. Hieroglyphic
3. Hieratic
4. Demotic

مرحله هیروگلیفی مستلزم یکی انگاشتن اشیاء و در نتیجه بی‌توجهی ذهن به اصل اجتماع نقیضین است. عدم التزام به این اصل در این مرحله به‌گونه‌ای است که ذهن بدوی قادر است به طور هم زمان اسب را به عنوان مثال با سنگ یکی و یگانه تلقی کند و در این‌باره اصلاً دچار تردید نشود که الف نمی‌تواند به طور هم‌زمان ب باشد یا با آن یکی و یگانه به شمار آید.

مرحله هیراتیکی: این مرحله مستلزم حضور مسلطِ وجه مجازی زبان است. بروز و ظهور وجه مجازی زبان، به زعم فرای، با آثار تأویلی افلاطون در باب اساطیر آغاز می‌شود و در همین آثار است که به ذروهٔ اعلای خود نزدیک می‌شود. در واقع، افلاطون با تصور دو سطحی بودن جهان یا قول به وجود جهان عینی و جهان مُثُل، سرآغاز شکل‌گیری شکلی از معرفت‌شناسی می‌شود که مبتنی بر معرفت تمثیلی است. در معرفت تمثیلی امر انضمامی به‌مثابه قنطره یا پلی به شمار می‌رود که شناختِ امر انتزاعی یا تجریدی را میسر و مقدور می‌سازد. این بدان معناست که در مرحله هیراتیکی، زبان مجازی مستلزم آن است که بیان کلامی متشکل از دو سطح باشد: سطح ملموس و سطح انتزاعی. در این سطح، با وحدت اشیاء و اعیان سروکار نداریم بلکه هر امر عینی و انضمامی تنها به‌مثابه اشارتی است به حضور بالقوه امری تجریدی و آن‌سری. بنابراین، در این مرحله با نوعی تمثیل مواجه می‌شویم که رابطه سطح ملموس و سطح انتزاعیِ بیان به واسطه آن محقق می‌شود و همان‌طور که فرای تصریح می‌کند این کارکرد زبان «نزدیک به همان نقشی است که اسطوره در آثار افلاطون دارد» (فرای، ۱۳۷۹: ۵۱).

مرحله دموتیکی: مرحله سوم با پیدایی تاریخ به‌مثابه اسطوره انسان مدرن هم‌زمان است. این مرحله، با وجه بیانی خاص خود یعنی وجه وصفی از دو مرحله دیگر متمایز می‌شود. در حقیقت، برخلاف اسطوره که متوجه «بیان واقعیت هستی بشری» (همان: ۵۵) و بنابراین مبتنی بر بیان استعاری است، مرحله دموتیکی عمدتاً معطوف به بازتاب امور عینی و واقعی است؛ به همین منظور فرای این مرحله را مصادف با بر آمدن تاریخ می‌داند. در واقع، تاریخ بیانگر واکنش صریح به رویدادها و پدیدارهای جهانِ بیرون است؛ واکنشی که مستلزم پیروی از اصل عینیت‌گرایی است. به موجب این اصل «در تاریخ گزاره‌های خاصی پدیدار می‌شود که محتمل معیارهای بیرونی صدق و کذب است» (همان: ۶۵).

به این ترتیب، در مراحلِ هیروگلیفی، هیراتیکی و دموتیکی به ترتیب با «وجه استعاری، مجازی (استعلایی) و وصفیِ زبان[۶]» روبه‌رو هستیم؛ اصول حاکم بر این وجوه نیز به ترتیب

شامل وحدت، استعلاء و عینیت است. به موجب اصل وحدت اعیان هستی سراسر یکی و یگانه تلقی می‌شوند، اصل استعلاء مبتنی بر آن است که اعیان طبیعی به لحاظ معرفتی اشارتی به امری تجریدی هستند و در نهایت، اصل عینیت بیانگر آن است که اعیان اساساً خودبسنده، عینی و واقعی‌اند. در نتیجه، اسطوره، دین و فلسفه، و علم و تاریخ به ترتیب در این مراحل پدیدار می‌شوند. لازم به ذکر است که گذار از مرحله هیروگلیفی به هیراتیکی و از آنجا به مرحله دموتیکی به واسطه اصل تبدل یا جابه‌جایی میسر است. به این ترتیب، می‌توان از جهانی که اصل وحدت عام بر آن حاکم است به‌تدریج به سوی جهانی حرکت کنیم که اصل عینیت و فردیت در قلمرو آن جاری است.

۳-۳- دایانویا و اصل تبدل یا جابه‌جایی

گذار از مرحله هیروگلیفی به دموتیکی هم‌ارز با امحایِ ظاهری اسطوره و پدیدار شدنِ تاریخ است. به زعم فرای، این گذار از طریق فرایند جابه‌جایی یا تبدل میسر می‌شود. فرایندی که به احتمال قوی فرای از بحث الیاده در باب نابه‌جایی، «تنزل» (۱۳۹۱: ۱۱) یا «دنیوی‌شدن»[1] (۱۳۷۴: ۲۸) اقتباس کرده‌است. به هر روی، این بحث بیانگر آن است که ذهن بشری در دوره‌های متأخر در غلبه خردگرایی ملتزم به رعایت حدود و ثغور عقلانیتی است که اساساً امر نامحتملِ اسطوره‌ای را برنمی‌تابد. از نمونه‌های چنین نگرشی(۷) در باب اسطوره می‌توان به اظهار نظر یعقوبی، مورخ قرن سوم هجری قمری، اشاره کرد که می‌گوید «پارسیان برای پادشاهان خود چیزهای بسیاری ادعا می‌کنند که پذیرفتنی نیست؛ اموری که عقل آن را نمی‌پذیرد» (به نقل از خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۳۹).

به هر ترتیب، امور نامحتمل که بخش بنیادی اسطوره به شمار می‌روند، با گذر زمان به اشکال و صور باورپذیری مبدل می‌شوند که متناسب با نگرش انسان مدرن- در مقابل انسان بدوی- است. فرای بر این اساس نتیجه می‌گیرد تبدل یا تغییر چهره اسطوره در دوره‌های متأخر براساس اصل جابه‌جایی و در راستای «باورپذیری» (Denham, 1978: 64) صورت می‌پذیرد. البته فرای این جابه‌جایی را محدود به باورپذیری نمی‌داند و معتقد است گشتار مذکور علاوه بر باورپذیر کردن امور به «اخلاقی کردن پدیدارها و کنش‌ها» (نک. Frye, 2000: 155-156) نیز منتهی می‌شود. جالب توجه است که یعقوبیِ مذکور، به‌صراحت تأکید کرده‌است که «مطالب

1. Secularization

ناپسند اسطوره‌ای باید حذف شوند» (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۸: ۴۰). براساس چنین اظهاراتی می‌توان پذیرفت که برآمدن فرهنگ، به همبستگی امر اخلاقی با امر مطلوب می‌انجامد. این بدان معناست که از این چشم‌انداز امر اخلاقی، الزاماً مطلوب و امر مطلوب، الزاماً اخلاقی است؛ موضوعی که در اسطوره‌ها همیشه به چشم نمی‌خورد (نک. Denham, 1978: 64). در واقع، با گذر از عصر خدایان و ورود به عصر بشری، به لحاظ ایدئولوژیک با سیطره دین و عقلانیت مواجه می‌شویم و یکی از پی‌آمدهای سیطره دین و عقلانیت بر اساطیر، تبدیل امر قهرمانانه یا ایزدانه به امر اخلاقی است؛ تا جایی که یکی از کارکردهای بنیادی پهلوان «حمل ارزش‌های انسانی و بازنمودن اوج قله‌های کنش اخلاقی یک جامعه به شمار می‌آید» (وکیلی، ۱۳۸۹: ۹). به بیانی دیگر، امر ایزدانه یا قهرمانانه، محتمل دو وجه- اخلاقی یا غیراخلاقی- است (کافی است کردارهای غیراخلاقی ایندرا یا آشیل را در اساطیر هند و یونان به یاد آوریم). اما باور دینی و عقلانیت نوین به‌گونه‌ای است که امر غیراخلاقی را برنمی‌تابد و بدین‌سبب با حذف، جرح یا تعدیل آن به امر اخلاقی موجب تبدل یا جابه‌جایی اسطوره می‌شود. بنابراین همان‌طور که از اسطوره فاصله می‌گیریم تصویرسازی هنری به پیروی از قوانینی گرایش می‌یابد که فاصله امر اخلاقی و امر مطلوب را از میان برمی‌دارند.

