فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)، علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۹۶

DOI: 10.22067/lts.v50i4.67178

تزئین‌های اسطوره‌ای در افسانهٔ *سن ژولین مهمان‌نواز* اثرگوستاو فلوبر با تکیه بر اسطوره- نقد و اسطوره- تحلیل

علی عباسی (استاد گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه شهید بهشتی، نیمه‌وقت دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، نویسنده مسئول)

aliabbassi1344@yahoo.fr

جعفر جهانگیر میرزا حسابی (استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران)

jaf.mirza_hessabi@iauctb.ac.ir

چکیده

هدف از این مقاله ارائه روش‌شناسی ژیلبر دوران و پیاده کردن آن به‌صورتی روش‌مند و علمی روی اثری از گوستاو فلوبر (*سه قصه، افسانهٔ سن ژولین مهمان‌نواز*) است. در واقع، با تحلیل این اثر، هدف یافتن معنا از خلال این اثر است. نگارندگان این مقاله سعی دارند این روایت را بر اساس روش اسطوره-نقد و اسطوره-تحلیل بررسی کنند تا بتوانند به این پرسش پاسخ دهند: نظام تخیلی فلوبر در این روایت چگونه تولید معنا می‌کند؟ این نظام تخیلی الهام گرفته از کدام اسطوره است؟ و چرا این یا آن تصویر به ذهن تحمیل شده است و چه تصاویر دیگری را به‌صورت بافتی فرا می‌خواند یا چه نحو تخیلی را نشان می‌دهد. برای پاسخ به این پرسش بنیادین فرض را بر این گذاشته‌ایم که از آن‌جائی که هر اثر ناب ادبی الهام گرفته از بافت گفتمانی و فرهنگی خود است و الهام گرفته از اسطوره‌های همان فرهنگ است، پس بخش اول این اثر باید از اسطوره‌های قهرمانی و بخش دوم آن باید از اسطوره‌های مذهبی شکل گرفته باشد.

کلیدواژه : اسطوره-تحلیل، اسطوره نقد، تخیل، ساختارهای اسرار آمیز، ساختارهای چرخه ای، ساختارهای قهرمانی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۶/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۹/۲۵

۱. مقدمه

تحلیل تخیل‌شناسان از ادبیات بر مسئلهٔ دریافت و پذیرش پایه‌ریزی شده است. به‌همین خاطر باید در هنگام خوانش یک روایت با این فرض حرکت کرد که آنچه توجه خواننده را جلب می‌کند، همان وجه مشترک بین روایت و اسطوره است و اسطوره نظام «معنایی پویایی است که تشکیل شده از نمادها، کهن‌الگوها و محرکه‌ها» (دوران[1]، ۱۹۹٦ ص. ٦٤). در واقع، یکی از روش‌هایی که قادر است منتقد را به عمق معنای یک متن برساند «اسطوره-نقد»[2] و به‌دنبال آن «اسطوره-تحلیل»[3] است. برای رسیدن به این معنای ژرف و همچنین برای رسیدن به مضمون اصلی آثار یک نویسنده و شاعر، باید در جستجوی واژه‌های تکراری و تصاویر تخیلی تکراری یا تشخیص گروه‌های نمادینی بود که با حرکت‌ها یا ژست‌های اصلی در ارتباط هستند؛ هم‌چنین، باید در جستجوی اشیای برگزیده‌ای بود که به دور آن‌ها یک‌سری از نمادها شکل می‌گیرند و سعی می‌کنند به‌صورت طبیعی متجلی شوند. عملاً، با این کار، از یک سو خوشه‌های تخیلی **را در یک اثر ادبی** به‌دست می‌آوریم، یعنی مجموعه‌ای از نمادهای را که از یک کهن‌الگو سرچشمه گرفته‌اند و تلاش دارند این کهن‌الگو را گسترش دهند. از سوی دیگر، با این عمل تلاش می‌کنیم هم‌شکلی‌ها[4] یا دوقطبی‌ها[5] را از میان تصاویر تعریف کنیم؛ یعنی قوانینی که نمادهای گوناگون را رهبری می‌کنند تا هم‌دیگر را متقابلاً فرابخوانند و هم‌زمان این نمادها به دور یک هستهٔ سازمان‌دهنده متمایل می‌شوند تا انسجام درونی این اثر و این نظام تخیلی را نشان دهند. اسطوره-نقد و اسطوره-تحلیل یکی از این روش‌هاست که به خواننده کمک می‌کند به این مضامین اصلی و واژه‌های تکراری معناساز برسد.

1. Durand
2. mythocritique
3. mythanalyse
4. isomorphismes
5. polarisations

با الهام از روش ژیلبر دوران، در مقاله‌های قبلی، در حوزهٔ تخیل‌شناسی به تحلیل روایت‌های ایرانی و خارجی پرداختیم و این بار، در این مقاله و در ادامهٔ پژوهش‌های متمرکز خود، افسانهٔ *سن ژولین مهمان‌نواز* از گوستاو فلوبر را انتخاب نمودیم. تحلیل ژیلبر دورانی در ادبیات بر پرسش پذیرش و دریافت استوار است. اصل و بنیاد تحلیل ژیلبر دورانی بر این است که آن‌چه توجه خواننده را جلب می‌کند، همان شباهت‌های روایت با اسطوره است و اسطوره–نقد در پی آن است بداند آن ارتباط و هماهنگی ریشه‌ای و پیوستگی‌های عمیقی که اسطوره‌های بنیانی بر متن تحمیل می‌کنند کدام هستند. برای روشن‌شدن این مسئله، مطالعهٔ خود را با اثر نام‌برده در بالا آغاز می‌کنیم. این نمونه این توانائی را به ما می‌دهد که بفهمیم چه سود نقادآن‌های می‌توان از ساختارهای تخیل برد.

فلوبر دومین روایت کتاب *سه قصه، افسانهٔ سن ژولین مهمان‌نواز* را از نقاشی‌های پنجرهٔ کلیسای شهر روآن تخیل کرده و آن را نوشته است. نگارندگان این مقاله سعی دارند این روایت را براساس روش اسطوره–نقد و اسطوره–تحلیل بررسی کنند تا بتوانند به این پرسش‌ها پاسخ دهند: نظام تخیلی فلوبر در این روایت چگونه تولید معنا می‌کند؟ این نظام تخیلی الهام گرفته از کدام اسطوره است؟ و چرا این یا آن تصویر به ذهن تحمیل شده است و چه تصاویر دیگری را به‌صورت بافتی فرا می‌خواند یا چه نحو تخیلی را نشان می‌دهد؟ برای پاسخ به این پرسش‌های بنیادین فرض را بر این گذاشته‌ایم که از آن‌جائی که هر اثر ناب ادبی الهام گرفته از بافت گفتمانی و فرهنگی خود است و نیز الهام گرفته از اسطوره‌های همان فرهنگ است، پس بخش اول این اثر باید از اسطوره‌های قهرمانی و بخش دوم آن باید از اسطوره‌های مذهبی شکل گرفته باشد. با الهام از اسطورهٔ مربوط به خود، قاعدتاً همان چینش و نحو، تکرار می‌شود با این تفاوت که فیگورها متفاوت می‌شوند. به‌همین منظور، ابتدا مفاهیم و روش اسطوره–نقد و اسطوره–تحلیل معرفی خواهد شد و آن‌گاه به تحلیل روایت *افسانهٔ سن ژولین مهمان‌نواز* اثر فلوبر خواهیم پرداخت تا نگارندگان این مقاله بتوانند به پرسش‌های مطرح شده، پاسخ گویند.

