تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۰۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۲۶
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۳۱

روزبه توسرکانی [۱]، شوبانه صراف [۲]

رد پای گاو اسطوره‌ای در سینمای ایران
نمونه نقد اسطوره‌محور

چکیده

از زمان انتشار کتاب آناتومی نقد اثر نورتروپ فرای، نقد اسطوره‌گرا یکی از مهم‌ترین و ثمربخش‌ترین شاخه‌های نقد ادبی بوده و تبدیل به یکی از گرایش‌های غالب در مطالعات ادبی دانشگاهی در بریتانیا و آمریکا شده است. به‌نظر می‌رسد که تقریباً همه‌ی نمونه‌های نقد اسطوره‌گرا از دو جهت باهم اشتراک دارند. اول این‌که از اثر هنری آغاز می‌کنند و سپس به یافتن رد پای اساطیر در آن می‌پردازند. دوم این‌که دیدگاه همه‌ی آن‌ها نسبت به اساطیر کم‌وبیش ایستا است و کمتر به دگرگونی‌های عناصر و درون‌مایه‌های اسطوره‌ای در طول تاریخ توجه می‌کنند. در این مقاله رویکرد جدیدی معرفی می‌شود که آن را نقد اسطوره‌محور نامیده‌ایم، از هر دو جهت با نمونه‌های متداول نقد اسطوره‌گرا تفاوت دارد. در این رویکرد از یک اسطوره و بررسی روند دگرگونی آن در طول تاریخ آغاز می‌کنیم و سپس به ردیابی آن اسطوره و نسخه بدلهایش در آثار هنری می‌پردازیم و از این راه پیوندهای پنهان آثار هنری را آشکار می‌کنیم.

این مقاله از دو بخش نظری و عملی تشکیل شده است. در بخش نظری مقدمه‌ای کوتاه درباره‌ی نقد اسطوره‌گرا آورده‌ایم سپس نقد اسطوره‌محور را معرفی و بر تفاوت آن با شیوه‌های متداول نقد اسطوره‌گرا تأکید کرده‌ایم. در بخش دوم نمونه‌ای عملی از نقد اسطوره‌محور ارائه کرده‌ایم. ابتدا شرح کوتاهی درباره‌ی اسطوره‌های گاوکشی و دگرگونی آن‌ها در طول تاریخ داده و سرانجام بازتاب این اسطوره‌ها را دو اثر مهم سینمای ایران، «گاو» اثر داریوش مهرجویی و «قیصر» اثر مسعود کیمیایی، بررسی می‌کنیم، که از این راه می‌توان از برخی پیوندهای پنهان و نکات مبهم این دو اثر رمزگشایی کرد.

واژگان کلیدی : نقد اسطوره‌گرا، نقد اسطوره‌محور، گاو یکتاآفریده، فیلم «گاو»، فیلم «قیصر».

[۱] استادیار پژوهشگاه دانش‌های بنیادی، تهران، ایران. (نویسنده مسؤول)
Email: rtouserkani@ipm.ir

[۲] دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی
Email: shoobaneh_sarraf@yahoo.com

مقدمه

اسطوره‌ها نمایان‌گر روح ملت‌ها هستند و دگرگونی‌های آن‌ها نشان‌دهنده‌ی ژرف‌ترین دگردیسی‌های فرهنگ یک ملت. رد پای اسطوره‌ها به‌طور رازآلودی در همه‌ی فرایندهای روانی از رؤیاپردازی شبانه و خیال‌پردازی‌های روزانه تا آفرینش آثار هنری دیده می‌شود. ظهور اسطوره‌ی یونانی ایکسیون[1] در رویای مردی آفریقایی‌تبار و عامی در جنوب آمریکا (یونگ، ۱۳۷۷: ۵۱-۴۹)، تکرار باورنکردنی اسطوره‌ی سیل بزرگ و اژدهاکشی در اساطیر همه‌ی ملل (کلاکهون، ۱۹۵۹) و نیز ظاهر شدنِ ناخودآگاهِ ساختارها و درون‌مایه‌های اسطوره‌ای، مانند «سفر قهرمان» در سینمای معاصر (وُیتیلا، ۱۳۸۹) نمونه‌هایی از این پدیده هستند.

توجه به این واقعیت که بن‌مایه‌های اسطوره‌ای در آثار هنری تجلی می‌یابند مبنای شکل گرفتن یکی از مهم‌ترین جریان‌های نقد ادبی در قرن‌بیستم شد که آن را نقد اسطوره‌گرا[2] (یا اسطوره‌ای) می‌نامند. مهم‌ترین چهره‌ی ادبی این جریان که بسیاری او را واضع این شیوه‌ی نقد می‌دانند بدون‌شک نورتروپ فرای[3] است. اما تاریخچه‌ی نقد اسطوره‌گرا سابقه‌ای طولانی‌تر دارد. بسیاری ریشه‌ی این شیوه‌ی نقد را در آثار مردم‌شناسانی مانند فریزر[4] یا سمبولیست‌هایی مانند بودلر و نیز مالارمه و رمبو می‌دانند. حتی در جنبش تئوزوفی به‌ویژه آثار مادام بلاواتسکی[5] بارقه‌هایی از چنین رویکردی دیده می‌شود (Vickery, 1966: ix).

باور اصلی در نقد اسطوره‌گرا این است که طرح‌واره‌های ادبی، شخصیت‌ها، درون‌مایه‌ها، و نقش‌مایه‌ها، شکل درهم‌پیچیده/درهم‌تافته و جابه‌جاشده‌ی عناصر مشابه در اسطوره‌ها و داستان‌های عامیانه هستند (Vickery, 1966: ix) و توجه به این حقیقت می‌تواند به درک عمیق اثر هنری یاری رساند. ویلیام رایتر دراین‌باره می‌نویسد:

> *«دیدن اسطوره در لایه‌ی زیرین اثر ادبی سکوی پرش به ژرفای وضعیت بشری و بنابراین دیدن راهی است که از آن طریق ادبیات ژرفناهای آدمی را تقویت، متمرکز و آشکار می‌کند.» (رایتر ۱۹۷۵: ۵۱)*

مانند بسیاری از شیوه‌های نقد ادبی پس از درخشش ابتدایی در آثار اساتیدی مانند فرای و کمبل نقد اسطوره‌گرا به تکرار و ابتذال کشیده شد. بسیاری از نقدهای اسطوره‌گرا تنها به یافتن شباهت درون‌مایه‌ها و شخصیت‌های یک اثر با یک یا چند اسطوره می‌پردازند بی‌آنکه نتیجه‌ی محسوسی در ژرف‌کاوی اثر ادبی داشته باشند.

در این مقاله تلاش می‌کنیم رویکرد جدیدی به نقد اسطوره‌گرا معرفی کنیم و براساس آن نمونه‌ی اصیلی از نقد اسطوره‌گرا ارائه دهیم و نشان دهیم که بدون ارجاع به اساطیر درک برخی جنبه‌های آثار هنری و کشف ارتباط بین آثار دشوار خواهد بود.

پیشینه‌ی پژوهش

مباحث نظری نقد اسطوره‌گرا را در بسیاری از کتاب‌های نظریه ادبی به‌ویژه در (دیچز، ۱۳۶۶)، (گورین، ۱۳۸۴) و نیز (مکاریک، ۱۳۸۴) می‌توان یافت. بسیاری از آثار ارزشمند نورتروپ فرای (فرای، ۱۳۷۲ و ۱۳۷۷ و ۱۳۷۹) و جوزف کمبل (کمبل، ۱۳۸۸ و ۱۳۸۹) نیز به فارسی ترجمه شده‌اند. برخی از اساتید ادبیات و اسطوره‌شناسی ایران نیز درزمینه‌ی مباحث نظریِ نقد اسطوره‌گرا طبع‌آزمایی کرده‌اند ازجمله می‌توان به (نامورمطلق، ۱۳۹۳)، (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۲)، (قائمی، ۱۳۸۹)، (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۶)،

(مختاریان، ۱۳۸۸)، و (طاووسی، ۱۳۹۰) اشاره کرد.

درزمینه‌ی کاربرد نقد اسطوره‌گرا در ادبیات‌فارسی صدها مقاله به رشته‌ی‌تحریر درآمده درحالی‌که درزمینه‌ی سینما و هنرهای نمایشی چنین نقدهایی کمیاب است. یکی از اولین آثار قابل‌اعتنا، کتاب استاد جلال ستاری (ستاری، ۱۳۷۶) است که در آن به چند شخصیت سینمایی اسطوره‌ای پرداخته شده است. نغمه ثمینی نیز در تماشاخانه اساطیر (ثمینی، ۱۳۸۷) به بازتاب اسطوره در آثار نمایشی توجه کرده است. هم‌چنین پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر در پاییز ۱۳۸۸ حاوی مقالات ارزشمندی درزمینه‌ی نقد اسطوره‌گرا درزمینه‌ی هنرهای نمایشی است.