به زعم نگارنده، گذر از امر اسطوره‌ای به امر باورپذیر یا اخلاقی مستلزم فرونهادن وجه درون‌سو و روی آوردن به وجه برون‌سو است. این ادعا از آنجا ناشی می‌شود که فرای همچون بسیاری از منتقدان مکتب نقد نو و فرمالیسم به تمایز بنیادین دو کارکرد یا وجه بیانیِ زبان قایل است: وجه برون‌سو و وجه درون‌سو.

وجه برون‌سو اساساً متوجه ارجاع به جهان بیرونی است. بنابراین صدق و کذب گزاره‌های زبانی در این سطح منوط به پیروی از اصل تطابق است. اما وجه درون‌سو اساساً متوجه ارزش‌های درونی گزاره است. در این حالت، «ساختار کلامی به‌مثابه امری خودایستا» (Frye, 2000: 74) تلقی می‌شود. به عقیده فرای، اسطوره به‌مثابه خاستگاهِ بنیادی انواع ادبی مبتنی بر انتظام درون‌سوی آن دسته از ساختارهایی است که خود غایت نهایی به شمار می‌روند؛ بنابراین، تاریخ‌مندی اسطوره امری عارضی و فرعی است و نمی‌توان به ارجاعات تاریخی[۸] آن استناد کرد، چراکه این ارجاعات متعلق به ساحتِ استعاری کلام‌اند و بنابراین به لحاظ تاریخی غیراصیل و نامعتبرند (نک. فرای، ۱۳۷۹: ۵۲-۶۰). فرونهادن ساحت اسطوره، یا به تعبیری دیگر، تعلیقِ زمان ازلی موجب پیدایی تاریخ‌گرایی و درک تاریخ‌مندی زمان می‌شود.

بنابراین به زعم ما، ورود به عرصه تاریخ‌گرایی متلازم با فرونهادن وجه درون‌سو و برآمدن وجه برون‌سوی زبان است. براساس چنین استدلالی است که فرای در نظریه انواع ادبی خود، در نقطه مقابل اسطوره، وجه رئالیستی و ناتورآلیستی را قرار می‌دهد؛ وجهی که بیش از هرچیز متوجه بازتابِ بی‌کم‌وکاستِ واقعیات عینی، از چشم‌انداز چیزی شبیه یک دوربین عکاسی[۹] است؛ اما پرسش این است که آیا در برابر این تاریخی‌گرایی و تاریخ‌مندیِ ادبیات ناتورآلیستی آنتی‌تزی وجود دارد یا خیر؟ به بیانی دیگر، اگر اسطوره در اثر اِعمال گشتارِ جابه‌جایی به تاریخ روی آورد، آیا در این صورت می‌توان وارثِ حقیقی اسطوره را تاریخ دانست؟

پاسخ فرای به این پرسش متأثر از دیدگاه وی در باب سیر تکاملی انواع ادبی و دوری بودن نظام ادبی است. در حقیقت، فرای به پیروی از ویکو -که به «نظریه ادوار تاریخی» (برلین، ۱۳۹۲: ۱۰۹) و «بازخیزی مجددِ تاریخ» (همان: ۱۱۱) قائل است- اعلام می‌کند که در نظریه انواع نیز چنین سیر تکاملی و بازگشتی مشهود است. بر این اساس، او وارث حقیقی اسطوره را نه تاریخ، بلکه شعر-در معنای عام آن- می‌داند. او معتقد است انسانِ پرتاب‌شده در ساحت فرهنگ می‌کوشد به واسطه شعر، جهان ازلی و اسطوره‌ای را که از آن دور افتاده از نو بنیاد نهد و بازآفریند و بنابراین شعر، اسطوره انسان مدرن و در حقیقت وارث راستین آن تلقی می‌شود. چنین نگرشی در باب بازگشت به وضعیتِ اسطوره‌ای آغازین نزد الیاده نیز دیده می شود:

> اشعار تغزلی تلاشی برای بازآفریدن زبان، یا منسوخ ساختن زبانِ مرسوم، ابداع گفتاری جدید و در تحلیل نهایی اسرارآمیز است. آفرینش شاعرانه در پی بازیافت وضعیتِ بهشت‌گونه نخستین است (الیاده، ۱۳۷۶: ۳۴-۳۵).

به این ترتیب، «آفرینش شعر بیانگر بازگشت انسان به خرد غریزی[۱۰]» است (مهرگان، ۱۳۷۷: ۱۰۲). البته احیای خرد غریزی، به زعم فرای، مستلزم بازگشت به ساحت آناگوژیک[1] است ساحتی که در آنجا هستی و اعیان آن از نوعی وحدت و یگانگی معرفت‌شناختی برخوردارند و بنابراین وجه بیانی هم‌بسته آن اساساً استعاری است (نک. فرای، ۱۳۷۷: ۱۴۲-۱۵۶).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Anagogic

۴-۳- اسطوره به‌مثابه خاستگاه و غایت انواع ادبی

کاسیرر، فیلسوفِ نوکانتی مکتب ماربورگ، اسطوره یا جادو، دین، علم و زبان را چهار شکل بنیادی فرهنگ تلقی می‌کرد که در بستر زمان پدیدار شده و در تعامل با یکدیگرند. البته به زعم وی، تبیین چگونگی بروز و ظهور این وجوه متفاوت فرهنگ بشری منوط به پذیرش سیر تکاملی فرهنگ، یعنی گذر از میتوس به لوگوس(۱۱) و بازگشت دوباره به آن است. برای نمونه، تئوری کلان کاسیرر در اسطوره دولت مبنی بر این ادعاست که سیاست قرن بیستم اروپا بیانگر بازگشت به جهان غیرعقلانی اسطوره است (نک. کاسیرر، ۱۳۸۲: ۱-۵۰). بنابراین، با اینکه شکل بدوی فرهنگ با میتوس و در نتیجه فهم هستی به‌مثابه امری واحد و یگانه تلازم دارد و پیدایی علم به سیطره لوگوس و در نتیجه فهمِ جزءنگر اعیان هستی به‌مثابه ابژه‌های مستقل بستگی دارد، از دیدگاه کاسیرر این‌گونه نیست که «در آغاز میتوس بوده و به‌تدریج لوگوس جایگزین آن شده باشد، بلکه اسطوره در همه حال، نحوه‌ای از نسبت ما با هستی است» (بهشتی، ۱۳۹۱: ۶۴).

به نظر می‌رسد فرای که به نحوی متأثر از کاسیرر است چنین دیدگاه‌هایی را در نقد اسطوره‌شناختی و نظریه انواع به کار بسته باشد. در واقع، فرای در تحلیل نقد در پی تأسیس الگویی برای تبیین انواع ادبی است که با تمسک به آن بتواند پیدایی انواع ادبی را از بطن اسطوره براساس دیدگاه تکاملی تبیین کند؛ و ثانیاً مشخص سازد در هر مرحله از تکاملِ انواع، عامل مسلطی که به‌مثابه ایده‌ای سازمان‌دهنده نوع ادبی را پیکره‌بندی می‌کند کدام است.