۲. بحث

ژیلبر دوران، برای بنای اسطوره–نقد، نقد تخیل مادی را که در ارتباط با اندیشهٔ گاستون باشلار است رها می‌کند تا بتواند رویکرد و روش جدیدی را تحت عنوان اسطوره–نقد و اسطوره–تحلیل بنا نهد. در واقع، یکی از ویژگی‌های اصلی تفکر دوران تداوم همیشگی افکار اوست. خوانندهٔ آثار ژیلبر دوران دائماً پیوستگی و تداومی را در روش‌های نقد ادبی او مشاهده می‌کند. به‌عنوان نمونه، ویژگی مشترک و همیشگی در مطالعات و بررسی‌های گوناگون او اسطوره است؛ اسطوره موضوع و مضمون اصلی در تحقیقات اوست. روش‌شناسی نقد ادبی ژیلبر دوران پایه‌ریزی بر ارزش‌گذاری دوبارهٔ شناخت‌شناسی اسطوره می‌باشد. ارزش‌گذاری که تا اوایل قرن بیستم بر اثر مثبت‌گرائی پرومته‌ای در کشورهای اروپایی به فراموشی سپرده شده بود. آثار دوران یکی از بهترین روش‌های ارائهٔ تفکر اسطوره‌ای است. هم اسطوره و هم تخیلات، نقطهٔ آغاز و پایان هر تحقیق علمی و هنری برای ژیلبر دوران است. یعنی این‌که، اسطوره و تخیلات همچون چهارراهی هستند که در آن مسائل تاریخی، اجتماعی و فلسفی با انگیزه‌های روان‌شناختی در یکدیگر وارد می‌شوند. در روش نقد ادبی دوران، خواندن اسطوره، کلیدی است برای درک اثر ادبی، هنری و حتی علمی و فنی. بر این اساس می‌توان ادعا کرد که اثر انسانی، عمل دوباره‌سازی اسطوره است. ژیلبر دوران می‌گوید: «در اثر بزرگ هنری، خصوصاً ادبی، خود اثر، گفتار اثر، بافت‌های اثر خود اسطوره را ... می‌سازد یا دوباره سازی می‌کند.» (دوران. ۱۹۷۹، ص. ۱٦۹) به همین دلیل اسطوره ارائه‌دهندهٔ بسیار خوبی از ساختارهای نظام تخیل است.

در کتاب *ساختارهای انسان شناسی تخیل، مقدمه بر کهن‌الگوشناسی عمومی* و خصوصاً در *صورت‌های اسطوره‌ای و شکل‌های اثر، از نقد اسطوره‌ای به تحلیل اسطوره‌ای*، ژیلبر دوران به اهمیت اسطوره در نقد ادبی می‌پردازد و نقد ادبی‌اش را «اسطوره–نقد» و «اسطوره–تحلیل» می‌نامد. در واقع، نقد او، ابتدا، حرکتی است از نقد روانکاوی به اسطوره–نقد و، آن‌گاه، به طرف اسطوره–تحلیل.

دوران بـر خلـاف بسـیاری از اندیشـمندان بـر ایـن بـاور اسـت کـه «بـین تصـاویر و صـحنه‌های اسـطوره‌ای یونـان باسـتان کـه دارای دلالـت معنـایی هسـتند و نظام‌هـای جدیـد روایت‌هـای فرهنگـی امـروزی همچـون ادبیـات، هنرهـای زیبـا، ایـدئولوژی و تـاریخ ... جـدایی وجـود نـدارد» (دوران. ۱۹۷۹، ص. ۱۱). ایـن موضـوع یکـی از دو فرضـیهٔ اصـلی او بـرای نوشـتن کـتاب بسـیار معـروفش *صـورت‌های اسـطوره‌ای و شـکل‌های اثـر* اسـت. در واقـع، ایـن میرچاالیـاده بـود کـه بـرای اولـین‌بـار به‌صـورت بسـیار روشـن ایـن فرضـیه را فرمول‌بنـدی کـرد کـه بـر اسـاس آن روایت‌هـای فرهنگـی و خصوصـاً رمـان جدید سرمایه‌های اسطوره‌ای کم و بیش پذیرفته‌شده‌ای هستند.

ژیلبر دوران چون شارل مورون[1] بـر ایـن بـاور اسـت کـه بـرای خـوانش اثـر هنـری بایـد اسـطورهٔ آن اثـر را یافـت. توجیـه او بـرای جانشـینی عنصـر «اسـطورهٔ آغـازین» بـا «اسـطورهٔ شخصـی» از شـارل مـورون بـه ایـن صـورت اسـت: بـه‌نظـر ژیلبـر دوران شـخص یـا «مـن» آنقـدر توانـائی نـدارد تـا انگیزه‌هـایِ رفتـارِ انسـان را (انسـان بـه‌معنای کلـی) کاملـاً بررسـی کند؛ این عمل از قدرت فرد خـارج اسـت؛ بـرای توجیـه رفتـار و تبـدیل ایـن رفتـار بـه هنـر یـا ادبیـات بایـد در برابـر انگیزه‌هـایی همچـون خودسـتایی یـا خودخـواهی کـه در فـرد وجـود دارد، انگیزه‌هـای بسـیار قـویتر دیگـری را پیـداکرد؛ ایـن انگیـزه فراتـر از انگیـزهٔ شخصـی خواهـد بـود و آن همـان اسـطورهٔ آغـازین یـا ابتـدایی اسـت کـه همچـون قـدرت مطلق حاکم عمل می‌کنـد. ایـن انگیـزه فراتـر از فـرد مـی‌رود. بـه‌نظر ژیلبـر دوران، برخلـاف شـارل مـورون، بولهوسـی‌هـای «مـن» یـا *اگـو* نمـی‌توانـد چنـان قـدرتی داشـته باشـد کـه انگیزه‌ها را بیدار کنـد، بلکـه ایـن اسـطوره اسـت کـه توانـایی چنـین کـاری دارد. اسـطوره از شـخص و از رفتارهـا و ایـدئولوژی‌هـای شـخص فراتـر مـی‌رود. اسـطوره‌ها بـه خیلـی دور بـر مـی‌گردنـد. فراتـر از حـوادث شخصـی و فراتـر از سـاختارهای وجـودی مـی‌رونـد. اسـطوره–نقـد یـا نقـد اسـطوره‌ای مـوقعیتی فرهنـگی دارد. اسـطوره–نقـد بـا ایـن اصـل اسـاسی آغـاز مـی‌شـود: تصـویری تحمیل‌شـده یـا نمـادی سـاده بـرای این‌کـه در یـک اثر وارد شود و همچنین بـرای این‌کـه داخـل‌کننـده هـم باشـد و بـرای این‌کـه نیرویـی باشـد

1. Charles Mauron

تا بتواند ساختار اثر را سازماندهی کند باید در زمینه و پایه‌ای انسانی داخل شود که خیلی عمیق‌تر از حوادث شخصی‌ای است که در ناخودآگاهی فرد حک شده‌اند. این پایه و زمینهٔ اصلی برای فرد همان میراث فرهنگی و فرافرهنگی، زبانی، ایده‌ها و تصاویر است. در تحلیل آخر، نقد اسطوره‌ای در مورد اسطورهٔ آغازین پرسش می‌کند. این اسطورهٔ آغازین کاملاً با میراث‌های فرهنگی اشباع شده است. این اسطورهٔ آغازین تصاویر تحمیل‌شده و حتی اسطورهٔ فردی را در خود داخل می‌کند و این زمینه و اصل همان اسطوره یا روایت است که هدف آن آشتی تضادهای آزاردهنده با یکدیگر در سطح وجود انسانی است.

