

تزیین‌های اسطوره‌ای در افسانه سن ژولین مهمان‌نواز اثر گوستاو فلوبر با تکیه بر اسطوره -

نقد و اسطوره - تحلیل

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

مسئول)

aliabbassi1344@yahoo.fr

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

jaf.mirza_hessabi@iauctb.ac.ir

چکیده

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

کلیدواژه: اسطوره-تحلیل، اسطوره نقد، تخیل، ساختارهای اسرار آمیز،

ساختارهای چرخه ای، ساختارهای قهرمانی

۱. مقدمه

تحلیل تخیل‌شناسان از ادبیات بر مسئله دریافت و پذیرش پایه‌ریزی شده است. به‌همین خاطر باید در هنگام خوانش یک روایت با این فرض حرکت کرد که آنچه توجه خواننده را جلب می‌کند، همان وجه مشترک بین روایت و اسطوره است و اسطوره نظام «معنایی پویایی است که تشکیل شده از نمادها، کهن‌الگوها و محرکه‌ها» (دوران^۱، ۱۹۹۶ ص. ۶۴). در واقع، یکی از روش‌هایی که قادر است منتقد را به عمق معنای یک متن برساند «اسطوره-نقد»^۲ و به دنبال آن «اسطوره-تحلیل»^۳ است. برای رسیدن به این معنای ژرف و همچنین برای رسیدن به مضمون اصلی آثار یک نویسنده و شاعر، باید در جستجوی واژه‌های تکراری و تصاویر تخیلی تکراری یا تشخیص گروه‌های نمادینی بود که با حرکت‌ها یا ژست‌های اصلی در ارتباط هستند؛ همچنین، باید در جستجوی اشیای برگزیده‌ای بود که به دور آن‌ها یک‌سری از نمادها شکل می‌گیرند و سعی می‌کنند به صورت طبیعی متجلی شوند. عملاً، با این کار، از یک سو خوشه‌های تخیلی را در یک اثر ادبی به دست می‌آوریم، یعنی مجموعه‌ای از نمادهای را که از یک کهن‌الگو سرچشمه گرفته‌اند و تلاش دارند این کهن‌الگو را گسترش دهند. از سوی دیگر، با این عمل تلاش می‌کنیم هم‌شکلی‌ها^۴ یا دوقطبی‌ها^۵ را از میان تصاویر تعریف کنیم؛ یعنی قوانینی که نمادهای گوناگون را رهبری می‌کنند تا هم‌دیگر را متقابلاً فراخوانند و هم‌زمان این نمادها به دور یک هسته سازمان‌دهنده متمایل می‌شوند تا انسجام درونی این اثر و این نظام تخیلی را نشان دهند. اسطوره-نقد و اسطوره-تحلیل یکی از این روش‌هاست که به خواننده کمک می‌کند به این مضامین اصلی و واژه‌های تکراری معناساز برسد.

-
1. Durand
 2. mythocritique
 3. mythanalyse
 4. isomorphisms
 5. polarisations

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

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

۲. بحث

ژیلبر دوران، برای بنای اسطوره-نقد، نقد تخیل مادی را که در ارتباط با اندیشه گاستون باشلار است رها می‌کند تا بتواند رویکرد و روش جدیدی را تحت عنوان اسطوره-نقد و اسطوره-تحلیل بنا نهد. در واقع، یکی از ویژگی‌های اصلی تفکر دوران تداوم همیشگی افکار اوست. خواننده آثار ژیلبر دوران دائماً پیوستگی و تداومی را در روش‌های نقد ادبی او مشاهده می‌کند. به‌عنوان نمونه، ویژگی مشترک و همیشگی در مطالعات و بررسی‌های گوناگون او اسطوره است؛ اسطوره موضوع و مضمون اصلی در تحقیقات اوست. روش‌شناسی نقد ادبی ژیلبر دوران پایه‌ریزی بر ارزش‌گذاری دوباره شناخت‌شناسی اسطوره می‌باشد. ارزش‌گذاری که تا اوایل قرن بیستم بر اثر مثبت‌گرایی پرومته‌ای در کشورهای اروپایی به فراموشی سپرده شده بود. آثار دوران یکی از بهترین روش‌های ارائه تفکر اسطوره‌ای است. هم اسطوره و هم تخیلات، نقطه آغاز و پایان هر تحقیق علمی و هنری برای ژیلبر دوران است. یعنی این‌که، اسطوره و تخیلات همچون چهارراهی هستند که در آن مسائل تاریخی، اجتماعی و فلسفی با انگیزه‌های روان‌شناختی در یکدیگر وارد می‌شوند. در روش نقد ادبی دوران، خواندن اسطوره، کلیدی است برای درک اثر ادبی، هنری و حتی علمی و فنی. بر این اساس می‌توان ادعا کرد که اثر انسانی، عمل دوباره‌سازی اسطوره است. ژیلبر دوران می‌گوید: «در اثر بزرگ هنری، خصوصاً ادبی، خود اثر، گفتار اثر، بافت‌های اثر خود اسطوره را ... می‌سازد یا دوباره سازی می‌کند.» (دوران، ۱۹۷۹، ص. ۱۶۹) به همین دلیل اسطوره ارائه‌دهنده بسیار خوبی از ساختارهای نظام تخیل است.