پیش از پرداختن به عوامل مسلطی که فرای به منظور تبیین نحوه شکل‌گیری انواع ادبی پیش می‌نهد، ذکر این نکته ضروری است که در تبدیل و تبدل اسطوره به رُمانس و سپس شکل‌گیری وجه ناتورالیستی و در نهایت پیدایی وجه تهکمی در ادبیات دو جهت‌گیری متمایز صورت می‌پذیرد: الف- انسانی‌کردن صورت‌های آرمانی؛ ب- آرمانی کردن صورت‌های انسانی. در ادامه خواهیم دید که اسطوره به واسطه چنین فراشدهایی نه تنها خاستگاه سایر انواع، بلکه مقصد غایی و نهایی آنها به شمار می‌رود. در واقع، فرای با پذیرش اصل بازگشتِ[1] ویکو، بازگشت به اسطوره را غایت انواع ادبی می‌داند و همانند الیاده معتقد است که «زندگی انسان مدرن انبوهی از اساطیر فراموش‌شده، تجلیات مقدس روبه‌زوال، و نمادهایِ از قداست افتاده است» (۱۳۹۱: ۱۸). بر این اساس می‌توان گفت در

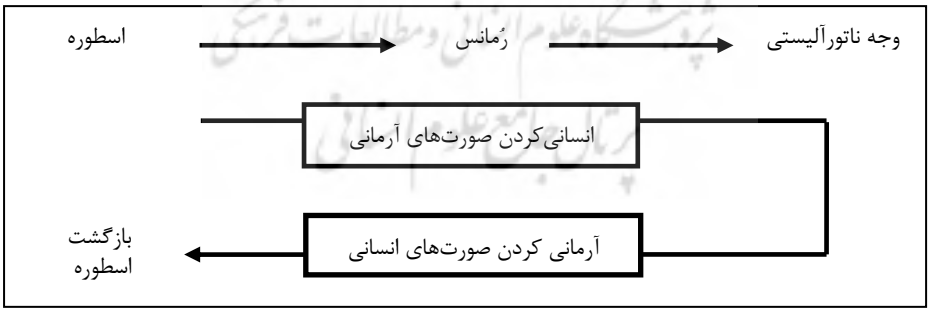
1. Ricorso

جهـان مدرن علی‌رغم غلبه خردمحوری، به طور نهفته، گرایشی بـه احیـای اسـاطیر وجـود دارد؛ گرایشی که بدون چشم مسلح به‌سادگی قابـل شناسـایی نیسـت، چراکـه تبـدل‌هـای اسطوره‌ای ماهیت این قبیل گرایش‌ها را اساساً مخدوش می‌سازد.

از نظر فرای، هرچه از طبیعت به سوی تمدن و از آنجا به سوی فرهنگ پیش مـی‌رویـم، مصادره طبیعت به واسطه چارچوب‌های فهم بشری باعـث مـی‌شـود کـه طبیعـت براسـاس ارزش‌های انسانی سازمان‌دهی و تفسیر شود. به بیانی دیگر، این انسان است که با فراافکندن قالب‌های فهمِ انسانی خود بر هستی به آن شکل و معنا می‌دهد. به تعبیـر خـود فـرای «بـا شکل‌گیری تمدن، به مجرد اینکه به کشت‌وکار پرداختید، مفهوم علف هرز یعنـی گیـاهی را که نمی‌خواهید در مزرعه شما باشد، به وجود آورده‌اید» (فرای، ۱۳۷۲: ۷). اسطوره که مشتمل بر حضور ایزدان است با گرایش بشر به انسانی کردن صورت‌های آرمانی بـه صـورت رُمـانس پدیدار می‌شود. در این مرتبه است که خدایان یا ایزدان در جامه انسان‌هایی ظاهر می‌شـوند که به نیروهای ماورایی و ابرانسانی مجهزند. همین فراشد است که در ادوار متأخرتر موجـب پیدایش وجه ناتورآلیستی می‌شود. در این وجه با انسانی کـاملاً انسـانی روبـه‌رو مـی‌شـویم؛ انسانی با تمامی ضعف‌ها و خطاهای بشری در جهانی که مستقل از اراده وی حضور دارد.

فرای سیر تکاملی انواع را از اسطوره تا وجه ناتورالیستی دنبال می‌کند اما از آنجایی کـه این سیر را خطی نمی‌داند تأکید می‌کند که براساس فراشد دیگری که موجب آرمانی کردن صورت‌های انسانی می‌شود سیر تکاملی انواع در یک نظامِ دوری قرار می‌گیرد که به واسـطه آن وجه ناتورالیستی که ظاهراً فاقد بنیان‌های اسطوره‌ای است با روی آورن به وجه تهکمـی و از طریقِ آن به سمت اسطوره به‌مثابه غایت نهاییِ انواع بازمی‌گردد. چنین حرکتی مستلزم آن است که هر امر مشخص عینی و حتی تاریخی با جذب مؤلفه‌های آرمـانی اسـاطیری بـه صورت شخصیت یـا پدیـداری اسـطوره‌ای بـه «جهـان مفـروضِ ادبـی» (Frye, 2000: 71) بازگردد.

نمودار ۱: اسطوره به‌مثابه خاستگاه و غایت انواع



۵-۳- عنصر مسلط یا ایده سازمان‌دهنده[1]

رُمانس در میانه محوری قرار دارد که از سویی به اسطوره نامتبدل و از سویی دیگر به وجه ناتورالیستی منتهی می‌شود. اسطوره نامتبدل، رُمانس و وجه ناتورالیستی هر یک تصویرگری خاص خود را داراست که سازمان‌دهی تصاویر را بر عهده دارد.

اسطوره نامتبدل جهانی است که ایزدان و دیوان در آن به سر می‌برند. به همین سبب، تصاویر موجود در آن اساساً مطلوب یا نامطلوب هستند. تصویر مطلوب یا تصویر بهشتی، مبتنی بر یگانگی استعاری و بنابراین حضور نوعی نگرش وحدت وجودی است. اما تصویر نامطلوبِ دوزخی، در مباینت با سمبولیسم بهشتی، بیانگر دنیایی است که «به لحاظِ آرزو یکسره مردود است» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۷۷). چنین دنیایی، «دنیای کار منحرف یا هدرگشته، ویرانی و دخمه، ابزار شکنجه و یادبودهای بلاهت است» (همان‌جا).

در رمانس با جهانی سروکار داریم که ایزدان یا دیوان در آن هویت انسانی به خود می‌گیرند و بنابراین انتظام اسطوره‌ای در رُمانس مبتنی بر قیاس است. قیاس از نظر فرای مستلزم «جابه‌جا کردن اسطوره و قراردادن آن در مسیر انسانی و از سویی مستلزم سنتی کردنِ محتوی و قرار دادن آن در مسیر آرمانی است» (همان: ۱۶۶). بنابراین اگر تصاویر دوزخی و بهشتی در اسطوره نامتبدل مبتنی بر وحدت و یگانگی صد در صد استعاری باشند در رمانس تصاویر مذکور مبتنی بر قیاس‌اند. اگر قیاس را در میانه محور قرار دهیم، سه وضعیت ایجاد می‌شود. وضعیتی که به سوی جهان مکاشفه‌ای یا بهشتی گرایش پیدا می‌کند، مانند ظهورِ قهرمانان خدای‌گونه در حماسه‌ها؛ وضعیتی که به سوی جهان اهریمنی یا دوزخی گرایش پیدا می‌کند مانند رویارویی با شخصیت‌های انسانی که ویژگی‌های اهریمنی دارند؛ و در نهایت وضعیتی که نه این است و نه آن و در واقع بیانگرِ موقعیت برزخیِ انسانی است که در میانه آسمان و زمین، خدا و شیطان، عروج و هبوط به دامِ زندگی افتاده‌است. فرای برای تبیین این وضعیت‌های سه‌گانه و نحوه تصویرگری در آنها از سه نوع قیاس نام برده‌است: قیاس عصمت، قیاس تجربه و قیاس تجربه (نک. Russell, 2000: 94-105).

