اسطوره‌های پیکرگردانی در ادبیات و هنر

● دکتر منصور رستگارفسایی

اسطوره و ادبیات

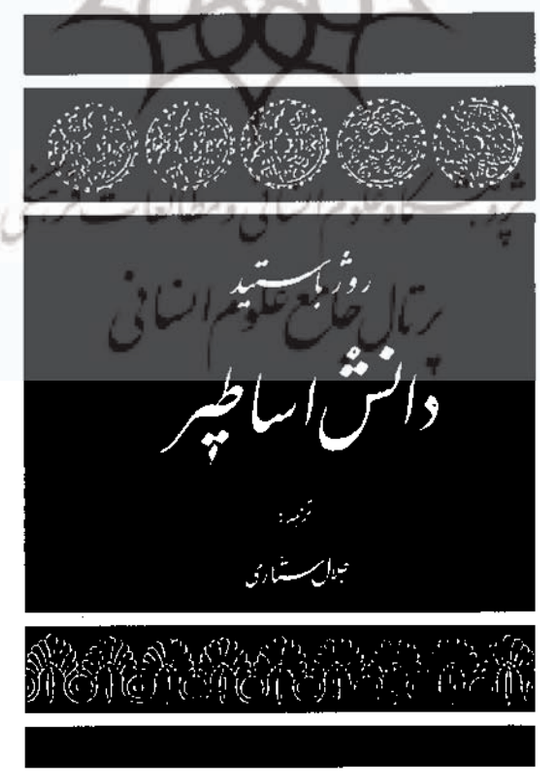
بسیاری معتقدند که اسطوره پیوندی نزدیک، هر چند ابهام‌آمیز، با ادبیات دارد و سرنوشت یکی وابسته به دیگری است. شلگل [1] عقیده داشت که اسطوره و شعر یکی بوده و از هم جداشدنی نیستند. اروپاییان دوست دارند بیندیشند که اسطوره‌ها منحصراً پدیده‌ای یونانی و رومی هستند که در صورت ادبی بسیار پیچیده‌ای حفظ شده‌اند و آنچه در آثار اوریپید [2] و اوید [3] می‌بینیم، اسطوره نیست بلکه بیشتر ادبیاتی است که از اساطیر پدید آمده است و این ادبیات ساخته استادکاری است که با مهارت وی اسطوره کار می‌کند تا چیزی بیافریند که از آنچه در جامعه می‌بینیم دور است. اما اهل ادب هم عادت دارند به هنرمندانه‌ترین روایت یک اسطوره بنگرند و بگویند که این روایت بهترین نمونه اساطیر است. اینان اساطیر را مانند کارهای ادبی می‌نگرند، از آن رو که برآمده از تخیلاتی هستند که البته نام نویسنده‌ای را بر خود ندارند و فرآورده‌ای جمعی هستند ولی جنبه‌ی تخیلی آنها کمتر از آثار ادبی نیست.