پس از ترجمه و چاپ کتاب اسطوره و سینما (ویتیلا، ۱۳۸۹) و نیز ترجمه‌ی مقالات مشابه مانند (بونت، ۱۳۹۰) و (ایندیک، ۱۳۹۰ الف‌وب) که در آن به پیروی از کتاب قهرمان هزارچهره‌ی کمبل، الگوی سفر قهرمان بر برخی فیلم‌های کلاسیک سینمای جهان تطبیق داده شده است، کوشش‌های مشابهی برای یافتن این الگو در فیلم‌های سینمای ایران انجام شد. ازجمله می‌توان به مقالات (محمودی بختیاری، ۱۳۹۳) و (معقولی، ۱۳۹۱) اشاره کرد.

ترجمه‌ی کتاب ارزشمند سفر نویسنده اثر کریستوفر وگلر (وگلر، ۱۳۸۵ و ۱۳۸۷) که در آن الگویی برای فیلم‌نامه‌نویسی بر پایه‌ی الگوی سفر قهرمان ارائه شده، تأثیر مشابهی در پژوهش‌های سینمایی داشته است. مقاله‌ی سلامت باویل که در آن با استفاده از الگوی وگلر شخصیت‌های پرده‌خانه‌ی بیضایی بررسی شده‌اند، نمونه‌ای از چنین پژوهش‌هایی است. (سلامت باویل، ۱۳۹۵).

بیشترین پژوهش‌ها درزمینه‌ی نقد اسطوره‌گرا در سینمای ایران به بررسی کاربرد اساطیر در آثار بهرام بیضایی اختصاص دارد. دو کتاب (شاه‌سیاه، ۱۳۸۰) و (افشار، ۱۳۹۴) و نیز ده‌ها پایان‌نامه و متجاوز از پنجاه مقاله‌ی علمی – پژوهشی حاصل توجه فراوان پژوهش‌گران به فیلم‌ها و آثار نوشتاری بیضایی است. از میان انبوه مقالاتی که در این زمینه به چاپ رسیده‌اند می‌توان به مقالات (نوروزی، ۱۳۷۴)، (افشار، ۱۳۹۳ و ۱۳۹۲)، و (وهابی، ۱۳۹۵ و ۱۳۹۶) اشاره کرد.

نقد اسطوره‌محور چیست؟

در این بخش به جنبه‌های نظری شیوه‌ی پیشنهادی این مقاله که آن را «نقد اسطوره‌محور» نامیده‌ایم، می‌پردازیم. در بخش‌های بعد نمونه‌ای از این نقد خواهد آمد.

در نقد اسطوره‌گرا دو رویکرد کلی قابل‌تصور است. رویکرد اول – که متداول‌تر است – آن است که منتقد هنگام بررسی و نقد یک اثر هنری خاص به‌دنبال یافتن بن‌مایه‌های اساطیری در آن اثر باشد و از این راه آشکار کند که برخی لایه‌های پنهان اثر، احتمالاً بازتاب محتویات ناخودآگاه جمعی هنرمند است. بنابراین در این رویکرد منتقد باید ابتدا بر اثر هنری خاصی متمرکز شود و سپس در میان انبوه اساطیر جست‌وجو کند تا اسطوره‌هایی با بن‌مایه‌های مشابه آن اثر بیابد. واضح است که این رویکرد نیاز به دانش وسیع اسطوره‌شناسی دارد و ازهمین‌رو غالب منتقدینی که به چنین نقدهایی می‌پردازند، در اصل اسطوره‌شناس هستند.

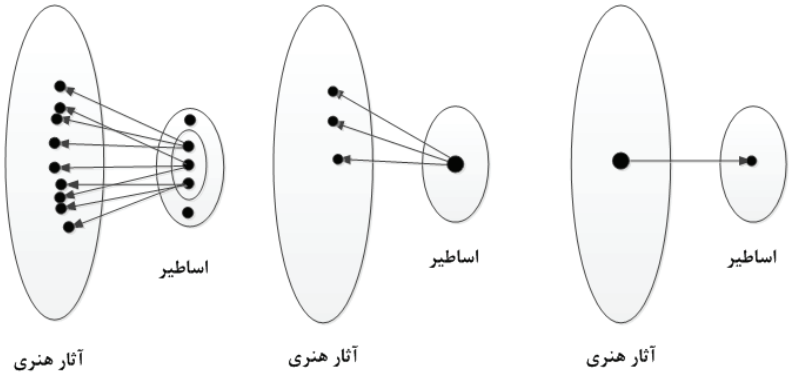
رویکرد دوم جهت عکس را می‌پیماید. منتقد بر اسطوره‌ی خاص یا ساختار و بن‌مایه‌ی اسطوره‌ای خاصی متمرکز می‌شود. سپس درمیان انبوه آثار هنری به جست‌وجو می‌پردازد تا آثاری با بن‌مایه‌ها یا ساختارهای مشابه بیابد. واضح است که این رویکرد برخلاف رویکرد اول نیازی به دانش وسیع اسطوره‌شناسی ندارد

بلکه به دانش وسیع هنری نیاز دارد. بنابراین چنین رویکردی برای منتقدین حرفه‌ای که در یک حوزه‌ی هنری خاص فعالیت می‌کنند، مناسب‌تر است. کتاب اسطوره و سینما اثر استوارت ویتیلا نمونه‌ای از چنین رویکردی است که به‌وسیله‌ی یک دست‌اندرکار سینما پدید آمده است.

رویکرد دوم علاوه‌بر آنکه همانند رویکرد نخست می‌تواند منجربه کشف لایه‌های پنهان و ژرف ناخودآگاه در اثر هنری شود، کاربرد دیگری نیز دارد. با آشکار شدن بن‌مایه‌های اسطوره‌ای یکسان در چند اثر هنری، زمینه برای نقد تطبیقی این آثار فراهم می‌شود. درواقع چنین رویکردی می‌تواند آثار هنریِ درظاهر متباین را به یکدیگر مربوط کند. تنها اشکال این است که یافتن بن‌مایه‌های مشترک در دو اثر هنری در بیشتر موارد بدون ارجاع به اساطیر نیز امکان‌پذیر است.

رویکردی که آن را اسطوره‌محور می‌نامیم، صورت تعمیم‌یافته‌ی رویکرد دوم است. منتقد ابتدا بر اسطوره‌ی خاصی متمرکز می‌شود و با کمک اسطوره‌شناسی تطبیقی دگرگونی‌های آن در طول تاریخ و نیز نسخه‌بدل‌های آن در میان ملل دیگر را بررسی می‌کند. به‌عنوان‌مثال رد یک اسطوره‌ی کهن را در انتقال به دوران حماسه جست‌وجو می‌کند تا دریابد چه جابه‌جایی‌ها و شکستگی‌هایی در نسخه‌ی اصلی به‌وجود آمده است. سپس در میان انبوه آثار هنری به دنبال آثاری می‌گردد که تجلی آن اسطوره و نسخه‌بدل‌های آن در آن‌ها دیده شود. به‌این‌ترتیب آثار هنری که گاه بی‌ارتباط به‌نظر می‌آیند، باهم مربوط می‌شوند.

درواقع نقد اسطوره‌محور از گنجینه‌ی بزرگ پژوهش‌های اسطوره‌شناسی تطبیقی سود می‌برد تا رویکرد دوم را غنا بخشد. در گستره‌ی زمان و مکان دگرگونی‌هایی غیربدیهی و گاه دور از ذهن در اسطوره‌ها پدید آمده است. اژی‌دهاک، اژدهای سه سر اوستایی در روند معقول‌سازی در متون حماسی به ضحاک ماردوش تبدیل شده است یا گاوهای شیرده که در اسطوره‌های ودایی زندانی ورتره شده‌اند، در شاهنامه جای خود را به دختران جمشید داده‌اند. آشنایی با چنین دگرگونی‌ها و جانشینی‌هایی زمینه را برای کاربرد جدی‌تر رویکرد دوم فراهم می‌کند. دیاگرام‌های زیر این سه رویکرد را نمایش می‌دهند و این ایده را به تصویر می‌کشند که نقد اسطوره‌محور زیرمجموعه‌ی بزرگ‌تری از مجموعه‌ی اساطیر را بر آثار هنری می‌نگارد و درنتیجه می‌تواند منجربه کشف پیوندهایی نابدیهی میان آثار هنری متباین شود.



شکل ۱. (الف) رویکرد اول (ب) رویکرد دوم (پ) رویکرد اسطوره‌محور

ازآنجاکه طرح نظری یک شیوه‌ی نقد بدون ارائه‌ی نمونه‌های عملی از آن چندان موجه نیست، در ادامه‌ی این مقاله نمونه‌ای از نقد اسطوره‌محور ارائه می‌کنیم. برای این‌منظور یک اسطوره و دست‌کم دو اثر هنری باید

بررسی شود تا نمونه‌ای از نقد اسطوره‌محور ارائه شود. نگارندگان ابتدا بر اسطوره‌ی گاوکشی و دگرگونی‌های تاریخی و جغرافیایی آن متمرکز شدند و سپس به یافتن تجلی این اسطوره در آثار سینمای ایران پرداختند. همان‌طور که در عنوان مقاله بازتاب یافته، درواقع به‌دنبال ردپای گاو اسطوره‌ای در سینمای ایران گشته‌اند.

