شمارهٔ ۹۲، بهار ۱۴۰۲

تحلیل اسطوره‌ی (شاه لیر) با رویکرد اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران (مطالعه موردی: تئاتر ملی لندن۲۰۱۸)

پروانه قاسمیان دستجردی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۰۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۰
صفحهٔ ۷۱ تا ۸۳
Doi: 10.22034/theater.2023.180683

چکیده:

اسطوره‌ها دارای نمادها و نشانه‌هایی هستند که باعث باورپذیری اعتقادات و آیین‌ها در بین اقوام مختلف، در دوران‌های مختلف گردیده‌اند. نمادهای اسطوره‌ای به‌صورت داستان، هنر و فرهنگ در زندگی اجتماعی نمود پیدا می‌کنند و بیانگر دیدگاه‌های روان‌شناسانه در جامعه می‌گردند. از نظر ژیلبر دوران، اسطوره همانا نظامی است پویا از نمادها، کهن‌الگوها و نظامی که با تحریک محرکه‌هایی تلاش دارد که از طریق کهن‌الگوها و نمادها در اوج خود به روایت منتهی شود. تئاتر به‌عنوان رسانه‌ای مهم؛ قدرت اسطوره‌سازی را با ابزاری نظیر نقش و بازی بازیگران، صحنه و لباس و گریم به نمایش می‌گذارد. نمایشنامه‌ی *شاه لیر* یکی از شاهکارهای ادبی است که در این پژوهش اجرای نمایشنامه‌ی *شاه لیر*(۲۰۱۸ میلادی) با رویکرد اسطوره‌شناسی دوران، مورد نقد قرار می‌گیرد. هدف این پژوهش کنکاش در استخراج کهن‌الگوی غالب در وجود شخصیت شاه است و به‌دنبال یافتن جواب این سؤال است که عناصر نمادین در خلق شخصیت شاه لیر کدامند و چگونه می‌توان از طریق اسطوره‌سنجی ارتباط معنی‌داری را با مضمون اسطوره دریافت؟ این پژوهش از نظر ماهیت کاربردی و از نظر روش توصیفی-تحلیلی است. ابزار گردآوری داده‌ها به روش اسنادی و مشاهده‌ی نمایشنامه صورت گرفته است. نتایج به‌دست‌آمده نشانگر آن است که عناصر نمادین در خلق شخصیت شاه لیر در نمونه‌ی آماری و با در نظر گرفتن اسطوره‌سنجی دوران، دارای دلالت‌های صریح و ضمنی مشهودی است که باعث ایجاد ارتباط بیشتر شخصیت با مخاطب خود شده است.

واژگان کلیدی: اسطوره، اسطوره‌شناسی، ژیلبر دوران، شکسپیر، تئاتر، شاه لیر، تئاتر لندن.

۱. استادیار، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران. Email: ghasemian@usc.ac.ir

درآمد

هنر و اسطوره خاستگاه و غایتی یکسان دارند. آن دو همانند دو روی سکه هستند و درنهایت به جامعه و فرهنگ تعلق دارند. تنها تفاوت آن‌ها در چگونگی ابراز و ارائه‌ی آن‌هاست. عامل پیدایش اسطوره، خلاقیت جمعی بشر و بیانگر عقاید قومی و قبیله‌ای است، درحالی‌که عامل خلق یک اثر هنری، خلاقیت فردی است(نقشبندی، مقدسی، ۱۳۹۵: ۱۸). امروزه هر انسانی که در ذهن و ادراک خود تصویری از کهن‌الگویی (اسطوره‌ای) را داشته باشد، به‌محض دسترسی به هر نوع از وسایل ارتباط جمعی نظیر تئاتر، فضایی برای به‌عینیت‌درآوردن منویات ذهنی خود می‌یابد. این امر باعث به‌تصویرکشیدن کهن‌الگوی خود و به اشتراک‌گذاری آن در برابر هم‌فکرها و هم‌تباران خود می‌گردد. شکی در این نیست که از این طریق می‌توان خواست‌ها و آرزوهای نویسنده را در قهرمانان مخلوقش و شیوه‌ی عملکرد آن‌ها جست‌وجو کرد و به تحلیل اسطوره‌ی شخصی وی رسید(آب‌پرور، ۱۳۷۰: ۱۷۵). به‌گفته‌ی کریستوفر وگلر[۱]، اسطوره تلاشی بود برای تعیین هدف و جایگاه بشر در طرح جهان، به‌روشی غیرمستقیم و استعاری. بشر به کمک اسطوره تلاش کرد که به پرسش‌های ازلی و ابدی خود پاسخ دهد(گلپور، ۱۳۸۹: ۷۴). ازآنجایی‌که آثار ادبی و هنرهای دراماتیک، هر دو هنرهایی خلاق و پرداخته‌ی ذهن نویسنده هستند، درنتیجه اسطوره می‌تواند به‌عنوان ابزاری قدرتمند برای بیان تخیل و ناخودآگاه ذهن آنان عمل کند(علیزاده، ۱۳۹۴: ۹۹).

در این مقاله، با الهام از اسطوره‌شناسی ژیلبر دوران[۲]، به بررسی و تحلیل شخصیت شاه لیر[۳]، در نمایشنامه‌ای به همین نام اثر ویلیام شکسپیر[۴] پرداخته شده است. هدف از انتخاب این نمایشنامه، حضور شخصیتی به نام شاه و چگونگی ارتباط و تقابل وی با اطرافیانش در طول نمایشنامه است که دارای اسطوره و کهن‌الگویی خاص بوده است. این پژوهش از نظر هدف کاربردی است چراکه می‌توان با توجه به نقش اسطوره؛ کاربرد و تأثیر آن در هنرهای دراماتیک را مورد ارزیابی قرار داد و از نظر روش توصیفی-تحلیلی است به‌صورتی که بعد از توصیف ظاهری شخصیت شاه لیر؛ به تحلیل عناصر اسطوره‌ای در شخصیت وی و تأثیر آن بر مخاطب می‌پردازد. ابزار گردآوری داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و اسنادی است که با مشاهده‌ی پرده‌های نمایش مذکور و تحلیل نماد اسطوره‌ای در ظاهر، رفتار و ارتباطات شخصیت شاه، انجام گرفته است. همچنین سعی شده است که به پرسش پژوهش که عناصر نمادین در خلق شخصیت شاه لیر کدامند و چگونه می‌توان از طریق اسطوره‌سنجی ارتباط معنی‌داری را با شخصیت شاه و مضمون نمایش برقرار کرد؟ پاسخ داده شود.

۱) پیشینه‌ی پژوهش

در مطالعات صورت‌گرفته، مطلبی در خصوص موضوع تحقیق یافت نشد ولی مقالات و کتاب‌هایی با موضوع اسطوره‌شناسی و موضوعات مرتبط با سینما و ادبیات یافت شد که برخی از آن‌ها به شرح ذیل هستند:

-مسعود آب‌پرور (۱۳۷۰) در مقاله‌ای تحت‌عنوان «اسطوره و سینما» به تأثیر وسایل ارتباط جمعی از جمله سینما در خلق و به ظهور رسیدن اسطوره می‌پردازد و اذعان می‌دارد که کارگردان برای خلق اثر، نیازمند به اسطوره بوده و با درک اسطوره درون هر شخصیت و قهرمان فیلم، می‌توان به تحلیل اسطوره‌ی شخصی و دلخواه کارگردان رسید.