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

دوران بر خلاف بسیاری از اندیشمندان بر این باور است که «بین تصاویر و صحنه‌های اسطوره‌ای یونان باستان که دارای دلالت معنایی هستند و نظام‌های جدید روایت‌های فرهنگی امروزی همچون ادبیات، هنرهای زیبا، ایدئولوژی و تاریخ ... جدایی وجود ندارد» (دوران، ۱۹۷۹، ص. ۱۱). این موضوع یکی از دو فرضیه اصلی او برای نوشتن کتاب بسیار معروفش *صورت‌های اسطوره‌ای و شکل‌های اثر* است. در واقع، این میرچالیاده بود که برای اولین بار به صورت بسیار روشن این فرضیه را فرمول‌بندی کرد که بر اساس آن روایت‌های فرهنگی و خصوصاً رمان جدید سرمایه‌های اسطوره‌ای کم و بیش پذیرفته شده‌ای هستند.

ژیلبر دوران چون شارل مورون^۱ بر این باور است که برای خوانش اثر هنری باید اسطوره آن اثر را یافت. توجیه او برای جانمایی عنصر «اسطوره آغازین» با «اسطوره شخصی» از شارل مورون به این صورت است: به نظر ژیلبر دوران شخص یا «من» آنقدر توانایی ندارد تا انگیزه‌های رفتار انسان را (انسان به معنای کلی) کاملاً بررسی کند؛ این عمل از قدرت فرد خارج است؛ برای توجیه رفتار و تبدیل این رفتار به هنر یا ادبیات باید در برابر انگیزه‌هایی همچون خودستایی یا خودخواهی که در فرد وجود دارد، انگیزه‌های بسیار قویتر دیگری را پیدا کرد؛ این انگیزه فراتر از انگیزه شخصی خواهد بود و آن همان اسطوره آغازین یا ابتدایی است که همچون قدرت مطلق حاکم عمل می‌کند. این انگیزه فراتر از فرد می‌رود. به نظر ژیلبر دوران، برخلاف شارل مورون، بولهوسی‌های «من» یا آگونمی‌تواند چنان قدرتی داشته باشد که انگیزه‌ها را بیدار کند، بلکه این اسطوره است که توانایی چنین کاری دارد. اسطوره از شخص و از رفتارها و ایدئولوژی‌های شخص فراتر می‌رود. اسطوره‌ها به خیلی دور بر می‌گردند. فراتر از حوادث شخصی و فراتر از ساختارهای وجودی می‌روند. اسطوره-نقد یا نقد اسطوره‌ای موقعیتی فرهنگی دارد. اسطوره-نقد با این اصل اساسی آغاز می‌شود: تصویری تحمیل شده یا نمادی ساده برای این که در یک اثر وارد شود و همچنین برای این که داخل‌کننده هم باشد و برای این که نیرویی باشد

1. Charles Mauron

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

خوانش اسطوره-نقد تلاش دارد «هسته‌ای اسطوره‌شناختی یا بهتر بگوئیم الگوئی اسطوره‌ای را در عمق روایتی که می‌تواند متنی شفاهی یا نوشتاری باشد نشان دهد» (دوران، ۱۹۹۶، ص. ۱۸۴). به همین خاطر ژیلبر دوران برای اثبات نظریه‌هایش رمان‌های استاندال را بررسی می‌کند تا بتواند از میان ساختارهای سطحی به ساختارهای درونی دسترسی پیدا کند و آنگاه، کهن‌الگوهائی را که باعث شکل بخشیدن به این رمان‌ها شده‌اند، پیدا کند.

«آنچه رمان‌نویس بزرگ [استاندال] در پی آن است این است که از میان این لایه ضخیم نشان‌های و پیش‌پافتاده زبان، نیروهای پویای کهن الگوهای را که در پنهان آرزوها، رؤیاپردازی و اشتغالات بسیار درونی را ساختار می‌دهند و سازمان‌دهی می‌کنند در درون خواننده تحریک کند.» (دوران، ۱۹۶۱، ص. ۱۳-۱۴)