اسطوره‌ی گاوکشی

در این فصل به بررسی روند دگرگونی اسطوره گاوکشی در اساطیر ایرانی و خاورمیانه می‌پردازیم و برای روشن شدن این روند ازمیان انبوه اساطیر (صراف، ۱۳۹۶) سه نسخه‌ی متفاوت از آن را بررسی می‌کنیم. دو نسخه‌ی اول را به‌ترتیب «ایرانی» و «رومی» نامیده‌ایم تا بر تقابل آن‌ها تأکید کنیم و نسخه‌ی سوم را که دربردارنده‌ی عناصری از هر دو نسخه‌ی پیشین است، «تلفیقی» نام نهاده‌ایم.

الف. گاوکشی ایرانی

بررسی این نوع گاوکشی را با اسطوره‌ی آفرینش زرتشتی یا اسطوره‌ی «گاو یکتاآفریده» آغاز می‌کنیم. منشاء این اسطوره شناخته‌شده نیست. بااین‌که در اوستا و بُندهشن ضبط شده است اما شاید از اوستا هم کهن‌تر باشد و بتوان آن را از اساطیر کهن قوم آریایی به‌شمار آورد.

در اساطیر ایرانی اعتقاد بر این است که همه‌ی حیوانات از تخم گاو اُوَگدات[۶] (یکتاآفریده) پدید آمده‌اند. در بندهشن چنین روایت شده که هرمزد در مرحله‌ی پنجم آفرینش و پیش از انسان گاو را آفرید:

> *«پنجم، گاو یکتا آفریده را در ایرانویج آفرید، به میانه‌ی جهان، بر بالای رود وِدائیتی که [در] میانه‌ی جهان است. [آن گاو] سپید و روشن بود چون ماه ... »(بهار، ۱۳۷۶: ۴۶)*

سپس نخستین انسان – کیومرث - آفریده شده است.

> *«ششم، کیومرث را آفرید روشن چون خورشید. او را به‌اندازه‌ی چهار نای بلندی بود. پهنا [ش] چون بالا [ش]؛ راست بر بالای رودِ دائیتی که [در] میانه‌ی جهان ایستد.» (بهار، ۱۳۷۶: ۴۶)*

کیومرث و گاو هر دو از خاک پدید آمده بودند و سه هزار سال در آرامش بودند تا دیو بدی بر آفرینش می‌تازد و گاو و کیومرث را ازمیان می‌برد. ابتدا گاو مورد یورش اهریمن قرار می‌گیرد و می‌میرد:

> *«در زمان، نزار و بیمار شد و شیر [او] برفت، درگذشت.» (بهار، ۱۳۷۶: ۴۶)*

اما مرگ شهادت‌گونه‌ی گاو برکت به همراه دارد:

> *«چون گاو درگذشت، از اندام‌های او پنجاه و پنج یورتاک (= غله) و دوازده نوع گیاه درمان‌بخش از زمین روییدند، روشنی و پاکی که اندر تخمه‌ی گاو بود به ماه سپرده شد، آن تخمه به‌روشنی ماه پاک و ویراسته شده.» (عفیفی، ۱۳۸۳: ۵۹۹ به نقل از زندآکاسیه)*

پس از گاو نوبت کیومرث فرامی‌رسد و اهریمن بر او یورش می‌آورد. کیومرث هم مرگ را می‌پذیرد و در آرامش می‌میرد.

> *«پیش از آمدن بر کیومرث، هرمزد خواب را بر کیومرث فراز برد، چندان‌که بیتی بخوانند.» (بهار، ۱۳۷۶: ۴۶)*

تسلیم شهادت‌گونه‌ی او در برابر تقدیر نیز پربرکت است. در مینوی خرد آمده است:

«تن خود را از روی مصلحت به اهریمن سپرده، مردم و همه فرشکردکنندگان نران و مادگان از تن او بودند، فلزات از تن او آفریده شده است.» (مینوی خرد: ۴۲، ۷۴)

در ادامه از تخمه‌ی کیومرث مشی و مشیانه زاده می‌شوند که نخستین مرد و زن هستند و از ایشان نسل بشر پدید می‌آید.

دو نکته‌ی بارز در این اسطوره دیده می‌شود. نخست آنکه در این اسطوره، گاوکشی فعل اهریمن است. دوم آنکه در این اسطوره مبارزه‌ای با اهریمن دیده نمی‌شود، کیومرث هم‌چون ایزدانِ شهیدشونده کشته می‌شود و از مرگِ همراه با آرامش و تسلیم او زندگی می‌جوشد. ازاین‌رو می‌توان اسطوره‌ی آفرینش زرتشتی را هماهنگ با فرهنگ مسیحی دانست که ازنظر تاریخی در برابر فرهنگ میترایی رومی قرار دارد.

ب. گاوکشی رومی

دومین نسخه‌ی اسطوره‌ی گاوکشی را «رومی» نام نهاده‌ایم تا ازیک‌سو تقابل آن با نسخه‌ی ایرانی را آشکار کنیم و ازسوی‌دیگر بر این نکته تأکید کنیم که مهم‌ترین آیین‌ها و اسطوره‌های گاوکشی از این نوع را می‌توان در میتراییسم، دین رسمی امپراطوری روم یافت.

اما چرا این نسخه از اسطوره گاوکشی تقابلی جدی با نسخه‌ی نخستین دارد؟ گاوی که در این اسطوره کشته می‌شود برخلاف نسخه‌ی نخست، گاوِ زورمندی است که خود نماینده‌ی اهریمن است و قهرمان با کشتن آن زورمندی و پهلوانی خود را به اثبات می‌رساند. چنان‌که راجر گاریس براساس متون کهن بیان می‌دارد:

«نبرد دوم مهر با گاو اهریمنی بود که از جانب اهریمن برای خوردن تمام سبزه‌های روی زمین و محو نمودن حیات فرستاده شده بود؛ و مهر از جانب خداوند مأمور نابودیش شد.» (گاریس، ۱۳۸۸: ۷۰)

نخستین نوشته‌ای که حاوی اطلاعاتی درباره گاوِ اسطوره‌ای است، حماسه‌ی گیلگمش است که به تمدن میان‌رودان (بین‌النهرین) تعلق دارند. در هر دو نسخه‌ی باقی‌مانده این حماسه، داستان مواجهه‌ی گیلگمش و گاو آسمان، ذکر شده است:

پس‌ازآنکه گیلگمش با سخنان خود الهه ایشتر را آزرد، ایشتر از پدرش خواست تا گاو آسمان را برای نابودی خرمن و کشتار مردم به زمین بفرستد. گیلگمش و انکیدو گاو آسمان را کشتند. به‌عنوان مجازات انکیدو بیمار شد و مرد. در این داستان گاو آسمان که همان صورت فلکی ثور است گاوی نر و تجسم قدرت است و کشتن او به‌دست قهرمان «قربانی» نیست و عاقبت خوشی ندارد. برای درک عمیق‌تر این بخش از حماسه‌ی گیلگمش، که به اعتقاد نگارندگان کمتر از استحقاقش موردتوجه قرار گرفته است، تفسیر روان‌کاوانه‌ای از آن ارائه می‌دهیم که به درک عمیق‌تر اسطوره‌ی گاوکشی رومی کمک می‌کند.

آنچه در بسیاری از کتاب‌های نمادشناسی درباره معنی نماد «گاو نر خشمگین و ویران‌گر» وجود دارد این است که دیدن چنین موجودی در رؤیا می‌تواند نشان‌دهنده‌ی مواجهه با قدرت ویران‌گر غرایز سرکوب‌شده به‌ویژه غریزه‌ی جنسی در مردان باشد. (بال، ۱۳۸۲) این تفسیر برای نماد گاو آسمان با داستان گیلگمش هماهنگی دارد. زیرا گاو آسمان هنگامی در داستان ظاهر می‌شود که گیلگمش درخواست صریح ایشتر برای آمیزش را رد می‌کند و بنابراین طبیعی است که پس از پای گذاشتن قهرمان بر خواست غریزی، گاو نر

خشمگین در داستان ظاهر شود. درواقع ظهور گاو آسمان و کشته شدن او به دست گیلگمش نماد غلبه‌ی مرد/ پهلوان بر غریزه‌ی جنسی و در حقیقت تکرار نمادین رد کردن درخواست ایشتر و نمایش رمزی حالت درونی گیلگمش است. گاو آسمان بخشی از وجود گیلگمش است که برای طی‌طریق و تبدیل‌شدن به قهرمان نابود می‌شود.