-حسین منصوریان سرخگریه و سادینا امینی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای تحت‌عنوان «هم‌گرایی اسطوره و عرفان» به نقش و اهمیت اسطوره پرداخته و چگونگی باور به آن را در عدم تسلط و چیرگی عقل بشر بر طبیعت و محیط اطرافش می‌داند.

- علی بلوکباشی (۱۳۷۹) در مقاله‌ای تحت‌عنوان «اسطوره در اندیشه و بیان اسطوره‌شناسان برجسته‌ی جهان» به آراء و نظرات تنی چند از اسطوره‌شناسان از جمله کارل گوستاو یونگ می‌پردازد. همچنین در خصوص صور ذهنی و اسطوره‌ها و تأثیرات آن‌ها بر محیط فیزیکی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی هر فرهنگ اشاره می‌کند.

-علیرضا رحیمی (۱۳۸۶) در مقاله‌ای تحت‌عنوان «تحلیل اسطوره‌گرایی در ادبیات دراماتیک» به بحث در خصوص نظریات اسطوره‌شناسانه‌ی یونگ پرداخته و در خصوص ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو، تعاریف و مثال‌هایی را بیان می‌کند. وی مظاهر طبیعت زنانه و مردانه از دیدگاه یونگ را تشریح کرده و به مضامین آنیما، آنیموس، سایه و پرسونا می‌پردازد.

-فاطمه مقدسی و سیدایوب نقشبندی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای تحت‌عنوان «نمادگرایی و اسطوره‌گرایی در زندگی انسان» به ارتباط بین نماد و اسطوره پرداخته و بیان می‌کند که اسطوره‌ها و آئین‌ها بنابه ویژگی مشترکی که با نماد دارند، دارای پیوندی ذاتی در خصوص مفاهیم ظاهری و درونی هستند. به‌طوری‌که برای شناخت اسطوره نیازمند به درک نمادها و ارتباط آن‌ها با یکدیگر خواهیم بود.

-روگریو گونکالوز دکاروالهو (۲۰۲۱) در مقاله‌ای تحت عنوان «اسطوره-هرمنوتیک در فیلم‌های هالیوود با توجه به تئوری خیال ژیلبر دوران»، به تأثیر کهن‌الگوها در فرهنگ و محیط اجتماعی امروزی انسان اشاره داشته و سپس به

تأثیر سینما و فیلم‌های هالیوودی در خلق الگوهای امروزی برای مخاطبین سینما، به‌ویژه جوانان، از طریق کهن‌الگوها پرداخته است.

۲) چهارچوب نظری

۲-۱ - اسطوره

اسطوره[۵] واژه‌ای است که امروزه معادل «میت» استفاده می‌شود. واژه‌ی «میت» خود از واژه‌ی کهن یونانی یعنی «میتوس»[۶] برگرفته شده است و «میتوس» به‌معنای روایت، و گاهی افسانه به کار برده شده است(نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۱۶). و به‌طورکلی اشاره به قصه و پیرنگ داستان دارد. ارسطو در *بوطیقا* این واژه را پیرنگ، روایت و افسانه‌ی تمثیلی تعریف کرده است(رحیمی، ۱۳۸۶: ۸۱). اسطوره را می‌توان نمونه‌ی مشخصی از نماد و مفاهیمی از دوران تاریخی و عصر بدون نوشتار بشر دانست که گستره‌ی آن از گذشته‌های بسیار دور وجود داشته است. می‌توان گفت بیشتر کتاب‌هایی که در مورد اسطوره‌شناسی نوشته شده است، برگرفته از اشعار اووید[۷] است. بدون‌شک وی شاعری گران‌قدر است که اشعار او و به‌ویژه کتاب *دگردیسی‌ها*[۸] که در مورد چگونگی پیدایش جهان و خدایان و اسطوره‌هاست راهی به شناخت و گسترش اسطوره گشوده است. اووید کتاب *دگردیسی‌ها* را در طی پانزده کتاب جداگانه و در چهارچوب و قالبی اسطوره‌ای-تاریخی سروده است. این اثر که تحریر آن در سال ۸ میلادی خاتمه یافته است، در طول قرون وسطی، بر فرهنگ غربی تأثیر نهاده و نفوذ آن بر جنبه‌های فرهنگ عمیق بوده و تداوم یافته است. این اثر همچنین به‌عنوان منبع و مرجعی محبوب برای شناخت اساطیر یونانی باقی مانده است و در طول قرن‌ها اساس و مبنای روایاتی قرار گرفته‌اند(همیلتون، ۱۹۴۲: ۱۵). برخی از نظریه‌پردازان اسطوره را داستانی با موضوعی خاص تلقی می‌کنند. از میان موضوعاتی که اختصاص به اسطوره دارد می‌توان به چند مورد مهم اشاره کرد:

- آفرینش جهان و آفریننده یا آفرینندگان آن.
- خاستگاه پدیده‌ها و حوادث طبیعی.
- جایگاه، وضعیت و تمایلات انسانی و رابطه‌ی آن با امر الهی.
- پیدایش یک قوم یا ملت و روابط آن با دیگران.

از نظر این عده چنان‌که داستانی به موضوعات بالا بپردازد به‌خودی‌خود جنبه‌ی اسطوره‌ای می‌یابد(نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۲۰).

اسطوره‌ها با توجه به ساختار و ویژگی‌های مشترکی که با نمادها داشته‌اند، با آن‌ها پیوند و ارتباطی ذاتی برقرار کرده‌اند. از همان طریق که نماد بر معنی و مفهومی به‌جز معنایی ظاهری دلالت دارد؛ اسطوره نیز دارای مفاهیمی جدا از مفاهیم عینی و ظاهری است و برای تعریف و تفهیم آن همواره به نمادها نیازمند بوده است. در این صورت می‌توان گفت که اسطوره‌ها، بستر مناسب و شایسته‌ای برای کشف و گسترش نمادها هستند(نقشبندی، مقدسی، ۱۳۹۵: ۱۸). اسطوره‌ها زمانی خواهند توانست پاسخی قانع‌کننده برای انسان به ارمغان بیاورند که بشر بدون توجه به سلطه‌ی عقل و کنکاش آن، به وجود اسطوره‌ها باور داشته باشد چراکه اسطوره‌ها بدون در نظر گرفتن این مهم به‌تنهایی نمی‌توانند بر محیط پیرامون انسان سلطه داشته باشند(امینی، منصوریان، ۱۳۹۰: ۲۵). به بیانی دیگر، اسطوره می‌تواند ناخودآگاه جمعی ما را شکل و جهت دهد. شاید به همین دلیل بتوان گفت: سرنوشت هر ملت به اساطیر آن ملت بستگی دارد؛ زیرا اساطیر، آن‌ها را به واکنش‌های مشخصی سوق می‌دهند که آن‌ها را به همان نتیجه و پایانی می‌رساند که در اصل روایت اساطیری اتفاق افتاده بود(فولادوند و همکاران، ۱۳۹۸: ۷۵).

