فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۰ ـ ش۳۷ ـ زمستان ۹۳ (از صفحه ۲۰۵ تا ۲۳۵)

ژیلبر دوران و نقد اسطوره‌ای
(پیکره مطالعاتی: رمان *قلب سگی* اثر میخاییل بولگاکف)

بهروز عوض‌پور* ـ دکتر بهمن نامور مطلق
دانش‌آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه هنر تبریز ـ دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

در این نوشتار به تبیین و تعریف دو روش «اسطوره‌سنجی» و «اسطوره‌کاوی» پرداخته‌ایم. تدقیق در این روش‌ها ما را بدان رهنمون شد که روش نقادی اسطوره‌سنجی به طور کلی روشی است که قصد دارد با شناسایی کوچک‌ترین واحدهای معنادار از گفتمان‌های اسطوره‌ای در یک اثر ادبی و هنری، و نیز بررسی روابط میان آنها با یکدیگر، به ساختاری طبیعی از اسطوره‌ای کلان ـ یک سر اسطوره ـ در آن اثر دست یابد که با چند و چون زندگی شخصی مؤلف اثر نیز به طور مستقیم در ارتباط است و از این بابت منتقد را در نقد آن اثر یاری می‌کند. اسطوره‌کاوی که بیشاز نقد در پی تحلیل آثار ادبی و هنری است، در واقع در طول روش اسطوره‌سنجی قرار دارد و عبارت است از کاربرد همان روش در میدانی گسترده‌تر به همراه تمامی متون اجتماعی، فرهنگی، تاریخی موثر در خلق و حتی خوانش آن اثر. همچنین برای آشنایی با چند و چون کاربرد این روش‌ها در ادامه تلاش شد تا رمان *قلب سگی* میخاییل بولگاکوف به طور همزمان از طریق هر دو روش نقد و تحلیل شود.

کلیدواژه‌ها: ژیلبر دوران، اسطوره‌سنجی، اسطوره‌کاوی، قلب سگی، میخاییل بولگاکوف.

تاریخ دریافت مقاله: ۰۸/ ۰۵/ ۱۳۹۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۱۰/۲۰

*Email: B_81115@yahoo.com (نویسنده مسئول)

مقدمه

می‌توان گفت اینکه «هر روش یا حتی هر پدیده فرهنگی به مفهوم عام آن که نسبت به پارادایم زمان خویش به هر طریق ممکن واکنش نشان ندهد، از میان خواهد رفت»، گزاره‌ای همیشه درست است. به بیان دیگر، فارغ از بستر یا زمینه مطالعاتی، نه تنها تمامی روش‌ها، بلکه حتی جزئی‌تر از آن تمامی شیوه‌های علمی-تحقیقی نیز حیات فعال خود را مدیون تطابق با روح زمان هستند و همراهی نکردن آنها با مقتضیات زمان به مفهوم مرگ حتمی آنان خواهد بود. با توجه به این امر و از آنجایی که می‌دانیم درست نیمه قرن بیستم میلادی پارادایم موجود از طریق رواج اندیشه‌هایی چون پوزیتیویسم منطقی با تمامی رویکردهای متفاوتش، مارکسیسم با همه گرایش‌های خود، انقلاب روان‌کاوانه فروید و پس‌لرزه‌های آن که از جانب شاگردانش به انحاء و طرق متفاوت پیگیری می‌شد، فرمالیسم روسی که در این برهه به ساختارگرایی فرانسوی تغییر قیافه داده بود، و مواردی از این دست، اصولاً با تحولاتی بسیار شگرف همراه بود. از این رو شایسته یا حتی

بایسته آن است که ظهور روش یا شیوه‌های علمی- تحقیقی متفاوت در زمینه‌های متفاوت را در این دوره امری طبیعی تلقی کنیم.

با تأکید بر این نکته که تحولات مذکور در تمامی زمینه‌های مطالعاتی قابل پیگیری است، در راستای موضوع این نوشتار باید گفت که درست در همین اوان از طرفی مطالعات اسطوره‌ای از بابت بروز و رواج روش‌های تازه‌ای چون اسطوره‌شناسی تطبیقی[۱] ژرژ دومیزیل،[۲] نقد اسطوره‌ای[۳] نورتروپ فرای[٤] و تک‌اسطوره[٥] جوزف کمبل[٦] با تغییر و تحولی اساسی مواجه بود و از طرف دیگر نقد ادبی به مفهوم کلی آن نیز چنان در حال تغییر ماهیت بود که از این پس اطلاق عنوان «نقد نو» به آن عاری از هر اشکالی به نظر می‌رسید. و در چنین اوضاعی بود که ژیلبر دوران[۷] تلاش کرد تا با توجه به جمیع این تحولات– و صد البته تحولاتی که در زمینه‌هایی چون جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، انسان‌شناسی و از این دست در حال رخ دادن بوده یا اندکی پیش‌تر رخ داده بود، به روشی ترکیبی نایل آید تا بتوان با توسل به آن به گونه‌ای همه‌جانبه آثار ادبی و هنری را به دقت تمام مطالعه و بررسی کرد؛ روش اسطوره‌سنجی[۸] و در پی آن روش اسطوره‌کاوی[۹] که این نوشتار اساساً در پی توضیح یا تفسیر آن است.

ژیلبر دوران

ژیلبر دوران به سال ۱۹۲۱ میلادی در فرانسه متولد شد و به دنبال اتمام تحصیلات متوسطه و در پی آن عالیه در رشته فلسفه از سال ۱۹٤۷ تا ۱۹٦٥ میلادی ابتدا صرفاً در رشته فلسفه، اما قدری بعدتر– البته به عنوان استاد افتخاری– در رشته‌های جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی نیز در دانشکده علوم انسانی دانشگاه دولتی گرونوبل[۱۰] – محل تولدش ـ مشغول به تدریس شد. در عین حال دوران از اعضای نهضت مقاومت ورکور،[۱۱] و مجمع ارانوس[۱۲] بود، با هانری کربن[۱۳] و گوستاو یونگ[۱٤] دوستی نزدیک داشت، و از شاگردان بلافصل گاستون باشلار[۱٥] بود. همچنین وی به اتفاق لئون سلیه[۱٦] و پل دشان[۱۷] از بانیان «مرکز در حوزه

---

1. Mythologie compar
2. Georges dumezil
3. critique mythique
4. Northrop frye

1. Mono mythe
2. Joseph campbell
3. Gilbert Durand
4. Mythocritique
5. Mythanalyse
6. Gronoble
7. Vercor
8. Cercle d'eranos

1. Henry corbin
2. Carl-gustave jung
3. Gaston bachlard
4. Leon collier
5. Paul de schamps

تخیل» محسوب می‌گردد که این مرکز از زمان تأسیس خود به سال ۱۹٦٦ میلادی تا کنون به تعبیری کانون تخیل‌پژوهی جهان است. از آثار مهم دوران ـ باتوجه به موضوع این نوشتار ـ می‌توان به مواردی چون «دانش معرفت انسان و سنت، روح جدید انسان‌شناسی»، «تخیل نمادین»، «ساختارهای انسان‌شناسی تخیل، مقدمه بر کهن‌الگوشناسی عمومی»، «صورت‌های اسطوره‌ای و تصاویر اثر، از اسطوره‌سنجی تا اسطوره‌کاوی» و «اسطوره روش‌شناسی» اشاره کرد.(۱)

همان‌طور که از عناوین آثار دوران نیز مشهود است، می‌توان تخصص عمده او را همانا تخیل و اسطوره ـ در مفهوم عام آنها ـ قلمداد کرد که این نوشتار بر اساس موضوع خود سعی دارد تا بر مورد دوم دقیق شود و در صورت توان در چند و چون آن قدری تفحص کند. پیشتر نیز اشاره شد که با توجه به تحولات صورت گرفته در نیمه قرن بیستم میلادی، دوران، نوع یا نحوه‌ای از نقد ادبی را بنیاد نهاد که به تعبیری ترکیبی از تمامی انواع یا نحوه‌های موجود در این زمینه بود؛ اما در عین حال با روح متحول شده زمان نیز تطابق داشت؛ کما اینکه او خود نیز به وضوح بر این امر صحه می‌گذارد: «این روشی نقادی است که به دنبال ترکیبی سازنده از نقدهای گوناگون ادبی و هنری قدیم و جدید است که تا کنون بیهوده در نزاع بوده‌اند. به عبارت دیگر، تمامی سنت‌های متفاوت نقادی را می‌توان در دل این روش خلاصه کرد که از دیدی در دانشی سه‌جانبه قابل پی‌گیری‌اند: در وهله اول به وسیله منتقدان قدیم از پوزیتیویسم تِن تا مارکسیسم لوکاچ که توصیف را بر "نژاد، محیط و زمان" بنیاد نهاده‌اند، سپس به وسیله نقد روان‌شناسانه و روان‌کاوانه که از طریق توسل بر روان اگزیستانسیل توصیف را به زندگی‌نامه کمابیش آشکار مؤلف تقلیل می‌دهد، و بالاخره "نقدهای نو" که توصیف را بر خود متن و ساختار کمابیش صوری آن مبتنی می‌داند.» (دوران ۱۹۹۲الف: ۳٤۲) با یادآوری این نکته که در ادامه مفصلاً به این موضوع پرداخته خواهد شد، اکنون صرفاً برای فتح باب موضوع می‌توان گفت که این روش نقادی، یعنی اسطوره‌سنجی، سعی می‌کند تا در یک اثر ادبی هنری از طریق کشف تکرارها و حشوهای معنایی و آنگاه شباهت آنها ـ به طور ضمنی یا صریح ـ با یک اسطوره مرجع که به نحوی با درک تاریخ احساسات و عقاید بشری به مفهوم کلی آنها مرتبط است، به نقد و تفسیر آن اثر بپردازد؛ به عبارت دیگر، در این روش خوانش اسطوره‌ها در حکم کلیدی است بسیار توانا برای درک آثار ادبی هنری، چنانکه به زعم دوران: «بین تصاویر و صحنه‌های اسطوره‌ای یونان باستان که دارای دلالت معنایی هستند و سازمان‌های جدید روایت‌های فرهنگی امروزی همچون ادبیات، هنرهای زیبا، ایدئولوژی، تاریخ و ... جدایی وجود ندارد.» (دوران ۱۹۹٦: ۱٦۹) بدیهی است که این دیدگاه پیش از هر چیزی ریشه در تعریف دوران از اسطوره در مفهوم عام آن دارد؛ چرا که از دید او اسطوره همانا نظامی است پویا از نمادها، کهن‌الگوها و قوه یا محرکه‌ها،[1] نظامی که با تحریک محرکه‌ها تلاش دارد که از طریق کهن‌الگوها و نمادها در اوج خود به روایت منتهی شود.(۲) به دیگر سخن، با این تلقی از اسطوره و در پی آن روایت است که دوران به این نتیجه رسیده است که «داستان‌نویس بزرگ در پی آن است که از میان لایه