این تفسیر به‌خوبی جهانی بودن فرهنگ گاوپرستی و آیین‌های گاوکشی، به‌ویژه در میان سربازان و جنگاوران، را توجیه می‌کند. پرستش گاوِ نر نمایشِ نمادینِ مردسالاری (ستایش مردانگی) و کشتن گاو نر نماد مبارزه با غریزه‌ی جنسی و زمینه‌ساز ورود به دنیای پهلوانان است. برای همین بسیاری از آیین‌های تشرف مردان در جوامع شکارچی و جنگجو با کشتن گاو نر همراه بوده و به‌نظر می‌رسد همین نگاه به گاوکشی از میان‌رودان به یونان و سپس به میترائیسم رومی منتقل شده است.

پ. گاوکشی تلفیقی

نسخه‌ی تلفیقی، اسطوره‌ی گاوکشی را به‌طورخلاصه می‌توان چنین بیان کرد: «اهریمن گاو (ماده) را می‌کشد، سپس پهلوان به خونخواهیِ گاو با اهریمن می‌جنگد و او را شکست می‌دهد.» درواقع این نسخه هر دو نسخه‌ی قبل را در خود جای می‌دهد و بیشتر در ساحت حماسه ظاهر می‌شود. نمونه‌ی آشکار چنین تلفیقی در داستان فریدون و ضحاک دیده می‌شود. (که خود مشابه اسطوره‌ی هندی تریته آپتیه و یشوه‌روپه در ودا است.) خلاصه‌ی داستان فریدون در شاهنامه‌ی فردوسی چنین است:

> *«ضحاک ماردوش پس از چیره شدن بر جمشید و کشتن او و در اختیار گرفتن دختران او با ستمگری بر مردم فرمانروایی می‌کند. او اثفیان پدر فریدون خردسال را می‌کشد. مادرِ فریدون او را به گاو بَرمایه می‌سپرد تا او را بپرورد. پس از چندی ضحاک از مخفیگاه فریدون آگاه می‌شود اما فریدون می‌گریزد و ضحاک برمایه را می‌کشد. فریدون با یاری کاوه‌ی آهنگر بازمی‌گردد و ضحاک را شکست می‌دهد و او را در دماوند به بند می‌کشد و دختران جمشید را از آن خود می‌کند.»*

ازآنجاکه ضحاک جمشید را می‌کشد که خود نوعی انسان نخستین مانند کیومرث است (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۴۵)، شباهت این داستان و اسطوره‌ی گاو اوگدات بهتر دیده می‌شود. در این داستان گاوکشی هم‌چنان کاری اهریمنانه است اما این‌بار واکنش به آن همراه تسلیم و رضا نیست بلکه همراه با حس انتقام است.

لازم به یادآوری است که در گذر از اسطوره به حماسه همواره شاهد دگرگونی‌هایی هستیم که مهم‌ترین آن‌ها «معقول‌سازی» است. به‌عنوان‌مثال در ساحت حماسه ضحاک جانشین اهریمنِ انتزاعی اسطوره شده است و کالبد مادی یافته و در دسترس انسان است. این اهریمن در میان راه به اژی‌دهاک، اژدهای سه سر تبدیل شد و سپس در فرایند معقول‌سازی به انسانی تبدیل شد که بر شانه‌هایش دو مار روییده است.

نکته‌ای دیگر درباره‌ی داستان فریدون در شاهنامه این است که زمانی که فریدون کاخ ضحاک را تصرف می‌کند و بر تخت پادشاهی تکیه می‌زند شهرناز و ارنواز را که در نمادشناسی، جانشینانی برای گاوهای شیرده اسطوره‌ی هندی به‌شمار می‌آیند، نجات می‌دهد و از آن خود می‌کند:

«بفرمود شستن سرانشان نخست روانشان ازان تیرگی‌ها بشست
ره داور پاک بنمودشان ز آلودگی پس بپالودشان» (فردوسی، ۱۳۷۸: ۱۵)

مانند هر پدیده‌ی تلفیقی این اسطوره نیز میان دو قطب ایرانی و رومی در نوسان است. در برخی از نسخه‌ها یورش اهریمن وزن بیشتری دارد و تأکید بر آرامش و برکت گاو/ زن است و در برخی دیگر انتقام و نبرد با اهریمن پررنگ‌تر است.
در بخش بعد مواردی از ظهور اسطوره‌ی گاوکشی در سینمای ایران را نشان می‌دهیم و با استفاده از آن نکات مبهمی در این فیلم‌ها را روشن می‌کنیم.

گاو، قیصر و موج نو سینمای ایران

فیلم «گاو» (۱۳۴۸) اثر داریوش مهرجویی به همراه فیلم «قیصر» (۱۳۴۸) اثر مسعود کیمیایی بدون‌شک از مهم‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران هستند. باوجوداین‌که از این دو فیلم همواره در کنار هم یاد می‌شود، اما تا جایی که می‌دانیم، تلاشی برای مطالعه‌ی تطبیقی آن‌ها انجام نشده است. چنان‌که خواهیم دید نقد اسطوره‌محور شباهت‌های شگفت دو فیلم را آشکار می‌کند و راه را برای مطالعه‌ی تطبیقی آن‌ها باز می‌کند. ابتدا باید رد پای اسطوره‌ی گاوکشی را در هریک از این دو فیلم نشان دهیم. از «قیصر» آغاز می‌کنیم که وجه حماسی آن روشن‌تر است.

قیصر (۱۳۴۸)

کیمیایی در فیلم «قیصر» آگاهانه به‌دنبال بازسازی حماسه‌های پهلوانی است و تداوم سنت‌های پهلوانان باستانی را در منش قهرمان فیلم بازمی‌یابد. این گرایش خودآگاهانه به بازسازی حماسه پهلوانان در ارجاع مکرر وی به شاهنامه و زورخانه (که بازمانده‌ی سنت‌های عیاری است) آشکار است. در عنوان‌بندیِ این فیلم تصویر نقوش شاهنامه بر بدنِ برهنه‌ی پهلوانان و لوطی‌ها به نمایش درمی‌آید. تصاویر در جنبش و حرکت‌اند، گویی قهرمانان شاهنامه در وجود پهلوانان و لوطی‌های امروزی زنده هستند و البته «قیصر» هم یکی از این پهلوانان است. استفاده از ریتم زورخانه و صدای زنگ به‌عنوان موسیقی متن و نیز نقش پررنگ خان‌دایی به‌عنوان یک پهلوان زورخانه‌ی ازکارافتاده - که قیصر جانشین معنوی اوست - این ارجاع را مؤکد می‌کند. به‌ویژه آنکه در سکانس مشهوری از فیلم، خان‌دایی شاهنامه می‌خواند و قیصر در پایان تک‌گویی بلندی به او می‌گوید که این روزها دیگر کسی حوصله قصه گوش کردن ندارد و خان‌دایی شاهنامه را می‌بندد. گویی فیلم جای کتاب را گرفته و قیصر جانشین پهلوانان شاهنامه شده است.
با توجه به فرم حماسی فیلم و درون‌مایه‌ی انتقام، بدون شک خط داستانی فیلم «قیصر» به اسطوره‌ی گاوکشی تلفیقی نزدیک‌تر است و شاید در نگاه اول بتوان فیلم «قیصر» را بازسازی داستان فریدون در شاهنامه دانست: نیروی اهریمنی در قالب یک مرد تبه‌کار (منصور) و دو برادرش در فیلم ظاهر می‌شود که یادآور ضحاک ماردوش (اژدهای سه‌سر) است. پیش از ظهور قهرمان دو قتل اتفاق افتاده است: قتل برادرِ بزرگ‌تر (فرمان) که رییس و نان‌آور و جانشین پدر خانواده است و یادآور قتل اثفیان است و نیز مرگ خواهر که به‌عنوان عنصر مادینه، معصوم و بی‌دفاع، جانشین گاو برمایه است. هم‌چنین فیلم شامل بازسازی داستانک «دختران

جمشید» نیز می‌شود: همان‌طور که فریدون بعدازاین که کاخ ضحاک را تصرف می‌کند دختران جمشید را که زنان ضحاک هستند به خود اختصاص می‌دهد، قیصر نیز شب قبل از آخرین قتل به سراغ سهیلا (نشانده‌ی منصور!) می‌رود و شب را با او سپری می‌کند.

اما آن‌چه پیوند فیلم «قیصر» با اسطوره‌های گاوکشی را آشکارتر می‌کند وجود صحنه‌ای است که توجیهش بدون ارجاع به این اسطوره‌ها دشوار است: وقوع قتل دوم در کشتارگاه و تدوین موازی این قتل با صحنه‌های گاوکشی!