۲-۲-اسطوره‌شناسی از دیدگاه ژیلبر دوران

ژیلبر دوران یکی از مشهورترین پژوهشگران حوزه‌ی تخیل‌شناسی و اسطوره‌شناسی است. او در کتاب *ساختارهای انسان‌شناسی تخیل، مقدمه‌ای بر کهن‌الگوشناسی عمومی*، می‌کوشد تا به‌صورت ساختاری-توصیفی، معنایی از تصاویر، نمادها و اسطوره‌ها به دست دهد. نتیجه‌ای که از این کتاب می‌توان گرفت، طبقه‌بندی تمام تصاویر هنری به دو منظومه‌ی روزانه و منظومه‌ی شبانه است. «از رابطه‌ی این دو منظومه با یکدیگر نحوه‌ی تخیل حاصل می‌شود. این کتاب چگونگی تولید معنا به‌وسیله‌ی این‌گونه از نحو را نشان می‌دهد.»(عباسی، ۱۳۹۰: ۸). همچنین دوران در کتاب *تخیل و بازتاب کهن الگویی*[۹]، بیان می‌دارد: «در طول قرن هفدهم میلادی، اسطوره و روان با تمام پیشینه‌ی چندصد ساله‌ای که دارد، دوباره متولد می‌شود. در این قرن «روانشناسی» نیز متولد می‌شود. می‌توان گفت که هم‌زمان با این دو، درام و روان در کنار هم شکل می‌گیرند. در سال ۱۶۲۳ میلادی، مارینو[۱۰]، *ادونیس* را نوشت، [۱۱] که دیدگاه متفاوتی نسبت به مطالبات روح و عشق را بیان داشت و در آن خواهش روح در نقطه‌ی مقابل وسوسه‌های نفسانی قرار گرفته است(دوران، ۱۹۸۱:۱۰). دوران کنش نمادین، گاهی ذهنی یا گاهی عینی، را «مسیر انسان‌شناختی» می‌نامد: «تبادل بی‌وقفه‌ای که در سطح خیالی بین بخش‌های ذهنی

و جذب‌کننده و فرصت‌های عینی که از محیط کیهانی و اجتماعی سرچشمه می‌گیرند. امر خیالی چیزی است که رابطه‌ی بین ذهنیت و عینت را فراهم می‌کند.»(دوران، ۲۰۰۲: ۴۱). دوران بیان می‌دارد که مسیر انسان‌شناسی تصادفی اتفاق نمی‌افتد و سنت عرفانی-هرمنوتیکی غرب که در عقلانیت غرق شده است، نیازمند بازیابی است زیراکه دوقطبی‌بودن مشخصه‌ی بازنمایی‌های انسانی است و دو بعد ظاهری یا عینی و باطنی و خیالی به‌طور هم‌زمان است که مفهوم انسانی را کامل می‌کند(گونچالوزکاروالهو، ۲۰۲۱: ۳). وی در دیدگاه اسطوره‌شناسی، نخست به تقسیم‌بندی میان دو گونه‌ی زبان و دلالت‌پردازی اشاره دارد که عبارتند از: «زبان صریح و زبان ضمنی.»[۱۲] زبان صریح؛ زبان علمی و تاحدی همان زبان رایج میان مردم است، اما زبان ضمنی زبانی است که ادبیات یا بخش مهمی از ادبیات و درعین‌حال بخشی از ارتباطات میان مردم را به خود اختصاص داده است. در واقع دوران تلاش دارد تا نظامی نسبتاً کامل را معرفی کند که اسطوره نیز در آن جای می‌گیرد، نظامی مشتمل بر مواردی مانند: بازتاب، قوه(شم)، کهن‌الگو، نماد و اسطوره.

-بازتاب، به نخستین واکنش‌های بشری مربوط می‌شود که موجب بقای نسل بشر می‌گردد. در این رابطه میان انسان و دیگر حیوانات اشتراک زیادی وجود دارد. میل به غذا، به تداوم نسل، و صیانت از جان مهمترین این امیال هستند. براین‌اساس، دوران سه نوع بازتاب مهم را از یکدیگر متمایز می‌کند: موقعیتی، هضمی و جنسی که هرکدام در مواردی از زندگی کاربرد دارند.

-قوه، بازتابی غریزی در نزد انسان است که از واکنش‌های لحظه‌ای فراتر رفته و به نیرویی پویا تبدیل می‌شود. گریز از سقوط و میل به صعود از جمله قوه‌هایی است که در انسان‌ها دیده می‌شود.

-کهن‌الگو، زمانی که قوه از یک نیرو فراتر رفته و صورت خاصی به خود می‌گیرد، تبدیل به کهن‌الگو یا صورت‌های اولیه و ازلی می‌گردد. کهن‌الگوها فرافرهنگی هستند و نزد همه‌ی انسان‌ها و همه‌ی فرهنگ‌ها وجود دارند.

-نماد، در واقع کهن‌الگویی است که رنگ فرهنگی خاص را به خود می‌گیرد. به همین روی با توجه به تفاوت فرهنگ‌ها، نمادها نیز متفاوت می‌شوند و جنبه‌ی زمانی و مکانی به خود می‌گیرند.

-اسطوره، ویژگی‌های نمادین دارد، اما علاوه‌بر آن دارای روایت است. با مطالعه‌ی نمادها و اسطوره‌ها، امکان شناخت کهن‌الگوها و قوه‌ها فراهم می‌شود(نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۲۵).

ژیلبر دوران بیان می‌دارد که در دنیای میانی دو نوع تصویر تولید می‌شود: تصاویری که از تخیل روانی-فیزیولوژیکی شکل می‌گیرد و تصاویری که تخیلات خلاق هستند. اولی از وضعیت جسمانی ما و حسی جدایی‌ناپذیر شکل گرفته و دومی ادراکاتی جدا از موضوع و کاملًا مختار است که اجازه دهد تا بازنمایی‌های ازپیش‌تثبیت‌شده را به دنیای تخیل و در مسیر کهن‌الگوها، به‌صورت خیالی، سوق دهد(گونچالوزکاروالهو، ۲۰۲۱: ۳). وی می‌کوشد تا نظام ساختارمندی را ارائه نماید که در آن از ساده‌ترین و نخستین نیروها و تمایلات بشری تا پیچیده‌ترین آن‌ها یعنی اشکال گوناگون بیان جای گیرند. در این نظام که از بازتاب‌های بدوی انسانی آغاز می‌شود و تا علائم زبانی گسترش می‌یابد، اسطوره پس از کهن‌الگو و نماد قرار می‌گیرد(نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۳۵۵، ۳۵۶). درنتیجه اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران مبتنی‌بر یک امر متعالی و خارق‌العاده از ماهیت نمادین و اسطوره‌ای است که در انسان‌شناسی ساختار یافته است. در وهله‌ی اول، این یک مسئله‌ی احیای مطالعه‌ای ضروری در امر خیالی و سپس آغاز مطالعات ادبی و هنری است که از باستان‌شناسی به مردم‌شناسی سوق پیدا می‌کند(دوران، ۲۰۰۲: ۴۳۱).