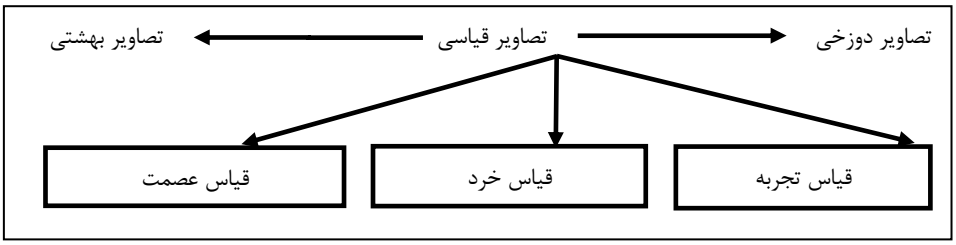
الف- قیاس عصمت: بیانگر شیوه تصویرگری در وضعیتی است که به سوی تصاویر بهشتی میل می‌کند.

1. Organizing idea

ب- قیاس خرد: بیانگر شیوه تصویرگری در وضعیتی است که متوجه موقعیت برزخی عام بشری است.

ج- قیاس تجربه: بیانگر شیوه تصویرگری در وضعیتی است که به سوی تصاویر دوزخی میل می‌کند.

نمودار ۲: تصاویر قیاسی



۳-۵-۱- قیاس عصمت و ایده سازمان‌دهنده آن

در وضعیت نخست با نوستالژی بازگشت به عصمت و پاکی نخستین روبه‌رو هستیم و همین گرایش نوستالژیک است که در این مرحله شکل‌دهنده و سازمان‌دهنده تصاویر هنری به شمار می‌رود. فرای به پیروی از ویلیام بلیک در ترانه‌های عصمت و تعلق خاطری که به رُمانتیسم دارد متوجه این نکته می‌شود که بهشت گمشده آغازین به‌مثابه جهانی است که وحدتِ استعاری مطلق اشیاء در آن حاکم است و بنابراین در عرصه آن بین آگاهی و اراده هیچ فاصله‌ای وجود ندارد؛ جهانی که انسان تاریخ‌مند و تاریخ‌مدار همواره مهجوری از آن را با شدت عاطفی درک و تجربه می‌کند. به بیان مولانا، بهشت گمشده نیستان بکر و اصیلی است که انسان بریده از اصل همواره در پی اتصال بدان و فنا شدن در آن است. همین آرزوی بازگشت به اصل است که در رویاهای فردی و جمعی بشر به صورت پوشیده و آشکار پدیدار می‌شود و به آنها جهت می‌دهد. بخش عمده‌ای از شعر عرفانی، از جمله شعر حافظ، بازتاب چنین گرایشی به بازگشت به آن جهان بدویِ اصیل است؛ جهانی بکر که هرچه در آن هست نمونه‌ای از عصمت و بکارت است. به همین مناسبت است که فرای قیاس حاکم بر رمانس را قیاس عصمت می‌نامد.

ایده سازمان‌دهنده در قیاس عصمت، به زعم فرای جادو و عفاف است. به موجب این اصل، جادو یگانگی نخستین را تضمین می‌کند؛ چراکه همان‌طور که فریز به‌درستی نشان داده‌است، جادو به واسطه کاربستِ دو اصل مشابهت و مجاورت ذهن بدوی را متقاعد می‌کند که «الف» «ب» است بی‌آنکه موجب بروز تناقض یا تضادی در استدلال‌های انسان

بدوی شود (نک. Frazer, 2009: 1210-11 & 1635). اما اصلِ عفاف در پی بازیافتن و احیای وضعیتی است که هنوز توسط انسانِ برخوردار از فرهنگ مصادره نشده‌است؛ به همین دلیل است که در رُمانس با دختران باکره‌ای سروکار داریم که هنوز نشانِ پاکی را با خود دارند. البته از اینجا تا رمانی چون داغ ننگ هاثورن فاصله زیادی نداریم. چون همان‌طور که فرای تبیین می‌کند براساس قاعده‌ای به نام «مُدلاسیون دوزخی» (Frye, 2000: 156) چه بسا گیاهی هرز-که در تفکر انسانِ عصر کشاورزی پدیده‌ای پلید و مخرب است- در مرتبه رمانس به‌مثابه نمادِ عصمتِ ازدست‌رفته تصور شود؛ چراکه در این مرتبه ایده سازمان‌دهنده اثر، همانا، بازگشت به طبیعتِ نخستین است و در این سطح هنوز تمدن یا فرهنگ کشاورزی پدیدار نشده‌است تا این تفکیک منفعت‌طلبانه را انجام دهد.

۲-۵-۳- قیاس تجربه و ایده سازمان‌دهنده آن

برخلاف قیاس عصمت که با دنیای مکاشفه‌ای مرتبط است، قیاس تجربه «با دنیای دوزخی مقترن است» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۸۶). این بدان معناست که در قیاس عصمت نوعی فراشد آرمانی‌کردن در کار است که متلازم با آرزوی بشر برای احیای وضعیتِ بکر نخستین یعنی همان بهشت است. اما در قیاس تجربه که «نقیضه آرمانی‌کردن در رمانس» (همان: ۱۸۷) به شمار می‌رود با نوعی انزجار روبه‌رو هستیم. اگر بهشت را جهانی آرمانی بدانیم که عاری از کار و مشقت است، قیاس عصمت بیانگر بازگشت به این وضعیت است. این در حالی است که هبوط از جهانِ بهشتی و قدم نهادن به عرصه زمین مستلزم کار و مشقت است تا جهان را حداقل به صورت امری قابل‌تحمل و پذیرفتنی درآورد. به همین مناسبت، ایده سازمان‌دهنده در قیاس تجربه کار و آفرینش است. کار و آفرینش اساساً منفی نیست، اما از آنجایی که در دنیای مکاشفه‌ای یا بهشت بین آگاهی و اراده فاصله‌ای متصور نیست و هرچه درذهن بگذرد، بی‌درنگ مهیا و حی و حاضر می‌شود فقدان چنین وضعیتی در جهان مادی منجر به تحمل مشقت‌هایی می‌شود که وصول به امر مطلوب را میسر می‌سازد؛ امر مطلوبی که به نظر همواره گریزان و دست‌نیافتنی است. برای همین است که برخلاف باغِ عدن که در تصاویر قیاس عصمت پدیدار می‌شود، در این سطح با «مزرعه» (همان‌جا)، سروکار داریم. تفاوت باغ و مزرعه به عنوان دو سمبول در دو سطحِ متفاوت یا متقابل در این است که باغ سمبول وصول به امر مطلوب و در نتیجه نبودِ فاصله بین اراده و آگاهی است؛ اما مزرعه

نمادی است از کارِ پرمشقت انسانی در راستای دستیابی به امری که شاید همواره دست‌نیافتنی بماند.

قیاس تجربه بیانگر وضعیت فلک‌زده و فلاکت‌بارِ انسانی است که در جهانی ضدآرمانی به سر می‌برد. انشقاق اراده و آگاهی در این سطح به نحوی است که اساساً آنچه هست (= امر واقع)، با آنچه می‌خواهم (= امر مطلوب) همخوانی ندارد و آگاهی از امر مطلوب الزاماً به معنای حصول آن نیست. دردناکی و انزجارِ ناشی از درکِ چنین گسست و انشقاقی را می‌توان در رمان‌های اگزیستانسیالیستی، ادبیات پوچ‌گرا، و ضد آرمانی دریافت. این قبیل آثار، همگی، بیانگر موقعیت دردمندانه انسان در عرصه تاریکی، ظلمات، جهل، تباهی و ستم است. برای نمونه در *مسخ* کافکا، *کوری* ساراماگو، *۱۹۸۴* اورول، و تا حدودی در *جودِ گمنام* توماس هاردی، شاهد نوعی بدبینی و پوچ‌گرایی هستیم که براساس قیاس تجربه، عمل می‌کند و کار و آفرینش را به صورت سلبی به نمایش درمی‌آورد. البته منظور از سلبی بودن کار و آفرینش در این عرصه فقدان کنش نیست؛ بلکه آن دسته از کنش‌هایی مد نظر است که نتیجه‌ای جز هیچ در بر ندارند. در آثار فارسی، *شازده‌احتجاب* گلشیری، برخی آثار شعری اخوان‌ثالث مانند مرکب چوبین، و ای مرز پر گهر از فروغ فرخزاد مبتنی بر چنین سازوکاری هستند.