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

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

از نظر ژیلبر دوران، رمان و اسطوره با یکدیگر شباهت‌هایی دارند و آن استفاده مشترک آن‌ها از **تکرارهاست**: این تکرارها «سکانس‌هایی هستند که کنش اصلی را به شکل کوتاه تکرار می‌کنند» (اسطوره‌شناسی، ص. ۱۸۶). به بیانی دیگر، کنش اصلی را به داستان در داستان تبدیل می‌کنند. پس شناسایی اسطوره در ادبیات از طریق شناسایی خوشه‌هایی از تصاویر هم‌شکل آغاز می‌شود که در سطوح گوناگون آن گزاره‌ها ظاهر می‌شوند (ژیلبر دوران این الگوی کامل را در کتاب *ساختارهای مردم‌شناسی نشان داده است*). انتخاب مدل‌های کوچک که پژوهش روی آن‌ها صورت می‌گیرد خیلی وسیع است، زیرا این انتخاب از عنوان ساده یک اثر آغاز و به مجموعه آثار نویسنده ختم می‌شود. یک اسطوره یا چندین اسطوره ثبت شده در یک متن **تزیین اسطوره‌ای متن** را تشکیل می‌دهند. این اسطوره‌ها «ابزاری را فراهم می‌آورند که به کمک آن کلیت ادبیات با تمام چیزهایی که هم درونی‌ترین و هم جهانی‌ترین عناصر وجودی هر خواننده‌ای است مرتبط می‌شود و آن‌ها را متأثر می‌سازد» (تزیین اسطوره‌ای، ص. ۱۴). «اسطوره‌ها به واسطه ویژگی‌های خاصی که مشخص‌کننده آن‌هاست در متن داخل می‌شوند (برای نمونه آن صحنه خاص، آن وضعیت، آن ویژگی قهرمان و غیره) که ژیلبر دوران این ویژگی‌ها را واحدهای معنایی اسطوره^۱ [یا میتم‌ها] می‌نامد.» (شلبورگ، ص. ۷۶) این واژه‌سازی «کوچک‌ترین واحد گفتمانی را که از بُعد اسطوره‌ای دارای دلالت معنایی است مشخص می‌سازد» (دوران، ۱۹۷۹،

ص. ۳۴۴) و در ضمن «این واحدهای کوچک به وسیله تکرارها مشخص می شوند» (اسطوره‌شناسی، ص. ۱۹۴).

برای این که یک اسطوره حاضر شود، باید و کافی است که آن کنش ادبی، آن مکان یا شخصیت‌های ادبی شباهت‌های تکرارشونده را با یک کنش اسطوره‌ای، یک مکان اسطوره‌ای یا شخصیت اسطوره‌ای ارائه دهند. به هیچ وجه احتیاج نیست که شخصیت‌های اصلی و سنتی اسطوره نام برده شوند. در این مورد، ژیلبر دوران از یک «رجحان و برتری فعلی و مسندی بر اسم، یا بهتر بگوییم بر اسم خاص» سخن می‌گوید (اسطوره‌شناسی، ص. ۱۹۱) به این معنا که برای تشخیص یک اسطوره پنهان، باید بیشتر به کنش‌ها و ویژگی‌های شخصیت‌های داستانی اشاره نمود و کمتر به ذکر صریح و روشن از خدایگان یا نام بردن از قهرمانان اسطوره‌ای پرداخت. در این مورد، باور ژیلبر دوران کاملاً روی طبیعت کنشی که در ارتباط با ساختارهای درونی تخیل است، استوار است. وانگهی، برای درک ساخت یک متن، ژیلبر دوران بر این باور است که غالباً اسطوره‌های پنهان موثرتر از اسطوره‌های آشکار و صریح هستند. ژیلبر دوران تا جایی پیش می‌رود که حتی نشان می‌دهد گاهی نویسندگان برای انتخاب اسطوره‌هایی که از آنها به عنوان الگو استفاده می‌کنند، به اشتباه می‌افتند. وانگهی، اسطوره فقط به وسیله شمار محدودی از واحدهای معنایی یا میتم‌هایش می‌تواند در ساختار متنی داخل شود. هویت الگوی اسطوره‌ای وقتی رخ می‌دهد «که تعدادی از میتم‌ها به صورت آماری به حد نصاب رسیده باشند» (صورت‌ها، ص. ۳۴۴).

حضور اسطوره در نوشتار کاملاً تحت فرمان خواست‌های نویسنده نیست. بافت فرهنگی در سطح گسترده‌ای روی انتخاب الگوهای اسطوره‌ای تأثیر می‌گذارد. این بافت‌های فرهنگی خصوصاً توقعات خوانندگان را هم تعیین می‌کنند. در واقع، به نظر می‌رسد تاریخ جوامع با ظاهر شدن و ناپدید شدن همین اسطوره‌ها تعیین شده باشد. بررسی این پدیده‌های دوره‌ای و تبدیلی که اسطوره‌ها آن را متحمل می‌شوند، موضوع مطالعه اسطوره‌شناسی است. نقد اسطوره‌ای و نقد تحلیلی

متقابلاً همدیگر را تغذیه و کامل می‌کنند: نقد اسطوره‌ای مجموعه‌ای از میتم‌هایی را که در مرحله‌ای از زمان ظهور پیدا کرده‌اند برای نقد تحلیلی فراهم می‌کند، در حالی که تمام تجربه‌های حاصل از نقد تحلیلی می‌تواند نگاه نقد اسطوره‌ای را هدایت کند. نقد اسطوره‌ای به کمک نقد تحلیلی در مجموع سعی دارد «جهان اسطوره‌ای را که 'سلیقه' یا فهم خواننده تشکیل می‌دهد با جهانی اسطوره‌ای که از خوانش چنین اثر مشخصی حاصل می‌شود» روبه‌رو سازد (دوران، ۱۹۷۹، ص. ۳۴۳).