۲-۲-۱-اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی

واژه‌ی شناختی نقد اسطوره[۱۳] از دو واژه‌ی میت (اسطوره) و کرتیک (نقد) تشکیل شده است. معادل عین‌به‌عین عبارت لاتین «اسطوره نقدی» می‌شود که در زبان فارسی نامأنوس به نظر می‌رسد و به همین دلیل از واژه‌ی اسطوره‌سنجی استفاده می‌شود. اسطوره‌شناسی به یکی از انواع مطالعه و نقد اسطوره‌ای اطلاق می‌شود که ریشه‌های متعددی دارد و یکی از مهم‌ترین آن‌ها روان‌سنجی است. ژیلبر دوران از روش روان‌سنجی به‌عنوان یک بخش از روش اسطوره‌سنجی بهره برده است(نامورمطلق، ۱۳۹۲ :۳۶۰). در نظام تفکر وی سه عنصر محرکه‌ها، کهن‌الگوها و نمادها وجود دارند. محرکه‌ها همان نیروهایی هستند که به چشم نمی‌آیند و برای آنکه به چشم بیایند، سمبل و نماد خودشان را پیدا می‌کنند. به‌طورمثال بال پرنده که می‌تواند سمبل و نماد میل به پرواز باشد(قائمیان، ۱۳۸۵: ۸). بین کهن‌الگو و نماد ارتباط ظریفی وجود دارد و بنابر حوادث تاریخی و جغرافیایی، کهن‌الگوها به نماد تنزل پیدا می‌کنند. کهن‌الگو، نیروی روان و سرچشمه‌ی اصلی نمادی است که می‌تواند ماندگاری و جهانی‌بودن آن را تضمین کند. درحالی‌که نمادها شکل تغییریافته‌ی کهن‌الگوها هستند. کهن‌الگوها برای زیستن به نمادها نیاز دارند زیرا کهن‌الگوها را تنها زمانی می‌توان دید که حداقل

در درون یک نماد رفته باشند، در غیر این صورت کهن‌الگوها دیده نمی‌شوند. نمادها برخلاف محرک‌ها و کهن‌الگوها و به‌دلیل وابستگی‌شان به عناصر اجتماعی، فرهنگی و محیطی ثابت و همیشگی نیستند. به همین ترتیب اسطوره به‌وسیله‌ی محرک‌ها و کهن‌الگوها ساختار خود را پیدا می‌کند. اسطوره روایتی نمادین است که در آن نماد بر روندهای روایت پیشی می‌گیرد(عباسی، ۱۳۸۰: ۴). وی می‌کوشد تا با بهره‌گیری از نقدهای گوناگون، اسطوره‌سنجی را تعمیق و تقویت کند. برای این منظور، در پی دستیابی به نقدی ترکیبی و جامع، جریان‌های گوناگون و به‌طور دقیق‌تر سه‌گانه‌ی نقادی روزگار خود را مورد توجه قرار می‌دهد و در این مورد می‌نویسد: «اسطوره‌سنجی در پی یک روش نقادی است که ترکیبی سازنده از نقدهای گوناگون ادبی و هنری قدیم و جدید است و تاکنون با یکدیگر بیهوده در تنازع بوده‌اند». دوران با استفاده از نقدهای گوناگون دوره‌ی خویش، به روشی ترکیبی نائل می‌آید تا بتواند به‌گونه‌ای همه‌جانبه آثار را مطالعه و بررسی کند. از نظر دوران، اسطوره‌سنجی برای مطالعه‌ی خویش، همانند دیگر روش‌های ساختارگرایانه توجه خاصی نیز به کوچک‌ترین واحد معنایی اسطوره‌ای، یعنی «خرده‌اسطوره» یا «اسطورک» دارد. دوران می‌کوشد با شناسایی اسطورک‌های هر اثر و نیز بررسی روابط آن‌ها با یکدیگر، به تصویری از اسطوره‌ی کلان آن اثر دست یابد. به‌این‌ترتیب اسطوره‌سنجی متنهای هنری و اجتماعی را هم‌زمان بررسی می‌کند. اسطوره‌کاوی در سال‌های ۱۹۸۰ توسط ژیلبر دوران مطرح شد و پس‌از آن به‌عنوان یک روش مطالعه‌ی اسطوره‌ای مورد توجه محققان این حوزه قرار گرفت. ژیلبر دوران به فرایند گذار از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی معتقد است. وی بر این عقیده است که اسطوره‌کاوی درجهت تداوم و تکمیل اسطوره‌پژوهی و به‌ویژه اسطوره‌سنجی قرار می‌گیرد. به‌طوری‌که در اسطوره‌کاوی فقط به متن ادبی بسنده نمی‌شود بلکه به اوضاع اجتماعی و تاریخی آن نیز توجهی جدی می‌گردد(نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۱۰۰-۹۸). به بیان دیگر، مراحل یا مراتب عملی به‌کارگیری روش اسطوره‌کاوی بر روی آثار ادبی-هنری در واقع همان روش اسطوره‌سنجی است، با این تفاوت که آنجا پیکره‌ی مطالعاتی صرفاً آثار ادبی و هنری و روابط میان آن‌ها را در چندوچون زندگی مؤلفان این آثار شامل می‌شد، اما در اینجا علاوه‌بر این‌ها نوع و نحوه‌ی تعامل این آثار با بافت اجتماعی، آن هم در طول زمان و عرض تاریخ، با تمامی جزئیاتش، بخشی از پیکره‌ی مطالعاتی خواهد بود(عوض‌پور، نامور مطلق، ۱۳۹۳: ۲۱۴). به‌طورکلی روش نقادی اسطوره‌سنجی، 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 ـیک سر اسطوره- در آن اثر دست یابد که با چندوچون زندگی شخصی مؤلف اثر نیز به‌طورمستقیم در ارتباط است و منتقد را در نقد آن اثر یاری می‌کند. اسطوره‌کاوی که بیش از نقد در پی تحلیل آثار ادبی و هنری است، در طول روش اسطوره‌سنجی قرار دارد و عبارت است از کاربرد همان روش در میدانی گسترده‌تر به‌همراه تمامی متون اجتماعی، فرهنگی، تاریخی مؤثر در خلق و حتی خوانش آن اثر (عوض‌پور، نامور مطلق، ۱۳۹۳: ۲۰۵).

۲-۲-۲- نمادسنجی

در نمادسنجی نخست به چگونگی بسامد تصاویر و استعاره‌های مرتبط با نماد، دوم به رابطه‌ی میان این تصاویر نمادین- برای مثال به رابطه‌ی تقابلی آن‌ها- و سوم به اهمیت و جایگاهی که این تصاویر در متن‌ها به خود اختصاص داده‌اند، توجه می‌شود (حسینی، نوری، ۱۳۹۷: ۳۸۴). ژیلبر دوران در نمادسنجی، مهمترین عناصر بصری را به‌عنوان عناصر نمادین بیان می‌کند. عناصری مانند فضا، وسایل صحنه و لباس که همگی تأثیرگذار هستند. لباس به‌عنوان یکی از عناصر مهم نقد اسطوره‌ای در تئاتر شناخته شده است و از طریق نوع پوشش هر شخصیت و انطباق آن با درون‌مایه‌های نمادینه‌ی موجود در ساختار ادبی، می‌توان ژرف‌ساخت کهن‌الگویی آن را تأویل کرد. منتقد برای رسیدن به تحلیل خود، حرکتی استقرایی را به‌سمت کشف و ترسیم کهن‌الگو انجام می‌دهد. به‌گونه‌ای که با تحلیل داده‌ها و کنکاش در وجه اشتراکات در آن‌ها، از جزء به کل و از کیفیت‌های اساطیری به الگوهای کهن ختم می‌شود. اهمیت نظریات دوران در تکوین این رویکرد از همین جهت است.