۳-۵-۳- قیاس خرد و ایده سازمان‌دهنده آن

در قیاس خرد درست در وضعیتی میانه قرار داریم که نه به شکل افراطی متوجه آرزومندی و نه متوجه انزجار است. در این سطح، تصاویر به‌جای اینکه متأثر از دنیای مکاشفه‌ای یا دوزخی باشند، از «اوضاع و احوال زندگی واقعی اخذ می‌شوند» (همان: ۱۸۶). بر این اساس است که تصاویر در این ساحت بیش از آنکه به سمت‌وسوی خاص میل کنند به واسطه غلبه نگرش درون‌سو به مرکز جاذبه تجربه بشری گرایش دارند. به بیانی ساده‌تر، انسان در این سطح متوجه خود و جایگاه برزخی خود است و تجربه بشری و مادی‌اش را به تصویر درمی‌آورد. در اینجا انسان مستقیماً با تمام واقعیتِ هستی‌شناختی، زیستی و روانی خودش روبه‌رو است. به همین دلیل است که در قیاس خرد نیز با فراشد آرمانی‌کردن رویارو هستیم. توجه داشته باشید که جهت‌گیری آنچه در این سطح تحت عنوان آرمانی‌کردن بررسی می‌شود، درست در تقابل است با جهت‌گیری آنچه در قیاس عصمت بدان انسانی‌کردن

می‌گوییم. در قیاس عصمت، امر آرمانی که ماهیتی ایزدی و خدای‌گونه دارد شکل انسانی به خود می‌گیرد و خصایصِ آن در شخصیتی پیکرینه می‌شود که به لحاظ ماهوی انسان است؛ اما در قیاس خرد این انسان در مقامِ برزخی آن است که در مسیرِ آرمانی‌شدن شکل الوهی، آسمانی یا ایزدی پیدا می‌کند. اگر بخواهیم با اصطلاحات اسطوره‌شناختی بحث کنیم در قیاس عصمت اسطوره به حماسه یا رُمانس روی می‌آورد و به این ترتیب، هویتی کاملاً اسطوره‌ای در پیکرِ شخصیتی تاریخی درمی‌آید. یعنی امر اسطوره‌ای، به واسطهٔ سازوکاری به نام «بسط اسطوره به تاریخ» (روتون، ۱۳۷۸: ۱۴)، در جهانِ بیرونی نمونه‌ای واقعی را می‌یابد و خود را بر آن تحمیل می‌کند. به بیانی دیگر، این اسطوره حی‌وحاضر است که از میان شخصیت‌های تاریخی یکی را برمی‌گزیند و به مرتبه ایزدان برمی‌کشد. در حالی که، در قیاس تجربه، شخصیتِ تاریخی متقدم بر امر اسطوره‌ای است، اما با گذر زمان از طریق فرایند «فشرده‌شدن تاریخ در اسطوره» (همان‌جا) یا به واسطه فراشد آرمانی‌شدن بخشی از خصایص مادی و تاریخی خود را فرو می‌نهد، از مرزهای انسانی برمی‌گذرد و به اسطوره نزدیک می‌شود. به زعم نگارنده، دیالکتیک اسطوره و تاریخ، یا اسطوره و حماسه را می‌توان از این منظر به‌درستی تحلیل کرد.

۶-۳- ماتریس دو بُعدی دایانویا

فرای در تحلیل نقد الگویی در خصوص نحوه سازمان‌دهی تصاویر آرکی‌تایپی به دست می‌دهد که در نگاه نخست دیریاب و دشوار است. به نظر می‌رسد میزان قابل‌توجه داده‌های اسطوره‌ای، تاریخی و ادبی که در طول اثر بدان‌ها استناد داده می‌شود موجب سردرگمی خواننده می‌شود. به همین سبب، در این بخش ماتریس دو بعدی دایانویا، روابط درونی و قواعد حاکم بر آن را بحث و بررسی می‌کنیم.

تحلیل فرای در باب نحوه عملکردِ تصاویر ایستای دایانویا بر دو محورِ توأمان مبتنی است: محور نخست انواع تصاویر آرکی‌تایپی را در بر دارد و محور دیگر مشتمل بر زنجیره بزرگ نظام هستی است.

۱-۶-۳- محور نخست: تصاویر آرکی‌تایپی

همان‌طور که پیشتر به‌اختصار گفتیم حضور انسان در جهان و کوشش مستمر او برای فهم هستی در نهایت موجب می‌شود که بوم-زیست انسانی به‌مثابه جایگاهی میانی درآید. الگوی

رُمانتیستی فرای از بطن دیدگاه وی در باب جایگاه برزخی انسان شکل می‌گیرد. در واقع، در سطحی که انسان زندگی می‌کند همواره نوعی «آرزومندی و انزجار دیالکتیکی» (Hendy, 1966: 326) در کار است. این بدان معناست که انسان براساس درکِ «فقدانِ امر مطلوب» به تصاویر مکاشفه‌ای روی می‌آورد و آرزوی خود را در خصوص وصول به آن امر مطلوب با استفاده از این تصاویر بازمی‌تاباند. اما از سویی دیگر، انسان با تصورِ واقعیت موجود به‌مثابه امری پلید، از آنچه می‌بیند اعلام برائت و بیزاری می‌کند؛ چراکه هراس از فروافتادن به دنیای دوزخی که مادون زندگیِ معمول وی قرار دارد نیز همیشه همراه اوست. بنابراین در کنار آرزومندی بشر و میل او برای بازگشت به بهشت، شاهد نوعی انزجار از زیستن در جهان دوزخی هستیم؛ جهانی که به‌مثابه آنتی‌تزی در مقابل دنیای مکاشفه‌ای عمل می‌کند.

اگر از دیدگاه دینی بهشت را هم‌ارز با آرمان غایی و دوزخ را معادل امر نامطلوب بدانیم، آنگاه تصاویر دوزخی و تصاویر بهشتی در دو سوی محور قرار می‌گیرند و تمامی جهت‌گیری‌های انسانی که در جایگاه برزخی قرار دارد به یکی از این دو قطب سوق می‌یابد. فرای این گرایش میانی را اساساً مبتنی بر تصاویر قیاسی می‌داند؛ چون انسان به قیاس از آن امر مطلوب، به جهانی آرمانی می‌اندیشد که نه در سطح ایزدان و خدایان که در سطحی انسانی‌شده در کار است.

به این ترتیب، فرای تصاویر آرکی‌تایپی را به سه نوع بنیادی تقسیم می‌کند: تصاویر دوزخی، تصاویر بهشتی و تصاویر قیاسی. البته همان‌طور که در بخش ۳-۵ آوردیم تصاویر قیاسی خود سه دسته‌اند. بنابراین در این محور در مجموع با پنج نوع تصویر آرکی‌تایپی روبه‌رو هستیم.