1. Schemes

ضخیم نشانه‌ای و پیش پا افتاده زبان، نیروهای پویای کهن‌الگوهایی را که در نهان، آرزوها، تخیل، و اشتغالات بسیار درونی را ساختار می‌دهند، در درون مخاطب تحریک کند.» (دوران ۱۹۹۲ب: ۱۳-۱٤)

اکنون که به تعریفی اولیه اما در عین حال قابل قبول از روش نوپای دوران رسیدیم، لازم است به این نکته نیز توجه کنیم که از آنجایی که پارادایم یا روح زمان بیش از هر چیزی برای دوران ـ و هم‌عصران او ـ اهمیت دارد، درست در بحبوحه قوام این روش گذار از ساختارگرایی به پساساختارگرایی ـ همان‌طور که انتظار می‌رود ـ اساس و اصول این روش را نیز به کل متحول کرده و در نهایت دوران را به روشی دیگر یا به بیان درست‌تر به برداشتی دیگر از همان روش رهنمون کرد؛ با نام و نشان اسطوره‌کاوی. به شکلی خلاصه می‌توان این گذار را در روش دوران، از متن ادبی صرف به بافت اجتماعی - تاریخی و در نظر گرفتن اوضاع برون‌متنی مؤثر در خلق یک متن ادبی پی‌گرفت؛ «او [دوران]گذار از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی را به نوعی گذار از متن‌پژوهی صرف به متن - بافت پژوهی می‌داند. به عبارت روشن‌تر، در اسطوره‌کاوی فقط به متن ادبی بسنده نمی‌شود، بلکه به اوضاع اجتماعی و تاریخی آن نیز توجهی جدی می‌گردد.» (نامور مطلق ۱۳۸۸ ب: ۱۰۰) به عبارت دیگر در این برداشت جدید، رابطه اثر و زمان خود، و همچنین رابطه مؤلف و عصر خود - البته باز بر اساس خوانش اسطوره‌ای - بیش از هر چیزی محل توجه است. به دیگر سخن، آنچه در اینجا مهم است، همانا تأکید بر پیوند میان اسطوره و مطالعات اسطوره‌ای با موقعیت اجتماعی و تاریخی مرتبط با آن است. و نکته آخر در این زمینه اینکه اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی هرگز چنان نیستند که قبول یکی مستلزم نفی دیگری باشد، بلکه کاملاً بر عکس «نقد اسطوره‌ای (اسطوره‌سنجی) و نقد تحلیلی (اسطوره‌کاوی) متقابلاً همدیگر را تغذیه و کامل می‌کنند؛ نقد اسطوره‌ای مجموعه‌ای از خرده اسطوره‌ها را که در مرحله‌ای از زمان ظهور پیدا کرده‌اند، برای نقد تحلیلی فراهم می‌کند، در حالی که تمام تجربه‌های حاصل شده از نقد تحلیلی هم می‌تواند رویکرد نقد اسطوره‌ای را هدایت کند.» (عباسی ۱۳۹۰: ٦٦) و آخرین نکته قابل ذکر درباره ژیلبر دوران اینکه او صرفاً به معرفی نظری روش ـ یا روش‌های ـ خود بسنده نکرده است، بلکه در عمل نیز با نقد آثار ادبی ادیبانی چون خاویر دو مستر، بودلر، استاندال، پروست، ژید، هس، مایرینگ، یونگ، شلی، زولا و امثال اینان از طرفی، و آثار هنری هنرمندانی چون بوش، دورر، رامبرانت، گویا و از این دست از طرف دیگر سعی نمود تا بر قوام این روش ـ یا روش‌ها ـ بیفزاید. (ر.ک. دوران ۱۹۹۲الف و ب)

اسطوره‌سنجی

واژه و به تبع آن روش اسطوره‌سنجی برای نخستین بار به سال ۱۹۷۲ میلادی در مقاله‌ای با عنوان «سفر و اتاق در اثر خاویر دو مستر»[19] به قلم ژیلبر دوران به کار گرفته شد که می‌توان این تاریخ را تاریخ ابداع این

[1]. Le voyage et la chamber dans l'oeuvre de Xavier de maistre

واژه و روش دانست. البته با ذکر این تبصره که می‌دانیم هیچ ابداعی فی‌البداهه و آنی صورت نگرفته و قطع یقین از پیشینه‌ای برخوردار است؛ کمااینکه در این زمینه نیز ـ همان‌طور که خود دوران نیز چندین بار اعلام کرده است ـ می‌دانیم که ابداع این واژه به تأسی از واژه روان‌سنجی[۲۰] بوده است که این خود از ابداعات شارل مورون[۲۱] است. شارل مورون که از پیروان فروید بوده است و در حوزه روان‌کاوی از جایگاهی ویژه برخوردار است ـ چنانکه تحقیقات وی خصوصاً در زمینه روان‌کاوی ادبی و هنری از مهم‌ترین مراجع و منابع این حیطه محسوب می شود ـ به سال ۱۹۴۹ میلادی با اعتقاد بر این نکته که هر هنرمند مؤلفی بر اساس اسطوره‌ای شخصی به خلق آثار خود می‌پردازد، در کتاب *از استعارات و سوسه‌انگیز تا اسطوره شخصی* تلاش کرد تا روشی علمی و تجربی برای دستیابی به این اسطوره شخصی ابداع کند؛ روشی که خود آن را روان‌سنجی می‌نامید. با این توضیح شاید گمان بر این رود که اسطوره‌سنجی دوران دقیقاً در تداوم روان‌سنجی مورون بوده، به تعبیری پیروی یا دنباله‌روی از آن است، اما واقعیت این است که درست به عکس این گمان، اسطوره‌سنجی دوران دقیقاً در تقابل با روان‌سنجی مورون است؛ چرا که «آنچه شارل مورون با عنوان "اسطوره شخصی" مطرح می‌کند از نظر دوران بیشتر با عنوان "عقده شخصی" مناسبت دارد.» (نامور مطلق ۱۳۸۸الف: ۹۶) کمااینکه خود دوران هم بعینه بر این نکته تأکید می‌کند: «من بر خلاف شارل مورون، ترجیح می‌دهم عنوان "عقده شخصی" را برای نظام‌بخشی و مجموعه‌سازی وجودشناسانه تصاویر تشویشگر[۲۲] حفظ کرده و هم‌داستان با انسان‌شناسان عنوان "اسطوره شخصی" را برای آن چیزی نگه دارم که به طور حقیقی، در رابطه با یک ساختار نسبت به یک فرهنگ معین و فراطبیعت انسانی نسبت به طبیعت بزرگ، آخرین روشنگری را می‌کند.» (دوران ۱۹۹۲ الف: ۱۸٤) در توضیح این مطلب باید گفت که هدف مورون از پیگیری عناصر اسطوره‌ای موجود در یک اثر ـ براساس تخصص و تمایل خود، یعنی روان‌کاوی ـ بیشتر نیل به تحلیلی روانی از روان مؤلف اثر بود، در حالی که همان‌طور که پیر برونل[۲۳] نیز در کتاب *اسطوره‌سنجی در چهارراه اروپایی* خود اشاره دارد، هدف دوران از پیگیری عناصر اسطوره‌ای موجود در یک اثر ـ براساس تخصص وتمایل خود، یعنی تخیل و اسطوره‌شناسی ـ بیشتر نیل به تحلیل یا نقدی همه‌جانبه از خود اثر بود. لُبّ مطلب اینکه، برخلاف تأسی یا توجهی که دوران در ابداع واژه و در پی آن روش اسطوره‌سنجی از واژه و در پی آن روش روان‌سنجی مورون به خرج داده است، در عمل «با این واژه یا روش [اسطوره‌سنجی]، ژیلبر دوران مقابل شارل مورون قرار می‌گیرد؛ چنانکه گوستاو یونگ در مقابل زیگموند فروید یا در مفهومی عام‌تر روان جمعی در مقابل روان فردی قرار گرفته بود.» (برونل ۱۹۹۲: ۲)