۲-۲-۳-روان‌سنجی:

روان‌سنجی مرحله‌ای است که ژیلبر دوران معتقد است برای رسیدن به اسطوره‌سنجی به آن نیاز است. وی روان‌سنجی را صرفاً به‌عنوان یک بخش مشخص و محدود از نظریه و روش اسطوره‌سنجی به کار می‌گیرد. در روان‌سنجی به خلق‌وخوی افراد و نوع ارتباطات آنان پرداخته می‌شود. این مرحله متأثر از روش روان‌سنجی شارل مورون است؛ یعنی ازیک‌سو به شناسایی استعاره و تصاویری می‌پردازد که برخاسته از نوعی تشویش و وسوسه نزد مؤلف است و ازدیگرسو با ترکیب این استعاره‌ها و تصاویر می‌کوشد

اسطوره‌ی شخصی مؤلف را بیابد و در پایان این مرحله با مطالعه‌ی زندگی‌نامه‌ی مؤلف نتایج به‌دست‌آمده را بررسی و بازبینی کند(حسینی، نوری، ۱۳۹۷: ۳۸۴).

۲-۲-۴- اسطوره‌سنجی:

در سومین مرحله‌ی نقد، دوران به اسطوره‌سنجی می‌پردازد. در این مرحله محقق می‌کوشد به مطالعه‌ای فراتر از آثار و شخص یک مؤلف برود و این کار را به دو شیوه انجام می‌دهد؛ نخست‌اینکه با طرح یک اسطوره‌ی بنیادین از اسطوره‌ی شخصی یا به‌قول دوران از عقده‌ی شخصی به اسطوره‌ی فراشخصی میل پیدا می‌کند؛ و دوم اینکه با مرتبط کردن این اسطوره‌ی بنیادین با جامعه و روح جامعه به آن جنبه‌ی اجتماعی می‌دهد(نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۳۵۰).

۳-۲-اسطوره و هنرهای نمایشی

در نمایش‌های کلاسیک باختر زمین و تراژدی‌های یونان باستان می‌توان دید که اسطوره یکی از ریشه‌های اصلی نمایش را تشکیل می‌دهد. در تراژدی یونان، پیشینه‌ی قهرمانی توسط گروهی کشف و ارائه می‌گردید که خود در زمره‌ی قهرمانان نبودند. باوجوداین، مفهوم اساطیری موروثی مورد ارزیابی گروهی قرار می‌گرفت که خود در برابر گروهی گسترده‌تر عرض‌اندام می‌کردند. در این نمایش‌ها، گروه هم‌نوازان به خوانش روایات اساطیری می‌پرداختند و مردم را با بن‌مایه‌های باستانی خویش آشنا می‌کردند(اسماعیل‌پور مطلق، ۱۳۹۹: ۶۱). «انسان پیش‌از آنکه برحسب مفاهیم منطقی اندیشیده باشد، تجربه‌های خویش را به‌وسیله‌ی تصویرهای اسطوره‌ای روشن و مجزا نگه می‌داشت». ذهن انسان با تصویر «خدایان لحظه‌ای» نخستین هسته‌های معین شناخت خویش را برساخت و پس‌از آن از راه «خدایان کارکردی» به دسته‌بندی و مفهوم‌سازی ابتدایی از هستی‌های متعین پرداخت و آن‌ها را در کارکردهای گوناگون زندگی خویش سازمان داد (کاسیرر، ۱۴۰۰: ۲۷). در اعصار کلاسیک باستانی یونان و روم، به اشعار و سروده‌هایی بر می‌خوریم که مضامین و بن‌مایه‌های شگرف و ریشه‌دار اسطوره‌ای دارند. تراژدی‌های منظوم یونان باستان، بی‌تردید بیانگر شخصیت‌های اساطیری یونان و اعمال ایزدان و فرشتگان هستند. در اعصار بعد مانند قرون وسطی نیز، آثار منظومی خلق شده که متأثر از اساطیر هستند. این آثار بیشتر آفریده‌های منظوم دینی هستند که درباره‌ی شهدای مسیحی، قدیسان و اعمال شگفت‌آور، قدسی و اسطوره‌های آن‌هاست (اسماعیل‌پور مطلق، ۱۳۷۹: ۱۱). تأثیرپذیری از اساطیر را در سبک‌های مختلف ادبی مانند کلاسیک، رمانتیک، سمبولیسم و رئالیسم می‌توان به‌خوبی تشخیص داد. حتی در آثار سوررئالیستی، در فرآورده‌های مکتب رئالیسم جادویی و پسامدرنیسم یا فرانوگرایی، مباحث رمزی، تمثیلی و نمادین موج می‌زنند و برای درک عمیق آن‌ها باید عناصر رمزی، تمثیلی و اساطیری را شناخت(اسماعیل‌پور مطلق، ۱۳۷۹: ۱۲). برخی بر این باورند که پیوند متقابل اسطوره و آیین، موجب پیدایش نمایش گردیده است. توضیح اینکه اسطوره به‌عنوان یک مبنای اندیشگی و معرفتی، وقتی در درون جوامع نهادینه می‌شود، رفتارهای متناسب با خود به وجود می‌آورد و اساساً اسطوره، در حوزه‌ی اجتماعی، برای اینکه مبنای عمل مؤمنان قرار گیرد و در هر زمانی باز تولید شود، دست به خلق آیین‌های متناسب می‌زند(فرهنگیان، b ۱۳۸۶: ۳۵). ازسویی‌دیگر، طریقه‌ی انتقال اسطوره از نسلی به نسلی و مانایی آن در دل تاریخ، ابتدا از راه سنت شفاهی بیان می‌شد. انسان‌هایی که خود دل در گرو اسطوره داشتند و سر در سودای آن، به تبلیغ و بیان آن اهتمام می‌ورزیدند، ولی با ابداع خط، سنت مکتوبْ روایات اسطوره‌ای را ثبت‌وضبط و به آیندگان تقدیم می‌کرد تا جایی‌که در دوره‌های متأخر، اسطوره و ادبیات با هم عجین شدند و حتی عده‌ای اسطوره را در زمره‌ی ادبیات قرار دادند(فرهنگیان، a ۱۳۸۶: ۵۵). عده‌ای از اسطوره‌شناسان معاصر سعی در نزدیکی اسطوره با رمز یا معنایی رمزی داشته‌اند و عده‌ای دیگر، آن را به داستانی موهوم معنا می‌کنند. به‌عبارتی‌دیگر اسطوره به قصه‌ای اطلاق می‌شود که ظاهراً منشاء تاریخی نامعلومی دارد. منظومه‌ی اساطیر، مجموعه‌ی چنین قصه‌هایی است که معمولاً مضامینی چون منشاء جهان آفرینش انسان، جنگ خدایان و قهرمانان یا مصائبی را که بر اقوام کهن رفته است، در بر می‌گیرد. به‌طورکلی می‌توان گفت اساطیر اغلب منبع الهام شعرا و نویسندگان واقع شده و در این کار شعرا و درام‌نویسان در دوره‌های مختلف اجتماعی برخوردهای مختلفی با اساطیر قومی داشته‌اند(رحیمی، ۱۳۸۶: ۸۱، ۸۲).