این فصل از فیلم درواقع بازسازی شگفت‌انگیزی از فصل ایشتر و گاو آسمان در حماسه‌ی گیلگمش است. قیصر نزد نامزدش اعظم می‌رود و باوجود این‌که اعظم با صراحت او را به خود دعوت می‌کند و خود را متعلق به او می‌داند اما قیصر دعوت او را رد می‌کند و سخن از جدایی می‌گوید. این سکانس عامدانه سرشار از نمادهای جنسی است. نگاه پُرتمنای قیصر به پیچ‌وتاب هوس‌انگیز بدن اعظم، درحالی‌که شراره‌های آتش در اطرافش پراکنده شده‌اند، به‌وضوح چنین کارکردی دارد. به‌همان‌ترتیب که در حماسه‌ی گیلگمش نبرد با گاو آسمان پس از رد درخواست ایشتر رخ می‌دهد. در این‌جا هم قیصر بلافاصله در سکانس بعد به کشتارگاه می‌رود و برادر دوم را می‌کشد؛ این قتل نه‌تنها در سلاخ‌خانه همراه با تصاویر پرشمار گاوکشی رخ می‌دهد بلکه صحنه‌ی قتل با کشتن یک گاو تدوین موازی شده است. قیصر، رحیم را هم‌چون یک گاو می‌کشد!

اگر اسطوره‌های گاوکشیِ تلفیقی را به‌صورت یک طیف درنظر بگیریم گرایش «قیصر» به اسطوره‌ی گاوکشی رومی (حماسه‌ی گیلگمش و آیین‌های میترایی) و دور شدن از سنت زرتشتی/ ایرانی و حتی حماسه‌ی فریدون آشکار است. «قیصر» سرشار از ستایش مردانگی و سرشار از حس انتقام است. درواقع در دنیای این اثر، قهرمان با گرفتن انتقام و کشتن اهریمنان به درجه‌ی پهلوانی می‌رسد. این مایه‌ی مردانگی و انتقام در داستان فریدون و ضحاک کم‌رنگ است اما در «قیصر» بخش اعظم فیلم را به خود اختصاص داده است. فیلم به‌سرعت از مرحله‌ی یورش اهریمن گذر می‌کند و وارد بخش انتقام می‌شود. درواقع فیلم نمایش پر از جزییات و آیینیِ تعقیب و کشتن اهریمن‌صفتان است.

در سکانس قتل اول که در حمام اتفاق می‌افتد نیز نشانه‌های این گرایش «رومی» دیده می‌شود. شکی نیست که کارگردان در سراسر فیلم آگاهانه و با حسی نوستالژیک قصد نمایش معماری و آداب محله‌های قدیمی و سنتی تهران را داشته، اما باوجود این انگیزه‌ی خودآگاه بارقه‌هایی از تمایلات عمیق ناخودآگاهی نیز در این سکانس دیده می‌شود: تمایل به نشان دادن بدن برهنه‌ی پهلوان. تمایلی که در هنر یونانی و به‌ویژه رومی/ میترایی به‌صورت وسواس‌آمیزی وجود داشته است و فیلم «قیصر» نیز با نمایش همین بدن‌های برهنه آغاز شده است. انگار ستایش پهلوان بدون نظاره بر اندام او به‌طورکامل تحقق نمی‌یابد. همین تمایل ناخودآگاه، کارگردانی ویژه‌ی این سکانس را توجیه می‌کند: طولانی بودن سکانس، نمایش صحنه‌ی برهنه شدن قیصر، تأکید بر نمایش مردان نیم‌برهنه به‌جای تأکید بر معماری و فضای حمام و بسیاری جزئیات دیگر.

درنهایت گرایش «رومی» فیلم «قیصر» با انتخاب شگفت‌انگیز نام غیرمتعارف قهرمان تثبیت می‌شود: قیصر! نام مشترک امپراتوران روم باستان. کارگردان در مصاحبه‌هایش درباره‌ی دلیل انتخاب این نام عجیب گفته که دلیل خاصی نداشته است، نام پرطنینی است که بر دلش نشسته و آن را مناسب دیده است. می‌دانیم که آن‌چه در خودآگاهی دلیل خاصی ندارد، از ناخودآگاه سر زده است. در مورد فیلم «گاو» خواهیم دید که این ناخودآگاهی نقش پررنگ‌تری دارد و نشان دادن رد پای اسطوره در آن به استدلال دقیق‌تری نیاز دارد.

گاو (۱۳۴۸)

یک مرد و یک گاو سرشار و سرخوش از شور زندگی در کنار برکه‌ای دیده می‌شوند. ناگهان این سرخوشی با ظهور نیروی شر در قالب «سه مرد» که در افق دوردست ظاهر می‌شوند، پایان می‌یابد. روز بعد گاو می‌میرد و پس از چند روز مرد نیز می‌میرد اما در پایان شور زندگی – در قالب ازدواج یک مرد و زن - هم‌چنان پابرجا است.

این خط داستانیِ فیلمِ «گاو» اثر داریوش مهرجویی است. فیلمی که آغازگر دوران نوزایی در سینمای ایران شمرده می‌شود، روایتی شبیه به داستان آغاز آفرینش در سنت ایرانی/ زرتشتی دارد! درواقع خواهیم دید که فیلم «گاو» نه‌تنها در خط اصلی داستان بلکه در بسیاری عناصر فرعی نیز شبیه اسطوره‌ی گاو یکتاآفریده است. در این‌جا به‌اختصار به شباهت‌های این فیلم و اسطوره‌ی گاوکشی ایرانی اشاره می‌کنیم:

پس از تیتراژ - که در آن تصویر سایه‌گون و شناور گاو و انسان دیده می‌شود که مرتب باهم می‌آمیزند و به گاو/ انسان تبدیل می‌شوند – مقدمه‌ای کوتاه برای معرفی روستا می‌آید که در آن بر یکتا بودن گاو مشدحسن تأکید می‌شود، مرد و گاو تنها زمانی بر پرده ظاهر می‌شوند که از زبان کدخدا درباره‌ی این گاو می‌شنویم که: «این‌جا هم که یه گاو بیشتر نیست!»

بلافاصله بعدازاین گفتار است که مرد و گاو بر پرده ظاهر می‌شوند. تصاویری در افق‌های باز و خالی، انگار که آن‌ها تنها موجودات زنده‌ی روی زمین‌اند. کمی بعد به برکه‌ای – که یادآور رودخانه‌ی وِدائیتی است – می‌رسند و شاهد شورونشاط زندگی هستیم. در این صحنه‌ها هیچ موجودی غیرازاین دو دیده نمی‌شود تا این‌که نیروی شر با شمایلی وهم‌انگیز بر فراز تپه ظاهر می‌شود و مرد هراسان همراه گاو می‌گریزد. اگر این سکانس را از کل فیلم جدا کنیم، به‌نظر می‌رسد که بازسازی صحنه‌ی آغازین اسطوره‌ی گاو یکتا آفریده است و این شباهتِ شگفت نقطه‌ی آغاز این پژوهش بوده است.

در سکانس بعد اهریمنی بودن «بلوری‌ها» و تقابل آن‌ها با دین و خدا موردتأکید قرار می‌گیرد. وقتی مشدحسن به اهالی درباره‌ی آن‌ها خبر می‌دهد، کدخدا تأکید می‌کند بلوری‌ها دین و ایمان ندارند:

از دست ما چه‌کاری ساخته است. این بلوری‌ها که دین‌وایمون حسابی ندارن. مگر خدا خودش چاره کنه!

بلوری‌ها مانند اهریمنِ اسطوره‌ای دور از دسترس انسان و در برابر خدا قلمداد می‌شوند. سه‌گانه بودن آن‌ها هم نشان اهریمن بودن آن‌هاست. وقتی از مشدحسن درباره‌ی تعداد آن‌ها می‌پرسند، می‌گوید:

مثل همیشه همون سه‌تایی‌ها!

شب پیش از مرگِ گاو، نمایی وهم‌انگیز از روستا به نمایش درمی‌آید و موسیقی تهدیدآمیز همراه صدای زوزه‌ی گرگ حس حضور شر را ایجاد می‌کند و نمایی از یک مترسک و دزدی که در روستا پرسه می‌زند، این حس را تقویت می‌کند. در این شب مشدحسن زنش را ترک می‌کند و در کنار گاو/ زن در طویله می‌خوابد. روز بعد گاو می‌میرد بدون آنکه دلیلی آشکار و مادی برای این مرگ وجود داشته باشد.

شباهت‌ها از این هم فراتر می‌رود. سکانس شگفت‌انگیزی در فیلم هست که شاید بدون ارجاع به اساطیر به‌درستی درک نشود:

روستاییان هنگام غروب به احوالپرسی مرد (مشدحسن) می‌آیند. به او گفته‌اند که گاوش فرار کرده اما او

می‌گوید گاوش در طویله است و فرار نکرده! مرد بالای بام نشسته و به افق خیره شده و می‌گوید من از این‌جا مراقب گاوم هستم.