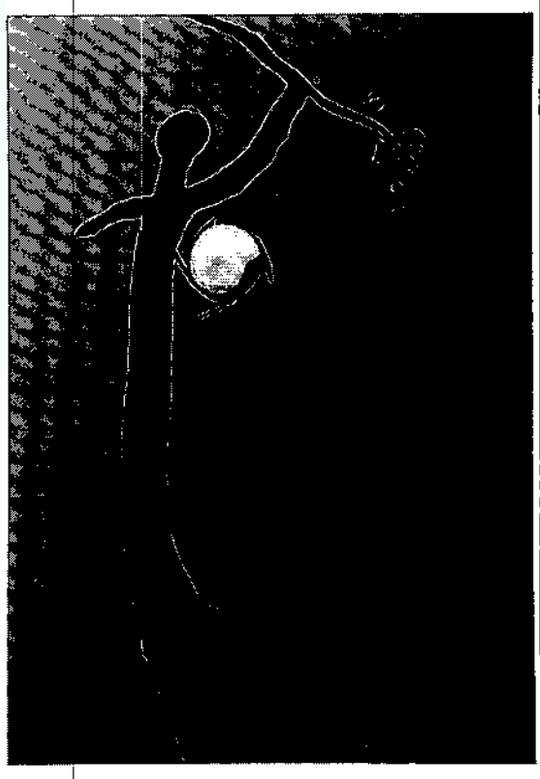
اسطوره و استعاره

ادبا معتقدند که استعاره به لحاظ ساختاری زمینه‌ی مشترک میان اسطوره و ادبیات است، هرچند که این دو از نظر پیدایش با هم متفاوت هستند که البته... نام نویسنده‌ای را بر خود ندارند و فرآورده‌ی جمعی هستند ولی جنبه دارند، آیا استعاره اسطوره‌ای فشرده است یا اسطوره، گونه گسترده و متورم یک استعاره است. «ویکو» [4] معتقد بود که هر استعاره افسانه‌ای خلاصه شده است. «آنورنک» [5] اسطوره را فرآورده استعاره می‌دانست و «نرتروب فرای» [6] می‌گوید که اسطوره عنصری ساختاری در ادبیات است و ادبیات اساطیری جا به جا شده است. به طور کلی همگان معتقدند که بین ادبیات و اساطیر ارتباطی بنیادین وجود دارد.

شکل‌گرایان سرچشمه اساطیر را در استعاره جستجو می‌کنند و معتقدند که هر دو در داشتن قدرت افسونگری همانند یکدیگرند و چیس می‌گوید: «اسطوره ادبیاتی است که تأثیر طبیعی را با تأثیر مافوق طبیعی اشباع می‌کند».

آنان که به تفاوت میان اسطوره و ادبیات معتقدند برحسب مقوله‌های شکل و محتوا می‌اندیشند هربرت رید می‌گوید: 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 واسطه‌ی زبان، پایدار است و جوهرش به آن زبان خاص تعلق دارد و ترجمه‌پذیر نیست...» اساطیر، ورای ادبیات‌اند و ارزش اسطوره ارزش ادبی خاصی نیست و درک اسطوره تجربه‌ی خاص ادبی به شمار نمی‌رود... اسطوره فرایندی بی‌پایان است، در حالی





که یک اثر ادبی فرآورده‌ای بسته و پایان یافته است. در یک اسطوره هر کس می‌تواند تا حدودی سهم داشته باشد، اما همه ناگزیرند حرمت یک‌پارچگی اصلی یک شعر یا نمایشنامه را حفظ کنند. اما کسانی چون مارک شورر عقیده دارند که اسطوره زیرساخت چشم‌پوشی‌ناپذیر شعر است و چیس می‌گوید: «شعر زیرساخت چشم‌پوشی ناپذیر اسطوره است و بالاخره مالینوفسکی عقیده دارد که اسطوره دربردارنده‌ی نطفه‌های حماسه، رمان و تراژدی بعدی است و عبارت است از زهدانی که ادبیات هم از لحاظ تاریخی و هم از نظر روان‌شناسی از آن زاده می‌شود.[۷]

«شاید اساطیر به ارزش‌ها و معیارهای معمول و راستین زندگی جامه‌ی عمل نپوشانند، ولی باید در نظر داشت که ادبیات نیز چنین کاری نمی‌کند در عوض هر دو واقعیتی عمیق را می‌نمایانند. فرای معتقد است که ادبیات و اسطوره یکی است. او میگوید اسطوره یکی از اصول ساختاری و سازمان‌دهنده قالب ادبی است و یک صورت مثالی (Archetype) عنصر اساسی تجربه ادبی فرد است، او عقیده دارد که اساطیر نموداری است. از آنچه که ادبیات به عنوان یک کل دربردارد و کاوشی است تخیلی پیرامون وضعیت بشر از آغاز تا انجام از اوج تا حضیض».[۸]