خوانش اسطوره-نقد تلاش دارد «هسته‌ای اسطوره‌شناختی یا بهتر بگوئیم الگوئی اسطوره‌ای را در عمق روایتی که می‌تواند متنی شفاهی یا نوشتاری باشد۷ نشان دهد» (دوران، ۱۹۹٦، ص. ۱۸٤). به همین خاطر ژیلبر دوران برای اثبات نظریه‌هایش رمآن‌های استاندال را بررسی می‌کند تا بتواند از میان ساختارهای سطحی به ساختارهای درونی دسترسی پیدا کند و آنگاه، کهن‌الگوهائی را که باعث شکل بخشیدن به این رمآن‌ها شده‌اند، پیدا کند.

> «آنچه رمان‌نویس بزرگ [استاندال] در پی آن است این است که از میان این لایهٔ ضخیم نشآن‌های و پیش‌پاافتادهٔ زبان، نیروهای پویای کهن الگوهایی را که در پنهان آرزوها، رؤیاپردازی و اشتغالات بسیار درونی را ساختار می‌دهند و سازماندهی می‌کنند در درون خواننده تحریک کند». (دوران، ۱۹٦۱، ص. ۱۳-۱٤)

با این نگرش، ژیلبر دوران مطالعه را بر دنیای داستان، یعنی روی مضمون روایتی اثر و نه روی سبک این یا آن نویسنده پایه‌ریزی می‌کند. ژیلبر دوران به‌روشنی بین شکل و مضمون تفاوت می‌گذارد و تمایلش را به مضمون نشان می‌دهد. بدین ترتیب، او *زیباشناسی ادراکی* و *زیباشناسی مدلول را* پایه‌ریزی می‌کند. آنچه در نگاه ژیلبر دوران دارای اهمیت است این است که ببیند چه چیزی در نوشتهٔ ادبی می‌تواند

بدون تخریب ترجمه شود. در واقع، روش ژیلبر دوران طوری پایه‌ریزی شده است که بین رمان‌نویسی چون استاندال، از یک سو و نویسندگان ساده، از سویی دیگر، فرق نمی‌گذارد. به‌نظر ژیلبر دوران، نزد استاندال، این هنرمند نابغه، اسطوره به‌صورت ساختگی (یعنی به‌نوعی که روی روایت سوار شده باشد) زاده نشده است، بلکه اسطوره از درون نویسنده جوشیده شده و به دنیا آمده است.

از نظر ژیلبر دوران، رمان و اسطوره با یکدیگر شباهت‌هایی دارند و آن استفادهٔ مشترک آن‌ها از **تکرارهاست**: این تکرارها «سکانس‌هایی هستند که کنش اصلی را 'به‌شکل کوتاه تکرار می‌کنند'» (*اسطوره‌شناسی*، ص. ۱۸٦). به‌بیانی دیگر، کنش اصلی را به داستان در داستان تبدیل می‌کنند. پس شناسایی اسطوره در ادبیات از طریق شناسایی خوشه‌هایی از تصاویر هم‌شکل آغاز می‌شود که در سطوح گوناگون آن گزاره‌ها ظاهر می‌شوند (ژیلبر دوران این الگوی کامل را در کتاب *ساختارهای مردم شناسی* نشان داده است). انتخابِ مدل‌های کوچک که پژوهش روی آن‌ها صورت می‌گیرد خیلی وسیع است، زیرا این انتخاب از عنوان سادهٔ یک اثر آغاز و به مجموعه آثار نویسنده ختم می‌شود. یک اسطوره یا چندین اسطورهٔ ثبت‌شده در یک متن **تزیین اسطوره‌ای متن را** تشکیل می‌دهند. این اسطوره‌ها «ابزاری را فراهم می‌آورند که به‌کمک آن کلیت ادبیات با تمام چیزهایی که هم درونی‌ترین و هم جهانی‌ترین عناصر وجودی هر خواننده‌ای است مرتبط می‌شود و آن‌ها را متأثر می‌سازد» (*تزیین اسطوره‌ای*، ص. ١٤). «اسطوره‌ها به‌واسطهٔ ویژگی‌های خاصی که مشخص‌کنندهٔ آن‌هاست در متن داخل می‌شوند (برای نمونه آن صحنهٔ خاص، آن وضعیت، آن ویژگی قهرمان و غیره) که ژیلبر دوران این ویژگی‌ها را واحدهای معنایی اسطوره[1] [یا میتم‌ها] می‌نامد.» (شلبورگ، ص. ٧٦) این واژه‌سازی «کوچک‌ترین واحد گفتمانی را که از بُعد اسطوره‌ای دارای دلالت معنایی است مشخص می‌سازد» (دوران، ۱۹۷۹،

1. mythèmes

ص. ۳٤٤) و در ضمن «این واحدهای کوچک به‌وسیلهٔ **تکرارها** مشخص می‌شوند» (*اسطوره‌شناسی*، ص. ۱۹٤).

برای این‌که یک اسطوره حاضر شود، باید و کافی است که آن کنش ادبی، آن مکان یا شخصیت‌های ادبی شباهت‌های تکرارشونده را با یک کنش اسطوره‌ای، یک مکان اسطوره‌ای یا شخصیت اسطوره‌ای ارائه دهند. به‌هیچ وجه احتیاج نیست که شخصیت‌های اصلی و سنتی اسطوره نام برده شوند. در این مورد، ژیلبر دوران از یک «رجحان و برتری فعلی و مسندی بر اسم، یا بهتر بگوییم بر اسم خاص» سخن می‌گوید (*اسطوره‌شناسی*، ص. ۱۹۱) به این معنا که برای تشخیص یک اسطورهٔ پنهان، باید بیشتر به کنش‌ها و ویژگی‌های شخصیت‌های داستانی اشاره نمود و کمتر به ذکر صریح و روشن از خدایگان یا نام بردن از قهرمانان اسطوره‌ای پرداخت. در این مورد، باور ژیلبر دوران کاملاً روی طبیعتِ کنشی که در ارتباط با ساختارهای درونی تخیل است، استوار است. وانگهی، برای درک ساختِ یک متن، ژیلبر دوران بر این باور است که غالباً اسطوره‌های پنهان موثرتر از اسطوره‌های آشکار و صریح هستند. ژیلبر دوران تا جایی پیش می‌رود که حتی نشان می‌دهد گاهی نویسندگان برای انتخاب اسطوره‌هایی که از آن‌ها به‌عنوان الگو استفاده می‌کنند، به اشتباه می‌افتند. وانگهی، اسطوره فقط به‌وسیلهٔ شمار محدودی از واحدهای معنایی یا میتم‌هایش می‌تواند در ساختار متنی داخل شود. هویت الگوی اسطوره‌ای وقتی رخ می‌دهد «که تعدادی از میتم‌ها به‌صورت آماری به حد نصاب رسیده باشند» (*صورت‌ها*، ص. ۳٤٤).