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

تحلیل افسانه سن ژولین مهمان‌نواز، چکیده روایت:

دومین داستان از سه قصه، *افسانه سن ژولین مهمان‌نواز* از یک تابلوی ویترا در کلیسای کاتدرال شهر روان^۱ به فلور الهام شده است.

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

1. La cathedral de Rouen

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

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

پایه‌های قهرمانی: تقویت تولد و الگوی نمرود^۱. ژیلبرت دوران در پژوهشش روی رمان استاندل، تأکید می‌کند که برای رسیدن به اندازه‌ها و رسیدن به ارزش‌های قهرمان، شخصیت داستانی باید به وسیله بعضی از پدیده‌هایی که تولدش را پوشش

1. Nemrod

می‌دهند تقویت شود. فلور بیشتر بر ریشه روحانی ژولین تکیه کرده است تا بر جنبه فیزیکی‌اش؛ یعنی درست همان زمانی که فلور درباره مادر ژولین می‌نویسد: آن‌قدر نزد خدا راز و نیاز کرد تا این‌که پسری برای او آورده شد. بنابراین، این پسر تا حدودی پسر خداست. این ایده در تصویر نوزاد تکرار شده است و او را با مانتوی زربفت و کلاه به گنش مزین‌شده با مرواریدها نشان داده است. ژولین بیشتر به یک مسیح کوچولو شبیه بود تا به یک انسان معمولی. در اینجا حضوری از تکرار اسطوره مسیحی وجود دارد که انتهای قصه را هم مشخص می‌کند. اما خصوصاً، تغییر شخصیت داستانی به قهرمان به وسیله بازی پیش‌بینی‌هایی که این نشانه الهی را تأیید می‌کنند تضمین شده است. این پیش‌بینی‌ها سه بار در متن آمده است: پیش‌گویی کشیش و کولی که در هنگام تولد ژولین دیده می‌شوند، و آن‌گاه، پیش‌گویی گوزن نر سیاه‌رنگ بزرگ. این سه پیش‌گویی پیامبرگونه که در قصه‌های پریان بسیار دیده می‌شود، بازسازی و تکراری است از اسطوره یونانی سه موآر^۱ یا سه پارک^۲ که سرنوشت انسان‌ها را می‌بافد و باز می‌کند. در این جا، موضوع بر سر اسطوره‌ایست با ریشه ماه‌گونه (یعنی مربوط به اسطوره‌ها و تخیل‌های مربوط به ماه) که با نمادهای شبان‌هایی که به معنای اضطراب در مقابل جریان‌کننده زمانیت است، پیوند خورده است. این اسطوره با ظرافت و با مهارت در تصویر مادر ژولین ظاهر می‌شود؛ یعنی زمانی که مادر او به تصویر کشیده می‌شود و راوی می‌گوید که او، یعنی مادر، خیلی سفید بود. در ادامه و در عین این‌که به مادر رنگ ماه را اختصاص می‌دهد، فلور می‌نویسد که مادر دوک‌ریسی می‌کرد مانند پراک‌ها. ژولین پسر یک مادر گشنده و ماه‌مانند است. اکنون می‌توان فهمید چرا پیرمرد آن آن‌طور پیش‌گویی کرد (آن پیرمردی که با لباس کشیشی ضخیم و از جنس پشم در مقابل مادر ظاهر شد و با لیزخوردن روی پرتو نور ماه عروج کرد). وانگهی، کولی پیش‌گویی که در مه ظاهر می‌شود، پیش از ناپدید شدنش در میان علفزار، این نماد ماه‌گونه را گسترش