۳-بحث و تحلیل

جوامع و همچنین ساختارهای مربوط به آن‌ها، منبعی پایان‌ناپذیر از کهن‌الگوها، نمادها، تصاویر و اسطوره‌ها هستند. دیدگاه و روش تفسیری که ژیلبر دوران به‌عنوان «روش‌شناسی» بسط و توسعه می‌دهد به نقد و تحلیل اسطوره با نگرشی متفاوت می‌پردازد. آنچه که در مورد تخیل بیان می‌دارد تحت‌تأثیر جنبه‌های نمادین و خیالی و با بازگشتی

بی‌وقفه به کهن‌الگوها صورت می‌گیرد(گونچالوزکاروالهو، ۲۰۲۱: ۲). با توجه به تفسیر دوران از عالم خیال و تأثیر آن در تحلیل آثار ادبی، جایگاه اسطوره‌سنجی در هنرهای نمایشی کاملاً محسوس و تأثیرگذار است. در این بخش از مقاله، ابتدا مختصری در مورد نمایشنامه‌ی *شاه لیر* و پرده‌های نمایش و سپس به تحلیل سه مرحله‌ی نمادسنجی، روان‌سنجی و اسطوره‌سنجی از دیدگاه ژیلبر دوران، پرداخته شده است. در نمایشنامه‌ی *شاه لیر* اثر شکسپیر، روایت اسطوره‌ای و خیالی داستان باعث می‌گردد که نمادپردازی و تخیل مجال یافته و قدرت تخیل را به مخاطب خود نیز انتقال دهد.

فرایند روش اسطوره‌سنجی را می‌توان به سه مرحله‌ی اصلی تقسیم کرد که عبارتند از: نمادسنجی، روان‌سنجی و اسطوره‌سنجی. در بررسی و تحلیل آثار ادبی، منتقد اسطوره‌ای ابتدا در مرحله‌ی نمادسنجی، سعی دارد رمزها و نمادهای آشکار و نهان در متن ادبی را استخراج نماید. سپس در مرحله‌ی روان‌سنجی با تحلیلی روان‌شناسانه به نقش و اهمیت هرکدام از نمادها بپردازد و با ترکیب استعاره‌ها و تصاویر بکوشد تا اسطوره‌ی شخصی مؤلف را نیز بیابد. تحلیل روانشناسانه‌ی این نمادها به‌گونه‌ای است که معانی آن‌ها را با الگوهای ازلی موجود در روان جمعی بشر تطبیق داده و نتیجه‌گیری می‌شود. در مرحله‌ی اسطوره‌سنجی، محقق می‌کوشد تا از عقده‌ی شخصی به اسطوره‌ی فراشخصی میل پیدا کند و سپس با مرتبط کردن این اسطوره‌ی بنیادین با جامعه و روح جامعه به آن جنبه‌ی اجتماعی دهد.

۱-۳- نمایشنامه‌ی *شاه لیر*:

شاه لیر اثر شکسپیر از جمله متونی است که خود بر قامت متون دیگر ایستاده است و به‌گفته‌ی محققین بیش از چهل پیرنگ از داستان شاه لیر موجود است که شکسپیر به تعداد زیادی از آن‌ها رجوع کرده تا نمایشنامه‌ی خود را خلق کند. این نمایشنامه در پنج پرده نوشته شده است که در صحنه‌ی اول از پرده‌ی اول با تصمیم شاهی پیر برای تقسیم سرزمین و محدوده‌ی حکمرانی خود، بین دخترانش آغاز می‌شود(فرشته‌حکمت، زارع، ۱۳۹۷: ۷۸). نکته‌ی مهم این است که در تمام نسخه‌های پیشین سخنی از جنون شاه به میان نیامده است. از همین جاست که می‌توان به خلاقیت شکسپیر در اقتباس از منابع دیگر رسید. «بنابراین او در دل داستان، جنون لیر را می‌گنجاند تا بر ناکامی بشر در دل حوادث بزرگ تأکید کند.» (غلامی هوجقان، ۱۴۰۰: ۸۰). شاه لیر اسطوره‌ی قدیمی بریتانیایی (سلتی) و یکی از کهن‌ترین اسطوره‌های بشری است که در آن اشاره به شاه نیک و آرمانی ولی نادان دارد. نام شاه از شخصیت اسطوره‌ای ایرلندی-ولزی به نام لیر گرفته شده است. لیر به‌معنای نپتون، دورترین ستاره‌ی منظومه‌ی شمسی است. شکسپیر با قرار دادن عنوان تراژدی برای این نمایشنامه، پایان آن را به ما می‌گوید. سرنوشت شاه که در پایان قربانی می‌شود مانند اسطوره‌ی ادیپ شاه است که برای مجازات کردن خود، ابتدا چشمانش را کور و سپس خود را تبعید می‌کند(دادخواه‌تهرانی،زاهدی، ۱۳۹۱: ۱۳۳). شخصیت شاه لیر فراتر از شاهی منطقی و زمینی است و ساختار اسطوره‌ای او از طرز فکر و رفتارش کاملاً آشکار است. در جهان اسطوره، رب‌النوع‌های پدر تمثیلی از رب‌النوع‌های مذکر قدرتمندند که بر دیگران حکمرانی می‌کنند. رب‌النوع‌های پدرسالار مردانی مقتدرند. آنان از دیگران انتظار اطاعت دارند و به خود حق می‌دهند و مادام که رب‌النوع‌های اصلی هستند، هر کاری را که دوست دارند انجام می‌دهند. آنان باعنوان رب‌النوع‌های جنگ‌جو، برتری خود را نشان می‌دهند.(پولن، ۱۳۹۴: ۴۴).

۲-۳-تئاتر *شاه لیر*(تئاتر ملی لندن[۱۴])

تئاتر ملی لندن از سال ۱۸۴۸ میلادی با عنوان خانه‌ی شکسپیر، کار خود را آغاز کرد. در سال ۱۹۴۹ میلادی، نام آن به تئاتر ملی تغییر یافت. در طول این سال‌ها کارگردانان مشهوری چون لورنس اولیویه[۱۵]، از سال ۱۹۶۲ تا ۱۹۷۳ میلادی، پیتر هال[۱۶]، ۱۹۷۳ تا ۱۹۸۸ میلادی، ریچارد ایر[۱۷] ۱۹۸۸ تا ۱۹۹۷ میلادی، ترور نان[۱۸] ۱۹۹۷ تا ۲۰۰۳، نیکولاس هایتنر[۱۹] ۲۰۰۳ تا ۲۰۱۵ میلادی، عهده‌دار مسئولیت کارگردانی در تئاتر ملی لندن بوده‌اند.

در تئاتر ملی لندن، نسخه‌های مختلفی از *شاه لیر* به نمایش درآمده است که نسخه‌ی ۲۰۱۸ میلادی آن به کارگردانی جاناتان مونبی[۲۰] و با بازی ایان مک‌کلن[۲۱] در نقش شاه لیر و با طراحی صحنه و لباس پاول ویلز[۲۲]، نمونه‌ی مطالعاتی درنظرگرفته‌شده در این تحقیق است.