۲-۶-۳- محور دوم: زنجیره بزرگ نظام هستی

منظور فرای از زنجیره بزرگ نظام هستی همان چیزی است که به طور عام بدان واقعیات و کائنات می‌گوییم. این کائنات در سطوح مختلف هستی‌شناختی قرار دارند و جهان‌های تجربی و اندیشگانی ما را تشکیل می‌دهند. به بیانی دیگر، اگر جهان را به سطوح مادی و غیرمادی تقسیم کنیم، آنگاه جهان‌های ویژه‌ای پدیدار می‌شود که از جهان الوهیت آغاز می‌شود، جهان انسانی را در بر می‌گیرد و به ارکانی چون آب و آتش ختم می‌شود. برای

نمونه، در سطوحِ سلسله‌مراتبیِ هستی خُدا، فرشته، انسان، پلنگ، درخت، سنگ، آب و آتش هر کدام به لحاظ وجودی در سطح ویژه‌ای قرار می‌گیرد. به این ترتیب واقعیات نظام هستی را در کل می‌توان در این جهان‌های مفروض گنجاند و به تعبیر دِنهام با استفاده از این «مقولات یا سطوحِ واقعیت[1]» (Denham, 1978: 60) می‌توان هستی را به جهان‌های متمایزی تقسیم کرد که هر یک به لحاظ اعتباری مشتمل بر اعیان وجودی خاصی است.

فرای برای افزایش کارایی این ماتریس، از میان آخشیجان آب و آتش را نیز به این مقولات وجودی افزوده و در مجموع هفت مقوله متمایز را شناسایی کرده که به زعم وی دربردارنده کل اعیان و واقعیات هستی، اعم از قدسی و غیرقدسی، است. البته به زعم نگارنده، بررسی اسطوره براساس مقولات هستی‌شناختی و تصاویر ایستای آرکی‌تایپیِ دایانویا نکته مهمی است که فرای با تیزبینی و فراست خود آن را دریافته‌است؛ اما به نظر می‌رسد مقولات مذکور جامع نیستند و برای مثال مشخص نیست که چرا فرای برخی از سطوح سلسله‌مراتبی مانند آسمان، زمین و دریا را به عنوان شاخص‌های مکانی در این ماتریس نگنجانده‌است یا چرا از میان آخشیجان فقط به آب و آتش بسنده کرده و خاک و باد را در این طبقه‌بندی وارد نکرده‌است.

آنچه فرای ذیل زنجیره بزرگ نظام هستی بدان می‌پردازد مشتمل بر هفت سطح است که تمامی عناصر را در سطوح متمایز وجودی اعم از الوهیت، انسان، حیوان، نبات، جماد، آتش و آب در بر می‌گیرد. در حقیقت، کاملاً بدیهی است اگر ادعا کنیم که تصاویر موجود در هر یک از این مقولات استقلال وجودشناختی خود را دارا هستند و هرگونه تداخلِ وجودشناختی در این سطوح منتهی به آشفتگی و ابهام می‌شود. برای مثال بدیهی است که یک بره در آنِ واحد یک بره است و لا غیر، یا به همین منوال نمی‌توان تصور کرد که یک درخت در آن واحد یک درخت نباشد. اما به نظر می‌رسد این ویژگی یعنی قول به وجود اعیان مستقل در سطوح مختلف، تنها مربوط به وجه ناتورالیستی است؛ چراکه در این وجه به واسطه غلبه اصل واقع‌نمایی یا باورپذیری مجالی برای ظهور اجتماع یا ارتفاع نقیضین وجود ندارد و نمی‌توان به لحاظ منطقی پذیرفت که «الف» «الف» نباشد یا «الف» «ب» باشد. بنابراین، وجه ناتورالیستی با ساحت دموتیکی بیان و در نتیجه با وجه وصفی زبان سازگارتر است؛ ساحتی که معطوف به بازتاب عینی واقعیات بیرونی است.

1. Categories or levels of reality

اما از نظر فرای موضوع به همین‌جا ختم نمی‌شود. چون از دیدگاه او در اسطوره نامتبدل، به سبب غلبه اصلِ همتایی استعاری مطلق که متلازم با وجه هیروگلیفی بیان است؛ اعیان هستی به لحاظ وجودی درهم‌آمیخته، یکی و یگانه‌اند. برای مثال در اسطوره‌های مسیحی، خدا، مسیح، بره، خون، شراب و درخت ضمن حفظ حدود و ثغورِ وجودی خود همچنان از این قابلیت برخوردارند که با دیگری یکی و یگانه انگاشته شوند. چنین امکانی موضوع همه‌خدا-انگاری یا وحدت‌وجود را در این سطح محتمل می‌سازد. پس می‌توان نتیجه گرفت که ادبیات گنوسی و اسطوره‌های مسیحی مبتنی بر امتزاج تصاویر آرکی‌تایپی و عدول از ساحت وجودی زنجیره بزرگ نظام هستی است. البته فرای این ویژگی را محدود به اسطوره‌های مسیحی نمی‌داند و در واقع نگرش ساختارگرایانه وی او را مجاب می‌کند که ژرف‌ساخت تصاویر اسطوره‌های سایر ملل نیز از این اصل پیروی می‌کند. برای نمونه، در ادبیات اسطوره‌ای ایران‌زمین نیز شاهدیم که ایزد آدونیس یا تموز با شخص سیاوش، خون وی، شهر برساخته وی-کنگ‌دژ- و درخت سیاوشان یکی انگاشته می‌شود یا به تعبیری دقیق‌تر به لحاظ وجودی با سایر اعیان در یک سطح عمل می‌کند.

شایان توجه است که وقتی اعیان هستی از طریق تصاویر قیاسی پدیدار می‌شوند ضمن حفظِ حدود و ثغور وجودی خود این قابلیت را دارند که به قیاس از امر مطلوب یا امر نامطلوب ویژگی مکاشفه‌ای یا دوزخی خود را آشکار سازند؛ این قابلیت بدین معناست که در رُمانس، محاکات برتر یا مُحاکات فروتر که تصاویر قیاسی دست‌اندرکار هستند با وجه مجازی زبان مواجه می‌شویم. در وجه مجازی زبان- برخلاف وجه استعاری که مبتنی بر وحدت اشیاء و اعیان است- با همتایی مطلق روبه‌رو نمی شویم، بلکه صرفاً به مشابهت آحاد با یکدیگر پی می‌بریم. این مشابهت از آنجایی که اساساً معرفتی، و نه وجودی، است همخوان با بیان هیراتیکی است و تمثیل شاخص اصلی آن محسوب می‌شود. به همین دلیل است که با گذر از اسطوره به حماسه یا رمانس، به شخصیت‌هایی برمی‌خوریم که ضمن حفظِ ویژگی‌های بنیادی خود به صفات و خصائص اهریمنی یا ایزدی آراسته شده‌اند. برای نمونه در اساطیر ایرانی، افراسیاب همانند ضحاک[۱۲] در اصل تجلی اهریمن به شمار می‌رود، اما همین شخصیت وقتی به عرصه حماسه یا تاریخ وارد می‌شود شخصیتی واقعی است که در عین دارا بودن هویت انسانی خاص خود از برخی صفات اهریمنی نیز برخوردار است. مثلاً ثعالبی، افراسیاب را نه به عنوان چهره‌ای اسطوره‌ای که به‌مثابه شخصیتی واقعی و

تاریخی ترسیم کرده که مانند «گرگ» (۱۳۶۸: ۸۴) یا «پیل مست» (همان: ۸۳) به ایرانشهر تاخته و آن را نابود و ویران کرده‌است.

در پایان یادآوری می‌کنیم که ماتریس دوبُعدی دایانویا به واسطه عملکرد محور افقی (۵ حالت) و محور عمودی (۷ حالت) در مجموع ۳۵ وضعیت متفاوت را در تحلیل تصاویر آرکی‌تایپی به دست می‌دهد. کاربست عملی این ماتریس در خوانش اسطوره‌ای از طریق بررسی و تحلیل دایانویای اسطوره می‌تواند نکات مهمی را در باب سازوکار درونی اسطوره‌ها آشکار کند.