مشدجبار: مشتی، تو نشستی این‌جا، اگه حیوون تشنه‌ش بشه چی؟
مشدحسن: وقتی ماه دراومد براش آب می‌برم.
مشدعباس: اگر ماه در نیومد چی؟
مشدحسن: هروقت گاو من تشنه‌ش بشه، ماه هم درمی‌آد!!

می‌بینیم که گاو پیوندی عجیب با ماه پیدا می‌کند که یادآور پیوند گاو یکتاآفریده و ماه است: گاوی که «سپید و روشن بود چون ماه» و نطفه‌اش به ماه برده شد و به ایزدماه سپرده شد.

در انتهای داستان مرد که خود را گاو می‌پندارد در راه شهر، از فراز تپه‌ای به پایین پرت می‌شود و جان می‌دهد. اندکی پیش‌ازاین واقعه سه همراه او «ناگهان متوجه تپه‌ی روبرو می‌شوند. سه پروسی، چون سه شبح سیاه، ایستاده‌اند و آن‌ها را تماشا می‌کنند.» (ساعدی، ۱۳۷۷: ۹۷) ظهور اهریمنی پروسی‌ها/ بلوری‌ها بر فراز تپه هر بار مرگ‌آفرین است. بلافاصله بعدازاین سکانس شاهد جشن عروسی زن‌ومردی از اهالی روستا هستیم که یادآور ظهور مشی و مشیانه پس از مرگ کیومرث است و نیز یادآور آن است که مرگ گاو یکتا آفریده و کیومرث زندگی را به‌دنبال دارد.

این تحول مثبت و پربرکت بودن ماجرای مرگ گاو و مشدحسن برای روستاییان از راه‌های بسیاری موردتأکید قرار می‌گیرد. ازآنجاکه در بیشتر نقدها این نکته موردغفلت واقع شده است، در این‌جا به‌تفصیل به آن می‌پردازیم.

در نخستین صحنه‌ی فیلم شاهد آزار موسرخه - دیوانه‌ی روستا - ازسوی پسر مشدصفر و کودکان روستایی هستیم. اهالی روستا نه‌تنها مانع این کار نیستند بلکه با شادی و همدلی نظاره‌گر آن هستند و گاه حتی همکاری می‌کنند. این صحنه دقیقاً در برابر صحنه‌ی پایانی فیلم قرار می‌گیرد. صحنه‌ای که در آن مراسم عروسی برپا است. همه با شادی در مراسم مشارکت می‌کنند ازجمله پسر مشدصفر و موسرخه را می‌بینیم که در کنار هم شادمانه به این مراسم می‌نگرند. انگار روستا و روستاییان از مرگ‌آفرینی به زندگی‌بخشی دگردیسی یافته‌اند. تکرار نوای دل‌انگیز تار که پیش‌تر در صحنه‌ی عاشقانه‌ی کنار برکه شنیده‌ایم جایی برای تردید باقی نمی‌گذارد که این، مراسمِ تولد عشق است. روستا چهره‌ی اهریمنی آغازین را از دست داده است.

این مراسم پایانی پیشینه‌ای معنادار در فیلم دارد. از نخستین شب، شاهد رابطه‌ی اهریمنی/ شبانه خواهر مشدجبار و حسنی (دزد) هستیم. ترکیب کریه و شگفت‌انگیزی از تن‌فروشی و خیانت در ازای دزدی! این رابطه شبانه چند بار در فیلم نمایش داده می‌شود و اوج می‌گیرد. اوج رابطه هنگامی است که مشدجبار که از دزدی برگشته می‌خوابد و در به‌روی دزد گشوده می‌شود، این صحنه به تصویر بازگشت مشدحسن برش می‌خورد. ازاین‌پس رابطه‌ی دیگری که عاشقانه/ روزانه است، جایگزین این رابطه در فیلم می‌شود: رابطه‌ی اسماعیل و خواهر عباس، همان زوجی که در پایان جشن عروسی آن‌ها را می‌بینیم. برخلاف رابطه‌ی پیشین این دو را همیشه در روز می‌بینیم. این رابطه در اثر مرگ گاو و پنهان شدن اسماعیل در خانه‌ی عباس شکل گرفته است و برای اولین‌بار پس از پایان سکانس بازگشت مشدحسن و پس‌ازآنکه نخستین علایم جنون ظاهر می‌شوند، شاهد ابراز عشقِ خواهر عباس هستیم. و هرچه به نابودی مشدحسن نزدیک‌تر می‌شویم این رابطه پررنگ‌تر و جدی‌تر می‌شود تا این‌که با مرگ مشدحسن به ازدواج ختم می‌شود.

اما واضح‌ترین تحولِ مثبت در پسر مشدصفر رخ می‌دهد. او که در ابتدا همواره در حال انجام کارهای

اهریمنی دیده می‌شود (موسرخه را با آتش آزار می‌دهد، به مشدجبار توهین می‌کند، پرنده‌ای را با سنگ می‌زند و سرش را از تن جدا می‌کند، ...) و نوعی همدلی با بلوری‌ها/ اهریمن در گفتارش دیده می‌شود، به‌تدریج متحول می‌شود. نه‌تنها از آزار موسرخه دست برمی‌دارد بلکه در صحنه‌ای از آزار موسرخه به‌وسیله‌ی کودکان جلوگیری می‌کند و هم‌چنین او را می‌بینیم که پیشاپیش همه‌ی روستاییان با بلوری‌ها مقابله می‌کند. انگار او از نماینده‌ی اهریمن به موجودی ضداهریمنی تحول پیدا کرده است.

نشانه‌های این دگردیسی در همه‌ی اجزای روستا دیده می‌شود. از ننه‌خانم، پیرزنی که موسرخه و خواهر عباس را آزار می‌دهد و به‌تدریج معرکه‌گردان آیین‌های دینی و جشن عروسی می‌شود تا همه‌ی مردم روستا که به‌تدریج بر ترس خود از بلوری‌ها غلبه می‌کنند. نقطه‌ی اوج این دگردیسی شبی است که روستاییان بلوری‌ها را تارومار می‌کنند و باید به یاد آورد که شب پیش از آن، مردم با نعره‌های مشدحسن از خانه‌هاشان بیرون ریختند و نطفه‌ی جنگ با اهریمن بسته شد.

به‌احتمال بسیار زیاد ساعدی و مهرجویی قصد بازسازی این اسطوره را نداشته‌اند ولی این اسطوره در ناخودآگاهشان حضور داشته و احتمالاً وقتی باهم کار کرده‌اند جنبه‌های فردی نوشته‌ی ساعدی کم‌رنگ و جنبه‌های برآمده از لایه‌های عمیق ناخودآگاه جمعی پررنگ شده‌اند و درنتیجه حاصل کار این‌چنین به اسطوره‌ی آغازین شبیه شده است.

این‌جا ذکر یک نکته لازم است و آن این‌که یافتن درون‌مایه‌ی اسطوره‌ای به‌هیچ‌وجه به معنی یافتن و درک معنای اثر هنری نیست. بدون درک لایه‌های خودآگاه و ناخودآگاه شخصی هرگز به درک کاملی از اثر نخواهیم رسید. اما چنان‌که خواهیم دید نقد اسطوره‌گرا به درک روابط پنهان آثار هنری یاری می‌رساند.

قیصر و گاو: بررسی تطبیقی

در این بخش اشاره‌ای اجمالی به شباهت‌ها و تفاوت‌های دو فیلم «گاو» و «قیصر» خواهیم داشت. این دو فیلم نسخه‌های امروزی اسطوره‌ی گاوکشی هستند و به‌همین‌دلیل شباهت‌های فراوانی میان آن‌ها یافتنی است و ازسوی‌دیگر به‌دلیل نزدیکی «گاو» به نسخه‌ی ایرانی و «قیصر» به نسخه‌ی رومی از جهاتی در تقابل قرار دارند.

ابتدا به شباهت‌های دو فیلم «گاو» و «قیصر» می‌پردازیم: خط داستانی دو فیلم را می‌توان چنین باهم مقایسه کرد: قهرمانِ غایب بازمی‌گردد، گاو/ زن را مرده می‌یابد، و در ابتدا این مرگ را باور نمی‌کند. در فیلم «گاو» انکار ادامه می‌یابد و به جنون و مرگ منجر می‌شود اما در «قیصر» انکار موقتی است و با انتقام جایگزین می‌شود.

برخی صحنه‌های دو فیلم شباهت عجیبی دارند. به‌عنوان‌مثال شباهت صحنه‌ی اطلاع مرد از مرگ گاو/ زن در دو فیلم انکارنشدنی است.

- مرد از سفر بازمی‌گردد.
- اطرافیان از گفتن خبر مرگ هراس دارند و طفره می‌روند و از نگاه مرد می‌گریزند.
- مرد شک می‌کند اما انگار نمی‌خواهد بداند.
- پس از شنیدن خبر مرد که دچار شوک شده، می‌نشیند.