-پرده‌های نمایش:

در این بخش، تنها به پرده‌ها و صحنه‌هایی که اتفاقات مهم و سرنوشت‌ساز در آن‌ها رخ داده است اشاره می‌شود:

-پرده‌ی اول: صحنه‌ی اول

صحنه‌ی اول (قصر لیر): در اولین صحنه، لیر شاه قصد دارد قلمروهای تحت‌فرمان خود را به دخترانش واگذار کند و به همین جهت از دخترانش توقع دارد که با کلمات تسلی‌بخش میزان علاقه‌ی خود به پدرشان را بیان کنند. دو

دختر بزرگ‌تر شاه، گانریل و ریگان که (اسامی آنان به‌معنی طوفان و باد و تندر است) با چاپلوسی سهم خود را دریافت می‌کنند ولی دختر کوچک‌تر کردلیا (به‌معنی نسیم ملایم)، که از همه وفادارتر و دوست‌دار پدر است به‌علت بیان حقیقت از ارث محروم می‌ماند. به‌گفته‌ی شکسپیر: شک نیست که هرجا طوفان و تندر بر طبیعت فرمان راند، حاصلی جز ویرانی ندارد(دادخواه‌تهرانی، زاهدی، ۱۳۹۱: ۱۳۱)(تصاویر ۱ و۲). در این صحنه با تصویری از شاهی که رب‌النوع قدرتمند و توانمندی است آشنا می‌شویم. شاه به‌عنوان پدر، عشق و محبت دختران خود را به‌صورت کمّی ارزیابی می‌کند. شاه واژه‌ی چه میزان؟ و چه مقدار؟ را برای دوست داشتن به کار می‌برد که نشانگر دیدگاهش نسبت به دخترانش همانند زیردستانش است. در جواب نیز دو دختر بزرگ‌تر مانند شاه عمل کرده و ملاک سنجش را کمّی در نظر می‌گیرند. درحالی‌که دختر کوچک که عشق و دوست داشتن را قابل‌اندازه‌گیری نمی‌داند، از شاه مادی‌گرا رانده می‌شود(گرهارت، ۲۰۱۲: ۲).

-پرده‌ی اول: صحنه‌ی چهارم (تالاری در قصر)

لیر پس از واگذاری تمام قلمروهای خود به دو دختر بزرگ‌ترش، قصد اقامت در منزل دختر بزرگ‌تر را دارد. لرد کنت که قصد دارد دوباره در رکاب شاه باشد با هویت جعلی خودش را به شاه نزدیک می‌کند و ملازم او می‌شود. ازآن‌سو گانریل به افرادش فرمان می‌دهد تا رفتاری تحقیرآمیز نسبت به شاه در پیش گیرند که باعث خشونت بیشتر شاه لیر و نزدیکانش می‌شود(تصاویر ۳ و۴)(شکسپیر، ۱۳۷۹: ۱۰). در این صحنه رفتار دو دختر شاه مانند خود او به‌صورت کمی و بازخوردی از رفتار شاه در صحنه‌ی اول است. در جایی که گانریل دختر بزرگ شاه در مورد تعداد ملازمان و همراهان شاه به چانه‌زنی می‌پردازد، تعداد ملازمان را از ۱۰۰ به ۵۰ و بعد به سه، دو، یک و نهایتاً به هیچ می‌رساند(گرهارت، ۲۰۱۲: ۲). دو دختر بزرگ شاه او را تحقیر می‌کنند و درنهایت لیر تصمیم می‌گیرد از پیش هر دوی آن‌ها برود. دو دختر با روی باز از این تصمیم استقبال می‌کنند و او را در طوفان و رعدوبرق رها می‌کنند که نتیجه‌ی این کار آن‌ها جنون لیر است. گانریل و ریگان همان کاری را کردند که لیر با دختر کوچکش کرد، تبعید و طرد کردن. گویی دیگر لیر را به‌عنوان پدر خود به رسمیت نمی‌شناسند و به‌راحتی او را قربانی رسیدن به خواسته‌های خود و حفظ قدرت می‌کنند(دادخواه‌تهرانی، زاهدی، ۱۳۹۱: ۱۳۴). اسطوره‌ی قدرتمند شاه فرومی‌پاشد. در اینجا قدرت رب‌النوعی شاه به‌حدِ پدری پیر و ناتوان تقلیل می‌یابد.

-پرده‌ی سوم: صحنه‌ی دوم (همان بیابان)

در این پرده از نمایش طوفانی سهمگین برخاسته است و پنداری جهان روبه‌نابودی می‌رود. آوای تندر پنداری ندای خشم طبیعت است که از دیدن اندوه بی‌پایان پدری پیر و نابخرد، که بازیچه‌ی دست فرزندانی ناسپاس گشته است، به هیجان آمده و احساساتش سرکشی می‌کند. سخنان هراس‌انگیز لیر شاه که با آوای گوش‌خراش تندر آمیخته است، آدمی را پریشان‌حال می‌سازد. در نظر آدمی این عصیان طبیعت بس نابکار می‌نماید که با دختران لیر هم‌داستانی می‌کند و این پادشاه را از سر قهر و کین آزرده می‌سازد. اما ازسویی هم این تندبادها همچون آه این مرد سال‌خورده و رنجور، همچون شراره‌های خشم او و باران‌های سرشک او جلوه‌گر می‌شود. لیر به طوفان می‌گوید: «من شما را دستیاران برده و فرومایه‌ای می‌دانم. زیرا با دو دختر شرور و بدخواه من مرا که این‌چنین فرسوده و سپید موی هستم می‌رنجانید». طوفان درونی او هم هر لحظه چراغ شعور و عقل او را به خاموشی تهدید می‌کند. آخرین تلاش‌های لیر که با طوفان درونی وی درآمیخته است، سبب می‌شود که برقی از فکر او جستن کند و اندک نمودی از نبوغ از او بطراود. شاه لیر و دلقک به‌دلیل بی‌احترامی گانریل و ریگان و عدم پذیرش شاه به خانه‌هایشان، در طوفانی سهمگین، زیر باران هستند و ناله و شکوه می‌کنند. دو دختر وی به‌دلایل مختلف مانع می‌شوند که شاه پیش آن‌ها بماند و شاه را از داشته‌ها و مایملک خود محروم می‌دارند(تصاویر ۵ و۶) (شکسپیر، ۱۳۷۹: ۱۱). شاه که در بیابان مانده دچار جنون می‌شود، در این بخش از نمایشنامه، نشانه‌هایی از شخصیت اسطوره‌ای لیر قابل مشاهده است. درنهایت، کردلیا او را در حالت جنون و درحالی‌که تاجی از انواع خس‌وخار بر سر گذارده است، می‌یابد(دادخواه‌تهرانی، زاهدی، ۱۳۹۱: ۱۳۷).

-پرده‌ی پنجم: صحنه‌ی سوم (اردوگاه انگلیسی‌ها در نزدیکی دوور)

کردلیا و لیر به زندان فرستاده شده و ادموند پسر ناخلف وزیر شاه، حکم اعدام آن‌ها را مخفیانه به یکی از افرادش می‌دهد. درنهایت کردلیا اعدام شده است و لیر که خود را روی جسد کردلیا انداخته و گریه می‌کند نیز از شدت غم‌واندوه جان می‌سپارد(تصاویر ۷ و۸). سرانجام طوفان عقل شاه را در هم می‌کوبد و لیر را به نیرویی مرموز می‌سپرد تا کم‌کم به‌سوی یک خاموشی هول‌انگیز روان گردد. لیر دیوانه می‌شود و در آغوش ناتوانی مطلق به خواب می‌رود و اطرافیان دل‌افسرده و وفادارش می‌کوشند تا با معجون محبت

و اخلاق و صمیمیت خود اندکی از طوفان درونی او بکاهند و کامیاب نمی‌شوند و سرانجام داغدار می‌گردند(شکسپیر، ۱۳۷۹: ۱۰).