۴- نتیجه‌گیری

وقتی از اسطوره سخن می‌گوییم ممکن است این‌گونه تصور شود که ساختارِ بنیادی اسطوره محدود به ساختار روایی آن است و بس؛ چراکه اسطوره که به لحاظ اشتقاق‌شناختی با لفظ Story و History در ارتباط است، در نهایت مبتنی بر داستانی است که متوجه نیروهای فرازمینی، مانند ایزدان و دیوان است. خواه این داستان بیانگر تلقی‌های معرفتی انسان بدوی در باب جهان پیرامون وی باشد، خواه مبانی نظریِ آیین‌ها و مناسک وی به شمار رود و خواه تمثیلی از مفاهیم انتزاعی در پوشش داستانی باشد، آنچه هست اسطوره از یک منظر می‌کوشد به زبانِ روایت حادثه یا حادثه‌هایی را نقل کند که در جهانی آکنده از غرابت و شگفتی روی می‌دهد. بدیهی است در این میان بده‌بستان تاریخ و اسطوره نیز مد نظر است و می توان به‌صراحت گفت که همان‌طور که اسطوره گاهی به جامه تاریخ درمی‌آید، تاریخ نیز گاهی به سطح اسطوره فرا کشیده می‌شود.

آنچه در باب ساختار روایی اسطوره و مشابهت آن با داستان و تاریخ مطرح می‌شود، صرف‌نظر از چارچوب معرفتی یا روش‌شناختی تحلیل، صرفاً مربوط به یکی از وجوه اسطوره است و بنابراین نباید اسطوره را محدود و منحصر به همین یک وجه دانست. به موجب این اظهار، پژوهش حاضر ضمن قول به وجود ساختار دیالکتیکی در اسطوره، ساحتی مغفول در پژوهش‌های اسطوره‌شناختی فرای را که متوجه دایانویای اسطوره است مورد بررسی و تحلیل قرار داد. این بررسی در نهایت منتهی به آشنایی با الگوی دوبعدی دایانویا شد. براساسِ این الگو بُعد اول مشتمل بر تصاویر دوزخی، بهشتی و قیاسی؛ و بُعد دوم مبتنی بر زنجیره بزرگ نظام هستی است که سطوح واقعیت یا اعیان هستی را– از خُدا گرفته تا

خُرما- در بر می‌گیرد. از برخورد این دو محور، ماتریسی با ۳۵ امکان تولید می‌شود که از منظر دیالکتیکی تمامی تصاویر ایستای ژانرهای ادبی را شامل می‌شود.

بررسی تصاویر اسطوره و نحوه تبدیل و تبدل آنها در ژانرهای دیگر ادبی نشانگر آن است که یک اثر ادبی هرچند به زعم مؤلف یا منتقد مشتمل بر تصاویر بدیع و نویافته‌ای باشد، با این‌همه نیرویی در ناخودآگاه اثر وجود دارد که بدان سنت می‌گوییم. نیرویی که سنت یا قرارداد ادبی بر اثر اعمال می کند در نهایت منتهی به این امر می‌شود که شاعرترین شاعران مقلدترین آنان باشد[۱۳]. فرای سنت آغازینی را که خاستگاه ژانر و نیز غایت آن به شمار می‌رود در اسطوره و دایانویای آن بازمی‌جوید.

پی‌نوشت

۱- دیدگاه اسطوره‌شناختی فرای، علی‌رغم اینکه کاملاً اصیل به نظر می‌رسد و به‌درستی می‌توان گفت که حاصل ابتکارات نظری خود وی است، با این روی زمینه‌هایی که ذهن وی را به خود معطوف کرده‌است نزد اندیشمندانی چون کاسیرر، الیاده، یونگ، فروید، فریزر و اشپنگلر یافت می‌شود. برای بحث مستوفا در این‌باره نک: Russell, 2000 & Denham, 2015.

۲- ارسطو در بوطیقا ضمن بحث درباره مؤلفه‌های بنیادین تراژدی به شش مؤلفه می‌پردازد که به‌ترتیب شامل پیرنگ، شخصیت، گزینش واژگان، اندیشه یا معنا، نمایش، و آواز می‌شود (نک. Aristotle, 1898: 25). در این میان سه اصطلاح مد نظر فرای قرار می‌گیرد؛ یعنی شخصیت، پیرنگ و اندیشه که به‌ترتیب معادل ایتوس، دایانویا و میتوس یونانی است. فرای که در اندیشه پی‌ریزی طرحی در باب ساختارِ اسطوره است برای تدقیق در نحوه رده‌بندی سمبول از این سه اصطلاح کلیدی بهره می‌گیرد اما آنها را به معنایی که خود از آنها می‌خواهد به کار می‌برد. در واقع، در اندیشه فرای این اصطلاح‌ها با بار معنایی ساختارگرایانه‌ای به کار رفته‌است که به‌ترتیب متوجه «سنخِ شخصیت، مراحل مضمونی و ساختارِ پیرنگ» (Russell, 2000: 118) می‌شود.

۳- در دو اثر عمده به زبان فارسی با عناوین *درآمدی بر اسطوره‌شناسی* (نامورمطلق، ۱۳۹۲) که نگارنده فصلی را به فرای اختصاص داده؛ و *اسطوره و اسطوره‌شناسی نورتروپ فرای* (نامورمطلق، ۱۳۹۳) که مستقلاً به دیدگاه اسطوره‌شناختی فرای می‌پردازد؛ تنها در یک اثر و یک صفحه به صورت سربسته و مختصر به تصاویر سه‌گانه دایانویا اشاره شده (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۲۸۵) آن هم گویی نقل مستقیم و بی‌کم‌وکاست تحلیل نقد یا ترجمه آن است و بس.

۴- فرای در جُستار مستقلی که تحت عنوان اسطوره به‌مثابه سرچشمه ادبیات تحریر کرده به‌صراحت اعلام می‌کند که اگرچه در تحلیل نقد در پی تأسیس نظریه انتقادی محض بود، اما اینک تأسف می‌خورد از اینکه در کارهای نخست به اندازه کافی درک درستی از این جایگاه نداشته و در واقع تعلق خاطر وی اساساً نقد عملی بوده‌است (Frye, 1984: 465).

۵- معناشناسی نزد دانته به پیروی از گرایش مسلط در قرون وسطی بر چهار لایه استوار است: «سطحِ لفظی یا تاریخی؛ تمثیلی؛ اخلاقی و آناگوژیک» (Bloomfield & Greenstein, 1993: 619). فرای تصریح می‌کند که در این خصوص «از مراتبی همترازِ مراتب نقد قرون وسطی» (۱۳۷۷: ۱۴۲) پیروی کرده‌است.

۶- وجه وصفی در علم یا هر جایی که هدف آن انتقال اطلاعات درباره جهان عینی است، یافت می‌شود. زبان مجازی یا وجه استعلایی را در بخش‌های عظیمی از دین یا فلسفه می‌توان دید؛ زبانی انتزاعی و تمثیلی که امری را بیان می‌کند که به کسوت زبان ملفوظ تن درنمی‌دهد. و زبانِ استعاری وحدت وجود که شعر بدآن سخن می‌گوید. این زبان جایی به سخن درمی‌آید که اعیان هستی با یکدیگر یکی و یگانه تلقی می‌شوند؛ جایی‌که اشیاءِ طبیعی گویی تصورات عواطف بشری‌اند (Frye, 2000: 321).

الیاده تصریح می‌کند که «برخی از مضامین اسطوره‌ای هنوز در جوامع نوین به حیات خود ادامه می‌دهند، اما به علّت پشت سر گذاشتن فرایند طولانی دنیوی‌شدن به‌آسانی قابل شناسایی نیستند» (الیاده، ۱۳۷۴: ۲۸).