حضور اسطوره در نوشتار کاملاً تحتِ فرمانِ خواست‌هایِ نویسنده نیست. بافت فرهنگی در سطح گسترده‌ای روی انتخابِ الگوهای اسطوره‌ای تأثیر می‌گذارد. این بافت‌های فرهنگی خصوصاً توقعات خوانندگان را هم تعیین می‌کنند. در واقع، به‌نظر می‌رسد تاریخ جوامع با ظاهر شدن و ناپدید شدن همین اسطوره‌ها تعیین شده باشد. بررسی این پدیده‌های دوره‌ای و تبدیلی که اسطوره‌ها آن را متحمل می‌شوند، موضوع مطالعهٔ اسطورهٔ تحلیلی است. نقد اسطوره‌ای و نقد تحلیلی

متقابلاً همدیگر را تغذیه و کامل می‌کنند: نقد اسطوره‌ای مجموعه‌ای از میتم‌هایی‌را که در مرحله‌ای از زمان ظهور پیدا کرده‌اند برای نقد تحلیلی فراهم می‌کند، در حالی‌که تمام تجربه‌های حاصل از نقد تحلیلی می‌تواند نگاه نقد اسطوره‌ای را هدایت کند. نقد اسطوره‌ای به کمک نقد تحلیلی در مجموع سعی دارد «جهان اسطوره‌ای را که ’سلیقه‘ یا فهم خواننده تشکیل می‌دهد با جهانی اسطوره‌ای که از خوانش چنین اثر مشخصی حاصل می‌شود» روبه‌رو سازد (دوران، ۱۹۷۹، ص. ۳٤۳).

برای گزارش تاریخِ تداخلِ اسطوره‌ای در جامعه و در هنرها، نقد تحلیلی مفهوم **حوضچهٔ معنایی** را درست کرده است. این موضوع، تشکیل تخیل اجتماعی‌فرهنگی را با تشکیل یک رودخانه مقایسه می‌کند. از اولین جریان‌های رودخانه که در پیوند با پدیدار شدن اسطوره‌های قدیمی‌است تا اتمام دلتاهایی که رودخانه با آن شروع به تقسیم شدن می‌کند و به‌وسیلهٔ جریان‌های همسایه تسخیر می‌شود، می‌توان شش مرحله را تعیین کرد. این شش مرحله بین یک‌صد و چهل تا یک‌صد و هشتاد سال رخ می‌دهد (رجوع کنید به *اسطوره‌شناسی*، ص. ۸۵). این مدت، زمان متوسطی است که ژیلبر دوران برای جریان‌های بزرگ فرهنگی که در درون آن‌ها این متون ادبی درست می‌شوند، اختصاص می‌دهد. بررسی جریان ادبی، باز همان تعریف تخیل است که این جریان ادبی آن را انتقال می‌دهد؛ بررسی **دکور یا تزیین اسطوره‌ای** یک اثر همان قرار دادن دقیق این تزیین در یک حوضچهٔ معنایی است.

تحلیل افسانهٔ *سن ژولین مهمان‌نواز*، چکیدهٔ روایت:

دومین داستان از *سه قصه، افسانهٔ سن ژولین مهمان‌نواز* از یک تابلوی ویترای در کلیسای‌کاتدرال شهر روآن[1] به فلوبر الهام شده است.

با تولد ژولین دو پیش‌گویی دربارهٔ آیندهٔ او انجام می‌گیرد: کشیشی به مادرش می‌گوید که او آدم مقدسی خواهد شد و کولی‌ای (گدا) به پدرش می‌گوید که ژولین

1. La cathedral de Rouen

به شکوه و بزرگی خواهد رسید. به‌زودی، مرد جوان به شکارچی گناهکار و بی‌رحم بدل می‌شود. روزی، در پایان کشتار حیوانات، گوزن نر بزرگ و سیاهی به او می‌گوید که پدر و مادرش را خواهد کشت. از ترس، ژولین از علاقه به شکارش چشم‌پوشی می‌کند، اما خیلی زود، در شغل نظامی درخشانی داخل می‌شود که به‌لطف آن با دختر امپراتور ازدواج می‌کند. طولی نمی‌کشد که زندگی جدید او را کسل می‌کند و در یک شب تابستانی از قصر خارج می‌شود تا دوباره شکار کند. در غیبت او والدینش درب قصرش را به صدا در می‌آورند. همسر جوان ژولین تخت مخصوص به خودش را به آن‌ها می‌دهد. در همین هنگام شکارچی قدیمی از این‌که دیگر توانایی کشتن حتی یک حیوان را هم ندارد عصبانی می‌شود. زمانی‌که صبح به اتاقش باز می‌گردد، فکر می‌کند همسرش به او خیانت کرده است، زیرا زن و مردی را خوابیده روی تختش می‌بیند. پس، با خنجر پدر و مادرش را در تخت‌خواب می‌کشد. بعد از این کار، زندگی سادهٔ حقیرانه‌ای را آغاز می‌کند. و در کنار رودخانه‌ای زورق‌بان می‌شود. شبی، مردی جذامی‌از او کمک می‌خواهد. ژولین تخت خودش را به او می‌دهد، و در پاسخ به تقاضای جزامی، او را با بدن خودش گرم می‌کند. آن‌گاه جذامی، که کسی دیگری جز حضرت مسیح نیست، او را در آغوش می‌گیرد و به آسمان می‌برد.

بعد از این خلاصهٔ کوتاه به دکور یا تزیین اسطوره‌ای این قصه می‌پردازیم. مانند تزیین تمام روایت‌های رمانسکی، عملی قهرمانانه با جستجوی عرفانی پیوند می‌خورد و با استفاده از استعارهٔ معمارگونه که برای ژیلبر دوران بسیار مهم است، این قصه روی این دو پایه یعنی پایهٔ قهرمانانه و پایهٔ عرفانی استوار می‌گردد. از پایهٔ قهرمانی آغاز می‌کنیم.

پایه‌های قهرمانی: تقویت تولد و الگوی نمرود[1]. ژیلبرت دوران در پژوهش روی رمان استاندل، تأکید می‌کند که برای رسیدن به اندازه‌ها و رسیدن به ارزش‌های قهرمان، شخصیت داستانی باید به‌وسیلهٔ بعضی از پدیده‌هایی که تولدش را پوشش

1. Nemrod

می‌دهند تقویت شود. فلوبر بیشتر بر ریشهٔ روحانی ژولین تکیه کرده است تا بر جنبهٔ فیزیکی‌اش؛ یعنی درست همان زمانی‌که فلوبر دربارهٔ مادر ژولین می‌نویسد: آن‌قدر نزد خدا راز و نیاز کرد تا این‌که پسری برای او آورده شد. بنابراین، این پسر تا حدودی پسر خداست. این ایده در تصویر نوزاد تکرار شده است و او را با مانتوی زربفت و کلاهِ به گنش مزین‌شده با مرواریدها نشان داده است. ژولین بیشتر به یک مسیح کوچولو شبیه بود تا به یک انسان معمولی. در اینجا حضوری از تکرار اسطورهٔ مسیحی وجود دارد که انتهای قصه را هم مشخص می‌کند. اما خصوصاً، تغییر شخصیت‌داستانی به قهرمان به‌وسیلهٔ بازی پیش‌بینی‌هایی که این نشانهٔ الهی را تأیید می‌کنند تضمین شده است. این پیش‌بینی‌ها سه‌بار در متن آمده است: پیش‌گویی کشیش و کولی که در هنگام تولد ژولین دیده می‌شوند، و آن‌گاه، پیش‌گویی گوزن نر سیاه‌رنگ بزرگ. این سه پیش‌گویی پیامبرگونه که در قصه‌های پریان بسیار دیده می‌شود، بازسازی و تکراری است از اسطورهٔ یونانی سه موآر[1] یا سه پارک[2] که سرنوشت انسان‌ها را می‌بافد و باز می‌کند. در این‌جا، موضوع بر سر اسطوره‌ایست با ریشهٔ ماه‌گونه (یعنی مربوط به اسطوره‌ها و تخیل‌های مربوط به ماه) که با نمادهای شبان‌هایی که به‌معنای اضطراب در مقابل جریان کشندهٔ زمانیت است، پیوند خورده است. این اسطوره با ظرافت و با مهارت در تصویر مادر ژولین ظاهر می‌شود؛ یعنی زمانی که مادر او به تصویر کشیده می‌شود و راوی می‌گوید که او، یعنی مادر، خیلی سفید بود. در ادامه و در عین این‌که به مادر رنگ ماه را اختصاص می‌دهد، فلوبر می‌نویسد که مادر دوک‌ریسی می‌کرد مانند پراک‌ها. ژولین پسر یک مادرِ کُشنده و ماه‌مانند است. اکنون می‌توان فهمید چرا پیرمرد آن آن طور پیشگویی کرد (آن پیرمردی که با لباس کشیشی ضخیم و از جنس پشم در مقابل مادر ظاهر شد و با لیزخوردن روی پرتو نور ماه عروج کرد). وانگهی، کولی پیش‌گویی که در مه ظاهر می‌شود، پیش از ناپدید شدنش در میان علف‌زار، این نماد ماه‌گونه را گسترش