اکنون با توجه به مطالب گفته شده می‌توان گفت که ژیلبر دوران با ابداع روش اسطوره‌سنجی قصد داشت که با شناسایی کوچک‌ترین واحدهای معنادار از گفتمان اسطوره‌ای[۲٤] در یک اثر و نیز بررسی روابط

2. Psychocritique

3. Charles mauron

1. Methaphoresobsedannes

2. Pierre brunel

1. mytheme

آنها با یکدیگر، به ساختاری طبیعی از اسطوره‌ای کلان در آن اثر دست یابد که محتوای آن می‌توانست بن‌مایه یا مضمون کلی آن اثر را در بر گرفته باشد. به طور کلی ـ و بیشتر از نظر روش‌شناسی ـ اساس این روش را می‌توان به سه مرحله اسطوره‌شناسی، روان‌سنجی، و اسطوره‌سنجی تفکیک کرد که خود دوران در این زمینه در مقاله «سفر و اتاق در اثر خاویر دو مستر» می‌گوید: «در بخش نخست، من به توصیف تقریباً سبک‌شناسانه و تفصیلی این بخش‌های نمادین [خرده‌اسطوره‌ها و متعلقات آنها] در فرایند صور هر اثر بسنده می‌کنم. در بخش دوم، با دنبال کردن روش شارل مورون، بازتاب‌های روان‌سنجی این نمادها را در زندگی‌نامه، خودسرنوشت‌نامه و نامه‌های مؤلف سازماندهی می‌نمایم. و سرانجام در بخش سوم، نشان خواهم داد که روان‌سنجی گستره بالایی را می‌طلبد که متن اثر را به عنوان جهان تشکیل‌دهنده ارزش‌های نورانی بازیابی کند تا آن نیز به نوبه خود، با بنا نهادن یک اسطوره‌سنجی، امکان انجام اسطوره‌شناسی‌های بزرگ‌تر را فراهم کند.» (به نقل از نامور مطلق ۱۳۸۸ الف) به دیگر سخن، اساس روش اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران را می‌توان در سه مرحله زیر تفکیک کرد:

۱- شناسایی مضامین، بن‌مایه‌ها، عوامل یا عناصری که به هر طریق ممکن با کوچک‌ترین واحدهای معنادار از یک گفتمان اسطوره‌ای مرتبط هستند؛

۲- بررسی روابط موارد مذکور در رفتار شخصیت‌ها و نیز ترکیبات صحنه‌ها و موقعیت‌ها و وضعیت‌ها؛

۳- تشخیص اسطوره‌ای کلان که تمامی عوامل و عناصر دو مورد مذکور را در خود جای داده و دقیقاً از همین بابت بر نقد و تحلیل اثر مورد نظر توانا باشد.

به نظر می‌رسد که در جهت تکمیل موارد بالا لازم است به این نکته هم اشاره شود که این مراحل صرفاً به اسطوره‌سنجی به مفهومی که در نظر دوران بود، مربوط‌اند و به برداشت‌هایی که هم اکنون از این روش نقادی موجود است، قابل توسعه نیست؛ برای نمونه برای پیر برونل که اساساً بیشتر متوجه متن است تا مؤلف، تطبیق متن مورد نظر با متون مرتبط دیگر، یا به بیان دیگر استفاده از متن‌هایی که در حکم واسطه میان متن مورد نظر و متن اصلی اسطوره کلان به مفهوم دورانی آن هستند، بسیار ضروری است. و نکته آخر اینکه می‌دانیم حضور مواردی چون توجه به متن، کمینه‌های معنایی و تأکید بر مطالعه درون‌متنی در اساس و اصول روش اسطوره‌سنجی در واقع به نوعی بیانگر رعایت اصول اساسی ساختارگرایی از طرف این روش نیز هست. کمااینکه از طرف دیگر می‌دانیم که گرچه ساختارگرایی همچون یک پارادایم ریشه در مطالعات سوسور و فرمالیست‌های روسی دهه نخست قرن بیستم میلادی دارد، شکل نهایی آن پس از جنگ جهانی دوم و با مهاجرت تعدادی از متفکران ـ خصوصاً زبان‌شناسان ـ روسی به اروپا و آمریکا و به تبع این آشنایی و تعامل برخی از محققان اروپایی و آمریکایی ـ خصوصاً لوی استروس ـ با آنها محقق شد که این دقیقاً مصادف است با دوره‌ای که ژیلبر دوران در حال ابداع روش خود بود. اما نباید از نظر دور داشت که «اسطوره‌سنجی متن‌های هنری و اجتماعی را هم‌زمان بررسی می‌کند که از این جهت با دیگر روش‌های ساختارگرایانه تا حدی متفاوت است؛ زیرا دامنه متنی آن به مراتب گسترده‌تر و متنوع‌تر از متن هنری است

که به همین دلیل، اسطوره‌سنجی را می‌توان شبیه به نوعی ساختارگرایی باز [در مقابل ساختارگرایی بسته یا کلاسیک] دانست.» (نامور مطلق ۱۳۸۸الف: ۹۸)

اسطوره‌کاوی

همان‌طور که پیشتر نیز اشاره شد، همراه با تحولات نیمه قرن بیستم میلادی در عرصه نقد که طی آن پارادایم موجود از ساختارگرایی ـ یا به بیان درست‌تر آن ساختارگرایی باز، چرا که ساختارگرایی بسته یا کلاسیک کمی قبل‌تر از آن هر چند غیر رسمی، اما به هر حال قدری تعدیل یافته و عملاً عرصه را به ساختارگرایی باز واگذار کرده بود ـ رفته‌رفته به پساساختارگرایی می‌گرایید، نقد اسطوره‌ای نیز متحول می‌شد؛ تحولاتی که ضمن آن تحلیل جایگزین نقد می‌شد و پیرامتن‌های جمعی یا اجتماعی نیز پابه‌پای خود متن اهمیت می‌یافت، فضای موجود ژیلبر دوران را بر آن داشت که اساس و اصول روش نوپای خود ـاسطوره‌سنجیـ را بار دیگر از نظر بگذراند و عملاً به برداشتی کاملاً نو از آن با نام و نشان اسطوره‌کاوی رسید. خوشبختانه درست مانند اسطوره‌سنجی، زمان دقیق تولد اسطوره‌کاوی نیز بر همگان روشن است؛ این واژه و در پی آن روش را نخستین بار دنی دو روژمون[۲۵] به سال ۱۹۶۱ میلادی در کتابی با عنوان عشق و غرب[۲۶] به کار گرفت. روژمون فعال اجتماعی، متفکر و روشنفکر برجسته سوئیسی در برابر فروید و هم‌سو با یونگ، و به همراه برخی از متفکران نامی هم‌عصر خود از بانیان اصلی مکتب فکری شخص‌گرایی، در مقابل فردگرایی و جمع‌گرایی بود و دقیقاً از همین بابت هم اسطوره – در مفهوم عام آن– را بیش از آنکه عنصری برای شناخت و در پی آن معالجه فرد بداند، عنصری برای شناخت و در پی آن درمان جمع و جامعه می‌دانست. به عبارت دیگر، همان‌طور که پیر برونل نیز اذعان می‌کند،[۳] روژمون اسطوره‌کاوی را چیزی شبیه به روان‌کاوی می‌دید؛ چرا که هر دو برای او از کارکرد درمانی قابل توجهی برخوردار بودند؛ البته با این تفاوت که از دید او روان‌کاوی به دنبال درمان فردی افراد بود، در حالی که اسطوره‌کاوی در پی درمان جمعی و گروهی جوامع است. و بدیهی است که بر این اساس می‌توان تحلیل اسطوره‌ای روژمون را درست در برابر تحلیل روان‌کاوانه فرویدی دانست؛ همان‌طور که نقد اسطوره‌ای دوران در برابر نقد روان‌سنجانه مورون بود. «اسطوره‌کاوی از دید من می‌تواند علاوه بر اشخاص و افراد واقعی، بر شخصیت‌های ادبی و هنری، و حتی از آن هم بالاتر بر برخی قواعد زندگی روزمره نیز استناد نماید، چرا که هدف اصلی این روش همانا روشنگری موتیف‌های منتخب ما برای کاربری در بستر عوامل یا عناصر ناخودآگاه معنوی و در عین حال اجتماعی است.» (روژمون ۱۹۶۱: ٤٧) ژیلبر دوران همان‌طور که تحت تأثیر شارل مورون، اما با برداشتی کاملاً متفاوت از او اسطوره‌سنجی را بنیاد نهاد، اسطوره‌کاوی را نیز کاملاً تحت تأثیر دنی دو روژمون، اما باز با برداشتی بسیار متفاوت ابداع کرد. در توضیح این مطلب پیش از هر چیزی

---

1. Denie de rougemont
1. Amour et occident

باید گفت که روژمون گرچه از دیدی مبدع اصلی اسطوره‌کاوی است، همان‌طور که خود نیز بارها اذعان کرده است، هرگز در پی نقد ادبی نبوده است و به اسطوره هم از آن جهت تمایل یا توجه دارد که برای او وسیله‌ای است در جهت درک و فهم دقیق جوامع و انسان‌ها. «ادبیات برای او جز یک نقطه شروع و یک وسیله برای مطالعاتی گسترده‌تر نیست؛ کمااینکه اسطوره برای او جز یک شیوه یا وسیله برای اهدافی برتر نیست.» (برونل ۱۹۹۲: ٤٤) و این در حالی است که ما می‌دانیم دلیل توجه یا تمایل ژیلبر دوران به اسطوره‌کاوی بیش و پیش از هر چیزی نقد ادبی است. به دیگر سخن، می‌توان گفت که اسطوره‌کاوی روشی است تازه در جهت تحلیل آثار ادبی و هنری که به سال ۱۹۸۰ میلادی و آن را ژیلبر دوران و البته تحت تأثیر آرا و نظریات دنی دو روژمون ابداع کرد.