تفاوت ازاینجا آغاز می‌شود: در «گاو» انکار ادامه می‌یابد و کار به جنون می‌کشد (مشدحسن از طویله بیرون

می‌آید و ادعا می‌کند که گاو هم‌چنان در طویله هست!) اما در «قیصر» انکار پایان می‌پذیرد و بلافاصله به حس انتقام تبدیل می‌شود. (قیصر برمی‌خیزد و فریادزنان به‌دنبال چاقو می‌گردد!)

شباهت شگفت‌انگیز دیگری میان این دو فیلم وجود دارد که به‌زعم نگارندگان مستقیم از بن‌مایه‌های اسطوره‌ای آن‌ها ناشی شده است: در هر دو فیلم خواهرها و برادرها باهم زندگی می‌کنند! هیچ رابطه‌ی زناشویی درمیان افراد دیده نمی‌شود مگر به‌شکلی کثیف و اهریمنی. تنها زوجِ فیلمِ گاو شب‌ها جدا ازهم می‌خوابند و زوجی که باهم شب را می‌گذرانند، اهریمنی هستند. در قیصر هم هیچ زناشویی دیده نمی‌شود، همه شخصیت‌ها مجرد یا بیوه هستند و قیصر هم از ازدواج چشم می‌پوشد. در این‌جا هم تنها تماس جنسی با زن روسپی برقرار می‌شود و سویه‌ای اهریمنی دارد. این تابوی جنسی شگفت‌انگیز به پیروی از اسطوره‌ی ایرانی در پایان فیلم «گاو» شکسته می‌شود اما در قیصر پابرجا می‌ماند و به‌این‌ترتیب اهمیت فراوان پایان‌بندی فیلم «گاو» آشکار می‌شود.

تفاوت اساسی این دو فیلم هم منطبق بر تفاوت اسطوره‌های زیرین آن‌ها است و بررسی این اسطوره‌ها توجیه مناسبی برای تفاوت معنادار واکنش تماشاگران نسبت به این دو فیلم به‌دست می‌دهد. اسطوره‌ی گاوکشی ایرانی همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، شباهت فراوانی به دیدگاه‌های مسیحی در مورد مصلوب شدن حضرت‌عیسی (ع) دارد: پیروزی بزرگی که با پذیرش مرگ به‌دست می‌آید. ازطرف‌دیگر فرهنگ شیعی/ ایرانی معاصر که نسبت به شهادت امام‌حسین (ع) تلقی انتقام‌جویانه دارد (یالثارات الحسین!) نزدیکی بیشتری به اسطوره‌ی رومی دارد. بنابراین طبیعی است که «قیصر» ازطرف تماشاگران ایرانی موردتوجه قرار گرفت و رکورد فروش سینمای ایران را شکست، درحالی‌که فیلم «گاو» در غرب موردتوجه قرار گرفت و جوایز بین‌المللی برد.

هم‌چنین تفاوت آشکار فضای روستایی، بی‌زمان، و سورئال فیلم «گاو» با فضای شهری، معاصر، و رئال فیلم «قیصر» نیز حاصل این واقعیت است که اسطوره‌ی زیرین فیلم «قیصر» به دوران حماسه تعلق دارد درحالی‌که درون‌مایه‌ی فیلم «گاو» متقدم است و از دوران اساطیری می‌آید.

شباهت دیگری که در پایان به آن اشاره می‌کنیم، شگفت‌انگیزتر است و نگارندگان نمی‌دانند جز با تحلیلی یونگی چگونه می‌توان به آن پرداخت. در هر دو فیلم شاهد هستیم که شخصیتی که قرار است گرایشی دین‌دارانه داشته باشد در اجرای آداب دینی خطا می‌کند. مشداسلام (علی نصیریان) در «گاو» و خان‌دایی (جمشید مشایخی) در «قیصر» هر دو در وضو گرفتن خطای مشابهی دارند: ابتدا دست چپ و سپس دست راست را می‌شویند! این خطا که قطعاً عمدی نیست، بسیار معنی‌دار است و شاید معنایش ده سال بعد آشکار شد. زمانی‌که جامعه‌ی روشنفکری ایران بدون دانش کافی نسبت به فقاهت، به انقلابی با مبانی فقهی پیوست.

نتیجه‌گیری

در این مقاله نشان دادیم که با استفاده از مطالعات تطبیقی اسطوره‌ها و آن‌چه نقد اسطوره‌محور نامیدیم، می‌توان ابعاد تازه‌ای به نقد اسطوره‌گرا بخشید و راهی نو برای مطالعات تطبیقی هنری گشود. درواقع در این شیوه‌ی نقد مجموعه‌ی اساطیر «ساختار» می‌یابد و سپس بر مجموعه‌ی آثار هنری نگاشته می‌شود و به‌این‌ترتیب آثار هنری در نسبتی خاص با یکدیگر قرار می‌گیرند. به‌عنوان‌مثال نشان دادیم که می‌توان دو اثر

مشهور سینمای ایران یعنی «قیصر» و «گاو» را درمیانه‌ی یک طیف نشاند و با یکدیگر مقایسه کرد.
محتوای این مقاله در سطوح متعددی قابل ادامه دادن است: در ابتدایی‌ترین سطح می‌توان نقد تطبیقی دو فیلم «گاو» و «قیصر» را تکمیل کرد زیرا نکات فراوانی ناگفته مانده است. در سطحی بالاتر می‌توان فیلم‌ها یا آثار ادبی دیگری را که شامل عناصری از اسطوره‌ی گاوکشی هستند در کنار این دو فیلم مطالعه کرد. به‌ویژه مقایسه‌ی فیلم «نوادا اسمیت» (۱۹۶۶) و «قیصر» می‌تواند جالب باشد زیرا «نوادا اسمیت» از جهاتی انطباق بیشتری با حماسه فریدون دارد. هم‌چنین «فروشنده» (۱۳۹۴) اثر اصغر فرهادی هم می‌تواند در این نقد تطبیقی جایی داشته باشد. در سطحی بالاتر می‌توان اساطیری دیگر مانند فره‌ایزدی، آناهیتا، و ... را جایگزین اسطوره گاوکشی کرد و نقدی اسطوره‌محور براساس آن ترتیب داد. درنهایت می‌توان بخش نظری این مقاله را بسط داد و به ویژگی‌های نقد اسطوره‌محور و کاربردهای آن پرداخت.

پی‌نوشت‌ها

1. Ixion
2. Mythic criticism
3. Northrop Frye
4. Frazer
5. Blavatsky
6. Ovagdāt

فهرست منابع

- آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۶)، «دایانویای اسطوره چیست؟ پژوهشی در ساحت مغفول نظریه اسطوره‌شناختی نورتروپ فرای»، نقد و نظریه‌ی ادبی، دوره‌ی ۲، شماره‌ی پیاپی ۳، صفحه‌های ۷-۲۳.
- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۲)، چشم‌اندازهای نقد اسطوره‌ای، «کتاب ماه ادبیات» (پیاپی ۶۹)، شماره (۱۰).
- افشار، مریم (۱۳۹۴)، تحلیلی بر بازتاب اسطوره در سینمای بهرام بیضایی، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- ایندیک، ویلیام، (۱۳۹۰ الف). «سفر قهرمان مؤنث»، برگردان محمد گذرآبادی، فصل‌نامه فارابی، شماره‌ی (۶۸)، صفحه‌های ۵۹-۶۶.
- ، (۱۳۹۰ ب)، «مدل جوزف کمبل برای سفر اسطوره‌ای قهرمان»، ترجمه‌ی محمد گذرآبادی، فصل‌نامه‌ی فارابی، شماره‌ی (۶۸)، صفحه‌های ۴۳-۵۸.
- بال، پاملا (۱۳۸۲)، ده هزار تعبیر خواب: راهنمای الفبایی نمادگرایی در رؤیا، ترجمه‌ی آزاده بیدار بخت، تهران: کتاب‌سرای تندیس.
- بونت، جیمز (۱۳۹۰)، سفر قهرمان و ضدقهرمان، ترجمه‌ی محمد گذرآبادی، فصل‌نامه‌ی فارابی، شمارة (۶۸)، صفحه‌های ۶۷-۸۶.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۶)، پژوهشی در اساطیر ایران (پاره‌ی نخست و پاره‌ی دویّم)، تهران: آگه.
- ثمینی، نغمه (۱۳۸۸)، تماشاخانهٔ اساطیر: اسطوره و کهن‌نمونه در ادبیات نمایشی ایران، تهران: نی.
- دیچز، دیوید (۱۳۶۶)، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه‌ی محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران: علمی.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۷۷)، گاو (فیلم‌نامه)، تهران: معین.