1. Des trois Moires
2. Trois Parques

می‌دهد. دستبندهای نقره‌ای‌رنگی که کولی آن‌ها را به هر دو بازویش بسته است کولی را به این نماد ماه‌گونه به‌صورت خیلی روشن پیوند می‌زند. از یک سو، مه و علف‌زار ظاهر شدنشان را به تصاویر شب دلهره‌آور متصل می‌کنند و از سویی دیگر، به نمادگرایی گیاهی استحاله پیوند می‌زنند. مکان ناپدیدشدنش یادآور طبیعتِ کتونین[1] (یا طبیعت مربوط به الهه‌گانِ جهنمی‌زمین) ستارهٔ شب‌هاست. در عین این‌که ویژگی ستیزه‌جو و پر افتخار قهرمان بیان می‌شود، پیش‌بینی تغییر نهایی قهرمان هم صورت می‌گیرد، هرچند که هر دو پیش‌گویی در ظاهر متضاد به‌نظر می‌رسند، در باطن این دو با یکدیگر منسجم و هم‌راستا هستند؛ چرا که نمادهای ماه‌کشاورزی[2] این دو را به یکدیگر پیوند می‌زنند. به‌همین دلیل، هر دو پیش‌گویی می‌توانند در ادامهٔ یکدیگر انجام شوند و این موضوع به گوزن وابسته است که با نفرینش کلید نمادینی را بدهد که به کمک آن ژولین بتواند این دو پیش‌گویی را به یکدیگر همچون زنجیری متصل‌کند.

گوزن نرِ سیاه بزرگ همچنین متعلق به خوشه‌های نمادین ماه‌گونه است و در ضمن به‌عنوان تغییر ریخت حیوانی و تغییر کتونینِ الههٔ یونانی در نظر گرفته می‌شود؛ یعنی همان آرتمیس است (شکاربان بزرگ المپی‌ها و تداخل‌کنندهٔ ماه). رنگ سیاه گوزن، آن را به‌عنوان نماد ماهِ جدید متمایز می‌سازد؛ یعنی همان ماه سیاه، همان ماه ناپیدایی که اسطوره‌شناسی آن را به‌عمد اولین مرگ می‌نامد؛ همان ماهِ سیاهی که هم‌زمان هم پایان و هم آغاز یک چرخه را نشان می‌دهد. با یک چنین ویژگی است که گوزن سنتزی از دو پیش‌گوئی قبلی را به انجام می‌رساند. ماه مرده، نشان‌دهندهٔ تمام حیواناتی است که به‌وسیلهٔ ژولین کشته شده‌اند و اعلام نتیجهٔ رأی دادگاهی است که گوزن از طرف تمام حیوانات بیان می‌کند: «نفرین بر تو! نفرین بر تو! نفرین بر تو! ای سنگ‌دل، با قلبی وحشی، روزی خواهد آمد که پدر و مادرت را به قتل

---

۱. صفت chtonien روی واژهٔ لاتین شکل گرفته است و از واژهٔ یونای khthôn به معنای زمین مشتق شده است. این صفت هر آن‌چه را که مختص با الهه‌گان جهنمی است توصیف می‌کند.

2. Agro-lunaire

خـــواهی رســـاند!» (بـــه‌نقل از شـــلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ٦٢) و بـــدین‌ترتیـــب، کـــنش والدین‌کُشی با گنجانـدن زوج کامـل والـدین یعنـی حتـی بـا کشـتن مـادر در هـم شـکلی‌هـا یا در هم‌گنه‌های وسـیع تصـاویر مربـوط بـه مـاه در ایـن روایـت داخـل شـده اسـت. گـوزن نر، نمـاد مـاه جدیـد، نشـان مـی‌دهـد کـه بـرای رسـیدن بـه تغییـر و تحـولی بـا ارزش‌هـای مثبـت و بـرای این‌کـه مسـیر نمـادین ماه‌گونـهٔ ژولـین روی ارزش‌هـای مثبـت بـاز شـود و برای این‌کـه بـه عـروج و نـور برسـد، بایـد ژولـین بـه عمـق قطـب منفـی بـرود و از آن‌جـا به‌طرف بالا حرکت خود را آغاز کند.

هـر سـه پیش‌گـویی، یعنـی پیش‌گـویی کشـیش، گـدا (کـولی) و گـوزن نـر، سرنوشـتی قهرمانانـه را بـه ژولـین نسـبت مـی‌دهنـد کـه ایـن سرنوشـت بـا نشـانه‌های چرخـه‌ای ماه‌کشاورزی مشخص شده‌اند. ایـن سرنوشـت بـا چهـار قربـانی متـوالی شـکل گرفتـه اسـت که هر کدام از آن‌هـا مراحـل کـنش و ژسـت قهرمانانـهٔ ژولـین را تشـکیل مـی‌دهنـد: قربـانی کـردن حیوان‌هـا در هنگـام شـکار، قربـانی‌کـردن انسـان‌هـا در زمـان جنـگ، قربـانی کـردن والـدین و در نهایـت، قربـانی کـردن خـود. زیـرا در مرحلـهٔ آخـر زنـدگی ژولـین، یعنـی درسـت قبـل از پـذیرش جـذامی توسـط ژولـین به‌درسـتی مـی‌تـوان از قربـانی کـردن خـود سخن گفت، زیرا ژولین وقتـی مـی‌بینـد کـه دیگـر قـادر نیسـت جنـایتی را کـه در حـق پـدر و مـادرش انجـام داده فرامـوش کنـد تصـمیم بـه خودکشـی مـی‌گیـرد. فقـط زمـانی از ایـن عمل چشم‌پوشـی مـی‌کنـد کـه در آب یـک چشـمه شـباهت خـودش را بـا پـدرش مشـاهده می‌کند. تنها در این زمان اسـت کـه خـط سـیر آدم‌کشـی بـه پایـان مـی‌رسـد و تغییـر تحـول انتهایی و همچنین تغییـر چرخـه آمـاده مـی‌شـود. وانگهـی، تغییـر و نوشـدگی چرخـهٔ زمـان با کسی که شبیه بـه یـک مسـیح کوچـک اسـت، معرفـی مـی‌شـود و ایـن تصـویر چرخـه بـا تصویر مسـیح کـوچکی کـه بـه آسـمان مـی‌رود و «در مقابـل سـرور و خالق‌مـان[1] حضـرت مسـیح قـرار مـی‌گیـرد» (بـه‌نقل از شـلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ٦٥) پیونـد برقـرار مـی‌کنـد و مستحکم‌تر می‌شود. بدین‌طریـق، ژولـین چهـار مرحلـهٔ کشـتار را مـی‌شناسـد کـه ایـن چهـار