پیکرگردانی‌های هنری از مقوله‌ی دگرگونی کمالی است

هنر علی‌الاصول، خود نوعی دگرگونی متعالی اندیشه‌هاست و دست‌یابی به اوج کمال در هر تصور دگرگونی‌پذیر و خلاقه یا آفرینش نواندیشانه‌ای می‌باشد. به همین جهت در تخیل هنرمندان نیز پیکرگردانی‌ها با نوعی انگیزه خاص، صورت می‌گیرد که اگرچه در نوع آفرینش خود با اساطیر همسو و همگون است، اما از حیث تأثیر و تأثر همگانی و جمعی و انگیزه‌ها و وجدان گروهی جوامع و زیربناهای سیاسی، اجتماعی و اعتقادی و فرهنگی با اسطوره همسو نیست، شاید در این گونه آفرینش‌ها بیشتر با پدیده‌های غنایی سر و کار داشته باشیم، در حالی که معمولاً بیشترین بخش انگیزه‌های اسطوره همایش است. وقتی گل معشوق می‌شود، عاشق پروانه است. عاشق یک‌شبه پیر می‌شود. معشوق چهره زیباترین پریان افسانه‌ای را به خود می‌گیرد و دنیای خصوصی پری‌وار پر از زیبایی و انعطاف بر روی عاشقان، درمی‌گشاید. در و دیوار حرف می‌زند و رؤیاها به سراغ عاشق می‌آیند و هر چیز ناشدنی را ممکن و شدنی جلوه می‌دهند. نسیم با عاشق حرف می‌زند و سوسن زبان وی می‌شود. در اینجا نیز همانند اسطوره، با یک دنیای دگرگون‌شونده و در همه حال منعطف، سر و کار داریم که خواه ناخواه، زیربنایی هنری و فردی و پرتخیل و شعرگونه دارد، حتی اگر این پدیده‌های دگرگون شونده، بعدها به صورت یک مجموعه غنایی قوی، در خاطره جمعی جوامع باقی بماند. شاید در نوعی پیوند غنایی، حماسی، و در دورانی که حماسه‌ها افول می‌کنند هنوز در جوامع نفوذی داشته باشند. بسیاری از اژدهایان و غولان دزیایی شاید استعاره‌های شاعرانه باشند برای دشمن برجسته‌ی یک دوران خاص، اما کاربرد آنها به عنوان مرجع، متضمن درک چیزی است که بدان توسل جسته‌اند. آنها ممکن است به گونه‌ای غیراساطیری درآیند به صورت سوسمار، مار یا به هیأت پادشاهان مصر و آشور (بهشت و دوزخ در اساطیر بین‌النهرین، ص ۹۹).

نوع پیکرگردانی، بر مبنای حماسه و غنا و شاید اصولاً هنر و اساطیر و تلفیق حماسی - غنایی، مربوط به دورانی خاص از حیات انسانی باشد، زیرا در بسیاری از اساطیر یونانی، حماسه‌ای نمی‌بینیم و عشق‌ها انگیزه پیکرگردانی‌ها را سبب می‌شوند! نفوذ داستان‌های حماسی - غنایی در ادب

شکل گرایان سرچشمه اساطیر را در استعاره جستجو می کنند و معتقدند که هر دو در داشتن قدرت افسونگری همانند یکدیگرند

خمیرمایه‌ی واقعی اسطوره، اندیشه نیست، بلکه احساس است و نظام واقع آن مبتنی بر وحدت عاطفی است نه بر قواعد منطقی

حماسی، یا بالعکس حماسه در ادب غنایی به نوعی تلفیق این دو حالت است. در ادب فارسی، در مجموعه‌هایی چون سمک‌عیار، برزونامه، بهمن‌نامه و آثار خواجو و امیرخسرو و امثال اینها مشاهده می‌شود. در اینجا، شاعر که در بعضی از فرهنگ‌ها، دارای همزاد و تابعه‌ای است که همه چیز را به او القاء می‌کند، خلق‌هایی بی‌سابقه با تبدیل چهره‌ها، به سخن آمدن در و دیوار، جادوها و افسون‌های لازم یا غیرلازم انجام می‌دهد و بسا شوق و شورهایی که بدین سان در جان خوانندگان خود برمی‌انگیزد که در همه‌ی این موارد انگیزه‌های تغییر چهره، بر روش‌های عاطفی خاصی مبتنی است که عاشق از معشوق، در ذهن خود دارد و هنر به او کمک می‌کند تا آنها را بیافریند. مثلاً زن آهو می‌شود، زیرا خرامیدن او عاشق را مجذوب کرده است و به آتش تغییر چهره می‌دهد زیرا خشمگین شده است، به این ابیات در بهمن‌نامه بنگرید، آنجا که بهار دل‌آرای دختر شاه پریان از بهمن دلربایی می‌کند و آهومی شود:

بیامد به پیش تو آهو نمود
به چاره ترا ایدر آورد زود
گر خواهی او را تو از من بخواه
میان در نیاید که باشد گناه

بهمن و بهار دلارای به سمت ایران حرکت می‌کنند و به فرامرز می‌رسند که می‌خواهد بهمن را بکشد. در اینجاست که دختر خشمناک می‌شود و تغییر چهره می‌دهد و به صورت آتش در فرامرز می‌گیرد:

چو دختر چنین دید، گشت آتشی
چنان کرد آتش چنان دلکشی

درافتاد اندر سپهبد به تفت
فرامرز چون دید شد در شگفت
همی تا فرامز آتش بکشت
شهنشاه ایران بدو داد پشت...