1. Des trois Moires

2. Trois Parques

می‌دهد. دستبندهای نقره‌ای رنگی که کولی آن‌ها را به هر دو بازویش بسته است کولی را به این نماد ماه‌گونه به صورت خیلی روشن پیوند می‌زند. از یک سو، مه و علف‌زار ظاهر شدنشان را به تصاویر شب دلهره‌آور متصل می‌کنند و از سویی دیگر، به نمادگرایی گیاهی استحاله پیوند می‌زنند. مکان ناپدیدشدنش یادآور طبیعت کتونین^۱ (یا طبیعت مربوط به الهه‌گان جهنمی زمین) ستاره شب‌هاست. در عین این‌که ویژگی ستیزه‌جو و پر افتخار قهرمان بیان می‌شود، پیش‌بینی تغییر نهایی قهرمان هم صورت می‌گیرد، هرچند که هر دو پیش‌گویی در ظاهر متضاد به نظر می‌رسند، در باطن این دو با یکدیگر منسجم و هم‌راستا هستند؛ چرا که نمادهای ماه‌کشاورزی^۲ این دو را به یکدیگر پیوند می‌زنند. به همین دلیل، هر دو پیش‌گویی می‌توانند در ادامه یکدیگر انجام شوند و این موضوع به گوزن وابسته است که با نفرینش کلید نمادینی را بدهد که به کمک آن ژولین بتواند این دو پیش‌گویی را به یکدیگر همچون زنجیری متصل کند.

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

۱. صفت *chthonien* روی واژه لاتین شکل گرفته است و از واژه یونانی *khthôn* به معنای زمین مشتق شده است. این صفت هر آنچه را که مختص با الهه‌گان جهنمی است توصیف می‌کند.

2. Agro-lunaire

خواهی رساندا!» (به‌نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ۶۲) و بدین ترتیب، کنش والدین‌گشی با گنجاندن زوج کامل والدین یعنی حتی با کشتن مادر در هم شکلی‌ها یا در هم‌گنه‌های وسیع تصاویر مربوط به ماه در این روایت داخل شده است. گوزن نر، نماد ماه جدید، نشان می‌دهد که برای رسیدن به تغییر و تحولی با ارزش‌های مثبت و برای این‌که مسیر نمادین ماه‌گونه ژولین روی ارزش‌های مثبت باز شود و برای این‌که به عروج و نور برسد، باید ژولین به عمق قطب منفی برود و از آن‌جا به‌طرف بالا حرکت خود را آغاز کند.

هر سه پیش‌گویی، یعنی پیش‌گویی کشیش، گدا (کولی) و گوزن نر، سرنوشتی قهرمانانه را به ژولین نسبت می‌دهند که این سرنوشت با نشانه‌های چرخه‌ای ماه‌کشاورزی مشخص شده‌اند. این سرنوشت با چهار قربانی متوالی شکل گرفته است که هر کدام از آن‌ها مراحل کنش و ژست قهرمانانه ژولین را تشکیل می‌دهند: قربانی کردن حیوان‌ها در هنگام شکار، قربانی کردن انسان‌ها در زمان جنگ، قربانی کردن والدین و در نهایت، قربانی کردن خود. زیرا در مرحله آخر زندگی ژولین، یعنی درست قبل از پذیرش جذامی توسط ژولین به‌درستی می‌توان از قربانی کردن خود سخن گفت، زیرا ژولین وقتی می‌بیند که دیگر قادر نیست جنایتی را که در حق پدر و مادرش انجام داده فراموش کند تصمیم به خودکشی می‌گیرد. فقط زمانی از این عمل چشم‌پوشی می‌کند که در آب یک چشمه شباهت خودش را با پدرش مشاهده می‌کند. تنها در این زمان است که خط سیر آدم‌گشی به پایان می‌رسد و تغییر تحول انتهایی و همچنین تغییر چرخه آماده می‌شود. وانگهی، تغییر و نوشدگی چرخه زمان با کسی که شبیه به یک مسیح کوچک است، معرفی می‌شود و این تصویر چرخه با تصویر مسیح کوچکی که به آسمان می‌رود و «در مقابل سرور و خالق‌مان^۱ حضرت مسیح قرار می‌گیرد» (به‌نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ۶۵) پیوند برقرار می‌کند و مستحکم‌تر می‌شود. بدین طریق، ژولین چهار مرحله کشتار را می‌شناسد که این چهار

1. Seigneur

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

عمل یا ژست قهرمانی ژولین به دور واحد معنایی اسطوره یا دو میتم چرخ می‌خورد، واحد-اسطوره شکار و واحد-اسطوره جنگ که به‌عنوان هدایت‌کننده فیگور این ژست قهرمانی اسطوره انجیلی نمرود را نشان می‌دهد: «شکارچی خشن در مقابل سرور و خالق» و «توانا و قدرتمند بر روی زمین» (به نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ۶۸). بر اساس سنت، نمرود امپراتور بابلون^۴ شد و تمام بین‌النهرین را به تسخیر خود در آورد. به‌همین خاطر ویکتور هوگو در عاقبت شیطان^۵ از نمرود الگوی یک فاتح را خلق کرده است.^۶ ژولین مجهز به انواع گوناگونی از نمادهای جداکننده (مانند: شمشیر، خنجر و ...) است که نشان‌دهنده قدرت و جنگدگی اوست: «کمان تیراندازی»، «تیر کمان»، «شمشیر»، «کارد بزرگ». نقش و کارکرد قهرمانی ژولین