1. Seigneur

مرحله دقیقاً با شمار دوره‌های ماه برابر است.[۱] در هر مرحله، ژولین کمی بیشتر به خودش نزدیک می‌شود: ابتدا کشتار حیوان‌ها، سپس کشتار آشنایانش، آن‌گاه کشتن والدینش با ضربات خنجر و در انتها تحقیر زندگی‌اش تا آن‌جایی که اقدام به خودکشی می‌کند و مسری‌بودن بیماری جذام را نادیده می‌گیرد. بدین‌ترتیب، ژولین خشونت قربانی‌کننده[۲] را که متعلق به اسطوره‌شناسی ماه‌کشاورزی است در داستان داخل می‌کند: ژولین در داستان ابتدا خود را به‌صورت سوژه، آن‌گاه به‌عنوان ابژه نشان می‌دهد، البته تا لحظه‌ای که اقدام به خودکشی می‌کند به شکل کاملاً فعال دیده می‌شود و در انتها به‌شکل منفعل نمایان می‌شود. این دوگانه‌های فاعل و مفعول، قاتل فعال و قاتل منفعل جای خود را به دوگانهٔ اعمال زمینی، کتونین و اعمال آسمانی، اورانین[۳] می‌دهند. پس با تفاوتی زیاد در ظاهر، خشونت و تقدسِ ژولین از این نوع تخیل نتیجه می‌شود.

عمل یا ژست قهرمانی ژولین به دور واحد معنایی اسطوره یا دو میتم چرخ می‌خورد، واحد–اسطورهٔ شکار و واحد–اسطورهٔ جنگ که به‌عنوان هدایت‌کنندهٔ فیگور این ژست قهرمانی اسطورهٔ انجیلی نمرود را نشان می‌دهد: «شکارچی خشن در مقابل سرور و خالق» و «توانا و قدرتمند بر روی زمین» (به‌نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ٦٨). بر اساس سنت، نمرود امپراتور بابیلون[٤] شد و تمام بین‌النهرین را به تسخیر خود در آورد. به‌همین خاطر ویکتور هوگو در *عاقبت شیطان*[٥] از نمرود الگوی یک فاتح را خلق کرده است.[٦] ژولین مجهز به انواع گوناگونی از نمادهای جدا کننده (مانند: شمشیر، خنجر و ...) است که نشان‌دهندهٔ قدرت و جنگدگی اوست: «کمان تیراندازی»، «تیر کمان»، «شمشیر»، «کارد بزرگ». نقش و کارکردِ قهرمانی ژولین

---

۱. ۱– یک چهارم اول ماه ۲– ماه کامل ۳– یک چهارم آخر ماه ٤– ماه جدید

2. La violence sacrificielle
3. Ouraniennes
4. Babylone
5. *La Fin de Satan*
6. Voir V. Hugo, *La Fin de Satan* (p. 3-153), in *Poésie*, IV (*op. cit.*), «Livre premier : le glaive», p. 17-37.

به‌کمک یک مبارزهٔ جان‌فرسا و نفس‌گیر بین او و تصاویر و نمادهای ریخت‌حیوانی، ریخت‌تاریکی و ریخت‌سقوطی بازنمایی‌شده و سازمان‌دهی شده است: در روایت، نمادهای ریخت‌حیوانی توسط حیوانات و تصاویر گلادیاتور ارائه شده‌اند، نمادهای ریخت‌تاریکی با داخل‌شدن به زمین باتلاقی یا حتی با آسمان و خورشید خونی‌شده دیده می‌شوند و نمادهای ریخت‌سقوطی به‌وسیلهٔ پرتگاه یا به‌وسیلهٔ پلی که در حال خراب‌شدن و فرو ریختن است نشان داده شده‌اند. به‌عنوان نتیجه، این شبکه یا خوشهٔ تصاویر و نمادها در تصویر ریخت‌تاریکی آب، (تاریک‌تر از جوهردوات) دیده می‌شود یعنی درست زمانی‌که ژولین جذامی‌را از روی آب رد می‌کند و به طرف دیگر ساحل می‌برد. بدین ترتیب، مبارزه ادامه می‌یابد، تا در انتها، به تصاویز عروج ختم شود و این تصویر عروج خود را به کمک نمادهای عظیم‌شدگی نشان می‌دهد: «آن کسی که بازوانش ژولین را در خود گرفته بود باز هم بزرگ و بزرگ‌تر می‌شد به‌حدی که سر و پاهایش با هر دو دیوار کلبه برخورد می‌کرد» (به‌نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ۷۰). در انتها، محرکهٔ ویژهٔ سومینِ ساختارِ قهرمانی در منظومهٔ روزانه، پیروزی قهرمان را امضا و تأیید می‌کند. اما، اگر دلاوری و قهرمانی ژولین بر روی چنین تغییر و تحولی باز می‌شود، به این دلیل است که این دلاوری به‌کمک جهشی اسرارآمیز یا عرفانی دوگانه و دوتایی شده است.

اکنون به دومین‌ساختار این روایت که پایهٔ اسرارآمیز (یا عرفانی) و استمرار و پیوندِ قهرمان با جهان است می‌پردازیم[1]. فلوبر روایتش را در سه بخش سازمان‌دهی می‌کند، یک بخش را به کودکی و به کارهای برجستهٔ قهرمان در ارتباط با شکار اختصاص داده است، بخش دیگر به دلاوری‌های جنگی ژولین و کشتن والدینش اختصاص دارد؛ بخش سوم در ارتباط با توبه کردن اوست. دو بخش اول داستان کارهای زمینی ژولین را روایت می‌کند و پیش‌گویی را که در مورد پدرش شده، نشان می‌دهد. بخش آخر دستیابی ژولین به شکوه و جلال آسمانی را روایت می‌کند که در ابتدای این داستان به مادرش اعلام شده بود. سازمان روایی این روایت، ظاهراً جدا از

1. Portanntt mystique

یکدیگر ترسیم شده است، اما در عمق این سه بخش با یکدیگر در پیوند هستند و ارتباطی تنگانگ بین آن‌ها وجود دارد. و این ارتباط در درون آن‌ها دیده می‌شود.

شکارچی و سرباز در اصل هر دو یک کنش مشابه را انجام می‌دهند. از بُعد روان‌کاوی ژولین حتماً باید (به‌شکل نمادین) حیوانات را بکشد و دست به قتل پدر خود بزند. با کشتن پدر و مادر او بر ادیپ خود غلبه می‌کند. فلوبر برای به تصویر کشیدن شکارچی می‌نویسد: «ژولین از کشتن خسته نمی‌شد» (به‌نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ۷۱) و وقتی فلوبر قهرمان جنگ‌جو را در حالی‌که به پیران ترحم می‌کرد و آن‌ها را نمی‌کشد از ترس این‌که والدینش را بکشد، فراموش نمی‌کند. در واقع، واکنش آدم‌کشی و غیر ارادی ژولین در این مورد را به نمایش می‌گذارد: «وقتی عابری پیری را مقابل خویش می‌دید، برای دیدن چهره‌اش فریاد می‌کشید، انگار ترسیده بود که او را از سر غفلت بکشد» (به‌نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ۷۱).

با الهام از اسطورهٔ نمرود و ویژگی‌های نمرود، ژولین فاعلی انسانی است برای فعل کشتن. در نگاه این فاعل انسانی مفعول‌های فعل کشتن به‌هیچ‌وجه مهم نیستند و به‌حساب نمی‌آیند و کشتن پدر و مادر نتیجهٔ طبیعی این منطق بسیار خشن است. بعد از پیش‌گویی گوزن نر، ژولین بر ماهیت خواسته‌هایش شک می‌کند: «نه! نه! نه! نمی‌توانم آن‌ها را بکشم!» بعد، می‌اندیشید: «اگر با وجود این، این را می‌خواستم انجام دهم؟ ....» و می‌ترسید که مبادا شیطان این میل را به وی القا کند (به‌نقل از شلوبورگ، ص. ۷۱).

در این استمرار جنون‌آمیز قتل، می‌توان استمرار ویژهٔ اولین ساختار اسرارآمیز را دید. با کشتن، ژولین زمان را متوقف می‌کند : «از زمان نامعلومی، در یک کشوری و فقط به کمک واقعیت وجودی خودش در شکار به‌سر می‌برد و همه چیز با سهولتی که در رؤیاها حس می‌کنیم صورت می‌گرفت» (به‌نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ۷۲).

توصیف فضای شکار به گونه‌ای روایت می‌شود که در آن همه چیز طوری اتفاق می‌افتد که در «رویاها» دیده می‌شود. این فضای رؤیا مانند خود را در فضای جنگ هم نشان می‌دهد. یعنی زمانی که ژولین با لطف الهی نجات پیدا می‌کند. همهٔ این

فضاها برای او پناهگاه‌هایی امن در مقابل زمان و زمانمندی محسوب می‌شوند. مکان‌های قدرتمندی که در آن‌ها آرامش اولیه را بازمی‌یابد. فلوبر این فضا را به وسیلهٔ دومین ساختار عرفانی که متمرکز بر وابستگی، چسبندگی و ادغام متمرکز است ارائه می‌کند.

او ... آب چشمه‌ها را در دستش می‌نوشید، سیب‌های جنگلی را در حالی‌که می‌دوید می‌خورد، اگر خسته می‌شد زیر درخت بلوطی استراحت می‌کرد؛ نیمه‌های شب بر می‌گشت در حالی‌که غرق خون و گل‌ولای بود و موهایش پر از خار درختان بود و بوی حیوانات وحشی می‌داد. او شبیه حیوانات وحشی شد. هنگامی‌که مادرش او را در آغوش می‌کشید به‌سردی آغوش مادرش را می‌پذیرفت و به‌نظر می‌رسید که به چیزهای عمیق می‌اندیشد. (به‌نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ۷۳)

روابط ژولین با مادر واقعیش از روابط برتر وی با بزرگ‌مادر زمینی[1] تأثیر می‌پذیرد. خون و گل‌ولایی که وجود او را می‌پوشانند یادآور لکه‌های روی بدن نوزادند. شکار نمادی از دیدار دوباره و وحدت باطنی با بزرگ–مادر است. قاتل با این مادر جسم می‌پذیرد تا جایی‌که با درختان‌خاردار و همین‌طور با طعمه‌هایش اشتباه گرفته می‌شود و شبیه می‌شود. همان تصویر حیوانی در هنگام والدین کشی ظاهر می‌شود : او پا به زمین می‌کوبید، کف می‌کرد و مانند حیوانات وحشی نعره می‌زد. جدائی و شکاف انسان و حیوان ناپدید می‌شود: ژولین با کشتن والدینش پیوندش را با بزرگ–مادر به منتهای درجه سوق می‌دهد. ابتدا جنگ و سپس والدین‌کشی طولانی‌تر می‌کنند راه‌حلی را که او با شکار برای اضطرابش در مقابل زمانیت می‌یابد. با کشتن پدر و مادر، قدرت مطلقی را باز می‌یابد که آخرین شکار بی‌ثمرش شکست و نابودی آن را به وی ثابت کرده بود: شکار، جنگ و والدین‌کشی نه فقط برای وی مراحل پیوند با بزرگ–مادر زمینی را نشان می‌دهند بلکه پناهگاهای متوالی، تکرار شونده و تودرتو در مقابل اضطراب از مرگ هستند. والدین‌کشی هم این منطق را (یعنی کشیده شدن ژولین به طرف بزرگ–مادر) در هم نمی‌شکند، زیرا

1. Grande Mère tellurique

ژولین را می‌بینیم فقیر و گدا شده «از ریشه‌ها، گیاهان، میوه‌های از دست رفته و صدف‌ها» (به نقل از شلوبورگ، ص. ٧٤) تغذیه می‌کند.

محرکه *ادغام و درهم شدن* با نمادهای هم‌شکل یعنی نمادهای چسبنده و چسبناک همچنین گسترش می‌یابد: «قطره‌های یخ‌زده به مانتویش می‌چسبیدند.» (به‌نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ٧٤) «شراره‌های آتش ابریشم خام به نیم‌تنه‌اش می‌چسبیدند» (به‌نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ٧٤) پدیده‌های آب و هوایی خاص را نیز باید در همین طبقه مرتب نمود:

او از مناطق بسیار سوزانی عبور کرد که زیر حرارت خورشید موهای همانند مشعل خودبه‌خود شعله‌ور می‌شدند؛ و مناطق دیگری که آن‌قدر سرد بودند که بازوان از بدن جدا می‌شد و به زمین می‌افتادند؛ و کشورهایی که در آن‌ها آن‌قدر مه زیاد بود که آدم‌ها با شبح‌هایی که آن‌ها را احاطه کرده بودند، راه می‌رفتند. (به‌نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ٧٤)

بدن به محیط می‌پیوندد، و محیط رفتارهای بدن را به‌خود می‌گیرد. ژولین زندگی‌ای را هدایت می‌کند که در پیوند کامل با جهان است. بدین‌ترتیب، نمادی از همین گونه است که تغییر جذامی را بیان می‌کند: «بنابر این جذامی او را در آغوش کشید و ناگهان چشم‌هایش روشنایی ستارگان را به‌خود گرفتند و موهایش مانند اشعه خورشید امتداد یافتند» (به‌نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ٧٤). استحالهٔ جهانی مسیح که راهنمای ارواح است نمادی عرفانی از اتحاد با روشنایی‌های آسمانی است. قبلاً نشانه‌های بیماری‌اش تصاویری از چسبندگی را تشکیل می‌دادند که به‌همان هم‌شکلی‌ها وابسته بودند. برای متقاعد شدن، کافی است نگاهی به اسباب سفره‌هایی بیندازیم که وی از آن‌ها استفاده کرده است: «کاسه و دستهٔ چاقو همان لکه‌هایی را دارند که روی بدنش دیده می‌شد» (به‌نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ٧٦). جذامی وابستگی به دنیا را عینیت می‌بخشد و بنا بر یک سنت پیوند است که او با خواهش از ژولین دعوت می‌کند در کنارش بخوابد. تصویر دو بدن، دهان در مقابل دهان، سینه روی سینه با کلماتی عاشقانه آن را تصدیق می‌کند. ژولین با دراز کشیدن لخت

همچـون روز تولـدش، نمـادگرایی‌ای را امتـداد مـی‌دهـد کـه عبـارت «پوشـیده از خـون و گل‌ولـای» بعـد از شـکار، آن را بـه مـا نشـان مـی‌داد. هم‌شـکلی تصـاویرِ شـکار و جنـگ و تعـالی و عـروج گـواهی بـر دائمـی‌بـودن رفتـار عرفـانی ژولـین اسـت. فقـط، در مرحلـهٔ پایـانی، ارزش‌گـذاری اخلـاقی عمـل و ژسـتش تغییـر مـی‌کنـد کـه ایـن ارزش‌گـذاری بـا چشم‌پوشـی از خودکشـی ساختاربندی‌شـده، بـر دوگانـهٔ روزانـه کـه در ارتبـاط بـا فـتح کتونین و عروج اورانی است دلالت می‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