پیکرگردانی اسطوره، ادبیات و هنر

هر اسطوره‌ای از یک عنصر نظری (تئوریک) و یک عنصر هنری ساخته شده است و قرابت آن با ساختمان شعر، شگفت‌انگیز می‌نماید. معروف است که اساطیر یونان و روم چون تنه درخت عظیمی است که شعر جدید از بدنه آن جوانه زده و روح انسان اسطوره‌ساز، سرمشق اصلی آن است و روح شاعر، ذاتاً سازنده‌ی اسطوره است. ولی با وجود این قرابت خانوادگی، مشکل بتوان اختلاف بین اسطوره و هنر را درک نکرد وقتی «کانت» می‌گوید: «تأمل در مفهوم زیبایی اصلاً ربطی با وجود یا عدم وجود موجود زیبا ندارد»، درواقع سرنخی به دست ما می‌دهد. اما تخیل اساطیری به هیچ‌وجه نسبت به موضوع متعلق به خود، بی‌اعتنا نیست و لازمه فعالیت آن، استمرار ایمان و اعتقاد است و هر اسطوره‌ای که به واقعیت موضوع متعلق به خود، مؤمن نباشد، بنیادش فرو می‌ریزد، از این جهت مقایسه بین فکر اساطیری و فکر عملی ممکن و حتی لازم می‌آید. البته این دو فکر در یک راه سیر نمی‌کنند، ولی ظاهراً هر دو در جستجوی یک چیز هستند و آن واقعیت است.[۹]

اسطوره درحقیقت دو وجه دارد: ساخت عقلی و ساخت حسی، بنیاد اسطوره از نوعی ادراک خاص است، اگر اسطوره از عالم واقع تصویری خاص نداشت،

نمی‌توانست تعبیری ویژه از آن داشته باشد و درباره آن قضاوت کند، بنابراین باید برای فهمیدن خصلت فکر اساطیری به لایه‌های عمیق حسی اسطوره نیز برگردیم.

عالم اساطیر، جهانی است که در آن کنش و واکنش‌ها و قوای گوناگون و نیروهای مختلف در جدال هستند. در هر پدیده طبیعی اسطوره، جدال بین نیروها را درمی‌یابد و ادراک حسی از لحاظ اساطیر، همیشه آمیخته با کیفیات عاطفی است و آنچه را که اسطوره می‌بیند یا حس می‌کند، در حال و هوای خاص شعف و درد و اضطراب و هیجان و شادابی و افسردگی قرار دارد.

بنابراین خمیرمایه‌ی واقعی اسطوره، اندیشه نیست، بلکه احساس است و نظام واقع آن مبتنی بر وحدت عاطفی است نه بر قواعد منطقی. [۱۰] و اگر بر عوالم اساطیر قانونی حکومت کند، این قانون، قانون دگرگونی است. از قدیم‌ترین ایام در اندیشه و احساس یونانیان آثار دقیقی از پرستش نیاکان به چشم می‌خورد و ادبیات قدیم یونان مقداری از آنها را به دست می‌دهد. آشیل و وسوفوکل در آثار خود، چگونگی خیرات و نوشیدن شیر و تاج گل و دسته زلفی را که فرزندان آگاممنون روی گور او می‌گذاشتند، وصف کرده‌اند. اما تحت تأثیر اشعار هومر، تمام این خصوصیات باستانی، به تدریج از میان می‌رود و به جای آن مسیر تازه‌ای در اساطیر پیدا می‌شود، هنر یونانی راه تازه‌ای پیش پای خدایان می‌گشاید. به گفته هردوت هومر و هزیود، خدایان را نام و نشان بخشیده‌اند و چهره‌ی آنان را وصف کرده‌اند، حجاری یونان، کاری را که شعر کرده بود، تکمیل کرد. امروزه نمی‌توان به ایزد زئوس ساکن المپ بدون تجسم صورتی که فیدیاس [۱۱] به او داده است اندیشید. آنچه را که رومی‌های فعال نتوانستند انجام دهند یونانیان اندیشمند و هنردوست، انجام دادند. خدایان عصر هومر موجودیت خود را مدیون گرایش‌های اخلاقی نیستند و کسنوفان می‌نویسد: هومر و هزیود، کلیه افعالی را که مثل دزدی و زنا و تقلب سبب شرم مردم می‌شد، به خدایان نسبت داده‌اند... در اشعار هومر کوچک‌ترین مرزی بین این دو عالم وجود ندارد. حقیقت این است که انسان از خلال شخصیت ایزدان، ویژگی‌های شخصیت، روحیات و اشکال متنوع خود را نمایش می‌دهد و این درست خلاف آن چیزی است که در دین رومی‌ها وجود داشته است. چون رومی‌ها جنبه عملی طبیعت خود را روی ایزدان منعکس نمی‌کنند. خدایان هومر نمودار آرمان‌های اخلاقی نیستند و آرمان‌های معنوی ویژه‌ای را بیان می‌دارند. [۱۲]

انسان فانی می‌پندارد که خدایان مولودند و زاییده شده‌اند و جامه بر تن می‌پوشیدند و مانند آنان هر یک دارای صورتی و صوری هستند. اگر کارها و یا اسب‌ها یا دیگر جانوران دست داشتند و می‌توانستند مانند آدمی با قلم خود کار کنند و بنگارند و بسازند و نقاشی کنند. بی‌گمان اسب‌ها صورت خدایان خود را به شکل اسب می‌کشیدند و گاوها تمثال او را به صورت گاو و به هر حال هر نوعی از انواع موجودات پیکر خدایان را مانند پیکر جسمانی خود ظاهر می‌ساختند. چینی‌ها می‌گویند خدایان دارای تیره سیاه و بینی پهن هستند ولی مردم تراکیا برای خدای خود چشم‌های کبود و موهای طلایی قائل می‌شوند و حضرت امام صادق می‌فرمایند: که مورچه تصور می‌کند که خدا دارای دو شاخک است زیرا داشتن شاخک در نزد آن حشره نشانه‌ی کمال است. [۱۳]

اشتروس ریشه‌ی حیاتی اسطوره را در نوعی تعارض در ساختار آن می‌داند و معتقد است که اسطوره با برگرداندن و وارونه کردن مکرر و پیاپی قضیه وظیفه‌ی گشودن آن تضاد و تعارض را هم بر عهده می‌گیرد. مثلاً زنی که در آغاز پری دریایی است در آب زلال چشمه به شست و شو مشغول است (زن طبیعی) که شاهزاده‌ای او را در آنجا می‌بیند و با وی ازدواج می‌کند و هفت فرزند از این زناشویی به ثمر می‌رسد. اما چون مادر شوهر، عروس را نمی‌پسندد هفت فرزند را ربوده و به جای آنان هفت توله‌سگ می‌گذارد و شوهر هم بدین مناسبت زن را گناهکار می‌پندارد و از روی خشم تا نیمه بدن در قصر مدفون می‌سازد. این مجازات از هر لحاظ قرینه‌ی معکوس صحنه نخستین (شست و شو در چشمه تابناک) است، منتهی مشکل اهلی شدن زن وحشی یا طبیعی یکباره میان دو قطب گشوده نمی‌شود و کشاکش ناگهان فرونمی‌نشیند بلکه تضاد با حرکتی نوسانی یا اهتزازی از راه تقابل علائم متضاد صغرا و کبرا رفته رفته به تعادل می‌رسد و اسطوره مندرجاً با کم کردن فاصله میان دو وضع متضاد بدایت و نهایت که یک معکوس یا مقلوب دیگر است مشکل گشا می‌شود.

پس ساختار اسطوره ساختار منطقی است یعنی نخست موضوع ناهمتا و سازش‌ناپذیر را که اجتماع آنها در یک جا ممکن نیست تغییر می‌کند و سپس اندک اندک فاصله‌ی میان آن دو را تقلیل می‌دهد. مثلاً در فاصله زمانی بین شستشوی پری در خیمه و محبوس یا مدفون شدنش در قصر ـ هفت سال ـ فرایند میانه‌گیری به کار می‌افتد، پری هفت فرزند می‌زاید که سرشتی دوگانه دارند، هم‌چون مادر وحشی‌اند هم بسان پدر اجتماعی، در تولد زنجیرهای طلایی بر گردن دارند که فلزشان معمولی نیست بلکه غیرطبیعی و جادویی است و نمی‌توان آن‌ها را شکست، هفت فرزند می‌توانند به شکل پرنده درآمده پرواز کنند و اگر آن زنجیرها بشکنند یا ربوده شوند همواره به شکل پرنده قو، باقی می‌مانند، این هفت فرزند دور از چشم پدر و مادر به مدت هفت سال در کنف حمایت حکیمی که واسطه میان عالم حیوانی و انسانی است در جنگل پرورش می‌یابند و خوی انسانی می‌گیرند و دیرزمانی در مردابی نزدیک قصر (اجتماع انسانی) سکنی می‌گزینند (= فرهنگ‌پذیری) و پیداست که این مرداب عکس دریاچه و چشمه‌ی آغاز داستان است و نیز پری که پیش از ازدواج «قو» بود، در کنار چشمه زن می‌شود ولی فرزندان وی که طبیعت انسانی دارند، در کنار چشمه به صورت «قو» درمی‌آیند و سرانجام شاهزاده به خیانت مادر پی می‌برد و زن را می‌رهاند و با همسر و فرزندانش زندگی خوشی را آغاز می‌کند و بدین‌ترتیب دو الگوی متناقض، که نخست یکدیگر را طرد و دفع می‌کردند، به تدریج تغییر می‌پذیرند و اندک اندک به سازش می‌رسند. بنابراین اسطوره هم، تنازع احکام یعنی تضاد دو قضیه را مطرح کرده و هم راه‌حل آن تضاد منطقی را با جمع بین آن دو قضیه نشان داده است. [۱۴]

رمانتیسم و پیکرگردانی هنری

(آیا من یک زن هستم یا تحول یک ققنوس، از خاکستر به پرواز...)

«غادة السمان» [۱۵]

آلبرگن، کاوشگر روشن‌بین دنیای رؤیاهایی که ژال‌پل آفریده است، در کتاب روح رمانتیک و رؤیا چنین می‌نگارد: «در آن عالمی که آوازها و رنگها و رایحه‌ها با همدیگر هماهنگی نزدیک دارند، اشیاء بی‌انقطاع تغییر شکل می‌یابند و صورت ظاهر خودشان را وامی‌دهند، گلها ابر می‌شوند، ستارگان بر خاک می‌افتند و قطعه قطعه به شکل حلقه‌های زیبای گلبرگ درمی‌آیند، مرواریدهای برف، مردمکهای پرندگان می‌گردند و به صورت قطره‌ای اشک بر دامن فضا می‌ریزند و مه‌هایی در آن پدید می‌آورند. تگرگ، شبنم و برف و نور می‌شوند، شیاری که گاوآهن در خاک می‌کند، مثل کفن در روی زمین گسترده می‌شود و سرانجام اقیانوسی می‌گردد که افق‌هایش را بخار فراگرفته است. از قطره اشکی، موجی تولد می‌یابد که سفینه‌ای به بار می‌آورد، موجوداتی، موسیقی محض می‌شوند، اندیشه‌های رؤیا بین برای تغییر هر منظره و برای گشودن درهای بسته، بسیار است، ناگهان زنبق بزرگ سفیدی به شکل نمادین مار و دیو وسوسه درمی‌آید... دنیای ناپیدا همانند لجه می‌خواست همه چیز را با هم بزاید بنابراین صورت‌ها بی‌انقطاع تولد می‌یافتند، گلها درخت می‌شدند، سپس به شکل ستونهای ابر در می‌آمدند و بر تارکشان گلها و چهره‌هایی می‌رستند...» [۱۶]

همین تخیلات و تصورات است که موجب به وجود آمدن ادبیات رمانتیک در اروپا می‌شود و «فریدریش شلگل» در مقام تعریف رمانتیسم، اهمیت تخیل را خاطرنشان می‌سازد و می‌گوید که به نظر «اشلایر ماخر» عقل جز دنیای برون را نمی‌شناسد، اما اگر فرمانروایی را به دست تخیل بدهیم به خدا می‌رسیم و چنین می‌گوید که: «بسیار درست است، تخیل خلاق، عامل مختص به لاهوت است». نوالیس به تکمیل این مفهوم می‌پردازد و در حاشیه چنین می‌نویسد: «مگر نیکوتر آن نیست که بگوییم [تخیل] دل است؟ به هر حال اشتراک تمایل‌ها، آنان را به سوی

ناگشودنی، به سوی آنچه برای توصیف و بیانش کلمه «داس و ندر» را به کار می‌برند که در آن واحد، به معنی عوالمی است که شگفت و معجزه‌آساست و به مقوله اساطیر ارتباط دارد و در خلال این احوال پی می‌بردند که زندگی شبانه ما، مایه تسهیل این عوالم است. گل آبی، در عالم رؤیا، بر «نوالیس» نمایان می‌شود اما این تصویر به مولکور تعلق دارد «هردر»، منشاء آن را به اساطیر هند می‌رساند در خوابی که به ظاهر خوابی مطلق و شخصی است، گل و عشق و مرگ به هم در می‌آمیزند و یکی می‌شوند، چندان که نمی‌توان انها را از هم بازشناخت. درست به همان گونه‌ای که در داستان‌های پریان یا در ترانه‌های مردمی دیده می‌شود، در خواب، فردی اضداد، دیگر تناقضی با هم ندارند، شاهد حتی از قطرهٔ خونی متولد می‌شود، درختها نغمه سر می‌دهند، شراب می‌بارد، گل می‌بارد، خانه‌ها از شبدر سبز هستند و جویبارها از شیر...»[۱۷]

به دو نمونه‌ی ادبی این‌گونه پیکرگردانی‌ها، تغییر چهره در ادب ایران و جهان توجه کنید:

تحول:

وقتی از تو می‌نویسم،
کاغذ دریا می‌شود
و حرفهایم مرغانی دریایی
که بر روی صفحهٔ آب به پرواز درمی‌آیند
و عشق خود را به موجها اظهار می‌کنند
و مداد من صدای برهم خوردن بالها را
می‌یابد...
وقتی از تو می‌نویسم،
از جغدی به هزار دستانی مبدل می‌شوم
وقتی مرا می‌ستایی
خود را در آئینه برانداز می‌کنم
و طاووس می‌شوم
وقتی بهار نفسهای تو،
از آن سوی تلفن می‌وزد،
مثل پرستویی مشتاق به سمت تو پرواز می‌کنم
وقتی به من خیانت می‌کنی،
شترمرغی می‌شوم که سر خود را
زیر شن‌ریزه‌ها، دفن می‌کند
وقتی دعوا می‌کنیم خفاش می‌شوم
که دنیا را وارونه می‌بیند
سرورم!
تو می‌توانی از من همه چیز بسازی
بجز طوطی[۱۸]

سیمین بهبهانی شاعر بزرگ معاصر از کالبدگردانی پری‌وار خود سخن می‌گوید:

در خانه نشینم با روی پری‌وار
همسایه ابلیس، دیوار به دیوار
این خانه درش نیست، راه گذرش نیست
ما را به ترنجی بستند پری‌وار
پیغام نسیمش گندیدن اجساد
همگام شمیمش ارواح گنهکار
گه سایهٔ بیم است جنبنده به ایوان
گه دیو رجیم است رقصنده به تالار
این آینه‌کاری و این چهره‌نگاری
جز بار نیفزود بر شانهٔ دیوار
دستی که بیاراست این خانه که ماراست
دهرش مگماراد، بر کار دگربار[۱۹]

رؤیا و رمانتیسم و پیکرگردانی

«... فریدریش شلگل، درباب گفتارهایی درباره مذهب می‌نویسد:

شبی که به رنگ‌های گل آبی است، تصویرهای خویش، تصویرهای جاندار خویش را بر سر و روی خفته می‌افشاند. زندگیش از این راه تغییر شکل می‌یابد. این رؤیا، به هیچ‌وجه باعث انحراف وی از مقصد راستینش نمی‌شود، که مایهٔ آن می‌شود که باغ دوران کودکیش را بازیابد، آنجا که گذشته و حال و آینده واقعیتی یکتا و یگانه پدید می‌آورند.

واکنرودر که پیش از برادران شلگل و نووالیس درصدد کشف راز حضرت مریم موزهٔ درسد برمی‌آید، در رؤیای رافائل خویش چنین می‌گوید: «شبی، تصویر نیمه‌کاره ماندهٔ مریم عذرای وی در زیر نوازش شعاع نوری، نقش تام و کامل و حقیقتاً زنده‌ای شده بود... تصویر، به وجهی معجزه‌آسا، به چشم وی انعکاس دقیق آن چیزی می‌نمود که خواسته بود بازنماید، اگر چه تصور خودش در آن باره تصور تار و مبهمی بیش نبود، دیگر یاد نداشت چگونه خوابش برده بود. صبح، تو گفتی که در آغوش حیاتی نو پیدا شده بود. این رؤیا تا قیامت در قلب و حواس وی نقش بسته بود...»[۲۰]