در توضیح چند و چون به کارگیری روش اسطوره‌کاوی در عمل، با ذکر این نکته که خود دوران آن را دقیقاً در جهت تداوم و تکمیل اسطوره‌سنجی می‌داند، توجه به جملاتی چند از شخص دوران به نظر بسنده می‌رسد: «هنگامی که گستره نسبی یک اثر با عصر خود یا دست کم با یک حوضچه معنایی تلاقی پیدا کند، موجب می‌شود تا مطالعه اثر از نقد اسطوره‌ای [اسطوره‌سنجی] به یک تحلیل اسطوره‌ای [اسطوره‌کاوی] وارد شود ... این تحول در اصل بسیار ساده است: یعنی اساس کار عبارت است از کاربرد روش‌هایی که ما برای تحلیل یک متن در میدانی گسترده‌تر به همراه فعالیت‌های اجتماعی، نهادها، بناها و همچنین اسناد نوشتاری مطرح کردیم. به بیان دیگر، این کار در واقع گذار از متن ادبی به تمامی بافت‌هایی است که آن را در بر می‌گیرد.» (دوران ۱۹۹٦: ۲۱۳) به بیان دیگر، مراحل یا مراتب عملی به کارگیری روش اسطوره‌کاوی بر روی آثار ادبی و هنری در واقع همان است که پیشتر برای روش اسطوره‌سنجی گفته شد، اما با این تفاوت که آنجا پیکره مطالعاتی صرفاً آثار ادبی و هنری و روابط میان آنها - و در غایت امر چند و چون زندگی مؤلفان این آثار - را شامل می‌شد؛ در حالی که اینجا علاوه بر اینها نوع و نحوه تعامل این آثار با بافت اجتماعی آن هم در طول زمان و عرض تاریخ نیز با تمامی جزئیاتش، بخشی از پیکره مطالعاتی خواهد بود. «اگر در اسطوره‌سنجی موضوع و پیکره مطالعاتی بیشتر به متن‌های هنری و ادبی محدود می‌شود، یا حداکثر به متن اجتماعی گسترش می‌یابد، دامنه موضوعی و مطالعاتی اسطوره‌کاوی به عرصه زمان و موقعیت تاریخی گسترده می‌شود. همچنین اگر در اسطوره‌سنجی بیشتر به روابط متن‌ها و حداکثر تأثیر جامعه بر متن‌ها توجه شده است، در اسطوره‌کاوی این تأثیرگذاری به شکلی متقابل نیز بررسی می‌شود.» (نامور مطلق ۱۳۸۸ ب: ۱۰٦)

نکته آخر درباره روش اسطوره‌کاوی اینکه این مطالب را با تمام جزئیات آن صرفاً در مورد اسطوره‌کاوی به مفهومی که در نظر شخص دوران است، می‌توان اطلاق کرد و به برداشت‌های دیگری که هم اکنون از این روش نقادی موجود است، قابل توسعه نیست؛ به عنوان مثال برای افرادی نظیر پیر برونل و هروه فیشر[۲۷] که نسبت به ژیلبر دوران اولی بیشتر به خود ادبیات در مقابل پیرامتن‌های غیر ادبی آن و دومی

1. Herve fischer

بیشتر به خود آثار هنری در مقابل پیرامتن‌های غیر هنری آن توجه دارند، پیرامتن‌هاییک متن ادبی/ هنری چیزی نیست جز متون ادبی/ هنری دیگر. به بیان دیگر، این افراد و افرادی نظیر اینان ضمن یا ذیل روش اسطوره‌کاوی برای نقد و تحلیل آثار ادبی و هنری بیش از آنکه درگیر متن‌های اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و از این دست شوند، شایسته یا حتی بایسته می‌بینند که سراغ دیگر متون ادبی و هنری بروند، به این دلیل – با اندکی اغماض ـ در نظر آنان آثار ادبی و هنری به جایی یا چیزی بیرون از حوزه یا عرصه ادبیات و هنر ارجاع نداده و استناد نمی‌کنند.

پیکره مطالعاتی

پیکره مطالعاتی این جستار رمان قلب سگی[٤] اثر نویسنده شهیر روسی، میخاییل بولگاکوف است که در ادامه به معرفی آن پرداخته می‌شود؛ قصه این رمان در بحبوحه انقلاب کمونیستی در روسیه از آنجایی شروع می‌شود که فیلیپ فیلیپوویچ، جراح متخصص مغز و اعصاب ـ جراحی که علاوه بر روسیه در اروپا و آمریکا نیز از شهرتی بسیار قابل توجه برخوردار است ـ برای «پیوند مرکب هیپوفیز و غدد جنسی برای تعیین میزان قابلیت وفق‌دهی هیپوفیز، و متعاقب آن استفاده از این مطلب در جوان کردن ارگانیسم انسانی» (بولگاکوف ۱۳۸۹: ۹٤) شاریک، سگی ولگرد را چند روزی در خانه – مطب خود پروار کرده و به دنبال مرگ یک مرد جوان، طی یک جراحی طاقت‌فرسا – بر این سبک و سیاق که تئوری‌های از این دست پزشکی پیش از هر چیزی لازم است که بر روی حیوانات بعینه آزمایش گردند – به تئوری خود جامه عمل می‌پوشاند. اما در ادامه با وجود اینکه جراحی مورد نظر علی‌الظاهر بسیار موفقیت‌آمیز می‌نماید، حین دوره نقاهت اتفاقاتی می‌افتد که به کل از حوزه پیش‌بینی فیلیپ فیلیپوویچ بیرون بوده است؛ «... رفتارش همان است که پیش‌بینی کرده بودیم، اما قیافه شاریک! قیافه‌اش عجیب است. مو فقط روی سر، چانه و سینه‌اش باقی مانده. در بقیه جاها پوست وارفته و بی‌مویی دارد. به مرد در حال بلوغی شباهت دارد. جمجمه به میزان قابل توجهی رشد کرده، پیشانی مورب و کوتاهی دارد... .» (بولگاکوف ۱۳۸۹: ۹۷) کوتاه سخن اینکه با گذشت هر روز شاریک به همان اندازه که از هیأت سگی دورتر می‌شود، به شکل انسانی نزدیک‌تر می‌گردد. البته با لحاظ این تبصره که بی‌وقفه و از روی عادت فحش می‌دهد، چهار دست و پا راه می‌رود، نشسته می‌خوابد، و از همه مهم‌تر اینکه به گربه‌ها حساسیت خاصی دارد، کمااینکه بعد از اتمام دوره نقاهت و با اندکی اغماض ظاهراً تبدیل به انسان شده است؛ «در اداره خدمات شهری مسکو سرپرستی دایره پاکسازی شهر از گربه‌ها و دیگر جانوران ولگرد را بر عهده دارد.» (همان: ۱٦۹) خلاصه مطلب اینکه دیگر سگ مورد نظر به ظاهر کاملاً به انسان می‌ماند، اما در عین حال با قلبی سگی، و همین موجب بروز مشکلاتی می‌گردد که در نهایت جراح را به تجدید جراحی صورت گرفته – البته در جهت عکس آن ـ وامی‌دارد و در طی آن سگ باز به صورت سگی ولگرد چون تمامی سگان ولگرد در می‌آید و قصه به پایان می‌رسد.

دوران روش نقادی خود را اینگونه تبیین می‌کند: «در بخش نخست، من به توصیف تقریباً سبک‌شناسانه و تفصیلی این بخش‌های نمادین [خُرده‌اسطوره‌ها و متعلقات آنها] در فرایند صور هر اثر بسنده می‌کنم. در بخش دوم، با دنبال کردن روش شارل مورون، من بازتاب‌های روان‌سنجی این نمادها را در زندگی‌نامه، خودسرنوشت‌نامه و نامه‌های مؤلف سازماندهی می‌نمایم. و سرانجام در بخش سوم، نشان خواهم داد که روان‌سنجی گستره زیادی می‌طلبد که متن اثر را به عنوان جهان تشکیل دهنده ارزش‌های نورانی بازیابی کند تا آن نیز به نوبه خود با بنا نهادن یک اسطوره‌سنجی امکان انجام اسطوره‌شناسی‌های بزرگ‌تر را فراهم کند.» (به نقل از نامور مطلق ۱۳۸۸ الف) بر این اساس اولین مرحله کار ما آن است که با توجه به مضمون کلی رمان و در عین حال جزئیات مرتبط، اسطوره یا اسطوره‌های پنهان در این اثر را کشف و شناسایی کنیم. اسطوره مرتبط با این اثر اسطوره دگردیسی[۲۸] است. این اسطوره را در منابع گوناگون می‌توان یافت،[(۵)] اما منبع به کار رفته در این نوشتار کتاب اسطوره‌های دگردیسی[۲۹] اثر اوید[۳۰] است.