۷- موسی خورنی، مورخ مسیحی ارمنی، روایات ایرانی را که در ارمنستان شهرت داشت افسانه‌هایی خام و ابلهانه می‌نامیده‌است (به نقل از خالقی‌مطلق، ۱۳۸۸: ۳۹).

۸- فرای تا جایی به این دیدگاه ملتزم است که درباره ارزش تاریخی ارجاعات کتاب مقدس می‌گوید: «اگر در کتاب مقدس چیزی هست که به لحاظ تاریخی درست است، برای این نیامده‌است که به لحاظ تاریخی درست باشد بلکه به دلایل دیگری آمده‌است» (فرای، ۱۳۷۹: ۵۸).

۹- شکل‌گیری رئالیسم با اختراع دوربین عکاسی بی‌ربط نیست؛ دوربین عکاسی امکان ثبت برش‌هایی واقعی و عینی از زندگی را فراهم می‌آورد و این همان کمال توصیف در هنر رئالیستی است (نک. پاینده، ۱۳۹۱: ۱/ ۱۷-۲۶).

۱۰- منظور ما از خرد غریزی ساختی از خرد است که همانند ناخودآگاه براساس قواعد حاکم بر رؤیا عمل می‌کند و پدیدارهایی مانند شعر، مناسک و اسطوره، زاییده آن است. البته این اصطلاح در ادبیات دین زردشتی مذکور است. در واقع در تفکر زردشتی دو نوع خرد وجود دارد: خرد غریزی (= آسِن خرد) و خرد اکتسابی (نک. مینوی خرد، ۱۳۵۴: ۴).

۱۱- از میتوس تا لوگوس عنوان کتابی است از Wilhelm Nestle (1865-1959) محقق سوئیسی.

۱۲- در مینوی خرد (۱۳۵۴: ۴۴) آمده‌است: اگر فرمانروائی به بیوراسب (=ضحاک) و افراسیاب نرسیده بود، آنگاه گنامینوی ملعون (= اهرمن) آن فرمانروایی را به «خشم» [که از دیوان به شمار می‌رود] داده بود.

۱۳- تعبیر را از تی. اس. الیوت گرفته‌ام. بازتاب این دیدگاه الیوت را در اظهارات فرای به‌وضوح می‌توان دید. نک. Frye, 2000: 98.

منابع

الیاده، م. ۱۳۷۶. *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمه ج. ستاری. تهران: سروش.

_____ ۱۳۹۱. *تصاویر و نمادها*، ترجمه م.ک. مهاجری. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

انوشه، م. ۱۳۸۵. «فرضیات کاسیرر درباره اسطوره و فرهنگ و تأثیرات آن بر نظریات فرای در نقد ادبی». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۳۴: ۵-۱۴.

برلین، آ. ۱۳۹۲. *قدرت اندیشه*، ترجمه ع. فولادوند. تهران: نشر ماهی.

بهشتی، م. ۱۳۹۱. «اسطوره هست یا نیست؟ نکاتی پیرامون نسبت اسطوره و اندیشه». *مجله سوره*، ۱۰: ۶۴-۶۵.

بی نا. ۱۳۵۴. *مینوی خرد*، ترجمه تقی تفضلی، تهران: بنیاد فرهنگ.

پاینده، ح. ۱۳۹۱. *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های رئالیستی و ناتورآلیستی)*، ج۱. تهران: نشر نیلوفر.

ثعالبی، ع. ۱۳۶۸. *تاریخ ثعالبی: غرر اخبار ملوک فرس و سیرهم، پاره نخست: ایران باستان*، ترجمه م. فضائلی. تهران: نشر نقره.

حاج نوروزی، ن. ۱۳۹۲. «تحلیل تصاویر داستان سیاوش براساس نظریات نورتروپ فرای» *دوفصل‌نامه تاریخ ادبیات*، ۷۲: ۷۱-۸۶.

خالقی‌مطلق، ج. ۱۳۸۸. «حماسه‌سرای باستان». *گل رنج‌های کهن*، تهران: نشر ثالث.

روتون، ک. ک. ۱۳۷۸. *اسطوره*، ترجمه ا. اسماعیل‌پور. تهران: نشر مرکز.

سام‌خانیانی، ع. و ملک‌پائین، م. ۱۳۹۱. «تحلیل اساطیریِ حکایت شیر و گاو در کلیله و دمنه بر پایه نظریه یونگ و نورتروپ فرای» *دو فصل‌نامه زبان و ادب فارسی*، ۲۲۶: ۲۳-۴۸.

صادقی، ق. و باقرشاهی، ز. ۱۳۹۳. «ریخت‌شناسی کهن‌الگویی شخصیت‌های کمدی معاصر ایرانی بر اساس نظریات نورتروپ فرای»، *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۸(۴): ۵۰-۳۳.

فرای، ن. ۱۳۷۲. *تخیل فرهیخته*، ترجمه س. ارباب شیرانی. تهران: نشر مرکز دانشگاهی.

ـــــــ . ۱۳۷۷. *تحلیل نقد*، ترجمه ص. حسینی. تهران: نیلوفر.

ـــــــ . ۱۳۷۹. *رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات*، ترجمه ص. حسینی. تهران: نیلوفر.

کاسیرر، ا. ۱۳۸۲. *اسطوره دولت*، ترجمه ی. موقن. تهران: نشر هرمس.

کروچه، ب. ۱۳۸۱. *کلیات زیباشناسی*، ترجمه ف. روحانی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

مختاریان، ب. ۱۳۸۸. «نورتروپ فرای و نقد اسطوره‌ای». *پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر*، ۱۴: ۵۸-۷۳.

ملک‌پائین، م. و سام‌خانیانی، ع. ۱۳۹۲. «تحلیل میتوس‌های روایی لشکرکشی کیکاوس به مازندران در شاهنامه». *فصل‌نامه شعر پژوهی (بوستان ادب)*، ۷۲: ۱۷۶-۱۵۱.

مهرگان، آ. ۱۳۷۷. *دیالکتیک نمادها*، اصفهان: نشر فردا.

نامورمطلق، ب. ۱۳۹۲. *درآمدی بر اسطوره‌شناسی: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: انتشارات سخن.

نامورمطلق، ب. ۱۳۹۳. *اسطوره و اسطوره‌شناسی نورتروپ فرای: از کالبدشناسی نقد تا رمز کل*، تبریز: نشر موغام.

وکیلی، ش. ۱۳۸۹. *اسطوره‌شناسی پهلوانان ایرانی*، تهران: پازند.

Aristotle. 1898. *The Poetics of Aristotle*, edited (with critical notes and a translation) by S. H. Butcher. New York: The Macmillan Company.

Bloomfield & Greenstein. 1993. “Four-fold method of interpretation”. cited in *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edited by A.Preminger. US: Princeton University Press.

Denham, R. D. 1975. “Frye’s Theory of Symbols cited” in *Canadian Literature*, Autumn. (66): 63–79.

_____. 1978. *Northrop Frye and Critical Method*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University.

_____. 2015. *Northrop Frye and Others: Twelve Writers Who Helped Shape His Thinking*, Ottawa: University of Ottawa Press.

Deshpande, Y. P. 2011. “Literary theory myth as the archetype”. in *Indian Streams Research Journal*, Vol. 1 (June), Issue v: 241-247.

Frazer, J. G. 2009. *The Golden Bough: A Study of Magic and Religion*, n.p: The Floating Press.

Frye, N. 1984. “*Myth as the Matrix of Literature*”. in *The Georgia Review*, (38) 3 (Fall): 465-476.

_____. 2000. *Anatomy of Criticism; Four Essays*, with a foreword by H. Bloom. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Hendy, A.Von. 1966. *The Modern Construction of Myth*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
Russell, F .2000. *Northrop Frye on Myth*, New York & London: Routledge.
Vico, G. 1948. *New Science*, translated by T. G. Bergin. and M. H. Fisch. New York: Cornell University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی