صفحات ۲۹-۳۸ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنرهای تجسمی ● دوره ۶ ● شماره ۳ ● پاییز ۱۴۰۲

اسطورهٔ پنهان در نقد هنر و ادبیات با روش‌شناسی ژیلبر دوران*

شیما فهیما[**۱]، مصطفی گودرزی[۲]، بهمن نامورمطلق[۳]**

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشگاه تهران، پردیس بین‌المللی کیش، کیش، ایران.
[۲] استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳] دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه و لاتین، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
(دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۱/۲۵، پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۲/۰۹)

چکیده

عبور از ساختارگرایی به پساساختارگرایی و دگرگونیِ پارادایم حاکم بر جامعه، حوزهٔ نقد را دستخوش تغییر می‌کند و در عصر حاضر، رویکردهای اسطوره‌ای از روش‌های مهم نقد ادبی و هنری محسوب می‌شوند. نظریه‌ها و روش‌های نقد نزد ژیلبر دوران، این حرکت را از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی در نیمهٔ دوم قرن بیستم، نشان می‌دهد. در هدف پژوهش، چگونگی شکل‌گیری تعریف اسطوره و روش‌شناسیِ او در ترکیبی سازنده از تلاقیِ نقدهای ادبی و هنریِ قدیم و جدید و هم‌گرایی آن‌ها در یک سه‌وجهیِ دانش نقد، مد نظر قرار می‌گیرد. روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی بوده و شیوهٔ گردآوری اطلاعات با ترجمه و ارجاع به مآخذ اصلی صورت گرفته و مبانی نظریه‌های مورد بحث را به‌عنوان اسطوره‌پژوهیِ روشمند در هنر و ادبیات معرفی کرده است. بنابر نتیجه، ژیلبر دوران اساس درک ساختار متن را در کشف اسطوره‌های پنهان می‌داند که مؤثرتر از اسطوره‌های آشکار و صریح عمل می‌کنند و زنجیرهٔ تعاریف واژگان در مرز مفاهیم نظریه–روش‌های مورد نظر او طی مراحلی چندگانه مشخص می‌گردد. همچنین نشان داده شده است که از چهره‌ها و صورت‌های اسطوره‌ایِ اثر ادبی و هنری تا اسطورهٔ پنهان آن، چه مسیری طی می‌شود تا مورد تحلیل و اسطوره‌کاوی قرار گیرد. روش آن در سه مرحله قابل تعریف است: ۱. یافتن اسطوره‌های هسته‌ای؛ ۲. زمان‌شناسیِ فرهنگ و جامعه ۳. کشف اسطوره‌های جایگزین. با چنین روندی می‌توان به‌وسیلهٔ تطبیق و کاربرد روش ژیلبر دوران در ادبیات، در جهت پایه‌ریزی ساختاری مناسب در نقد هنر بهره گرفت.

واژگان کلیدی
اسطورهٔ پنهان، نقد هنر و ادبیات، روش‌شناسی نقد، اسطوره‌سنجی، اسطوره‌کاوی، ژیلبر دوران.

استناد: فهیما، شیما؛ گودرزی، مصطفی و نامورمطلق، بهمن (۱۴۰۲)، اسطورهٔ پنهان در نقد هنر و ادبیات با روش‌شناسی ژیلبر دوران، نشریه *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۶(۳)، ۲۹-۳۸. DOI: https://doi.org/10.22034/ra.2023.1989638.1305

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «اسطوره‌کاوی نقاشی نوگرای ایران از سال ۱۳۴۰ تاکنون» می‌باشد که با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم ارائه شده است.
** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۶۴۳۰۳۶۴، E-mail: sheyma.fahima@gmail.com.

مقدمه

اسطوره در تاریخ و فرهنگ و ناخودآگاه جمعی اقوام و جوامع ریشه دارد و بهره‌مند از اندیشه، خیال‌پردازی[۱] ، نماد[۲] و تصویرسازی درونی است. ذات ادبیات و هنر نیز چنین است و پیوندی تنگاتنگ میان این دو و اسطوره وجود دارد، به‌طوری‌که می‌توان اسطوره را ژانری[۳] ادبی یا هنری در نظر گرفت. به بیان بهتر اسطوره ژانری بینارشته‌ای تلقی می‌شود که گسترهٔ پهناوری از حماسه، تراژدی، ادبیات نمایشی، شعر، نگارگری، و مجسمه را از روزگاران گذشته در برمی‌گرفته و در روزگار کنونی هم، در سینما و نقاشی حضوری نافذ دارد. ضروری می‌نماید که برای اسطوره در اسطوره‌پژوهی، جایگاه‌های آن مشخص شود تا موجب اشتباه نگردد. اسطوره گاهی موضوع پژوهش و گاهی رویکرد پژوهش قرار می‌گیرد و درعین‌حال، خود بنیان دانشی همچون اسطوره‌شناسی[۴] است. اسطوره در موضع رویکرد، به‌طور طبیعی مسئلهٔ نقد را نیز مطرح می‌کند. رابطه نقد و اسطوره جنبه‌های گوناگونی دارد چنان‌که می‌توان به دو شکل از رابطهٔ میان این دو اشاره کرد: نقدِ اسطوره[۵] و نقد اسطوره‌ای[۶]. هنگامی‌که سخن از نقدِ اسطوره است، موضوعِ بررسی و مطالعهٔ اسطوره توسط یکی از رویکردهای گوناگون و یا اساساً یکی از دانش‌هاست، اما هنگامی‌که نقد اسطوره‌ای مطرح می‌شود، موضوع نقدی است که از رویکرد و نظریهٔ اسطوره‌ای برای پیکرهٔ مورد تحقیق استفاده می‌کند.

در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ (م)، با ظهور پساساختارگرایی[۷] و نظریات نوین در دانش اسطوره‌شناسی، روش‌ها و اهداف نقدهای ادبی و هنری دگرگون می‌شود و در نیمهٔ دوم قرن بیستم، کسی که نقد را بر پایهٔ ارجاعات اسطوره‌ای بنا می‌گذارد و فلسفهٔ بنیادی تخیل را سازمان‌دهی می‌کند ژیلبر دوران[۸] است. لذا مقالهٔ حاضر به معرفی رویکرد و مبانی نظری اسطوره‌سنجی[۹] و اسطوره‌کاوی[۱۰] او اختصاص داده شده و در پی پاسخ به این پرسش حرکت می‌کند که: تکامل نظریه‌های ژیلبر دوران در ادامهٔ جریان تاریخ نقدها تا شکل‌گیری نظریه-روش اسطوره‌کاوی چه سلسله‌مراتبی را طی کرده و چگونه اسطوره‌شناسیِ روشمند را در تحلیل آثار ادبی و هنری به کار برده و بر نقد آن‌ها تأثیر گذاشته است؟ نظریه‌ها گاهی به شکل و صورت اثر هنری و گاهی به محتوای آن می‌پردازند ولی ضرورت پرداختن به‌نظریه‌های مورد مطالعه این است که آن‌ها فقط برای تحلیل محتوایی آثار هنری نیستند، بلکه با فرهنگ و پارادایم حاکم بر جامعه در خلق معنا هم مرتبط می‌گردند. بنابراین جهت رسیدن به پاسخ در روند این تحقیق، لزوم شناخت دقیق زنجیرهٔ واژگانِ یک فرا تعریف از اسطوره از منظر او، و سیر شکل‌گیری یکی از مهم‌ترین جریان‌های نظری در اسطوره‌شناسیِ قرن بیستم در ورود به مرحلهٔ تحلیل اسطوره‌ای در پساساختارگرایی، با مرز تعاریفی چون نظریه، نقد، روش و تاریخ مشخص می‌گردد. همچنین نشان داده شده است که از ظواهر و صورت‌های اسطوره‌ایِ اثر ادبی و هنری تا اسطورهٔ پنهان آن، چه پیشینه و مراحلی طی می‌شود تا مورد تحلیل و اسطوره‌کاوی قرار گیرد. به طبع این سیر چندگانه آنجا میسر گردیده که ژیلبر دوران روش‌شناسی نقد خود را در تلاقی سه وجهی دانش نقد شکل داده، که تکمیل‌کنندهٔ چیدمان مطالب در مقالهٔ حاضر در نظر گرفته شده است.

روش پژوهش

پژوهش پیش‌رو، به‌منزلهٔ یک تحقیق بنیادیِ نظری دربارهٔ صورت‌بندیِ تاریخ تحولات و بنیان تفکر ژیلبر دوران، متأثر از تغییرات پارادایم زمان خویش، انجام شده است. شکل بدنهٔ مقاله بر اساس توالی منطقی، به روش استقرایی از جزئیات تعاریف به کلیات نظریه‌ها و روش‌های مورد تحقیق، طراحی گردیده. اطلاعات، برگرفته از مستندات کتابخانه‌ای، با ترجمه و ارجاع به مآخذ اصلی، مشتمل بر تألیفات ژیلبر دوران و سایر کتاب‌های مرتبط است. نگارش مقالهٔ حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی صورت گرفته و ابزار آن فیش‌برداری بوده است.

پیشینهٔ پژوهش

کتاب بسیار مهم ژیلبر دوران در سال ۱۹۶۰ (م) با عنوان *ساختارهای انسان‌شناسی تخیل*[۱۱]، باعث شهرتش شد. این کتاب که در اصل به زبان فرانسوی نوشته شده و در مقالهٔ حاضر از ترجمه انگلیسی آن در سال ۱۹۹۹(م) استفاده می‌گردد، فراتر از انتظار رسالهٔ دکتری او، و اثری کلاسیک و جهانی برای شناخت تخیل است. این اثر شامل سه کتاب، در یک مجلد واحد قرار دارد: کتاب اول و دوم با عنوان‌های *منظومهٔ روزانهٔ تصویر*[۱۲] و *منظومهٔ شبانهٔ تصویر*[۱۳] دارای بخش تحلیل هستند که در آن‌ها از روش هم‌گرایی برای گروه‌بندیِ تمام تصاویر هنری به برج‌های نمادین اصلی[۱۴] استفاده می‌کند. سپس کتاب سوم را با عنوان *به‌سوی یک نظریهٔ فوق‌العاده خیالی*[۱۵]، دنبال کرده که در آن به‌طور فلسفی انگیزه‌های کلی نمادگرایی با پیش‌فرض‌های هستی‌شناختیِ فرهنگ‌گرایانه را شرح می‌دهد و به تعریف گسترده‌ای از اسطوره در زنجیره‌ای از اصطلاحات و مفاهیم دست می‌یابد.

علاوه بر مأخذ ذکرشده، کتاب *درآمدی بر اسطوره‌شناسی: نظریه‌ها و کاربردها* نوشتهٔ بهمن نامور مطلق، در سال ۱۳۹۲(ه.ش)، و کتاب *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران: کارکرد و روش‌شناسی تخیل*، نوشتهٔ علی عباسی، در سال ۱۳۹۰ (ه.ش)، و مقالهٔ «گذر از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی (بررسی دو روش اسطوره‌ای و مطالعهٔ آن‌ها)» نوشتهٔ بهمن نامور مطلق، در سال ۱۳۸۸(ه.ش)، از جمله منابعی هستند که در این پژوهش از آن‌ها بهره برده شده است.

مبانی نظری پژوهش

مجموعه مقاله‌های ژیلبر دوران در سال ۱۹۷۹ (م)، در کتابی با عنوان *صورت‌های اسطوره‌ای و چهره‌های آثار، از اسطوره‌سنجی تا اسطوره‌کاوی*[۱۶]، به چاپ رسید. او در این کتاب سعی دارد فرضیه‌های خود را در امتداد تألیف‌های قبلی‌اش، در ارتباط با برتری تخیلات بر واقعیت و چگونگی ارتباط انسان با فرهنگی که در آن زیسته، به اثبات برساند. او روش اسطوره‌سنجیِ خود را بر آثار ادبی مختلف از جمله آثار مِری هنری بِل، معروف به استاندال[۱۷] و مارسل پروست[۱۸] پیاده می‌کند و همچنین تابلوهای نقاشی هنرمندانی چون هیرونیموس بوش[۱۹]، آلبرشت دورر[۲۰]، پیتر پل روبنس[۲۱]، هارمنزون فان راین رامبرانت[۲۲] و فرانسیسکو گویا[۲۳] را به این روش مورد نقد قرار می‌دهد. در پژوهش حاضر از ترجمه اصل

نسخهٔ فرانسوی این کتاب استفاده می‌شود و مبانی نظریه‌های اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی که در آن مطرح شده، به‌عنوان روش‌شناسیِ کاربردی در شیوهٔ نقد، مورد واکاویِ روند شکل‌گیری قرار می‌گیرد. همچنین از طریق این چارچوب نظری، مراحل کشف اسطورهٔ پنهان در نقد هنر و ادبیات مطرح می‌گردد.

یک فرا تعریف از اسطوره

مفهوم اسطوره به‌خاطر منشأ و تاریخش به سنتی فکری تعلق دارد که برای تمدن غربی از یونانی‌ها به ارث رسیده است. بین قرون هشتم و چهارم پیش از میلاد، رشته‌ای کامل از شرایط وابسته به هم موجب بروز تفکیک‌ها و تنش‌های درونی متعددی در جهان ذهنی یونانیان شد و میتوس[۲۴] که اصالتاً به معنای خبر واقع، داستان، قصه و گفتار است، از لوگوس[۲۵] مجزا گردید و شأنی کم‌تر از آن یافت، اولی برای اشاره به خیال‌پردازی، داستان و قصه می‌آمد و دومی برای اشاره به استدلال عقلی. بااین‌حال نباید نتیجه بگیریم که عهد باستان شاهد نوعی اسطوره‌زدایی تام و تمام بوده است و نیاز به اسطوره در ادیان متعالی مشهود است (کوپ، ۱۳۹۹: ۱۴-۱۵). در یونان باستان اسطوره‌ها به اندازهٔ مفاهیم دینی امروزی، عینی و واقعی بودند و این معنایی است که بعدها به وجود آمد، مثلاً در متون اسلامی به زبان عربی معادل آن «خرافه» و در قرآن «اساطیرالاولین»، به معنای داستان‌های دروغین آمده است. اما افلاطون[۲۶] می‌خواهد انحصار اسطوره را بشکند و در عوض نوعی از گفتمان، که او قصد توسعهٔ آن را دارد، تحمیل کند یعنی گفتمان فلسفی که برای آن مدعی مقام برتر است (Brisson, 2004: 19).

تعریف رضایت‌بخشی از تخیل در فلسفهٔ غرب وجود نداشته و بسیار مبهم است تا اینکه متفکر معاصر فرانسوی، ژیلبر دوران، در پی سازمان‌دهی یک فلسفهٔ بنیادی تخیل برمی‌آید. برای او تخیل سرچشمهٔ واسطه‌های ارتباطیِ نمادین است که هم وابسته به درمان‌شناسی و هم وابسته به تجلی خدا در انسان است. نظریهٔ او بر اساس یک سنت افلاطونیِ رمزی استوار گردیده و همچنین از فلسفهٔ امر خیالی که توسط هانری کربن[۲۷]، یک اسلام‌شناس فرانسوی، ابداع و بیان شده است، پیروی می‌کند. فلسفه‌ای مورد حمایت او قرار می‌گیرد که تخیل را از دسته‌بندی‌های تحقیرآمیز و مشکوک سابق خود بازسازی کرده و آن را توانمند می‌سازد (Mavourneen M., 1981: i).

واژهٔ *myth* از رونویسی *muthos* در یونان باستان می‌آید و این کلمه قالبی برای بیشتر زبان‌های مدرن اروپایی است. برای مثال *mythe* در فرانسوی، *muthos* در آلمانی، *mito* در اسپانیای و ایتالیایی و *mif* در روسی. در نتیجه هنگامی‌که گزارهٔ *myth* به موضوعی متفاوت از آنچه در یونان باستان بوده نسبت داده می‌شود، ما در حال مقایسه بین دو واقعیت فرهنگی مربوط به دو تمدن متفاوت هستیم که یکی از آن‌ها همیشه تمدن یونان باستان خواهد بود. بنابراین گفتنِ X یک *myth* است، به معنای گفتنِ X یک *myth* است، همان‌طور که Z در یونان باستان است. نگرش هلنوسنتریک[۲۸] ما را در استفاده از تحلیل کاربردی اصطلاح *myth* آگاه می‌کند و از نیاز به تحقیق دربارهٔ ریشهٔ این واژه بیرون می‌آورد.

در چشم‌انداز قوم‌شناسی[۲۹] افلاطون، *myth* به‌مثابهٔ پیامی ظاهر می‌شود که از طریق آن مالکیتی اشتراکی، از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌گردد و آنچه که در حافظهٔ گذشته نگه داشته شده را در نظر می‌گیرد. نقطهٔ آغاز این گذشته، با منشأ خدا درآمیخته است و حد زمان پایین آن شامل زمانی است که به اندازهٔ کافی آن‌قدر دور است که تأیید صحت گفتار راویان را به دو دلیل غیرممکن می‌سازد: ابتدا اینکه آن‌ها وقایعی را که می‌گویند تجربه نکرده‌اند و دوم اینکه روایت‌هایشان بر اساس گزارش‌های شاهدان عینی نیست (Brisson, 2004: 15-16).

افلاطون می‌تواند *muthos* را به *logos* پیوند دهد و آن‌ها را در مفهوم و حس گفتمان خود به‌طور کلی باهم همانند سازد. مخالفت اصلی در مورد تقابل و تضاد این دو کلمه است. *muthos* به‌عنوان گفتمانی که غیرقابل تأیید و غیراستدلالی است، و *logos* که گفتمانی استدلالی و قابل تأیید است (Ibid.: 20). پل ریکور[۳۰] این دو مفهوم را درهم‌تنیده دانسته است:

> *اگر نسبت میان muthos (اسطوره) را با logos (خرد و کلام)، در تجربهٔ یونانیان در نظر بگیریم، می‌توانیم بگوییم که اسطوره همواره جذب خرد شده است، اما نه به‌گونه‌ای کامل، زیرا تلاش لوگوس یا خرد برای تسلط یافتن بر میتوس یا اسطوره، خود کوششی است اسطوره‌ای. اسطوره این‌سان در لوگوس شکل تازه‌ای گرفت و به خود خرد نیز شکلی اسطوره‌ای بخشید. بدین‌سان از آن خرد شدنِ اسطوره، خودگونه‌ای باز زایی اسطوره شد.* (ریکور، ۱۳۹۶: ۱۰۳)

تعریف اسطوره در بررسی هر نظریه‌ای شکل و معنایی تازه به خود می‌گیرد و قلمروِ متفاوتی دارد، ازاین‌رو تعریف دقیق آن دشوار و گاهی متضاد تعاریف دیگر است. این مقاله در جست‌وجوی یک فرا تعریف از میان تعاریف اسطوره به‌نظر ژیلبر دوران توجه دارد. امروز بخش مهمی از پیشرفت در حوزهٔ علم تخیل‌شناسی[۳۱]، اسطوره‌شناسی، جامعه‌شناسی[۳۲] و انسان‌شناسی[۳۳] مرهون اوست و در سال ۱۹۶۶(م) از بنیان‌گزارانِ مرکز پژوهش‌ها در حوزهٔ تخیل[۳۴] بود که اکنون شبکه‌ای بین‌المللی است. او در کتاب *ساختارهای انسان‌شناسی تخیل، مقدمه‌ای بر کهن‌الگوشناسی عمومی*، در مورد سردرگمی حاکم بر اصطلاحات مربوط به تخیل بحث می‌کند و در مرحلهٔ اول تمام اصطلاحات صرفاً نشانه‌شناختی را رد کرده و می‌گوید:

> *signs (نشانه‌ها)، images (تصاویر ذهنی)، symbols (نمادها)، allegories (تمثیل‌ها)، emblems (علامت‌ها)، archetypes (کهن‌الگوها)، schemata (طرح‌واره‌ها)، illustrations (تصویرسازی‌ها)، diagrams (نمودارها)، schematic representations (تمثال‌های شماتیک) و synopsis (طرح اولیه) اصطلاحاتی هستند که توسط تحلیل‌گران تخیل بجای یکدیگر استفاده می‌شوند. به همین دلیل است که سارتر[۳۵]، دوما[۳۶] و یونگ[۳۷] چندین صفحه را به تعریف واضح واژگان خود اختصاص می‌دهند. ما همین کار را با استفاده از طرح طبقه‌بندی و روش‌شناختی که به‌تازگی ایجاد کرده‌ایم انجام خواهیم داد و فقط آن عباراتی را حفظ خواهیم کرد که برای تحلیل ما کاملاً ضروری هستند.* (Durand, 1999: 59)

ژیلبر دوران جهت نظم بخشیدن به واژگان منتخب خود، سلسله مراتبی

را از بنیادی‌ترین مسائل، حتی بازتاب‌های فیزیولوژی تا عمق اسطوره در نظر می‌گیرد. این نظام به ترتیب مشتمل است بر تعاریفی مانند: *reflex* (بازتاب)، *schema* (شِم، قُوه یا نیروی محرکه)، *archetype* (کهن‌الگو یا سرنمون)، *symbol* (نماد) و *myth* (اسطوره). نیازهای حیاتی و جسمانی موجب بازتاب‌هایی در انسان می‌شود که برای بقای او ضروری است و در پی آن زنجیره‌ای تخیلی شکل می‌گیرد که به‌وسیلهٔ این بازتاب‌های حیاتی تحریک شده است. از نظر او سه بازتاب مهم وجود دارد که برای بقاء تنازع انسان و حیوان هستند که عبارت‌اند از: بازتاب‌های تغذیه‌ای (خوردن، آشامیدن و هضم)، بازتاب‌های آهنگین ـ جنسی (تداوم نسل)، بازتاب‌های موقعیتی (از سقوط و ضربه بر حذر بودن برای پیش‌گیری از مرگ) (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۲۵). پس از بازتاب، شِم‌ها قرار می‌گیرند که به عناصر اولیهٔ دیگر حسی یعنی بازتاب‌ها وابسته هستند و عوامل پویایی و حرکت از نخستین برخوردهای فرد با جهان پیرامون محسوب می‌شوند. ژیلبر دوران دربارهٔ انتخاب و کاربرد این اصطلاح می‌گوید:

> *شِم یا قوه (schema)، نیروی محرکهٔ مؤثر و تعمیم‌یافته در تصویر است و غیرواقعی بودنِ فراگیرِ امر خیالی را تشکیل می‌دهد. شِم به چیزی مربوط می‌شود که پیاژه[۳۸] بعد از سیلبرر[۳۹] آن را نماد عملکردی[۴۰] و چیزی که باشلار[۴۱] آن را نماد موتور[۴۲] می‌نامد [...] شِم‌ها اسکلت پویا در عملکرد کالبد تخیل هستند. به گفتهٔ سارتر[۴۳]: شِم عملاً ارائه‌دهندهٔ ژست‌ها و حرکت‌های ناخودآگاه است. مثلاً شِم هبوط با ژست یا حرکت جست‌وجوی پناهگاه صمیمی مطابقت دارد.* (Durand, 1999: 59-60)

در تماس با محیط طبیعی و اجتماعی، حرکاتی که از شِم‌ها متمایز می‌شوند، کهن‌الگوهای اصلی را مشخص می‌کنند. کم‌وبیش همان‌طور که یونگ آن‌ها را تعریف کرده است، که این مفهوم را از ژاکوب بورکهارت[۴۴] وام می‌گیرد و برای او مترادف با تصویر نخستین[۴۵]، آثار وراثت[۴۶]، تصویر بکر[۴۷] و پیش‌گونه[۴۸] است. کهن‌الگو که واسطه‌ای بین شِم‌های درونی و تصاویر ارائه‌شده توسط محیط ادراکی است، در کاربرد اصطلاحات ایمانوئل کانت[۴۹]، تصویری است که توسط شهود درک می‌شود اما یونگ بر سرشت جمعی و فطریِ تصاویر اولیه تأکید می‌کند. بدون ورود به منشأ مابعدالطبیعه یا اعتقاد به رسوبات یادگاریِ[۵۰] انباشته‌شده در جریان توسعهٔ تکاملی ژنتیکی، می‌توان مشاهدات یونگ را پذیرفت که این جوهره‌ها یا کهن‌الگوهای نمادین، مرحلهٔ مقدماتیِ منطقهٔ مادی ایده یا فکر هستند (Ibid.: 60).

فکر و اندیشه به دلیل ماهیت عقلانی خود، بیشتر در معرض تغییرات وسیع منطقی است که به‌شدت تحت تأثیر زمان و شرایط قرار می‌گیرد و روح زمانه را در خود حفظ می‌کند. بنابراین آنچه که به‌عنوان مقدمه به تفکر داده می‌شود، نمایندهٔ کالبد عاطفی آن یعنی مایهٔ اصلی یا موتیف کهن‌الگویی[۵۱] است و این توضیح می‌دهد که چرا عقل‌گرایی‌های علمی، هرگز خود را به‌طور کامل از هالهٔ تخیل رها نمی‌کنند، همان‌طور که یونگ می‌گوید: «تصاویری که به‌عنوان مبنایی برای نظریه‌های علمی به کار می‌روند در همان محدوده قرار دارند، مانند تصاویری که الهام‌بخش داستان کودکانه در مورد موجودات و سرزمین‌های جادویی و خیالی[۵۲] و افسانه‌ها[۵۳] هستند. همچنین کهن‌الگوها پیوند بین فرآیندهای خیالی و عقلانی را تشکیل می‌دهند» (Ibid.: 61).

کهن‌الگوها به‌طور قابل ملاحظه‌ای پایدار هستند بدین معنی که کهن‌الگوی قله، سَر و نور به‌طور تغییرناپذیری با شِم صعود مطابقت دارند و همچنین کهن‌الگوی توخالی، مقعر، شب و کوچک‌سازی با شِم هبوط و نزول هماهنگ هستند. آنچه که دقیقاً کهن‌الگو را از نماد متمایز می‌کند، عدم دو سوگرایی، جهانی بودنِ پایدار یا سرمدی بودن و هم‌خوانی آن با شِم است. برای مثال کهن‌الگوی چرخ با شِم ادواری[۵۴] هماهنگ است و نمی‌توان دید چه مفهوم خیالی دیگری دارد، درحالی‌که خواهیم دید، مار نمادی از چرخه[۵۵] و یک نماد بسیار چند ظرفیتی است (Ibid.). در واقع کهن‌الگوها به تصاویری پیوند خورده‌اند که از فرهنگی به فرهنگ دیگر تفاوت‌های زیادی دارند و در آن‌ها شِم‌های متعددی درهم‌تنیده شده‌اند که آن حضور *symbol* (نماد)، به معنای دقیق کلمه است. چنین نمادهایی از آنجایی که دارای معانی متفاوت دیگری هستند، اهمیت بیشتری دارند. درحالی که شِم عروج و کهن‌الگوی آسمان تغییرناپذیر باقی می‌مانند، نمادی که آن‌ها را به فعلیت می‌رساند از یک نردبان به یک نیزهٔ در حال پرتاب، یک هواپیمای مافوق صوت یا یک قهرمان پرش ارتفاع تبدیل می‌شود (Ibid.: 62).

کهن‌الگو موجب اشتراک همهٔ انسان‌ها و نماد موجب تمایز فرهنگ‌ها می‌شود. از نظر ژیلبر دوران نماد نوعی از بازنمایی است که معنای مخففی را آشکار می‌کند و تجلیِ یک راز است و نقل می‌کند:

> *پل ریکور به‌درستی می‌گوید که سمبل درست سهُ بعد ملموس دارد: یکی کیهانی (به این معنی که پیکرهٔ خود را از همین عالم محسوسات می‌گیرد که حول ماست) یکی خیالی (که ریشه در خاطرات و خواب‌های ما دارد و فروید[۵۶] به‌درستی می‌گوید که بخش‌های خصوصی تاریخ، ما را به‌هم پیوند می‌دهد) و یکی شاعرانه، چون به‌هرحال بازبان سروکار دارد و خودانگیخته‌ترین واژه در زبان، برای نامیدن آن استفاده می‌شود که به همین دلیل ملموس‌ترین جلوهٔ آن است.* (دوران، ۱۳۹۸: ۱۹)

مرحلهٔ بعدی، تعریف اسطوره است که آخرین حلقهٔ مهم و بزرگ این زنجیرهٔ تخیل محسوب می‌شود و از نگاه او:

> *اسطوره را می‌توان بسط شِم‌ها، کهن‌الگوها و نمادها دانست. ما این اصطلاح را در معنای محدودی که قوم‌شناسان به آن داده‌اند استفاده نمی‌کنیم که صرفاً آن را به‌عنوان نمای ظاهری یک کُنش آیینی تفسیر می‌کنند. با اسطوره ما یک سیستم پویا از نمادها، کهن‌الگوها، و شِم‌ها را درک می‌کنیم که تحت انگیزهٔ یک شِم، تمایل دارد که در یک داستان ترکیب شود. اسطوره در حال حاضر اولین توجیه عقلی از زمانی است که از رشتهٔ اتصال گفتمان استفاده می‌کند و در آن نمادها به کلمات و کهن‌الگوها به ایده یا تفکر تبدیل می‌شوند. اسطوره، شِم یا گروهی از شِم‌ها را آشکار می‌کند. از آنجایی که کهن‌الگو ایده را ترویج می‌کند و نماد باعث ایجاد نام می‌شود، می‌توان گفت که اسطوره آموزهٔ دینی یا نظام فلسفی را ترویج می‌کند و داستان‌های تاریخی و افسانه‌ای به این شیوهٔ قابل توجه و مؤثر در آثار افلاطون نشان*

داده شده است. (Durand, 1999: 62)

تعریف ژیلبر دوران از اسطوره آن‌قدر گسترده و کامل است که اغلب تعاریف مربوط به اسطوره را همچون چتری در برمی‌گیرد و شفافیت آن موجب می‌گردد که با نماد و کهن‌الگو اشتباه گرفته نشود. وقتی نماد دارای روایت می‌شود به اسطوره تبدیل می‌شود. بنابراین اسطوره تصویری است فرهنگی شده و دارای یک روایت. کوتاه‌سخن اینکه، اسطوره عبارت است از: «الگوهای تکرارشوندهٔ روایت‌دار در یک فرهنگ» (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۳۱). اسطوره تجسم‌یافته‌ترین شکل تخیل است زیرا زبان روایی در آن حضور دارد و روایت مستلزم به کارگیری تعقل است بنابراین اسطوره را به خِرد گرایی نزدیک می‌کند، چنان‌که ژیلبر دوران در این مورد می‌گوید:

> *در اینجا به‌نظر می‌رسد که فکر عقلانی دائماً از رؤیایی اسطوره‌ای بیدار می‌شود، چیزی که از دست‌دادن آن موجب پشیمانی می‌شود. خواهیم دید که سازمان پویای اسطوره، اغلب با سازمان‌دهی ایستایی مطابقت دارد که آن را صورت فلکی تصاویر ۵۷ نامیده‌ایم. روش هم‌گرایی به‌وضوح همان ایزوتوپی ۵۸ را در آن نشان می‌دهد که در صورت فلکی و در اسطوره وجود دارد.* (Durand, 1999: 62-63)

ورود به تحلیل اسطوره‌ای در پساساختارگرایی

دانش اسطوره‌شناسی برای اعلام استقلال خود، با تغییر پارادایم‌ها، در جست‌وجوی روش‌های مطالعاتی بود تا بتواند برای تکمیل نظریه‌ها، روش‌شناسی‌های جدیدی ارائه دهد. ژیلبر دوران نظریهٔ اسطوره‌سنجی را برای اولین بار از دههٔ ۱۹۷۰ (م) در دورهٔ تغییر پارادایم ساختارگرایی[۵۹] به ساختارگرایی باز وارد عرصهٔ نقدهای نو کرد، دوره‌ای که بر خلاف ساختارگرایی بسته، دیگر به یک متن خاص اکتفاء نمی‌کند بلکه به روابط میان متن‌ها و فرامتن‌هایی مانند زندگی مؤلف نیز اهمیت می‌دهد. هنگامی که پیر برونل[۶۰] و شاگردانش به‌طور گسترده به اسطوره‌سنجی در عرصهٔ ادبیات پرداختند، ازآن‌پس اسطوره نه‌فقط به‌عنوان یک موضوع تحقیقاتی بلکه به‌عنوان یک روش تحقیقاتی نیز مطرح شد که در ادامه، مراحل و شیوه‌های خاص آن معرفی می‌گردد.

هر یک از روش‌های نقد هنر و ادبیات، روال و نظریه‌های کاربستی خود را دارند و گاهی مرز میان روش‌شناسی و نظریه نامشخص است و به‌نظر می‌رسد این دو مقوله یکی باشند. وجه تمایز آن‌ها در این است که نظریه کمک می‌کند پرسش‌ها چارچوب‌بندی شده و برنامهٔ مشخصی برای کار بر روی موضوعات، ابژه‌ها یا آرشیوهای معین تنظیم گردد، ولی روش‌شناسی فرآیند تلاش در پاسخ دادن به آن سؤال‌ها با رَویه‌ها و روش‌هایی مشخص فراهم می‌آورد که یک رشتهٔ آکادمیک را از دیگری متمایز می‌کند (دآلوا، ۱۳۹۴: ۲۲). در سیر عبور از مفاهیمی همچون تبدیل نظریه به روش در نقد، و شکل‌گیری تاریخ در حوزهٔ ادبیات و هنر، لازم است پس‌زمینهٔ این تعاریف و روابط میان آن‌ها مشخص شود، و دیدگاه‌های مختلف مد نظر قرار گیرد، زیرا کاربرد این واژگان در شناخت روش‌شناسی ژیلبر دوران به‌جای یکدیگر گاهی موجب اختلال در انتقال منظور پژوهش‌گر به مخاطبان می‌گردد. تفکیک این معانی در تعریفی از رنه ولک[۶۱] روشن می‌شود:

> *نظریهٔ ادبی مطالعهٔ اصول، مقوله‌ها و ملاک‌های ادبیات و موضوع‌هایی ازاین‌دست را در برمی‌گیرد و مطالعهٔ خود آثار را یا نقد ادبی می‌دانیم یا تاریخ ادبی. البته نقد ادبی اغلب چنان استعمال می‌شود که تاریخ ادبی را نیز شامل گردد[...] این تمایزها کم‌وبیش واضح و تا حد زیادی پذیرفته شده‌اند. اما آنچه کم‌تر بدان توجه شده این است که روش‌های اشاره‌شده را نمی‌توان جدا از هم به‌کار برد، این مباحث چنان متضمن یکدیگرند که نمی‌توان نظریهٔ ادبی را بدون نقد یا تاریخ، و نقد را بدون نظریهٔ تاریخ، یا تاریخ را بدون نظریه و نقد، تصور کرد. واضح است که نظریهٔ ادبی وجود نخواهد داشت، مگر آنکه مبتنی بر مطالعهٔ خود آثار ادبی باشد.* (ولک، ۱۳۷۳: ۳۴)

اهمیت ارجاع به ساختارهای نقد ادبی در نقد هنر و تاریخ هنر آنجا بیشتر مشخص می‌شود که نورتورپ فرای[۶۲] شیوهٔ کار تجربی خود در نقد را بر بنیان کلِ تجربهٔ ادبیات می‌گذارد و دریافتِ غایی را بر مدار ریاضیات و اسطوره قرار می‌دهد. همان‌طور که ریاضیات به علوم طبیعی انسجام می‌بخشد و عین حال از این علوم مستقل است، ادبیات هم ساختار کلامیِ هر شاخه‌ای از علوم را که به‌ضرورت از زبان به وجود می‌آیند، شکل می‌دهد و مانند ریاضی خودایستاست. بنابراین اگر نقد نقاشی و سایر آثار هنری را به‌منزلهٔ واکاوی زبان تصویر در نظر بگیریم، می‌تواند از قالب‌های نظری شکل‌گرفته در ادبیات و اسطوره پیروی کند و در این حلقه قرار گیرد. فرای موضوع نقد ادبی را هنری از هنرها می‌داند و این‌که نقد هم بهره‌ای از هنر دارد. گویا نقد هنری مبتنی بر هنرِ از پیش موجود و تقلید دست دوم نیروی خلاق است. از دلایلی مبنی بر ضرورت نقد این را می‌داند که، نقد می‌تواند سخن بگوید و دیگر هنرها لال هستند و در نقاشی، پیکرتراشی و موسیقی می‌توانیم به‌سادگی ببینیم که هنر چیزی را نشان می‌دهد ولی نمی‌تواند چیزی بگوید. حتی شعر مانند مجسمه ساکت است و از کلماتِ فارق از غرض انتفاعی استفاده می‌کند. نقد عبارت است از نوعی ساختار اندیشه و معرفتِ قائم‌به‌ذات، و از هنری که با آن سروکار دارد تا اندازه‌ای مستقل است (فرای، ۱۳۹۱: ۱۵-۱۷).

با ورود به پساساختارگرایی، پارادایم حاکم بر جامعه و معرفت دگرگون شد و در حوزهٔ نقد نیز تغییری در واژه‌ها اتفاق افتاد و تحلیل جایگزین نقد گردید. برای مثال، نقد روانکاوی به تحلیل روانکاوی و نقد نشانه شناختی به تحلیل نشانه‌شناختی تغییر پیدا کرد. در چنین حال و هوایی بود که ژیلبر دوران برای نخستین بار در فرانسه در دههٔ ۱۹۸۰ (م)، واژهٔ تحلیل اسطوره‌ای را به‌کار برد که به واژهٔ اسطوره‌کاوی ترجمه شده است و پیش از آن نقد اسطوره‌ای را در دههٔ ۱۹۷۰ (م)، بنا نهاده بود که معادل آن، واژهٔ اسطوره‌سنجی برگزیده شده است[۶۳]. او پس از دُنی دُروژمون[۶۴] در حوزهٔ مطالعات انسان‌شناسانه، ادبیات و هنر، به اسطوره‌کاوی ابعاد گسترده‌ای بخشید و تمام آثار وی پس از دههٔ هشتاد، به‌نوعی به اسطوره‌کاوی مرتبط می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۴۵۱-۴۵۲). از میان متفکران تأثیرگذار بر افکارش، تأثیر باشلار مهم‌تر از دیگران است و او روش جدید نقد ادبی که باشلار آغاز کرده بود ولی موفق نشده بود آن را به پایان برساند، یعنی نوعی روش‌شناسی که بر اسطوره‌ها بنا شده باشد را ادامه داد (عباسی، ۱۳۹۰: ۳۸-

۳۹). ژیلبر دوران در حوزهٔ تخیل، روش‌شناسی ویژه‌ای دارد که تصاویر ادبی را در دو اَبر ساختار یا دو نوع نوشتار طبقه‌بندی می‌کند؛ منظومهٔ روزانه و منظومهٔ شبانه. هرکدام از آن‌ها به گروهی از محرک‌ها متصل هستند و ترکیب آن‌ها با یکدیگر در یک متن، نحو خاصی را به وجود می‌آورد که با آن نحوِ تخیل می‌گویند (همان، ۲۲۱). به طبع پرداختن و کارکرد این نوع روش‌شناسی تخیل خارج از مبحث مقالهٔ حاضر قرار دارد و تمرکز اصلی بر روش اسطوره‌کاوی قرار می‌گیرد.[۶۵]

از صورت‌های اسطوره‌ای تا اسطورهٔ پنهان

دو گونه زبان و دلالت‌پردازی توسط ژیلبر دوران مطرح می‌شود که عبارت‌اند از: زبان آشکار یا مستقیم و زبان پنهان یا غیر مستقیم. هنر و ادبیات دارای زبانی از گونهٔ دوم است و او نقد اسطوره‌ای را تجزیه‌وتحلیل متن ادبی در جست‌وجوی حکایت زیرِ حکایت می‌داند، زیرا هم خواننده دنیایی اسطوره‌ای دارد و هم اثر. اسطوره ارزشی اکتشافی دارد و او تحلیل اسطوره‌ای را به تحقیق دربارهٔ یک لحظهٔ فرهنگی و یک مجموعهٔ اجتماعیِ مشخص اطلاق می‌کند، نه یک فرد. تحلیل اسطوره‌ای در پی معنای روان‌شناختی و جامعه‌شناختیِ اسطوره‌هاست و توجه به مسائل اجتماعی و پیدایش اسطوره در آن اهمیتی شگرف پیدا می‌کند (اسماعیل‌پور مطلق، ۱۳۹۷: ۲۴۸–۲۵۰).

ژیلبر دوران معتقد است برای درک یک متن، غالباً اسطوره‌های پنهان مؤثرتر از اسطوره‌های آشکار و صریح هستند و به نقل از روژه باستید[۶۶] می‌گوید: «اما از سوی دیگر ما با اسطوره‌های نهفته[۶۷] سروکار داریم که به دنبال لباس‌های جدید برای پوشش مضامین قدیمی هستند» (Durand, 1979: 311). اسطورهٔ آشکار، تصویری کلیشه‌ای و سطحی ارائه می‌دهد سپس به توصیف، بیش‌ازحد ارزش می‌دهد تا به معنا آسیب برساند. اسطوره در یک مرجع کلیشه‌ای ناب که برای یک عنوان در توصیف داستان درج شده است، مسطح می‌شود. این پدیده‌های بی‌اهمیت و تلفیقی برای اسطوره‌شناسان آشنا هستند. بر عکس وقتی فراوانیِ نهفتهٔ شِم اسطوره‌ای وجود دارد، داستان‌سرایی به سمت روایت اخلاقی پیش می‌رود (Ibid.: 312). او پس از پایان یک نمونه‌گیری کاملاً تجربی از مجموعه‌هایی که از طریق فرهنگ گردآوری کرده بود، اسطوره‌سنجی را به‌منزلهٔ یک سیستم‌بندی کاملاً موقتی از روش‌های پیچیده ارائه داد و آن را بر اساس روش روان‌سنجی[۶۸] که شارل مورون[۶۹] در سال ۱۹۴۹ (م)، مطرح کرده بود و فرایند فهم اثر را بر روایت اسطوره‌ای متمرکز می‌کرد، بنا نهاد (Ibid.: 307). روان‌سنجی بر این نظریه بنا شده که آثار هر هنرمند، شاعر و مؤلف انسجام ویژه‌ای دارد، زیرا ضمیر ناخودآگاه آنان دارای یک چهرهٔ فراگیر است که همان اسطورهٔ شخصی[۷۰] مؤلف را بازنمایی می‌کند و ازاین‌جهت پیرو فرویدیسم است (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۳۶۲–۳۶۴). او همچون مورون اعتقاد دارد که برای خوانش اثر هنری باید اسطورهٔ آن اثر را یافت و می‌خواهد عنصر اسطورهٔ آغازین[۷۱] با اسطورهٔ شخصی مورون جایگزین شود، زیرا اسطوره از رفتارها و ایدئولوژی‌های شخص فراتر می‌رود. او اسطوره‌سنجی را دارای موقعیتی فرهنگی[۷۲] می‌داند و بر اسطورهٔ آغازین، که کاملاً با میراث‌های فرهنگی اشباع شده و به‌صورت پنهان در اثر وجود دارد، تأکید می‌ورزد (عباسی، ۱۳۹۰: ۶۱–۶۳). حضور اسطوره در ادبیات و هنر کاملاً مورد گزینش خالق اثر نیست بلکه بافت فرهنگی روی انتخاب الگوهای اسطوره‌ای تأثیر می‌گذارد و خوانش مخاطب اثر هنری را نیز تعیین می‌کند. گویا تاریخ جوامع به‌وسیلهٔ آشکار شدن و پنهان شدنِ صورتِ اسطوره‌ها شکل گرفته شده باشد و بررسی این پدیده‌های دوره‌ای، موضوع مورد مطالعه در کاربرد نظریه–روش اسطوره‌کاوی قرار می‌گیرد.

در ادامهٔ تبیین و کشف اسطورهٔ پنهان، ژیلبر دوران نظریه‌اش را در هم‌گرایی گفتمان‌های نقد، که در بخش بعدی به آن پرداخته شده است، کامل می‌کند و می‌گوید:

> *ازآنجایی‌که موجودات اساطیری، قدرت‌ها[۷۳]، نیروها و نه‌تنها اشکال هستند، در تمام تحقیقات موضوعی تا تحلیل معنایی محتوا، تلاش بر این است تا اسطوره‌های اصلی و راهنمای لحظات تاریخی، و انواع گروه‌ها و روابط اجتماعی شناسایی گردد. این در واقع یک اسطوره‌کاوی است زیرا اغلب مقامات اسطوره‌ای در یک جامعه نهفته و پراکنده هستند.* (Durand, 1979: 313)

اسطوره‌سنجیِ آثار یک نویسنده در یک دوره و محیط معین، اسطوره‌های راهنما و دگرگونی‌های مهم آن‌ها را برجسته می‌کند. اسطوره‌سنجی نشان می‌دهد که چگونه ویژگی‌های شخصیتیِ نویسنده به دگرگونی اسطوره در مکان کمک می‌کند و یا برعکس، فلان اسطورهٔ راهنما را در مکان برجسته می‌کند. این روش تمایل دارد متن یا سند مورد مطالعه را تعمیم دهد و فراتر از اثر به موقعیت بیوگرافی نویسنده ظاهر شود، اما همچنین به دغدغه‌های اجتماعی یا تاریخی ـ فرهنگی بپیوندد. بنابراین اسطوره‌سنجی در گذار به اسطوره‌کاوی می‌خواهد یک لحظهٔ فرهنگی و یک مجموعهٔ اجتماعی معین را فراخواند. اسطوره‌کاوی که در آغاز، حوزهٔ فردی روان‌کاوی را در پی کار یونگ گسترش می‌دهد و فراتر از تقلیل نمادینِ ساده کنندهٔ فروید است، علاوه بر تحلیل‌های نوع یونگ، ارمغان دیگریِ همراه خود دارد. به‌عنوان‌مثال، درحالی‌که روان‌پزشک معروف زوریخ، کهن‌الگوی آنیما[۷۴] را تعمیم می‌دهد و متعارف می‌کند، اسطوره‌کاوی انواع مختلفی از آنیما را بر اساس گونه‌شناسی اساطیر باستان تشخیص می‌دهد. ونوس[۷۵]، دِمتر[۷۶]، جونو[۷۷]، دایانا[۷۸] و غیره، اما این اسطوره‌کاویِ روان‌شناختی، مستقیماً به معنای جامعه‌شناختی مرتبط است، زیرا شخصیت‌های اسطوره‌ای در معرض یک تحلیل اجتماعی– تاریخی هستند و آن خدایان و قهرمانان بر اساس ریتمی ظاهر و ناپدید می‌شوند که لحظات تاریخی، اجتماعی–فرهنگی را مشخص می‌کند (Ibid.).

روش‌شناسی ژیلبر دوران در تلاقی سه‌وجهی نقد

در کتاب *صورت‌های اسطوره‌ای و تصاویر اثر، از اسطوره‌سنجی تا اسطوره‌کاوی*، به اهمیت اسطوره در نقد ادبی پرداخته شده و ژیلبر دوران روش نقد خود را حرکتی از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی معرفی می‌کند و می‌گوید:

> *اسطوره‌سنجی می‌خواهد روشی برای نقد باشد که ترکیبی سازنده بین نقدهای مختلف ادبی و هنریِ قدیم و جدید ایجاد کند. آن نقدها تاکنون بی‌نتیجه باهم برخورد کرده‌اند. ما می‌توانیم مقاصد*

مختلف نقد را در نوعی سه‌وجهی[۷۹] از دانش خلاصه کنیم که پیش از هر چیز، توسط نقدهای قدیمی[۸۰] که از پوزیتیویسم[۸۱] تین[۸۲] تا مارکسیسم[۸۳] لوکاچ[۸۴] بر اساس نژاد، محیط و زمان تبیین شده بود، تشکیل می‌شود. پس‌از آن نقد روان‌شناسانه[۸۵] و روانکاوانهٔ[۸۶] (بودئن[۸۷]، الاندی[۸۸]، موروون و غیره)، حتی با روانکاوی وجودی[۸۹] (دُبروفسکی[۹۰])، که نقد را به زندگی‌نامهٔ کم‌وبیش آشکار مؤلف تقلیل می‌دهد، در نهایت آخرین مورد، نقدهای جدید[۹۱]، که کم‌تر از دید مؤلف آشکار است و نقد در خود متن، در تعامل کم‌وبیش رسمی نوشتار و ساختارهای آن (رایکوبسن[۹۲] و گرمس[۹۳]) خواهد بود. (Durand, 1979: 308)

اسطوره‌سنجی که یک نظریه و روش نو در پارادایمی ویژه تلقی می‌شود، بر خلاف بسیاری از رویکردها و نظریه‌ها، به نفی نقدهای پیشین خود نمی‌پردازد، بلکه این سه‌وجهی نقد که ادعا دارند عوامل مسلط هستند و تعابیر متضاد دارند را می‌پذیرد و تکمیل می‌کند تا دستاوردهای گذشته و معاصر خویش را یکجا گرد آورد و بی‌درنگ به دنبال پویبدن جوهر اثر در مواجههٔ با جهان اسطوره‌ای خواهد بود. این تلاقی میان آنچه خوانده می‌شود، و شخصی که می‌خواند است که در مرکز ثقل این روش قرار دارد و هدف آن احترام به همهٔ مشارکت‌های منتقدان مختلف است که سه وجهی دانش نقد را محدود می‌کنند.

از نظر روش‌شناختی، رویکرد اسطوره‌سنجی در سه مرحله قابل انجام است که لایه‌های اسطوره‌ای را درهم می‌شکنند: ۱. ابتدا با جست‌وجو و بیان مضامین[۹۴] و افزونه‌های آن شامل موتیف‌های شاخص حتی اگر کنترل‌کننده[۹۵] نباشند. موتیف‌هایی که ترکیب می‌شوند و هم‌زمان، اسطورهٔ اثر را تشکیل می‌دهند؛ ۲. سپس با بررسی روحیهٔ موقعیت‌ها و ترکیبی از شرایط شخصیت‌ها و صحنه‌ها[۹۶]؛ ۳. در نهایت با شناسایی درس‌های مختلف اسطوره و همبستگی چنین درسی از یک اسطوره با دیگر اسطوره‌های یک عصر تاریخی یا فضای فرهنگی کاملاً مشخص. با تأثیر مضاعف این رویکرد اسطوره‌سنجی به اثر، و مواجههٔ با لحظهٔ اسطوره‌ای[۹۷] خوانش و موقعیت خوانندهٔ حاضر، به نتایج جالبی در مورد تشکیل اطلسی محدود از خُرد اسطوره‌ها[۹۸] (میتم‌ها) و موقعیت‌های اسطوره‌ای و اسطوره‌شناسانه دست یافته می‌شود و این به ساختارهای عمیق اثر و روابط سلیقه‌هایی برمی‌گردد که می‌توانند بین چنین لحظه‌ای از خواندن و چنین لحظه‌ای از خلق اثر[۹۹] وجود داشته باشند (Ibid.: 308-309). پس از طی کردن این مراحل ژیلبر دوران می‌گوید:

وقتی به حد نصاب معینی از خُرد اسطوره‌ها از نظر آماری دست یافته شد، من تعریف می‌کنم که شناسایی یک اسطوره از مجموعه‌ای از خُرد اسطوره‌ها چگونه است. بنابراین در قلب اسطوره و اسطوره‌سنجی، خُرد اسطوره قرار دارد (یعنی کوچک‌ترین واحد گفتمانی اسطوره‌ای مهم). این اتم[۱۰۰] اسطوره‌ای ماهیت ساختاری دارد [...] و محتوای آن می‌تواند یا یک موتیف[۱۰۱]، یک مضمون[۱۰۲]، یک تزئین اسطوره‌ای[۱۰۳]، یک نماد[۱۰۴] و یک وضعیت دراماتیک[۱۰۵] باشد. (Ibid.: 310)

اصطلاح اسطوره‌کاوی در واقع بر اساس مدل روان‌کاوی ساخته شده است و روشی برای تحلیل علمی اسطوره‌ها به‌منظور استخراج نه‌تنها معنای روان‌شناختی، بلکه معنای جامعه‌شناختی آن است. اسطوره‌کاوی جامعه‌شناختی، با الهام از آثار ساختارگرایانهٔ کلود لوی-استراووس[۱۰۶] شکل می‌گیرد و گسترش‌دهندهٔ حوزهٔ فردی روان‌کاوی در پی کار یونگ است و فراتر از تقلیل نمادین ساده کنندهٔ فروید می‌رود (Ibid.: 313). در روش اسطوره‌کاوی، شناسایی خُرد اسطوره‌هایی که اسطورهٔ مرکزی و کانونی را شکل می‌دهند، اهمیت پیدا می‌کند. خُرد اسطوره‌ها در اسطوره‌کاوی و پیش از آن در اسطوره‌سنجی، همان نقش تصاویر تکراری در روان‌سنجی و روان‌کاوی را ایفاء می‌کنند. روان‌سنج با یافتن همین تصاویری که خودآگاه فرد می‌کوشد پنهان کند، به شناخت تصویر بزرگ و مسلط یعنی اسطورهٔ شخصی مؤلف دست پیدا می‌کند و اسطوره‌کاو با شناسایی و خوانش خُرد اسطوره‌ها، بافت اسطوره‌ای جامعه را می‌گشاید.

اسطوره‌کاوی با سه عملیات انجام می‌گیرد:

۱. مجموعه اسطوره‌های هسته‌ای[۱۰۷] که یک اسطوره را تشکیل می‌دهند و فروپاشی آن‌ها نشان‌دهندهٔ دگرگونی و فرسودگی یک اسطوره است؛ ۲. زمان‌شناسی[۱۰۸] این دگرگونی‌ها و در نتیجه جست‌وجوی همبستگی در فرهنگ و تغییرات اجتماعی؛ ۳. با روی‌هم گذاشتن اسطوره‌های کامل در یک گاه‌شماری رایج می‌توان موقعیت برتر و جایگزینی و در یک کلمه جبران[۱۰۹] یک اسطوره را نسبت به دیگران مشخص کرد. (Durand, 1979: 317-318)

چنان‌که ملاحظه می‌شود، اسطوره‌کاوی علاوه بر متن، به تأثیر اوضاع اجتماعی و تاریخی مرتبط با متن نیز توجه جدی دارد و این پیوندی دوسویه است، زیرا متن‌های ادبی و هنری نیز بر وضعیت تاریخی و اجتماعی خویش تأثیرگذارند. پیش‌تر عنصر فرهنگ و جامعه با ساختارگرایی باز وارد اسطوره‌سنجی شده بود و اکنون با اسطوره‌کاوی، عنصر تاریخ و زمان نیز بر روش نقد افزوده می‌گردد (نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۱۰۰-۱۰۲).

روند نقد در اسطوره‌کاوی به اندازهٔ روش اسطوره‌سنجی نظام‌مند نیست زیرا در پارادایم پساساختارگرایی، باور به روشی جامع و جهانی وجود ندارد و پیکره‌های مطالعاتی، دیگر جاودانه پنداشته نمی‌شدند. ازاین‌رو روش اسطوره‌کاوی مبتنی بر نگرش منتقدان صورت می‌گیرد و تنوع پیدا می‌کند. روش‌هایی که با یک اسطورهٔ کانونی مشخص و معین، تصور نمی‌شوند و این خاصیت توسط ژیلبر دوران این‌گونه مطرح می‌شود: «با توجه به عمل چنین روشی، بعید است که در یک دورهٔ زمانی معین، تنها یک اسطورهٔ مسلط[۱۱۰] وجود داشته باشد. در بیشتر مواقع سیستمی از اسطوره‌ها به‌دست می‌آید که دو یا چند اسطوره‌های جایگزین[۱۱۱] شده‌اند» (Durand, 1979: 318). در همین رابطه، نظریهٔ حوضچهٔ معنایی[۱۱۲] او در امتداد اسطوره‌کاوی مطرح، و به‌عنوان بخش مهمی به آن پیوند می‌خورد. این نظریه، تشکیل تخیل اجتماعی و فرهنگی را مانند تشکیل یک رودخانه تصور می‌کند، که سرچشمهٔ آن همان پیدایش اسطوره‌های قدیمی هستند، سپس در دلتاهایی که رودخانه در آن شروع به تقسیم شدن می‌کند، سرانجام با جریان رودهای همسایه تسخیر می‌شود و این برای توصیف تاریخ تداخل اسطوره‌ای در جامعه و در هنرها مورد نقد تحلیلی قرار می‌گیرد (عباسی، ۱۳۹۰: ۶۶).

ابداعات ژیلبر دوران در ارائهٔ روش‌شناسی‌های مختلف در حوزهٔ اسطوره‌شناسی، با اسطوره‌روش‌شناسی[۱۱۳] ادامه پیدا کرد که در کتاب *مقدمه‌ای بر اسطوره‌روش‌شناسی: اسطوره‌ها و جوامع*[۱۱۴]، در سال ۱۹۹۶ (م) مطرح شده است. همچنین در آن حوضچهٔ معنایی را به‌عنوان یک رویکرد و روش تحقیق ارائه داده که مراحل خاص خود را دارد و خارج از دامنهٔ موضوع این مقاله قرا می‌گیرد.

ژیلبر دوران در پایان کتاب خود می‌گوید:

> *هدف من در این کتاب، مطرح کردن موضوعات هیجان‌انگیز نیست. من فقط می‌خواستم یکی از جنبه‌های نقد ادبی نو و بسط‌های روش‌شناختی آن را بر اساس مشاهدات و مطالعات تجربی در علوم فرهنگ قرار دهم. یقیناً بازگشت اسطوره و این بازیابی اسطوره، به‌عنوان یک رویهٔ دانش و معرفت است [...] بنابراین شرایط معرفت‌شناختی قرن بیستم نیازمند تغییر جهت، هم در نقد و هم در روش است. باشد که نمونه‌هایی که ذکر کردم و طرح‌های روش‌شناختی متواضعانه‌ای که با آن‌ها نتیجه‌گیری کرده‌ام، پژوهش‌های علوم فرهنگ و به‌ویژه آنچه را که قرار است جامعه‌شناسی معرفت نامیده شود، به‌طور کامل‌تر درگیر کند. با بررسی ساختارها و شخصیت‌های اسطوره‌ای که در واقع آینهٔ غایی و مرجع عالی هستند، که در آن آثار چهرهٔ انسان دیده می‌شود، افسانه‌ای[۱۱۵] که باید خوانده شود را می‌توان رمزگشایی کرد.* (Durand, 1979: 322)

مباحث و مسائل اسطوره‌کاوی به آثار او محدود نشد بلکه پیروانش با برداشت‌های خویش به گسترش این روش پرداختند.

نتیجه‌گیری

متفکر معاصر فرانسوی، ژیلبر دوران، در پی سازمان‌دهی یک فلسفهٔ بنیادی تخیل برمی‌آید، زیرا در فلسفهٔ غرب تعریف رضایت‌بخشی از تخیل وجود نداشته و میتوس نیز در حوزهٔ خیال‌پردازی جای می‌گیرد که در تقابل با لوگوس، به معنای استدلال عقلی، است. تعریف ارائه‌شدهٔ او از اسطوره در میان تعاریف بسیار، به‌عنوان یک فراتعریف معرفی و مشخص گردیده، زیرا به سردرگمی حاکم بر اصطلاحات مربوط به تخیل پایان داده و تعریف واضح از واژگانی که برای تحلیل او ضروری هستند ارائه می‌دهد و فقط آن عبارات را حفظ می‌کند. این نظام را در زنجیره‌ای شامل: *reflex* (بازتاب)، *schema* (قوه یا نیروی محرکه)، *archetype* (کهن‌الگو یا سرنمون)، *symbol* (نماد) و *myth* (اسطوره) تعریف می‌کند. در چنین گستره‌ای، اسطوره عبارت است از الگوهای تکرارشوندهٔ روایت‌دار در یک فرهنگ، که تجسم‌یافته‌ترین شکل تخیل است و به دلیل حضور روایت به خِردگرایی نزدیک می‌شود.

روش ژیلبر دوران، سه جریان اصلی نقد شامل: نقدهای قدیمیِ پوزیتیویستی، مارکسیستی و روانکاوی وجودی یا اگزیستانسیالیستی را در یک سه‌وجهی دانش خلاصه می‌کند و در نهایت نقدهای جدید را نیز در برمی‌گیرد. این نقدها تا آن زمان بیهوده باهم برخورد کرده و گریز از مرکز بوده‌اند، درحالی‌که اسطوره‌سنجی آن‌ها را جمع و متمرکز کرده و در یک روایت نمادین یا اسطوره، باهم هماهنگ می‌کند. از نظر روش‌شناختی، اسطوره‌سنجی دارای سه مرحله است: ۱. جست‌وجوی مضامین شاخص اثر و شناسایی خُرد اسطوره‌ها (میتِم‌ها)؛ ۲. بررسی روحیهٔ شخصیت‌ها و صحنه‌های اثر؛ ۳. کشف یک اسطورهٔ کانونیِ پنهان. اسطوره‌کاوی سیالیت بیشتری دارد، زیرا روشی برای آشکار کردنِ معنای روان‌شناختی و جامعه‌شناختیِ اسطوره است که موجب دگرگونی اساسی نسبت به اسطوره‌پژوهی‌های گذشته می‌شود و در سه مرحله قابل تعریف است: ۱. خوانش اسطوره‌های هسته‌ای؛ ۲. زمان‌شناسیِ دگرگونی‌های فرهنگی و اجتماعیِ جامعه؛ ۳. کشف نه‌تنها یک اسطورهٔ مسلط، بلکه اسطوره‌های جایگزینِ که اطلسی از خُرد اسطوره‌ها را جبران می‌کنند.

طی مباحث مقاله، مفاهیمی همچون نظریهٔ ادبی، نقد ادبی و تاریخ ادبی، مجزا از یکدیگر در نظر گرفته نشده‌اند، بلکه اعتقاد بر این است که آن‌ها متضمن یکدیگر هستند و می‌توانند در انطباق با نظریهٔ هنر، نقد هنر و تاریخ هنر قرار گیرند. بسیاری از نقدها، نخست در ادبیات و ادبیات نمایشی مطرح شده‌اند ولی قابلیت گسترش به هنر را نیز دارند، بنابراین می‌توان اسطوره‌کاوی را به‌عنوان مبانی نظری و روش‌شناسی کاربردی، برای تحلیل آثار هنری و تاریخ‌نگاری هنر به‌کار بست. نظریه‌ها و روش‌شناسی‌های ژیلبر دوران، از آن دسته است که معمولاً به‌صورت تنیده باهم و در فرآیند تکمیل یکدیگر مورد استفاده قرار می‌گیرند، لذا هر محقق می‌تواند از نظریه‌های اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی، برای طرح‌بندی پرسش‌ها و از سلسله مراحلی که به آن پرداخته و معرفی شده است، به‌منزلهٔ فرآیند پاسخ‌گویی و خلق ساختاری روشمند برای پیکرهٔ مطالعاتی خود استفاده کند. ارجاع به رویکردهای نقدِ ژیلبر دوران، تفسیر و تحلیل یافته‌ها را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد و محقق می‌تواند افق دیدگاه خود را بر چگونگی خلق معنایی نوین متمرکز کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Fantasy.
2. Symbol.
3. Genre.
4. Mythology.
5. Criticism of Myth.
6. Mythocritique.

۷. Post-structuralism، پساساختارگرایی در دههٔ ۱۹۶۰(م) و پس‌ازآن بر مبنای اندیشه‌های ژاک دریدا Jucques Derrida – (۱۹۳۰–۲۰۰۴)، فیلسوف فرانسوی- و رولان بارت - Roland Barthes (۱۹۱۵–۱۹۸۰)، فیلسوف، نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی- شکل گرفته است. در این دوره متن در مقابل اثر قرار می‌گیرد و متن به قلمروی باز در وفور و کثرت معناها تبدیل می‌شود. معنا، پیوسته به تعویق می‌افتد، هرگز قطعیت نمی‌یابد و به همین جهت شور دریافت آن‌ها هرگز ارضاء نمی‌شود (سجودی، ۱۳۹۸، ۱۱۴–۱۱۵).

۸. Gilbert Durand (۱۹۲۱–۲۰۱۲)، انسان‌شناس و اسطوره‌شناس فرانسوی.

9. Mythocritique.
10. Mythanalyse.
11. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire.*
12. The Diurnal Order of the Image.
13. The Nocturnal Order of the Image.
14. Main Symbolic Constellations.
15. Towards A Theory of the Transcendental Fantasti.c
16. *Figures Mythiques et Visages de l'Oeuvre, de la Mmyth-Ocritique à la Mythanalyse.*

۱۷. Marie-Henri Beyle, Stendhal (۱۷۸۳–۱۸۴۲)، نویسندهٔ رئالیسم فرانسوی.

۱۸. Marcel Proust (۱۸۷۱–۱۹۲۲)، رمان‌نویس، منتقد و مقاله‌نویس فرانسوی.

۱۹. Hieronymus Bosch (۱۴۵۰–۱۵۱۶)، نقاش دورهٔ رنسانس هلندی.

۲۰. Albrecht Durer (۱۴۹۴–۱۵۲۸)، ریاضی‌دان، نقاش و چاپگر دورهٔ رنسانس آلمانی.

۲۱. Peter Paul Rubens (۱۵۷۷–۱۶۴۰)، دیپلمات و نقاش دورهٔ باروک فلاندری.

۲۲. Harmenszoon Van Rijn, Rembrandt (۱۶۰۶–۱۶۶۹)، چاپگر، نقشه‌کش و نقاش دورهٔ باروک هلندی.

۲۳. Francisco Goya (۱۷۴۶–۱۸۲۸)، چاپگر و نقاش دورهٔ رومانتیک اسپانیایی.

24. Muthos.

25. Logos

۲۶. Plato (Bc 348/347-428/427 or 424/423)، فیلسوف یونانی.

۲۷. Henry Corbin (۱۹۰۳–۱۹۷۸)، فیلسوف، اسلام‌شناس و ایران‌شناس فرانسوی.

۲۸. Hellenocentrism، یک جهان‌بینی با محوریت یونان و تمدن یونانی است و این ایده را پیش‌فرض می‌گیرد که یونانی‌ها به‌نوعی در تاریخ جهان منحصربه‌فرد بودند و تمدن یونان اساساً از درون خود پدید آمد. بااین‌حال چنین فرضیاتی اغلب مورد سؤال قرار گرفته است.

29. Ethnology.

۳۰. Paul Ricoeur (۱۹۱۳–۲۰۰۵)، فیلسوف و ادیب فرانسوی.

31. Cognition Of Imagination

32. Sociology

33. Anthropology

34. Centre De Recherche Dans Le Domaine De L’imagination

۳۵. Jean-Paul Sartre (۱۹۰۵–۱۹۸۰)، فیلسوف، رمان‌نویس، نمایش‌نامه‌نویس و منتقد فرانسوی.

۳۶. Alexandre Dumas Père (۱۸۰۲–۱۸۷۰)، نمایش‌نامه‌نویس و رمان‌نویس فرانسوی.

۳۷. Karl Gustav Jung (۱۸۷۵–۱۹۶۱)، روان‌شناس و روان‌پزشک سوئیسی.

۳۸. Jean Piaget (۱۸۹۶–۱۹۸۰)، زیست‌شناس، روانشناس فرانسوی زبانِ سوئیسی.

۳۹. Herbert Silberer (۱۸۸۲–۱۹۲۳)، از پیروان فروید، روانکاوِ وینی.

40. Function Symbol.

۴۱. Gaston Bachelard (۱۸۸۴–۱۹۶۲)، شاعر، روانکاو، مورخ و فیلسوف علم فرانسوی.

42. Moto Symbol.

۴۳. Jean-Paul Aymard Sartre (۱۹۰۵–۱۹۸۰)، فیلسوف، نمایش‌نامه‌نویس و منتقد فرانسوی.

۴۴. Jacob Burkhardt (۱۸۱۸–۱۸۹۷)، مورخ هنر و فرهنگ سوئیسی.

45. Primordial Image.

46. Engram.

47. Original Image.

48. Prototype.

۴۹. Immanuel Kant (۱۷۲۴–۱۸۰۴)، فیلسوف آلمانی.

50. Mnemic Sediment.

51. Archetypal Motif.

52. Fairy-Tales.

53. Legends.

54. Cyclical.

55. Cycle.

۵۶. Sigmund Freud (۱۸۵۶–۱۹۳۹)، بنیان‌گذار دانش روانکاوی و عصب‌شناس برجستهٔ اتریشی.

57. Constellation of Images.

58. Isotopy.

۵۹. Structuralism، ساختارگرایی خود را شاخه‌ای از علوم انسانی می‌داند که تلاش می‌کند به طریقی نظام‌یافته، ساختارهای بنیادی را که در شالودهٔ کل تجربهٔ انسانی قرار دارند، مطالعه کند. یکی از اصول نظام ساختاری این است که اثر هنری همیشه قائم به خود است و عملکرد آن به چیزی ورای روابط صوریِ درون خودِ ساختار، وابستگی و ارجاع ندارد. بنابراین هر متنی محصول عملکردِ یک صورت‌بندی ساده‌شدهٔ ساختاری بنیادی است و همهٔ تفاوت‌ها و تنوعات متنی که منشأ در تفاوت‌های زبانی و بافت‌های اجتماعی، تاریخی و فرهنگی دارند نادیده گرفته می‌شود. ساختارگرایی نه یک رشتهٔ مطالعاتی بلکه یک روش است (سجودی، ۱۳۹۸، ۱۱۱–۱۱۸).

۶۰. Pierre Brunel (۱۹۳۶)، مورخ، منتقد موسیقی، منتقد ادبی و استاد ممتاز ادبیات تطبیقی فرانسوی.

۶۱. Rene Wellek (۱۹۰۳–۱۹۹۵)، منتقد ادبیات تطبیقیِ چک ـ آمریکایی.

۶۲. Northrop Frye (۱۹۱۲–۱۹۹۱)، فیلسوف و اسطوره‌شناس کانادایی.

۶۳. برخی از محققان و مترجمان در حوزهٔ اسطوره‌شناسی، از جمله: ابوالقاسم اسماعیل‌پور مطلق و علی عباسی، واژهٔ *Mythocritique* را به نقد اسطوره‌ای و واژهٔ *Mythanalyse* را به تحلیل اسطوره‌ای، ترجمه کرده‌اند. این واژه‌های لاتین، ترکیبی هستند و بر اسطوره تأکید می‌کنند علاوه بر آن، نقد اسطوره‌ای به یکی از انواع مطالعه در مقطعی خاص در قرن بیستم اطلاق می‌شود بنابراین نامور مطلق با در نظر گرفتن تمامی این موارد، واژه‌های اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی را لحاظ کرده است و در پژوهش حاضر از کاربرد این واژه‌ها بهره می‌بریم.

۶۴. ژیلبر دوران واژهٔ اسطوره‌کاوی را از دُنی دُروژمون – Denies De Rougemont (۱۹۰۶–۱۹۸۵)، نویسنده و نظریه‌پرداز فرهنگی سوئیسی که به زبان فرانسوی می‌نوشت – وام گرفته است. دُروژمون برای اولین بار به‌طور صریح در کتاب خود در سال ۱۹۶۱ (م) با عنوان *عشق و غرب* (L’amour Et L’occident) واژهٔ اسطوره‌کاوی را به‌کار می‌برد که در مقابل روانکاویِ (Psychanalyse) فروید قرار می‌گیرد.

۶۵. برای اطلاعات بیشتر در حوزهٔ نظریهٔ تخیل نک: عباسی، علی، (۱۳۹۰)، *ساختارهای انسان‌شناسی تخیل از منظر ژیلبر دوران؛ کارکرد و روش‌شناسی تخیل*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۶۶. Roger Bastid (۱۸۹۸–۱۹۷۴)، جامعه‌شناس و انسان‌شناس فرانسوی.

67. Mythèmes Latents.

۶۸. Psychocritique، یا روان‌سنجی (به ترجمه نامور مطلق)، ژیلبر دوران واژهٔ *Mythocritique* یا اسطوره‌سنجی را بر اساس این واژهٔ ابداع شارل مورون در حوزهٔ روانشناسی به‌کار برده است.

۶۹. Charles Mauron (۱۸۹۹–۱۹۶۶)، روانشناس فرانسوی.

70. Mythe Personnel.

71. Mythe Primordial.

72. Position Culturaliste.

73. Puissances.

۷۴. Anima and Animus، آنیما و آنیموس در مکتب روانشناسی تحلیلی یونگ به‌عنوان بخشی از نظریهٔ او دربارهٔ ناخودآگاه جمعی توصیف شده است. یونگ آنیموس را جنبهٔ مردانهٔ ناخودآگاه یک زن و آنیما را جنبهٔ ناخودآگاه زنانهٔ یک مرد توصیف کرد که هرکدام فراتر از روان شخصی است. تئوری یونگ بیان می‌کند که آنیما و آنیموس دو کهن‌الگوی انسانی اولیهٔ ناخودآگاه هستند که در نوع رفتارهای زن و مرد اهمیت به‌سزایی دارند.

75. Vénus.

76. Déméter.

77. Junon.

78. Diane.

79. Trièdre.

80. Anciennes

۸۱. Positivism، پوزیتیویسم یک نظریهٔ فلسفی تجربه‌گرایانه است که اعتقاد دارد، تمام دانش اصیل یا طبق تعریف صادق است یا معنای مثبت و حقایق پسینی وجود دارد که توسط عقل و منطق از تجربهٔ حسی به‌دست آمده است. اگرچه رویکرد پوزیتیویستی موضوعی تکراری در تاریخ تفکر غرب بوده، پوزیتیویسم مدرن اولین‌بار در قرن نوزدهم توسط آگوست کنت، August Comte (۱۷۹۸–۱۸۵۸)، بنیان‌گذار جامعه‌شناسی نوین و دکترین پوزیتیویسم و فیلسوف فرانسوی–بیان شده است.

۸۲. Hippolyte Adolphe Taine (۱۸۲۸–۱۸۹۳)، مورخ و منتقد فرانسوی. تاین چهارچوب مؤثری برای تفسیر هنر تعریف کرد که بر اساس آن، آثار هنری

فردی یا سبک‌های هنر بر حسب محیط آن‌ها توضیح داده می‌شوند و نوشتار او بیشتر مؤلفه‌های تحلیلی را که هم در تاریخ هنر و هم در جامعه‌شناسی هنر از اهمیت برخوردارند، دربر دارد: توجه به فرد هنرمند، شبکهٔ هنرمندان مرتبط با هنرمند و ساختار وسیع‌تر اجتماعی که تولید و مصرف هنری در آن روی می‌دهد (تَنر، ۱۳۹۹، ۱۵).

۸۳. در بخش عمده‌ای از قرن بیستم، نقد ادبی مارکسیستی قلمرو نظریهٔ ادبی را به انحصار خود درآورد. این اصطلاح از نام کارل مارکس- Karl Heinriech Marx (۱۸۱۸-۱۸۸۳)، منتقد اقتصاد و نظریه‌پرداز سیاسی، انقلابی سوسیالیست، مورخ و جامعه‌شناس آلمانی- اخذ شده است. بخش مهمی از نقد مارکسیستی به تجزیه‌وتحلیل این امر اختصاص دارد که آثار چگونه حامل ایدئولوژی‌ها و دیدگاه‌های طبقاتی هستند و هنر شکل دیگری از تولید اقتصادی است و چیزی نیست که به‌وسیلهٔ نوابغ بزرگ تولید شده و فراسوی درک باشد، که این استدلال جدالی انقلابی بود. گروهی از متفکران مارکسیست مسئلهٔ تولید هنری را به‌صورت نظام‌مند مورد بحث و سپس استفاده قرار دادند. مارکسیست فراتر از یک نظریه یا روش خاص حکومت کمونیستی (غیر طبقاتی)، تولید دانش غیر جزم‌اندیش و بی‌حصار را تشویق می‌کند. این سنت تفکر مارکسیستی است که مهم‌ترین مواد برای تاریخ هنر بوده است (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ۶۵-۶۹).

۸۴. Georg Lukács (۱۸۸۵-۱۹۷۱)، فیلسوف و منتقد ادبی مجارستانی. لوکاچ ایدهٔ مارکس را دربارهٔ بت‌وارگی کالا (Commodity Fetishism)، گسترش داد که در کتاب *تاریخ و آگاهی طبقاتی* (History and class consciousness) در سال ۱۹۲۳ (م) اظهار می‌کند، همه چیز در جامعهٔ سرمایه‌داری تنها از حیث ارزش مبادله‌ای با پول، کالا یا دارایی درک می‌شود. هنر همانند کالا، روابط اجتماعی را مادیت می‌بخشد ولی به گونه‌ای عمل می‌کند که ما را غنی‌تر می‌سازد نه این‌که موجب رنجش و جدایی شود (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۷۰).

85. Psychological Criticism. 86. Psychoanalytical.

۸۷. Charles Baudouin (۱۸۹۳-۱۹۶۳)، روانشناس و نویسندهٔ فرانسوی.

۸۸. René Allendy (۱۸۸۹-۱۹۴۲)، درمانگرهمیوپات و روانکاو فرانسوی.

۸۹. Existential Psychoanalysis، شکلی از روان‌درمانی مبتنی بر مدل طبیعت و تجربهٔ انسانی است که توسط سنت وجودی فلسفهٔ اروپایی ایجاد شده است و بر مفاهیمی تمرکز دارد که به‌طور جهانی برای وجود انسان قابل اجرا هستند از جمله: مرگ، آزادی، مسئولیت و معنای زندگی. همچنین از طریق آن راه‌های فردی برای تسهیل درجهٔ بالاتری از معنا و رفاه در زندگی مورد تأکید قرار می‌گیرد.

۹۰. Kazimierz Dabrowski (۱۹۰۲-۱۹۸۰)، روانشناس، روان‌پزشک و پزشک فرانسوی.

91. Nouvelles Critiques.

۹۲. Roman Osipovich Jakobson (۱۸۹۶-۱۹۸۲)، زبان‌شناس و نظریه‌پرداز ادبی روسی.

۹۳. Algirdas Julien Greimas (۱۹۱۷-۱۹۹۲)، نظریه‌پرداز معناشناسی روایت، زبان‌شناس و نشانه‌شناس فرانسوی.

94. Thèmes.
95. Obsessive - Obsédant
96. Décors.
97. Moment Mythique
98. Mythèmes.
99. Moment D'écriture
100. Atome.
101. Motif.
102. Thème.
103. Décor Mythique.
104. Emblème.
105. Situation Dramatique

۱۰۶. Claude Le`Vi-Strauss (۱۹۰۸-۲۰۰۹)، نظریه‌پرداز انسان‌شناسی مدرن، قوم‌شناس فرانسوی.

107. Mythèmes Nucléaires.
108. Chronologie.
109. Compensation.
110. Dominant
111. Compensés.
112. Piscine Sémantique.
113. Mythodology

۱۱۴. برای اطلاعات بیشتر نک:

Durand, Gilbert (1996), *Introduction à la mythodologie: mythes et sociétés*, Albin Michel, Paris.

115. Légende.

فهرست منابع فارسی

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۹۷)، *اسطوره، ادبیات و هنر*، تهران: نشر چشمه.

تَنر، جرمی (۱۳۹۹)، *جامعه‌شناسی هنر: گزیدهٔ آثار*، ترجمه حسن خیاطی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

دآلوا، آن (۱۳۹۴)، *روش‌ها و نظریه‌های تاریخ هنر*، ترجمه آناهیتا مقبلی و سعید حسینی، تهران: انتشارات فخراکیا.

دوران، ژیلبر (۱۳۹۸)، *تخیل نمادین*، ترجمه روح‌الله نعمت‌الهی، تهران: نشر حکمت کلمه.

ریکور، پل (۱۳۹۶)، *زندگی در دنیای متن: شش گفت‌وگو یک بحث*، ترجمه بابک احمدی، تهران: نشر مرکز.

سجودی، فرزان (۱۳۹۸)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر علم.

عباسی، علی (۱۳۹۰)، *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران: کارکرد و روش‌شناسی تخیل*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

فِرای، نورتروپ (۱۳۹۱)، *تحلیل نقد (کالبدشکافی نقد)*، ترجمه صالح حسینی، تهران: انتشارات نیلوفر.

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۶)، *درآمدی بر نظریه و اندیشهٔ انتقادی*، تهران: نشر چشمه

کوپ، لارنس (۱۳۹۹)، *اسطوره*، ترجمه عباس عرض‌پیما، تهران: نشر نشانه.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۸)، گذر از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی (بررسی دو روش اسطوره‌ای و رابطهٔ آن‌ها)، *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، ۴ (۱۴)، ۹۲-۱۰۸.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۲)، *درآمدی بر اسطوره‌شناسی: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.

وِلک، رنه و وارن، آوستن (۱۳۷۳)، *نظریهٔ ادبیات*، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجَر، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

فهرست منابع لاتین

Brisson, Lue (2004). *How philosophers saved myths: allegorical interpretation and classical mythology*, Translated by Catherine Tihanyi, Chicago and London, the University of Chicago press.

Durand, Gilbert. (1997). *figures mythiques et visages de l'oeuvre. de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, L'ile verte, berg international éditeurs.

Durand, Gilbert (1999). *The Anthropological structures of the imaginary*, Translated by Margaret Snankey and Judith Hatten, Astralia, Bombana Publication.

Mavourneen M, Joy (1981). *Towards a philosophy of imagination: a study of Gilbert Durand and Paul Ricoeur*, Montreal, Quebec, McGill University.

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)