داستان اسطوره اینگونه است که آراشنه[۳۱] در سراسر سرزمین لیدیا به هنر بافندگی شهرت داشت و آتنا[۳۲] ایزدبانوی جنگ و فرزانگی و بافندگی پیوسته می‌کوشید تا آراشنه را وادارد که به استعداد الهی او در بافندگی اعتراف کند. و از آن‌رو که آراشنه همواره از این کار سر بازمی‌زد، نهایتاً روزی او را به چالش دعوت نمود. در این مسابقه هر یک از آنها به بافتن پارچه‌های پرنقش و نگار پرداختند، اما سرانجام آتنا به دلیل مهارت رقیب در هنر بافندگی بر وی خشم گرفت. صحنه‌هایی که آراشنه بافته بود، نقوشی بودند که رب‌النوع‌های مختلف را در تعقیب مداوم زنان میرنده زمینی نشان می‌داد، و صحنه‌هایی که آتنا بافته بود، نقوشی بودند که به تصویر کیفر میرایانی که ایزدان را به چالش می‌کشیدند، می‌پرداخت. به عبارت دیگر، هر دو طرف ضمن بافندگی از طریق هنر خود سعی در تقبیح طرف مقابل می‌نمودند و در نهایت وقتی که از فرط خشم عنان از کف آتنا رها می‌شود، دوکی را سه یا چهار بار بر سر آراشنه چنان می‌کوبد که او را بر آن دارد که خویشتن را به دار آویخته و به زندگی خود پایان دهد. البته آتنا از این کار ممانعت می‌کند و درعین حال از باب تنبیهش او را به صورت عنکبوتی در می‌آورد که تا ابد به گرد خویش بتند. (اوید ۱۳۸۹: ۱٦٤–۱٦۹)

گفتنی است که اسطوره دگردیسی از طریق توجه در داستان اپیگمه و آنتیگون ـ که به اتفاق داستان ذکر شده، سه نمونه اصلی اسطوره دگردیسی را در اساطیر یونانی تشکیل می‌دهند ـ که اولی به کلنگ و دومی به قویی سفید دگردیس می‌شوند، نیز قابل پیگیری بود، اما از آنجایی که به نظر انتهای داستان آراشنه به انتهای داستان قلب سگی شبیه‌تر است، ترجیح این نوشتار این داستان بوده است. دلیل این شباهت هم بر این نکته مبتنی است که در رمان قلب سگی، سگ مورد نظر بعد از تبدیل شدن به انسان هنوز صفات ذاتی

---

1. Mythe de la metamorphose
2. Les metamorphoses
3. Ovide

1. Arachne
2. Athena

خود را حفظ می‌کند که این در مورد داستان آراشنه و آتنا نیز صادق است؛ چنانکه بعد از تبدیل شدن آراشنه به عنکبوت نیز صفت یا هنر اصلی او که همانا بافندگی بود، به نحوی دیگر حفظ می‌گردد؛ «بدین ترتیب آراشنه به جای آن که از هنر خویش در امر بافندگی بهره گیرد، پیوسته سائقه حیوانی خویش را در تنیدن تارهایی به گرد خویش به کار می‌گرفت.» (هومر ۱۳۸۷: ۵۵۸)

همان‌طور که اشاره شد، مضمون کلی این رمان به اتفاق جزئیات مرتبط با آن در همان نگاه اول، هر محقق یا حتی مخاطب تیزبین را نیز به این نتیجه رهنمون می‌کند که اسطوره مرتبط با آن همانا اسطوره دگردیسی است؛ چنانکه سرنوشت شاریک به وضوح گواه بر این مدعا است. اما آیا از شخصیت‌های این رمان فقط شاریک یا همان سگ ولگرد دچار دگردیسی می‌شود؟ قدری تدقیق در لایه‌های زیرین این رمان نشان دهنده آن است که علاوه بر شاریک، شخصیت‌هایی دیگر ـ و به تعبیری حتی تمامی شخصیت‌های این رمان ـ نیز به نحوی در طول قصه هر کدام با توجه به مقام و موقعیتی که عهده‌دار آن هستند، دچار دگردیسی می‌شوند؛ به عنوان مثال فیلیپ فیلیپوویچ، شخصیت اول رمان، از ابتدای داستان عهده‌دار نقشی است که به وضوح معرف طبقه بورژوا، الیت، و خاص جامعه است و از این بابت تمامی ویژگی‌های آن طبقه را نیز با همه جزئیات و متعلقات آن دارا است؛ نوع و نحوه لباس پوشیدن، حساسیت به زمان صرف غذا و بیش از آن نحوه غذا خوردن، دقت در انتخاب نوع شراب با توجه به نوع غذا که صحبت‌هایی که به صورت مداوم درباره تئاتر و اپرا به مخاطب منتقل می‌شود، ابیاتی از موزیکال مشهور دون ژوان که به صورت پیوسته زیر لب ترنم می‌شود، تفکیک اتاق‌های خانه - مطب بر اساس کاربری‌های متفاوت و ایستادگی در مقابل به‌هم‌خوردگی این چیدمان، مخالفت آشکار با انقلاب پرولتاریایی صورت گرفته، و مثل این. در حالی که در طول داستان مخاطب به وضوح شاهد تقلیل این حساسیت‌ها است و از این بابت ـ البته با قدری دقت ـ دگردیسی پنهان این شخصیت را نیز – نه در کمیت تحولاتی که برای شاریک در حال وقوع است، اما به لحاظ کیفی حتی شدیدتر از آن ـ نظاره‌گر می‌شود. و اوج این تحولات زمانی است که فیلیپ فیلیپوویچ با دستیار خود برای اولین‌بار کاملاً به دور از رفتاری بورژوازی درد دل می‌کند، از شک و گمانی که مثل خوره به جانش افتاده، صحبت می‌کند و حتی آشکارا اعتراف می‌کند که اشتباه کرده است؛ «وقتی هر زن ساده دهاتی می‌تواند هر وقت که دلش خواست اسپینوزایی به دنیا بیاورد، چه لزومی دارد که ما به تولید مصنوعی یک اسپینوزای دست چندمی بپردازیم؟» (بولگاکوف ۱۳۸۹: ۱٦۰) و این در حالی رخ می‌دهد که ما می‌دانیم این جراح نامی همه عمر خود را با اعتقاد به درستی این تئوری سپری کرده است و حتی در عملی نمودن این ایده نیز از هیچ تلاشی فروگذار نکرده است. با ذکر این نکته که مطالب فوق کمابیش برای دیگر شخصیت‌های رمان نیز به نحوی قابل تسری است، می‌توان گفت که اسطوره دگردیسی در این رمان مختص شخصیت، موقعیت یا صحنه‌ای خاص نیست، بلکه در مفهوم کلی آن مضمون اصلی و به تبع آن روح حاکم بر کلیت داستان را با تمامی جزئیاتش شامل می‌گردد.