«سخن باید از نیروی جادو برخوردار شود» و این هدف، هدفی است که رمانتیک‌های آلمان پیوسته دنبال کرده‌اند و چنان‌که آرتور رمبو یکی از اخلاف فرانسوی‌نژاد بسیار بسیار راستینشان گفته است: «موضوع، عبارت از ابداع کلام شاعرانه‌ای است که روزی از روزها، برای همهٔ حواس، دسترس‌پذیر باشد. مسأله در آغاز کار طرحی بود، استقصایی بود، سکوتها و شبها را می‌نوشتم، آنچه امکان شرح و تفسیر ندارد به روی کاغذ می‌آوردم. سرگیجه‌ها را می‌نگاشتم»،[۲۱] برای آنکه قدرت جادوی کلمه‌ها را بازپسشان بدهند، نه‌تنها دست بر دامن رؤیاهای خودشان زده‌اند، که به رؤیاهای گروهی هم، به آن صورتی که در داستان‌های پریان به ما انتقال یافته است، توسل جسته‌اند. هردر[۲۲] که به قول آلبربگن «پدر رمانتیسم» است، از همان زمان داستان پریان را رؤیای جادویی می‌شمرد که به اکراه از آن بیدار می‌شویم و بس... و آن‌گاه در دل خودمان می‌گوییم: بگذار تا دنبالهٔ این خواب را بگیریم! اومارخن این داستان‌های وابسته به اسطوره‌های خلقت‌شناسی همه‌ی ملل را تعبیر و تفسیر ژرف طبیعت و تاریخ بشر، «و رؤیاهای دوران کودکی می‌پنداشت که بیشتر از همهٔ اصول پژمردهٔ استادان تربیت مایهٔ راستی یا کجی‌مان می‌شوند». نووالیس تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید «مارخن» قاعده و قانون هر شعری است. باز هم نووالیس چنین می‌گوید: «همهٔ مارخن‌ها، رؤیاهای آن دنیای آشنایی هستند که در همه جا هست و در هیچ‌کجا نیست».[۲۳]

آرزوهای بسیار ساده و بنیادی انسان از قبیل دوست داشتن و بازی کردن و یاد گرفتن و شناخت در «مارخن» (داستان‌های پریان) تحقق می‌یابد که شاید در مقام ترجمه درست‌تر آن باشد که به جای «داستان پریان»، «داستان اسطوره‌ای» را معادل آن بدانیم اگر جلوی تظاهر این اشتیاق‌ها را بگیریم، نتیجه‌ی آن بروز اختلالی است: اختلالی روانی در فرد، اختلالی اجتماعی در اجتماع، زیرا که تصویرهای اساطیر در راه تحقق خودشان کوشش به کار می‌برند. عمل، غذا و قوت خویش را از رؤیا برمی‌گیرد. رؤیا، مثل داستان اسطوره‌ای، تصویرهای جاودانه به ما می‌دهد که منشأ هرگونه قوهٔ فعل انسان هستند.

ژان‌پل نخستین کسی بود که از پی تبصرهایی در رؤیاهای خویشتن از این نکته آگاه شد و نتیجه‌هایی از آن گرفت. پی برد که افسونی عجیب در این رؤیاها نهفته است ـ و چنین گفت: رؤیاها وطن نیروی تخیل هستند و تأثیری جادویی دارند ـ و کوشش به کاربرد تا چنان قلم بزنند که تو گویی که در عالم رؤیاست.

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ Sehegel.
۲ ـ Euripides (۴۸۵-۴۰۶ ق. م).
۳ ـ Ovid (۴۳ ق. م تا ۱۷ م).
۴ ـ Vico.
۵ ـ Otto Rank.
۶ ـ N. Fray.
۷ ـ اسطوره، ک .ک روتون. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، ص ۷۵ تا ۷۹.
۸ ـ رویکردهای نقد ادبی، ص ۱۸۰.
۹ ـ فلسفه و فرهنگ، ص ۱۰۹.
۱۰ ـ همانجا، ص ۱۱۷.
۱۱ ـ فیدیاس مجسمه‌ساز یونانی در حوالی ۴۹۰ یا ۴۳۱ پیش از میلاد که پریکلس حاکم مشهور از او خواهش کرد تا با مجسمه‌های خود، معبد پارتنون را بیاراید.
۱۲ ـ فلسفه فرهنگ، ص ۱۴۱.
۱۳ ـ تاریخ جامع ادیان، ص ۹۴، ج ۲۰.
۱۴ ـ دانش اساطیر، ص ۱۳۱ و ۱۳۲.
۱۵ ـ ادبستان، شماره ۱۹، ص ۱۴۰.
۱۶ ـ مردی که سایه‌اش را فروخت، حاشیه شماره ۴۳۰ و ۴۴ و ۴۵.
۱۷ ـ مردی که سایه‌اش را فروخت، ص ۱۲.
۱۸ ـ غادةالسمان، ادبستان، شماره ۱۸، ص ۷۰.
۱۹ ـ به نقل از صفحات ۱۵۶ و ۱۶۴، مقالات ادبی و زبانشناختی از دکتر علی‌محمد حق‌شناس.
۲۰ ـ مردی که سایه‌اش را فروخت، ص ۲۵.
۲۱ ـ همانجا.
۲۲ ـ Herder.
۲۳ ـ همانجا.