اسطوره–نقـد و اسـطوره–تحلیـل تلـاش دارنـد مشـخص کننـد کـدام انسـجام‌های ژرفـی هسـتند کـه الگوهـای اسـطوره‌ای را بـه یـک مـتن اختصـاص مـی‌دهنـد. ایـن رویکـرد را بـا بررسـی داسـتان کوتـاهی از گوسـتاو فلـوبر، *افسـانه سـن ژولـین مهمـان‌نواز*، نشـان دادیـم. این نمونه، این توانایی را به خواننـده مـی‌دهـد تـا بفهمـد مـی‌تـوان چـه اسـتفادهٔ منتقدانـه‌ای از سـاختارهای خیـال‌پردازی داشـت. در واقـع، نظریـهٔ **خیـال‌پردازی** همچـون آموزشـی اسـت بـرای خـوانش تصـاویری کـه در مـتن بافتـه شـده‌اند. هـدف ایـن نظریـه، شناسـاییِ اتحاد معنایی این تصاویر است.

در پاسخ به این پرسـش کـه کـارکرد نظـام تخیلـی ایـن روایـت چگونـه اسـت و چگونـه معنا تولید مـی‌کنـد، بایـد گفـت کـه تخیـل نمادسـاز ژولـین بـرای این‌کـه بتوانـد ناخودآگـاه، خود را از این دنیای مـادی رهـا سـازد و بـه دنیـای معنـوی و رمـزی برسـد، تلـاش مـی‌کنـد جهـانی دوقطبـی را پایـه‌ریزی کنـد؛ یکـی سـاختارهای تخیلـی قهرمـانی و دیگـری ساختارهای رمزآمیـز. بـا سـاخت ایـن قطـب، ژولـین حرکتـی جهت‌مـدار و یـک‌سـویه را از پایـه‌های قهرمـانی شـروع مـی‌کنـد تـا در انتهـا بـه پایـه‌های رمزآمیـز و اسـرارآمیز برسـد. بـا رسیدن به این قطب، او نـه فقـط خـود را تعـالی بخشـید بلکـه توانسـت، بـه‌طور ناخودآگـاه، گذر زمـان نابودکننـده در تخیـل خـودش را هـم کنتـرل کنـد. در واقـع، او توانسـت خـود را همچـون حضـرت مسـیح(ع) جاودانـه کنـد و در بـی‌زمـانی خـود را مسـتقر سـازد. حرکـت از یک قطب به قطـب دیگـر، در ایـن داسـتان کوتـاه، تغییـر جهـان‌بینی از خـوی وحشـی بـه

خـوی آرام و مهمـان‌نواز ژولـین را در خـود دارد. انتخـاب عنـوان «ژولـین مهمـان‌نواز» بـرای ایـن داسـتان، بـی‌دلیـل نیسـت. بـدیهی اسـت کـه ژولـین تغییـر مـی‌کنـد. او دیگـر آن شـکارچی بـی‌رحـم نیسـت. او بـرعکس، بخشـنده و مهمـان‌نواز اسـت. ایـن تغییـر و تحـول حاصل‌شده در ژولـین، بسـتگی بـه وارونگـی دیاتِیـکِ ژسـتِ قهرمـانی او دارد. ژولـین پـس از آن که فعالانه مرگ را بـه دیگـران مـی‌دهـد، بـا واگـذار کـردن خـود بـه جـذامی، منفعلانـه مـرگ را مـی‌پـذیرد. ایـن عمـل اسـرارآمیز و اصـطلاحاً عرفـانی کـه مبـین مهمـان‌نوازی شـخص مقـدس اسـت بـا ذوب‌شـدن دائمـی‌شـکارچی، جنگجـو و سـپس والـدین‌کش بـا جهان هستی مهیا مـی‌شـود. ایـن مسـئله همچنـین از نیـازی نشـئت مـی‌گیـرد کـه شخصـیت داستانی گـدا بـرای آمیختـن بـا وجـود دیگـران احسـاس مـی‌کنـد کـه در ایـن صـورت بـاز می‌توان ادعا کـرد کـه نمـادی از الحـاق و درهم‌جوشـی و ذوب‌شـدگی اسـت. بـدین‌ترتیـب، داستان فلوبر بـه مـا مـی‌آمـوزد کـه مهمـان‌نوازی کهن‌الگـویی یـک هدیـه و موهبـت نیسـت بلکـه پیونـد و الحـاق اسـت. بـی‌شـک بـه‌همـین دلیـل اسـت کـه در زبـانِ فرانسـه مهمـان بـه‌عنوان اسـم بـه‌طور یکسـان بیـانگر کسـی اسـت کـه مـی‌پـذیرد و نیـز کسـی کـه پذیرفتـه می‌شود. در واقـع، سـاختارِ پشـتکار کـه ژولـین را به‌سـوی تقـدس سـوق مـی‌دهـد به‌وسـیلهٔ آشـفتگی میـان معنـای مجهـول و معنـای معلـوم افعـال و موجـودات متمـایز مـی‌شـود. مهمان‌نوازی تداومی‌است برای پیوستن به جهان، ذوب‌شدگی باطنی با جهان است.

در انتها، برای اینکـه دریچـه‌ای بـرای مطالعـات بعـدی گشـوده باشـیم، بـا پرسشـی مقالـه را به پایان مـی‌رسـانیم: آیـا برخلـاف روش ژیلبـر دوران کـه بـه مفهـوم نظـام تخیلـی توجـه می‌کند، مـی‌تـوان روشـی را جسـتجو نمـود کـه بـر اسـاس آن بتـوان بازگشـتی بـه خلاقیـت زبان آغاز نمود؟ بر این بـاور هسـتیم کـه ایـن بازگشـت بـه خلاقیـت زبـانی کاملـاً ضـروری است؛ زیرا بدین‌وسیله مـی‌تـوان بـین تخیـل و نظـامِ زبـان ارتبـاط و پیونـد برقـرار کـرد و آن دو را با یکدیگر آشتی داد. با آشـتی تخیـل و نظـامِ زبـان، آنگـاه بایـد دیـد خـوانش خواننـده از این روایت چگونه خواهد بود.

کتابنامه

Burgos, J. (1982). *Pour une poétique de l'imaginaire* [For a poetic of the imaginary]. Paris: Seuil.

Chelebourg, Ch. (2000). *L'imaginaire littéraire* [The literary imaginary]. Paris: Nathan.

Durand, G. (1953). *Psychanalyse de la neige* [Psychoanalysis of the snow]. Paris: Mercure de France.

Durand, G. (1961). *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme: Contribution à l'esthétique* [The mythical decor of the Chartreuse of Parma: Contribution to aesthetics]. Paris: Corti.

Durand, G. (1979). *Figure mythiques et visage de l'œuvre, de la mythocritique à la mythoanalyse* [Mythical figure and face of the work, from myth-criticism to myth-analysis]. Paris: Berge International.

Durand, G. (1989). *L'imagination symbolique* (2e éd.) [The symbolic imagination (2nd ed.)]. Paris: Quadrage / PUF.

Durand, G. (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale* (11e éd.) [The anthropological structures of the imaginary: Introduction to the general archétypologie (11th ed.)]. Paris: Dunod.

Durand, G. (1996). *Introduction à la mythologie: Mythes et société* [Introduction to the mythology: Myths and society]. Paris: Albin Michel.

Flaubert, G. (1965). *Les trois contes* [The three tales]. Paris: Garnier- Flammarion.