اکنون در مرحله دوم تحلیل، به قول خود دوران در جهت دنبال کردن روش شارل مورون به بازتاب‌های روان‌سنجی اسطوره تشخیص داده شده در مرحله اول – اینجا اسطوره دگردیسی– در زندگی‌نامه، خودسرنوشت‌نامه و در صورت وجود نامه‌های مؤلف، می‌پردازیم؛ میخاییل آفاناسییویچ بولگاکوف که از مشهورترین و پرخواننده‌ترین نویسندگان سده بیستم میلادی روسیه بوده است و داستان‌های او با جایگاهی بسیار بالا به بسیاری از زبان‌های دیگر برگردانده شده‌اند و نمایش‌نامه‌هایش در بسیاری از کشورهای جهان روی صحنه تئاتر رفته‌اند یا به شکل فیلم بر پرده سینماها به نمایش درآمده‌اند، به سال ۱۸۹۱ میلادی در شهر کی‌یف در خانواده‌ای با موقعیت اجتماعی خوب به دنیا آمد و در پی اتمام تحصیلات متوسطه، در مدرسه‌ای مذهبی که مدیریت آن را پدرش بر عهده داشت، به سال ۱۹۰۹ میلادی وارد دانشکده پزشکی دانشگاه دولتی کی‌یف و به سال ۱۹۱٦ میلادی با درجه ممتاز از آنجا فارغ‌التحصیل شد. به دنبال این هنوز سالی از دوره کارآموزی بولگاکوف در شهر ویازما نگذشته بود، به سال ۱۹۱۷ میلادی انقلاب کمونیستی به وقوع پیوست و مدرسه‌ای که پدر او سمت مدیریتش را بر عهده داشت، تعطیل شد، مجوز بیمارستانی که محل کارآموزیش بود، لغو شد و شهر کی‌یف ضمن یک جنگ داخلی بسیار دلخراش، به صحنه‌ای برای افول تک‌تک آمالی که آماج او بودند، تبدیل شد و به این وسیله تمامی دلایل لازم برای عضویت او در نیروهای موسوم به ارتش سفید که به شکل مردمی برای مقابله با نیروهای موسوم به ارتش سرخ که از طرفداران انقلاب تشکیل می‌شد، مهیا گردید. گفتنی است که به دنبال این و در پی شکست ارتش سفید از ارتش سرخ، بولگاکوف نیز چون دیگر هم‌قطاران خود به ناگزیر به جنوب روسیه فرار یا به تعبیر اعضای ارتش سفید عقب‌نشینی کرد و تا سال ۱۹۲۱ میلادی به تبعیدی خود خواسته – البته از روی ناچاری– درشهر ولادی قفقاز تن در داد. در اوایل سال ۱۹۲۲ میلادی به دنبال فروکشی تب و تاب اولیه انقلاب از طرفی و جدایی بولگاکوف از ارتش سفید به علت بیماری شدید او و از طرف دیگر، اوضاعی پیش آمد که امکان مهاجرت به مسکو و در پی آن اسکان همیشگی در آن شهر البته با هویتی جعلی برایش فراهم آمد. دوران اقامت بولگاکوف در شهر ولادی قفقاز علی‌رغم تمامی مشکلات موجود، دوره کشف استعداد ادبی او بود و دو اثر اول او – یادداشت‌های یک پزشک جوان و دورنماهای آتی– نیز متعلق به همین دوره است. لازم است یادآوری شود که بولگاکوف با مهاجرت به شهر مسکو حرفه پزشکی را رها می‌کند و با استخدام در روزنامه‌ای با عنوان گودوک – به معنی لغوی سوت قطار –که متعلق به کارگران راه آهن بود، فعالیت هنری‌اش را آغاز می‌کند. به تحقیق می‌توان گفت که زندگی ادبی بولگاکوف با زندگی روزمره او درست در تضاد کامل بوده است. به بیان دیگر، شکوفایی زندگی ادبی او با افول زندگیش در مفهوم متعارف آن کاملاً مطابق است. به سال‌های ۱۹۲٤ و ۱۹۲۵ میلادی دو بخش از اولین رمان جدی او با عنوان «ارتش سفید» در مجله‌ای به نام «روسیه» چاپ می‌شود و موجبات تعطیل مجله مذکور از طرف دولت را فراهم می‌کند و این آغازی می‌شود برای مقابله دولت با تمامی آثار او؛ چرا که حال و هوای کلی تمامی این آثار آکنده از این اعتقاد بود که همه مصیبت‌هایی که کشور گرفتار آن شده است، از صدقه سر

انقلاب از بابت نابودی شیوه‌های سنتی زندگی است. به دنبال این بولگاکوف سخت‌کوشانه تلاش می‌کند تا بخت خود را در رشته‌ای دیگر از هنر، یعنی تئاتر، بیازماید که البته برخورد دولت با این آثار او نیز دست کمی از آثار ادبیش ندارد؛ نمایش‌نامه‌های او یا پس از چند اجرا ممنوع می‌شوند یا حتی هنوز به اجرا نرسیده، بعد از چند تمرین اولیه. و بر این اساس دهه آخر زندگی بولگاکوف با بازی در نمایش‌نامه‌های دوستانش و درگیری با یک بیماری کشنده ناشناس در اوج فقر و بی‌پولی و بدبختی سپری می‌شود. اما در عین حال همین دهه علی‌رغم تمامی این مصائب و مشکلات، شامل آثار مهم او چون رمان‌های قلب سگی، تخم‌مرغ‌های شوم، مرشد و مارگاریتا، رمان تئاتری، و نمایش‌نامه‌های آدم و حوا، روزگار خانوده توربین، آپارتمان زویکا، جزیره ارغوانی، و فرار و بندگی مقدس‌مآبانه نیز هست. قبل از اشاره به سال ۱۹۴۰ میلادی، سال مرگ بولگاکوف، توجه به این نکته نیز ضروری به نظر می‌رسد که سال‌های آخر زندگی او، به لحاظ سیاسی در وضعی بود که نویسندگانی چون بولگاکوف اساساً امیدی به چاپ آثارشان در داخل کشور نداشتند ــ سال ۱۹۲۷ میلادی رمان ارتش سفید در ریگا و سال ۱۹۲۹ میلادی در پاریس برای نخستین بار به صورت کامل انتشار یافت ــ و صرف خوانش این آثار در محافل دوستانه برای آنان بسنده می‌نمود. خلاصه مطلب اینکه اغلب آثار بولگاکوف نه تنها در زمان حیات او، حتی سال‌ها پس از مرگ او نیز در کشور خودش چاپ نشده‌اند؛ کمااینکه برخی از آثار او برای اولین بار در دهه‌های هفتاد و هشتاد قرن بیستم میلادی، یعنی چیزی نزدیک به نیم قرن پس از نگارششان انتشار یافته‌اند.

تأمل در چند و چون زندگی بولگاکوف حتی با دیدی بدون تعمق هم به وضوح نشان می‌دهد که زندگی شخصی او از زندگی شخصیت اول رمانش، فیلیپ فیلیپوویچ، هیچ کم ندارد. به دیگر سخن، بولگاکوف که در خانواده‌ای بورژوا یا لااقل شبه‌بورژوا چشم به جهان گشوده، در مدرسه‌ای که پدرش مدیریت آن را بر عهده داشته است به تحصیلات مقدماتی و متوسطه پرداخته است، در یکی از بهترین مراکز دانشگاهی کشور تحصیلات عالیه‌اش را گذرانده است، در یکی از معتبرترین مراکز پزشکی مشغول گذراندن دوره کارآموزی خود بوده است و در کنار همه اینها از قریحه ادبی درخوری نیز برخوردار بوده است، به ناگاه با بروز انقلاب کمونیستی در پنجه اوضاعی گرفتار می‌شود که خود در اتوبیوگرافی‌یی که با عنوان «یادداشت‌های علی‌الحساب» از زندگی خود تنظیم کرده است، در توصیف کیفیت آن می‌نویسد: «شب، دیر وقت، گرسنه و خسته از کار طاقت‌فرسای روزانه روزمره، با کفش و جورابی پاره پوره، در دل تاریکی، سایه‌ای از چراغ دور می‌شود. سایه سایه من است، می‌دانم. البته با این تفاوت که او کلاه اعیانی بر سر دارد و من کلاه کپی. چرا؟ چون گرسنه بودم و کلاه اعیانیم را ساعتی پیش در بازار فروختم.» (به نقل از شمس لنگرودی ۱۳٦۷: ۱۷۲) بدون توسل به توضیحاتی بیش از این نیز به راحتی می‌توان گفت که قصه دگردیسی فیلیپ فیلیپوویچ در رمان *قلب سگی*، در واقع حکایتی است کاملاً واقع‌گرایانه از قصه زندگی شخصی میخاییل بولگاکوف. همچنین علاوه بر این رمان، موضوع رمان *تخم مرغ‌های شوم* و نمایش‌نامه آدم و حوا نیز دقیقاً همین موضوع است. در این دو اثر نیز درست مانند رمان *قلب سگی*، دانشمندی به قصد

خوشبخت کردن بشر – خواسته یا نخواسته – موجبات دگردیسی موجوداتی را فراهم می‌آورد و در این میان خود نیز در زندگی شخصی خود بعینه درگیر تحولاتی اساسی و به تعبیری با نوعی دیگر از دگردیسی دست به گریبان است. کوتاه سخن اینکه بر اساس مرحله دوم از روش نقادی ژیلبر دوران، زندگی شخصی میخاییل بولگاکوف با اندکی اغماض بر زندگی شخصیت‌های اصلی بسیاری از آثارش بعینه قابل تطبیق است و وجه تطابق آنها هم همانا اسطوره دگردیسی است.