۱. یک چهارم اول ماه ۲- ماه کامل ۳- یک چهارم آخر ماه ۴- ماه جدید

2. La violence sacrificielle

3. Ouraniennes

4. Babylone

5. La Fin de Satan

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

به‌کمک یک مبارزه جان‌فرسا و نفس‌گیر بین او و تصاویر و نمادهای ریخت‌حیوانی، ریخت‌تاریکی و ریخت‌سقوطی بازنمایی شده و سازمان‌دهی شده است: در روایت، نمادهای ریخت‌حیوانی توسط حیوانات و تصاویر گلا دیاتور ارائه شده‌اند، نمادهای ریخت‌تاریکی با داخل شدن به زمین باتلاقی یا حتی با آسمان و خورشید خونی شده دیده می‌شوند و نمادهای ریخت‌سقوطی به‌وسیله پرتگاه یا به‌وسیله پلی که در حال خراب شدن و فرو ریختن است نشان داده شده‌اند. به‌عنوان نتیجه، این شبکه یا خوشه تصاویر و نمادها در تصویر ریخت‌تاریکی آب، (تاریک‌تر از جوهر دوات) دیده می‌شود یعنی درست زمانی که ژولین جذامی را از روی آب رد می‌کند و به طرف دیگر ساحل می‌برد. بدین ترتیب، مبارزه ادامه می‌یابد، تا در انتها، به تصاویر عروج ختم شود و این تصویر عروج خود را به کمک نمادهای عظیم‌شدگی نشان می‌دهد: «آن کسی که بازوانش ژولین را در خود گرفته بود باز هم بزرگ و بزرگ‌تر می‌شد به‌حدی که سر و پاهایش با هر دو دیوار کلبه برخورد می‌کرد» (به نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ۷۰). در انتها، محرکه ویژه سومین ساختار قهرمانی در منظومه روزانه، پیروزی قهرمان را امضا و تأیید می‌کند. اما، اگر دلاوری و قهرمانی ژولین بر روی چنین تغییر و تحولی باز می‌شود، به این دلیل است که این دلاوری به‌کمک جهشی اسرارآمیز یا عرفانی دوگانه و دوتایی شده است.

اکنون به دومین ساختار این روایت که پایه اسرارآمیز (یا عرفانی) و استمرار و پیوند قهرمان با جهان است می‌پردازیم^۱. فلور روایتش را در سه بخش سازمان‌دهی می‌کند، یک بخش را به کودکی و به کارهای برجسته قهرمان در ارتباط با شکار اختصاص داده است، بخش دیگر به دلاوری‌های جنگی ژولین و کشتن والدینش اختصاص دارد؛ بخش سوم در ارتباط با توبه کردن اوست. دو بخش اول داستان کارهای زمینی ژولین را روایت می‌کند و پیش‌گویی را که در مورد پدرش شده، نشان می‌دهد. بخش آخر دستیابی ژولین به شکوه و جلال آسمانی را روایت می‌کند که در ابتدای این داستان به مادرش اعلام شده بود. سازمان روایی این روایت، ظاهراً جدا از

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

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

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

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

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

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

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

روابط ژولین با مادر واقعیش از روابط برتر وی با بزرگ‌مادر زمینی^۱ تأثیر می‌پذیرد. خون و گل‌ولایی که وجود او را می‌پوشانند یادآور لکه‌های روی بدن نوزادند. شکار نمادی از دیدار دوباره و وحدت باطنی با بزرگ‌مادر است. قاتل با این مادر جسم می‌پذیرد تا جایی که با درختان خاردار و همین‌طور با طعمه‌هایش اشتباه گرفته می‌شود و شبیه می‌شود. همان تصویر حیوانی در هنگام والدین‌کشی ظاهر می‌شود: او پا به زمین می‌کوبید، کف می‌کرد و مانند حیوانات وحشی نعره می‌زد. جدائی و شکاف انسان و حیوان ناپدید می‌شود: ژولین با کشتن والدینش پیوندش را با بزرگ‌مادر به منتهای درجه سوق می‌دهد. ابتدا جنگ و سپس والدین‌کشی طولانی‌تر می‌کنند راه‌حلی را که او با شکار برای اضطرابش در مقابل زمانیت می‌یابد. با کشتن پدر و مادر، قدرت مطلق را باز می‌یابد که آخرین شکار بی‌ثمرش شکست و نابودی آن را به وی ثابت کرده بود: شکار، جنگ و والدین‌کشی نه فقط برای وی مراحل پیوند با بزرگ‌مادر زمینی را نشان می‌دهند بلکه پناهگاه‌های متوالی، تکرار شونده و تودرتو در مقابل اضطراب از مرگ هستند. والدین‌کشی هم این منطق را (یعنی کشیده شدن ژولین به طرف بزرگ‌مادر) در هم نمی‌شکند، زیرا

1. Grande Mère tellurique

ژولین را می‌بینیم فقیر و گدا شده «از ریشه‌ها، گیاهان، میوه‌های از دست رفته و صدف‌ها» (به نقل از شلوبورگ، ص. ۷۴) تغذیه می‌کند.