- ستاری، جلال (۱۳۷۶)، چهار سیمای اسطوره‌ای (تارزان، دراکولا، فرانکشتاین، فاوست)، تهران، نشر مرکز.
- سرکاراتی، بهمن (۱۳۸۵)، سایه‌های شکار شده، تهران: طهوری.
- سلامت باویل، لطیفه (۱۳۹۵)، «بررسی تطبیقی شخصیت‌های «پرده خانه» بهرام بیضایی براساس کهن‌الگوهای کریستوفر ووگلر»، مطالعات نقد ادبی، دوره ۱۱، شماره (۴۳)، صفحه‌های ۵۳-۷۲.
- شامیان ساروکلایی، اکبر و مریم افشار (۱۳۹۲)، «نقش اسطوره و جنسیت (نقش زن) در سینمای بهرام بیضایی»، فصلنامه‌ی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال ۹، شماره‌ی (۳۳)، صفحه‌های ۱۱۷ - ۱۳۷.
- شاه‌سیاه، عبدالله (۱۳۸۰)، خیره به فانوس خیال، جستاری در نمادها و اسطوره‌های چهار فیلم بهرام بیضایی، اصفهان: انتشارات نقش خورشید.
- صراف، شوبانه (۱۳۹۶)، «دگرگونی کاربرد اسطوره‌ها در ادب پارسی»، پایان‌نامه دکتری، دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه علامه طباطبائی، تهران.
- طاووسی، محمود و آمنه درودگر (۱۳۹۰)، «اسطوره و ادبیات مدرن»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال هفتم، شماره (۲۳)، صفحه‌های ۱۰۱-۱۱۸.
- عفیفی، رحیم (۱۳۸۳)، اساطیر و فرهنگ ایرانی در نوشته‌های پهلوی، تهران: توس.
- فرای، نورتروپ (۱۳۷۲)، تخیل فرهیخته، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، تهران: نشر مرکز دانشگاهی.
- فرای، نورتروپ (۱۳۷۷)، تحلیل نقد، ترجمه‌ی صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
- فرای، نورتروپ (۱۳۷۹)، رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات، ترجمه‌ی صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۸)، شاهنامه فردوسی بر اساس چاپ مسکو، تحت نظری. ا.برتلس، تهران: برگ نگار.
- قائمی، فرزاد (۱۳۸۹)، «پیشینه و بنیادهای نظری رویکرد نقد اسطوره‌ای و زمینه و شیوه‌ی کاربرد آن در خوانش متون ادبی»، نقد ادبی، دوره‌ی ۳، شماره (۱۱-۱۲)، صفحه‌های ۲۳-۵۶.
- کمبل، جوزف (۱۳۸۹)، قهرمان هزارچهره، ترجمه‌ی شادی خسروپناه، مشهد: گل‌آفتاب.
- کمبل، جوزف (۱۳۸۸)، قدرت اسطوره، عباس مخبر، چاپ ششم، تهران: نشر مرکز.
- گاریس، راجر (۱۳۸۸)، درآمدی بر میترائیسم، ترجمه‌ی طیبه رسول‌زاده، تهران: نشر ثریا.
- گورین، ویلفرد، آل. جان. آر. ویلینگهام، ارل. جی. لیبر و لی مورگان (۱۳۸۳)، راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمه‌ی زهرا میهن‌خواه، تهران: اطلاعات.
- گیلگمش (۱۳۸۳)، ترجمه‌ی داوود منشی‌زاده، تهران: اختران.
- محمدی، ابراهیم و مریم افشار (۱۳۹۲)، «خوانش پسامدرنیستی اسطوره در مرگ یزدگرد»، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۱۸، شماره (۱)، صفحه‌های ۶۹ - ۷۷.
- محمدی، ابراهیم و مریم افشار (۱۳۹۳)، «ترجمان تصویری «زمان اسطوره‌ای» در سینمای بیضایی»، فصلنامه‌ی نقد ادبی، دوره ۷، شماره (۲۵)، صفحه‌های ۱۸۵-۲۱۰.
- محمودی بختیاری، بهروز، فرشید کردمافی و نرگس فرشی جلالی (۱۳۹۳)، «سفر قهرمان مؤنث در سه فیلم‌نامه از بهرام بیضایی: مطالعه‌ی تطبیقی سه فیلم‌نامه‌ی سگ‌کشی، اشغال، و حقایق درباره‌ی لیلا دختر ادریس در چارچوب نظریه‌ی مورین مرداک زن» در فرهنگ و هنر مقاله ۱، دوره ۶، شماره (۲)، تابستان، صفحه ۱۴۹-۱۶۶.
- مختاریان، بهار (۱۳۸۸)، «نورتروپ فرای و نقد اسطوره‌ای»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره (۱۴)، صفحه‌های ۵۸-۷۳.
- معقولی، نادیا، علی شیخ مهدی و حسینعلی قبادی (۱۳۹۱)، «مطالعه تطبیقی کهن‌الگوی سفر قهرمان در محتوای ادبی و سینمایی»، مطالعات تطبیقی هنر، شماره (۳)، علمی- پژوهشی (وزارت علوم)، صفحه‌های ۸۷-۹۹.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴)، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۳)، اسطوره و اسطوره‌شناسی نورتروپ فرای: از کالبدشناسی نقد تا رمز کل، تبریز: نشر موغام.
- نوروزی، تورج (۱۳۷۴)، «انگاره‌های فرهنگ بومی در سینمای ایران: نگرشی به کاربرد آیین و اسطوره در فیلم‌های بهرام

بیضایی»، ایران‌شناسی، سال هفتم، شماره‌ی (۲)، صفحه‌های ۳۸۲-۳۹۷.
- وگلر، کریستوفر (۱۳۸۵)، ساختار اسطوره‌ای در فیلم‌نامه، ترجمه‌ی عباس اکبری، تهران: نیلوفر.
- وگلر، کریستوفر (۱۳۸۷)، سفر نویسنده، ترجمه‌ی محمد گذرآبادی، چاپ اول، تهران: مینوی خرد.
- وهابی دریاکناری، رقیه و مریم حسینی (۱۳۹۵)، «تصویر ایزدبانوان در روایت‌های داستانی بهرام بیضایی»، زن در فرهنگ و هنر، دوره‌ی ۸، شماره‌ی (۳)، ۳۱۷ ـ ۳۳۲.
- وهابی دریاکناری، رقیه و مریم حسینی (۱۳۹۶)، «انواع بازنویسی و بازآفرینی‌های بهرام بیضایی از داستان‌های کهن»، دو فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، شماره (۸۲)، صفحه‌های ۳۰۳ - ۳۲۹.
- ویتیلا، استوارت (۱۳۸۹)، اسطوره و سینما. ترجمه‌ی محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷)، روانشناسی تحلیلی. ترجمه‌ی فرزین رضایی، تهران: ارجمند.

- Kluckhohn, Clyde, Recurrent Themes in Myths and Mythmaking, Dædalus, Vol. 88, No. 2, Myth and Mythmaking (spring, 1959), 268-279.
- Righter, William. (1975). *Myth and Literature*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Vickery, John B. Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice. Lincoln: University of Nebraska Press, 1966.

Received: 2021/08/31
Accepted: 2023/03/17
Published: 2023/05/17

Footprints of Mythical cow in Iranian Cinema: A smple of myth–based Criticism

Rouzbeh Touserkani, School of biological Sciences, Institute for Research in Fundamental Sciences (IPM), Tehran, Iran.
Shoubaneh Sarraf , PhD in Persian Language and Literature.

Abstract

There is widespread agreement that since the publication of Northrop Fry's Anatomy of Criticism, the myth criticism has become one of the most important and fruitful branches of literary criticism, which had dominated academic literary study in Britain and United States. It seems that all the samples of all the versions of the mythic criticism share the same two features. First is the priority of the art works. They always start with the text and then look for the manifestation of myths or archetypes in it. Second, their view of mythology is usually static. They pay little attention to the changes and transformations of mythological elements and themes through history. As a result they seem oblivious to valuable findings of comparative mythology.

In this article, a new approach is introduced that shall be called myth–based criticism. It is different from the common examples of myth criticism in both ways. Unlike other versions of mythic criticism, we start with a myth and its historical transformations and then seek for its manifestations in texts. In this approach, using comparative studies and understanding the transformation process of myths, the hidden links of works of art are uncovered.

This article consists of two theoretical and practical parts. In the theoretical part, a brief introduction to myth criticism and its history is presented, then the principles of myth–based criticism are offered. In the second part, we have presented a practical example of myth–based criticism, First, we present a brief description of the myths of bull–slaying and the transformation of such myths throughout history, with emphasis on Persian mythology. finally, we examine the reflection of these myths in two important works of Iranian cinema, the Cow by Dariush Mehrjui and Qeysar by Masoud Kimiaei, and show that in this way It is possible to decipher some hidden links and ambiguous points of these two works.

What we have in mind is to establish a new method of art criticism that can be presented as an Iranian criticism method. Myth–based criticism can be considered as an Iranian way of criticism because few cultures like the ancient culture of Iran have a treasure of transformed myths and epics, and this is exactly the starting point for a myth–based critique.

Keywords: Mythic Criticism, Myth–based Criticism,, Ovagdāt, Gav, Qeysar.