مرحله سوم از روش نقادی ژیلبر دوران ترکیب دو روش اول و دوم و نیل به اسطوره یا اسطوره‌هایی است که بن‌مایه یا مضمون اصلی تمامی آثار یک هنرمند را تشکیل می‌دهد. با توجه به مطالب ذکر شده درباره دو مرحله اول و دوم شاید دوباره‌گویی باشد که اشاره کنیم که از طرفی دقت در مضمون کلی و همچنین جزئیات رمان *قلب سگی* ما را به این نتیجه رهنمون کرد که تمامی شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و صحنه‌های این داستان هر کدام به نحوی با اسطوره دگردیسی– با هر تعریف یا روایتی از آن که مورد نظر باشد – به گونه‌ای در ارتباط است. از طرف دیگر توجه در چند و چون زندگی شخصی بولگاکوف، خصوصاً با دقت در اتوبیوگرافی‌یی که خود از زندگی خود تنظیم کرده است نیز ما را بر آن داشت که دغدغه اصلی فکر و ذهن او تحولاتی است که آناً یا در طول بازه زمانی مشخص، اساس زندگی فرد یا افرادی را چنان تحت تاثیر قرار می‌دهد که بتوان این تحولات را اساساً گونه‌ای دگردیسی نامید. کمااینکه تحول زندگی شخصی او از اوضاعی منسوب به طبقه مرفه جامعه به وضعی منسوب به پائین‌ترین قشرهای همان جامعه نیز گواهی بر این مدعا است. و از اینجا است که ما بر اساس روش نقادی دوران – اسطوره‌سنجی– بر اساس دو مورد فوق به خود حق می‌دهیم که در مواجهه با دیگر آثار بولگاکوف نیز از اسطوره دگردیسی همچون کلیدی بهره گیریم که بر فتح تمامی چفت و بست‌های موجود در این آثار توانا است. و همان‌طور که پیشتر نیز اشاره شد، دقت در آثار دیگر بولگاکوف – که در این نوشتار صرفاً به دو مورد از اهم این آثار، یعنی رمان *تخم‌مرغ‌های شوم* و نمایش‌نامه *آدم و حوا*، آن هم صرفاً در حد اشاره اکتفا شد، در حالی که مدعیانه قابل ذکر است که این امر قابل تعمیم به دیگر آثار این هنرمند نیز است – با لحاظ همین دیدگاه، بر اطمینان ما از صحت یافته‌های خود افزود؛ چرا که بعینه دیدیم که بن‌مایه یا مضمون تعیین کننده این آثار نیز ـ آگاهانه یا ناآگاهانه - همانا بر اسطوره دگردیسی مبتنی است.

همان‌طور که اشاره شد، نوع و نحوه برخورد ما با رمان *قلب سگی* تا کنون صرفاً بر اساس روش اسطوره‌سنجی بوده است و هنوز در حیطه روش اسطوره‌کاوی قدم ننهاده‌ایم. پیشتر در تعریف روش اسطوره‌کاوی گفته شد که در این روش مراحل عملی همان است که در روش اسطوره‌سنجی به کار گرفته می‌شود، البته با این تفاوت که در روش اسطوره‌کاوی حیطه یا عرصه تحقیق و تفحص ما علاوه بر متون ادبی و هنری، دیگر متون مرتبط، خصوصاً متون اجتماعی– تاریخی را نیز شامل می‌شود. لازم است یادآوری کنیم که همان‌طور که پیشتر نیز اشاره شد در هر سه اثر بولگاکوف که مورد نظر این نوشتار بوده‌اند – رمان *قلب سگی* به تفصیل و رمان *تخم‌مرغ‌های شوم* و نمایش‌نامه *آدم و حوا* صرفاً به اشاره - دانشمندی

برای خوشبختی بشر نظریه‌ای پرداخته است و سعی می‌کند که به هر طریق ممکن در اسرع وقت آن نظریه را عملی کند، در حالی که در هر سه اثر عوامل یا ایادی حکومت – به عنوان نمادی از متن اجتماعی–در استفاده از این کشفیات مداخله می‌کنند و به نحوی فرایند موجود را به یک فاجعه می‌کشانند. به عنوان مثال، در رمان *قلب سگی*، شخصیتی به نام اشووندر –یک انقلابی پر شور که حین انقلاب از کارگری صرف به مدیر ساختمانی که تمامی سکنه آن در حد فیلیپ فیلیپوویچِ جراح مغز و اعصاب هستند، ارتقا یافته است – در موفق نبودن پروژه دگردیسی شاریک نقشی اساسی دارد؛ چرا که با دخالت‌های به‌جا و بی‌جای خود در روند شکل‌گیری شخصیت او، آن هم در جهت عکس مسیری که مورد نظر فیلیپ فیلیپوویچ است، نقشی اساسی ایفا می‌کند. همچنین افعال و رفتار این شخصیت در لایه‌های زیرین رمان در دگردیسی خود پروفسور نیز مستقیماً اثرگذار است؛ چرا که او به عنوان مدیر ساختمان – ساختمانی که واحدی از آن محل کار و زندگی فیلیپ فیلیپوویچ است – و در عین حال نماینده طبقه پیروز انقلاب، پرولتاریا، به‌جا و بی‌جا در زندگی شخصی پروفسور دخالت می‌کند و از این طریق موجبات بروز مشکلات عدیده‌ای را نیز در این زمینه فراهم می‌نماید. «ما، یعنی هیئت مدیره ساختمان، طی مجمعی عمومی به این نتیجه رسیدیم که شما در مجموع مساحت فوق‌العاده زیادی را اشغال کرده‌اید. بیش از حد زیاد. شما یک نفری در هفت اتاق زندگی می‌کنید ... مجمع عمومی از شما درخواست دارد که داوطلبانه، محض رعایت وجدان کاری، از اتاق غذاخوری صرف نظر کنید ... اتاق معاینه هم همین‌طور. برای اینکه خیلی راحت می‌توانید این دو کار را در همان اتاق کار خود انجام دهید تا در آن اتاق هم رفیقانی که در پیروزی انقلاب بزرگ سهم قابل توجهی داشته‌اند، ساکن شوند.» (بولگاکوف ۱۳۸۹: ۵۲-۵۱) به عبارت دیگر، می‌توان گفت که بولگاکوف طی رمان *قلب سگی* – و به نحوی دیگر آثار خود نیز– با بهره‌مندی از اسطوره دگردیسی و در تعامل مستقیم با متن اجتماعی - تاریخی جامعه خود سعی دارد که دخالت انسان‌ها را در جریان دگردیسی معمول طبیعت از طریق جهش‌های انقلابی، مورد تردید قرار دهد و افسانه ساخت انسان نو در اوضاع اجتماعی نو را – که شعار اصلی روسیه بعد از انقلاب بود – در سیمای شاریکوف و با استفاده از ترفند ادبی بزرگنمایی هجوآمیز[۳۳] به سبک و سیاق خود شدیداً نقد نماید. همان‌طور که می‌بینیم، درست به قاعده‌ای که دوران می‌گفت، روش اسطوره‌کاوی از طریق کشف و در پی آن کاوش در یک اسطوره –اسطوره پنهان در یک اثر ادبی هنری– ما را قادر می‌سازد که به اسطوره‌شناسی‌های بزرگ‌تر دست یابیم، اسطوره‌شناسی‌هایی که اسطوره یا اسطوره‌های مورد نظر آنان به تعبیری یا از دیدی روح زمانه یا پارادایم هر دوره را رقم می‌زنند و از این جهت به تعبیری سراسطوره خوانده می‌شوند. مشهور است وقتی گوستاو یانوش کتاب *خانمی که روباه شد*، اثر دیدرو گارنت را به کافکا نشان می‌دهد و می‌گوید: «طرف از مسخ تقلید کرده است» کافکا جواب می‌دهد: «نه، این طور نیست. او این را از من نگرفته است، این موضوع متعلق به زمان ما است. و هر دوی ما از روی آن رونویسی کرده‌ایم.» (یانوش ۱۳۵۲: ۲۸) کوتاه سخن اینکه، اگر با قدری ارفاق هم‌زمان با

1. Grotesque

بولگاکوف آن طرف دنیا، کافکا مسخ را یا دیدرو گارنت *خانمی که روباه شد* را می‌نویسد، یا حتی در خود روسیه و در نزدیکی خود بولگاکوف، ولادیمیر مایاکوفسکی رمان *ساس* را می‌نویسد، که همگی این آثار به نحوی از انحا بر اسطوره دگردیسی مبتنی هستند (و این در حالی است که از دیدی آثار مهم دیگری چون دکتر فرانکشتاین و از این دست را نیز می‌توان به این فهرست علاوه کرد)، پس شکی نیست که حق به جانب ژیلبر دوران است که می‌گوید از طریق اسطوره‌سنجی و در پی آن اسطوره‌کاوی متون ادبی هنری نه تنها این متون، بلکه حتی به تعبیری تمامی متون منسوب به یک پارادایم را نیز می‌توان نقد و تحلیل کرد. کمااینکه ما در عمل، از همین سیاق و از طریق تأمل در رمان قلب سگی بولگاکوف، به این نتیجه رهنمون شدیم که نه تنها نقد و تحلیل این متن ادبی، بلکه با توسل به آن حتی نقد و تحلیل پارادایمی که این متن در بافت آن جان گرفته است نیز جز از راه شناخت اسطوره دگردیسی و تطبیق آن با متن مورد نظر میسر نخواهد بود.

نتیجه

ژیلبر دوران، متفکر معاصر فرانسوی، با اشراف بر ادبیات و اسطوره به طور همزمان و تخصص خاص در امر تخیل، مبدع دو روش بسیار مهم و در عین حال کاربردی در زمینه نقادی آثار ادبی و هنری تحت عناوین اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی است؛ با این توضیح که روش اول به پارادایم ساختارگرایی و روش دوم به پارادایم پساساختارگرایی تعلق دارد. و بر همین اساس این دو روش نقادی، علی‌رغم شباهت‌های بسیار از دید مواردی چون موضوع‌شناسی و یا روش‌شناسی تفاوت‌های قابل توجهی نیز دارند؛ چنان‌که اسطوره‌سنجی صرفاً به مطالعه در بستر متون ادبی و هنری بسنده می‌کند، در حالی که اسطوره‌کاوی بسیار وسیع‌تر از آن، بافتی را پیکره مطالعاتی خود متصور می‌شود که علاوه بر متون ادبی و هنری، متونی چون اجتماع، فرهنگ، تاریخ، زمان و مواردی از این دست را نیز در بر می‌گیرد.