محرکه ادغام و درهم شدن با نمادهای هم‌شکل یعنی نمادهای چسبنده و چسبناک همچنین گسترش می‌یابد: «قطره‌های یخ‌زده به مانتویش می‌چسبیدند.» (به نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ۷۴) «شراره‌های آتش ابریشم خام به نیم‌تنه‌اش می‌چسبیدند» (به نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ۷۴) پدیده‌های آب و هوایی خاص را نیز باید در همین طبقه مرتب نمود:

او از مناطق بسیار سوزانی عبور کرد که زیر حرارت خورشید موهای همانند مشعل خودبه‌خود شعله‌ور می‌شدند؛ و مناطق دیگری که آن‌قدر سرد بودند که بازوان از بدن جدا می‌شد و به زمین می‌افتادند؛ و کشورهایی که در آن‌ها آن‌قدر مه زیاد بود که آدم‌ها با شبح‌هایی که آن‌ها را احاطه کرده بودند، راه می‌رفتند. (به نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ۷۴)

بدن به محیط می‌پیوندد، و محیط رفتارهای بدن را به‌خود می‌گیرد. ژولین زندگی‌ای را هدایت می‌کند که در پیوند کامل با جهان است. بدین ترتیب، نمادی از همین گونه است که تغییر جذامی را بیان می‌کند: «بنابر این جذامی او را در آغوش کشید و ناگهان چشم‌هایش روشنایی ستارگان را به‌خود گرفتند و موهایش مانند اشعه خورشید امتداد یافتند» (به نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ۷۴). استحاله جهانی مسیح که راهنمای ارواح است نمادی عرفانی از اتحاد با روشنایی‌های آسمانی است. قبلاً نشانه‌های بیماری‌اش تصاویری از چسبندگی را تشکیل می‌دادند که به‌همان هم‌شکلی‌ها وابسته بودند. برای متقاعد شدن، کافی است نگاهی به اسباب سفره‌هایی بیندازیم که وی از آن‌ها استفاده کرده است: «کاسه و دسته چاقو همان لکه‌هایی را دارند که روی بدنش دیده می‌شد» (به نقل از شلوبورگ، ۲۰۰۰، ص. ۷۶). جذامی وابستگی به دنیا را عینیت می‌بخشد و بنا بر یک سنت پیوند است که او با خواهش از ژولین دعوت می‌کند در کنارش بخوابد. تصویر دو بدن، دهان در مقابل دهان، سینه روی سینه با کلماتی عاشقانه آن را تصدیق می‌کند. ژولین با دراز کشیدن لخت

همچون روز تولدش، نمادگرایی‌ای را امتداد می‌دهد که عبارت «پوشیده از خون و گل‌ولای» بعد از شکار، آن را به ما نشان می‌داد. هم‌شکلی تصاویر شکار و جنگ و تعالی و عروج گواهی بر دائمی‌بودن رفتار عرفانی ژولین است. فقط، در مرحله پایانی، ارزش‌گذاری اخلاقی عمل و ژستش تغییر می‌کند که این ارزش‌گذاری با چشم‌پوشی از خودکشی ساختاربندی‌شده، بر دوگانه روزانه که در ارتباط با فتح کتونین و عروج اورانی است دلالت می‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

اسطوره-نقد و اسطوره-تحلیل تلاش دارند مشخص کنند کدام انسجام‌های ژرفی هستند که الگوهای اسطوره‌ای را به یک متن اختصاص می‌دهند. این رویکرد را با بررسی داستان کوتاهی از گوستاو فلوبر، *افسانه سن ژولین مهمان‌نواز*، نشان دادیم. این نمونه، این توانایی را به خواننده می‌دهد تا بفهمد می‌توان چه استفاده‌ی منتقدانه‌ای از ساختارهای خیال‌پردازی داشت. در واقع، نظریه خیال‌پردازی همچون آموزشی است برای خوانش تصاویری که در متن بافته شده‌اند. هدف این نظریه، شناسایی اتحاد معنایی این تصاویر است.