از این جهت، این نوشتار در پی آن بود تا در حد وسع خود عنوان نماید که روش نقادی اسطوره‌سنجی به طور کلی روشی است که قصد دارد با شناسایی کوچک‌ترین واحدهای معنادار از گفتمان‌های اسطوره‌ای در یک اثر ادبی و هنری از طرفی و بررسی روابط میان آنها با یکدیگر از طرف دیگر، به ساختاری طبیعی از اسطوره‌ای کلان – یک سراسطوره – در آن اثر دست یابد که طبق نظریه روان‌سنجی شارل مورون با چند و چون زندگی شخصی مؤلف اثر به طور مستقیم در ارتباط است و از این بابت منتقد را در کشف اسرار مستتر در اثر همراهی می‌کند و زمینه را برای نقد و تحلیل اساسی‌تر مهیا می‌کند. به بیان دیگر، می‌توان گفت که اسطوره‌سنجی در واقع روشی است ترکیبی از اسطوره‌شناسی و روان‌سنجی؛ البته هر دو در معنایی که مورد نظر ژیلبر دوران هستند. اما اسطوره‌کاوی که بیش از نقد در پی تحلیل آثار ادبی و هنری است، در واقع در طول روش اسطوره‌سنجی است و عبارت است از کاربرد همان روش، اما در میدانی گسترده‌تر به

همراه تمامی متون اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و از این دست. به دیگر سخن، اسطوره‌کاوی همان اسطوره‌سنجی است، البته با این تفاوت که به جای بررسی یک متن ادبی یا هنری، به بررسی بافتی متشکل از تمامی متون مؤثر در خلق و حتی خوانش آن اثر نیز می‌پردازد.

توجه در مضمون کلی و همچنین جزئیات درخور پیکره مطالعاتی مورد نظر این نوشتار - رمان *قلب سگی*– نیز ما را به این نتیجه رهنمون کرد که از طرفی تمامی شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و صحنه‌های این داستان هر کدام به نحوی با اسطوره دگردیسی در ارتباط است. از طرف دیگر توجه در چند و چون زندگی شخصی بولگاکوف خصوصاً با دقت در اتوبیوگرافی‌یی که خود از زندگی خود تنظیم کرده است نیز مشخص می‌کند که دغدغه اصلی فکر و ذهن او تحولاتی است که آناً یا در طول بازه زمانی مشخص اساس زندگی فرد یا افرادی را چنان تحت تأثیر قرار می‌دهد که بتوان این تحولات را اساساً گونه‌ای دگردیسی نامید. کمااینکه تحول زندگی شخصی او از اوضاع منسوب به طبقه مرفه جامعه به وضع منسوب به پائین‌ترین قشرهای همان جامعه نیز گواهی بر این مدعا است. و از اینجا است که ما بر اساس روش نقادی دوران –اسطوره‌سنجی– بر اساس دو مورد فوق به خود حق می‌دهیم که در مواجهه با دیگر آثار بولگاکوف نیز از اسطوره دگردیسی همچون کلیدی بهره گیریم که بر فتح تمامی چفت و بست‌های موجود در این آثار توانا است.

همچنین با دیدی وسیع‌تر، دیدیم که بولگاکوف طی رمان *قلب سگی* –و به تعبیری دیگر آثار خود نیز– با بهره‌مندی از اسطوره دگردیسی و در تعامل مستقیم با متن اجتماعی - تاریخی جامعه خود، سعی دارد که دخالت انسان‌ها را در جریان دگردیسی معمول طبیعت از طریق جهش‌های انقلابی مورد تردید قرار دهد و افسانه ساخت انسان نو در اوضاع اجتماعی نو را –که شعار اصلی روسیه بعد از انقلاب بود– در سیمای شاریکوف و با استفاده از ترفند ادبی بزرگنمایی هجوآمیز به سبک و سیاق خود شدیداً نقد کند. به عبارت دیگر، درست به قاعده‌ای که دوران می‌گفت، روش اسطوره‌کاوی از طریق کشف و در پی آن کاوش در یک اسطوره –اسطوره پنهان در یک اثر ادبی هنری– ما را قادر می‌سازد که به اسطوره‌شناسی‌های بزرگ‌تر دست یابیم؛ اسطوره‌شناسی‌هایی که اسطوره یا اسطوره‌های مورد نظر آنان به تعبیری روح زمانه یا پارادایم هر دوره را رقم می‌زنند و از این جهت سراسطوره خوانده می‌شوند. به عبارت دیگر ما از طریق تأمل اسطوره‌کاوانه در رمان *قلب سگی* بولگاکوف، به این نتیجه رهنمون شدیم که نه تنها نقد و تحلیل این متن ادبی، بلکه با توسل به آن حتی نقد و تحلیل پارادایمی که این متن در بافت آن جان گرفته است نیز جز از راه شناخت اسطوره دگردیسی و تطبیق آن با متن مورد نظر میسر نخواهد بود.

پی‌نوشت

(۱) برای آشنایی با مضامین این آثار ر.ک. (عباسی ۱۳۹۰)

(۲) برای مطالعه بیشتر ر.ک. (دوران ۱۹۹۲ الف)

(۳) برای مطالعه بیشتر ر.ک. (برونل ۱۹۹۲)

(٤) این زمان دو بار به فارسی ترجمه شده است؛ بار نخست به قلم مهدی غبرائی و با نام دل‌سگ، و بار دوم به قلم آبتین گلکار با نام *قلب سگی*.

(۵) برای نمونه در منابعی چون اودیسه هومر، کمدی الهی دانته، گرگیاس ویرژیل.

کتابنامه

اوید. ۱۳۸۹. *افسانه‌های دگردیسی*. میر جلال‌الدین کزازی. تهران: معین.

بولگاکوف، میخاییل. ۱۳۸۰. *دل سگ*. مهدی غبرایی. چ ۱. تهران: کتابسرای تندیس.

ـــــــــــــــ ۱۳۸۹. *قلب سگی*. آبتین گلکار. چ ۵. تهران: نشر ماهی.

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

شمس لنگرودی، محمد تقی. ۱۳٦۷. *بولگاکوف، مایاکوفسکی و مسخ کافکایی*. تهران: کتابسرای تندیس.

نامور مطلق، بهمن. ۱۳۸۸الف. «اسطوره‌سنجی نزد ژیلبر دوران (مورد کاربردی آثار خاویر دو مستر)»، *نشریه نقد زبان و ادبیات خارجی*، دوره اول . ش ۲.

ـــــــــــــــ ۱۳۸۸ب. «گذار از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی»،*پژوهش‌نامه فرهنگستان* هنر، ش ۱٤.

هومر. ۱۳۸۷. *ایلیاد و اودیسه*. سعید نفیسی. تهران: هرمس.

یانوش، گوستاو ۱۳۵۲. *گفت‌وگو با کافکا*. فرامرز بهزاد. تهران: خوارزمی.

English scours

Brunel, Pierre. 1992. Mythocritique theorie et parcours.Paris: Puf .

Durand , Gilbert. 1992a. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris: Dunod.

_____.1992b. Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse. Paris: Dunod.

_____.1996. Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés. Paris : Albin Michel.

Rougemont , Denis de. 1961. les mythe de l'amour. Paris: Dunod.

References

Abbāsi, 'Ali. (2011/1390SH).*Sākhtār-hā-ye neām-e takhayyol az manzar-e Gilbert Duran: kārkard va ravesh shenasi-ye takhayyol*. Tehran: Elmi va Farhangi.

Bulgakov, Mikhail Afanasevich.(2001/1380).*Del-e Sag(Sobachye serdtse=heart of a dog)*.Tr. by Mehdi Ghebrāi. 1st ed. Tehran: Ketābsarā-ye Yandis.

Bulgakov, Mikhail Afanasevich. (2010/1389SH).*Ghalb-e Sagi (Sobachye serdtse=heart of a dog)*.Ābtin Golkār. 5th ed. Tehran: Nashr-e Māhi.

Homer. (2008/1387SH).*Iliad and odyssey*.Tr. by Saeed Nafisi. Tehran: Hermes.

Janouch, Gustaw. (1973/1352SH).*Goft o gou bā Kafka*.Tr. by Faramarz Behzad. Tehran: Khārazmi.

Namvar Motlaq, Bahman. (2009/1388SH). "gozār az ostoureh-sanji be ostoureh-kāvi".*Pazhouheshnameh Farhangestān-e Honar*.No. 14.

______________________.(2009/1388SH). "ostoureh sanji nazd-e Gilbert Duran (mored-e karbordi āsār-e Xavier de Maistre) ". *Critical Language&Literary Studies Journal*.Period 1.No. 2.

Ovid. (2010/1389SH). *Afsāneh-hā-ye degardisi (Les Metamorphoses)*. Tr. by Mirjalāl-oddin Kazzāzi. Tehran: Mo'in.

Shams Langroodi, Mohammad taqi.(1988/1367SH).*Bulgakov, Mayakovski va maskh-e Kāfkāi*. Tehran: Ketābsarā-ye Tandis.