در پاسخ به این پرسش که کارکرد نظام تخیلی این روایت چگونه است و چگونه معنا تولید می‌کند، باید گفت که تخیل نمادساز ژولین برای این که بتواند ناخودآگاه، خود را از این دنیای مادی رها سازد و به دنیای معنوی و رمزی برسد، تلاش می‌کند جهانی دوقطبی را پایه‌ریزی کند؛ یکی ساختارهای تخیلی قهرمانی و دیگری ساختارهای رمزآمیز. با ساخت این قطب، ژولین حرکتی جهت‌مدار و یک‌سویه را از پایه‌های قهرمانی شروع می‌کند تا در انتها به پایه‌های رمزآمیز و اسرارآمیز برسد. با رسیدن به این قطب، او نه فقط خود را تعالی بخشید بلکه توانست، به‌طور ناخودآگاه، گذر زمان نابودکننده در تخیل خودش را هم کنترل کند. در واقع، او توانست خود را همچون حضرت مسیح (ع) جاودانه کند و در بی‌زمانی خود را مستقر سازد. حرکت از یک قطب به قطب دیگر، در این داستان کوتاه، تغییر جهان‌بینی از خوی وحشی به

خوی آرام و مهمان‌نواز ژولین را در خود دارد. انتخاب عنوان «ژولین مهمان‌نواز» برای این داستان، بی‌دلیل نیست. بدیهی است که ژولین تغییر می‌کند. او دیگر آن شکارچی بی‌رحم نیست. او برعکس، بخشنده و مهمان‌نواز است. این تغییر و تحول حاصل شده در ژولین، بستگی به وارونگی دیاتیک ژست قهرمانی او دارد. ژولین پس از آن که فعالانه مرگ را به دیگران می‌دهد، با واگذار کردن خود به جذامی، منفعلانه مرگ را می‌پذیرد. این عمل اسرارآمیز و اصطلاحاً عرفانی که مبین مهمان‌نوازی شخص مقدس است با ذوب‌شدن دائمی شکارچی، جنگجو و سپس والدین‌کش با جهان هستی مهیا می‌شود. این مسئله همچنین از نیازی نشئت می‌گیرد که شخصیت داستانی گدا برای آمیختن با وجود دیگران احساس می‌کند که در این صورت باز می‌توان ادعا کرد که نمادی از الحاق و درهم‌جوشی و ذوب‌شدگی است. بدین ترتیب، داستان فلور به ما می‌آموزد که مهمان‌نوازی کهن‌الگویی یک هدیه و موهبت نیست بلکه پیوند و الحاق است. بی‌شک به‌همین دلیل است که در زبان فرانسه مهمان به‌عنوان اسم به‌طور یکسان بیانگر کسی است که می‌پذیرد و نیز کسی که پذیرفته می‌شود. در واقع، ساختار پشتکار که ژولین را به‌سوی تقدس سوق می‌دهد به‌وسیله آشفته‌گی میان معنای مجهول و معنای معلوم افعال و موجودات متمایز می‌شود. مهمان‌نوازی تداومی است برای پیوستن به جهان، ذوب‌شدگی باطنی با جهان است.

در انتها، برای اینکه دریچه‌ای برای مطالعات بعدی گشوده باشیم، با پرسشی مقاله را به پایان می‌رسانیم: آیا برخلاف روش ژیلبر دوران که به مفهوم نظام تخیلی توجه می‌کند، می‌توان روشی را جستجو نمود که بر اساس آن بتوان بازگشتی به خلاقیت زبان آغاز نمود؟ بر این باور هستیم که این بازگشت به خلاقیت زبانی کاملاً ضروری است؛ زیرا بدین‌وسیله می‌توان بین تخیل و نظام زبان ارتباط و پیوند برقرار کرد و آن دو را با یکدیگر آشتی داد. با آشتی تخیل و نظام زبان، آنگاه باید دید خوانش خواننده از این روایت چگونه خواهد بود.

کتابنامه

- Burgos, J. (1982). *Pour une poétique de l'imaginaire* [For a poetic of the imaginary]. Paris: Seuil.
- Chelebourg, Ch. (2000). *L'imaginaire littéraire* [The literary imaginary]. Paris: Nathan.
- Durand, G. (1953). *Psychanalyse de la neige* [Psychoanalysis of the snow]. Paris: Mercure de France.
- Durand, G. (1961). *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme: Contribution à l'esthétique* [The mythical decor of the Chartreuse of Parma: Contribution to aesthetics]. Paris: Corti.
- Durand, G. (1979). *Figure mythiques et visage de l'œuvre, de la mythocritique à la mythoanalyse* [Mythical figure and face of the work, from myth-criticism to myth-analysis]. Paris: Berge International.
- Durand, G. (1989). *L'imagination symbolique* (2e éd.) [The symbolic imagination (2nd ed.)]. Paris: Quadrage / PUF.
- Durand, G. (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale* (11e éd.) [The anthropological structures of the imaginary: Introduction to the general archétypologie (11th ed.)]. Paris: Dunod.
- Durand, G. (1996). *Introduction à la mythologie: Mythes et société* [Introduction to the mythology: Myths and society]. Paris: Albin Michel.
- Flaubert, G. (1965). *Les trois contes* [The three tales]. Paris: Garnier- Flammarion.