۳-۳-نمادسنجی شخصیت شاه:

در روند نمایشنامه شخصیت شاه با سه نماد قدرت، مبارز و دیوانه به‌عنوان نمادهای مشخص در وجود او، در پرده‌های نمایش نشان داده می‌شود. شاه پس از واگذاری قلمروهای خود، از قدرت به‌سوی تلاش در تحکم و ایستایی جایگاه خود است. پس‌از آن هنگامی که با نحوه‌ی عملکرد متضاد با خواسته‌اش از جانب دو دختر بزرگتر روبه‌رو می‌شود، به‌عنوان مبارز از حقوق خود دفاع می‌کند ولی موفق نشده و سر به بیابان می‌گذارد که سرانجام به دیوانگی و جنون و مرگ ختم می‌شود.

۱-۳-۳-نماد قدرت:

در تئاتر *شاه لیر*، صحنه‌ی اول از پرده‌ی اول، تنها زمانی است که شاه دارای قدرت و اقتدار است. از نظر نمادشناسی یکی از شاخصه‌های مهم و اصلی لباس پادشاه تاج است. تاج نشان قدرت و پادشاهی است و هرچقدر طلایی‌تر و باشکوه‌تر باشد، عظمت پادشاه را بیشتر نشان می‌دهد. عنصر دیگری که در لباس پادشاه نماد و نشانه‌ی قدرت است و در اغلب اجراهای نمایشی به آن تأکید می‌شود، شنل است. شنل نماد افتخار و بزرگی است، که در اعصار مختلف تا به امروز کاربرد دارد. تاج و شنل، دو عنصری هستند که اگر سایر بخش‌های لباس پادشاه به‌صورت کاملاً ساده و مفهومی در نمایش در نظر گرفته شوند، با استفاده از این دو عنصر، همچنان قدرت و مقام پادشاه، نمایان است. در تئاتر لندن ۲۰۱۸ قدرت شاه با تاج و شنل نمایان نشد بلکه در شمایل یک نظامی در دوران معاصر نشان داده شده است. در نمایش مذکور، نوع لباس شاه لیر دارای عناصر مفهومی است و هیچ‌کدام وفادار به عصر و دوران نمایشنامه‌ی اصلی یعنی دورانی پیش از زمان شکسپیر[۲۳] نیستند. نمادهای رنگ و فرم در لباس شاه نشان‌دهنده‌ی شخصیتی است که نسبت به سایر افراد، دارای برتری است. ترکیبات سبز تیره و مشکی در نمادشناسی فرهنگ‌های بسیاری نشان از قدرت و توانایی مقامی والا را می‌رسانند. رنگ سبز نشانه‌ی این است که فرد علاقه‌ای به برداشتن گام‌های تازه درجهت رفع مشکل خود ندارد و مدام دیگران را سرزنش می‌کند(شجاعی، ۱۳۹۶: ۱۸۳). مدال‌های طلایی و فرم‌های نظامی در لباس شاه نیز نماد و نشانه‌هایی از قدرت و توانمندی شاه در دوران معاصر در بریتانیا هستند. رنگ طلائی که در تمام دوره‌های تمدن بشری، درخشنده‌ترین رنگ شناخته شده است، در اساطیر و باورهای کهن، فقط برای مقدسین و نیروهای آسمانی کاربرد داشته است(شجاعی، ۱۳۹۶: ۱۸۳). رنگ قرمز در حمایل شاه نیز نشان از قدرت و درعین‌حال عملی احساسی و عجولانه است. رنگ قرمز ازسویی نشانگر شوروهیجان و عشق و خشم و ازسویی‌دیگر هشداردهنده و سمبول کشتار و ریختن خون است(شجاعی، ۱۳۹۶: ۱۹۰) (تصویر:۱).

تصویر: ۱، پرده‌ی اول، صحنه‌ی اول National theatre/2018

۲-۳-۳-نماد مبارزه:

در صحنه‌ی چهارم و زمانی که شاه از قصر بیرون رانده شده و متوجه اشتباه خود گردیده است، به‌همراه دلقک و گروهی از همراهانش درصدد کسب قدرت ازدست‌رفته است. این صحنه نشان از مبارزه‌ی شاه برای برگشت به دوران اقتدار است. این امر با نشانه‌هایی در لباس ظهور پیدا می‌کند. در متن نمایشنامه‌ی اصلی، ابزار و اکسسوارهایی نظیر زره، شمشیر، سپر و کلاه‌خود در لباس نشانگر مبارزه و نبرد شاه و همراهانش هستند. ولی این امر در نمونه‌ی آماری، شکل دیگری به خود گرفته است. به‌طوری‌که در طراحی لباس این صحنه از نمایش، در تئاتر ملی ۲۰۱۸ لباس‌های شاه و تمام ملازمان و شوالیه‌هایش، به‌شکل لباس‌های نظامی دوره‌ی معاصر در آمده‌اند که گویای آمادگی آن‌ها برای مبارزه است. به‌این‌ترتیب لباس به‌عنوان ابزاری در بیان نماد و نشانه‌های تصویری به کار رفته است و مخاطب از طریق این ابزار با بازیگران، زمان و مکان نمایش ارتباط بهتری برقرار می‌کند (تصویر:۲).

رنگ قهوه‌ای-خاکی، لباس شاه در این مرحله دارای مفهوم تأثیرگذاری، متانت، استحکام، سخت‌کوشی و استقامت است. همچنین این رنگ که سمبول زمین و پاییز است، در

قرون‌وسطی رنگ عزاداری، فروتنی و تنزل است به‌طوری‌که برخی از مذهبیون در این عصر، پشمینه‌ای به رنگ قهوه‌ای بر تن می‌کردند(شجاعی، ۱۳۹۶: ۲۰۶-۲۰۵).

تصویر: ۲، پرده‌ی اول، صحنه‌ی چهارم، National theatre/2018

۳-۳-۳-نماد دیوانگی:

در پرده‌ی چهارم از نمایشنامه‌ی *شاه لیر*، شاه از همه‌چیز و همه‌کس ناامید شده و به‌همراه دلقک در بیابان همچنان سرگردان است. این امر باعث تغییر فاحشی در شخصیت شاه شده و وی را به جنون کشانده است. شاه از همه‌چیز دست شسته و با تن‌پوشی مانند دیوانگان و عاری از هرگونه آلایشی در بیابان سیر می‌کند. در متن نمایشنامه‌ی اصلی با توجه به اینکه شاه دورانی را در بیابان با سختی‌های فراوان گذرانده است، لباسی ژنده و پاره و شاید زیر پیراهنی باقی‌مانده از لباس‌های اصلی‌اش بر تن دارد. این لباس نمادی از بی‌کسی و بی‌قدرتی شاه است. به تعبیری دیگر لباس‌های پاره و سفید که به‌عنوان لباس‌های زیرین شاه بوده و تنها تن‌پوش کنونی او هستند، نشان از عدم‌توجه کامل شاه به مادیات و جاه و مقام دارد. در نمونه‌ی آماری، شاه لباسی ژنده و کثیف به رنگ سفید بر تن و شبه‌تاجی از گیاهان خشک بر سر دارد. تاج خشک تداعی‌کننده‌ی به‌صلیب‌کشیده‌شدن مسیح و نمادی از معصومیت و ظلمی که به وی شده است. با توجه به تأثیر سنت‌های قرون‌وسطایی بر شکسپیر، می‌توان به نقش الگوهای مسیحی و ازاین‌میان الگوی قربانی مسیحی بر شکسپیر سخن گفت (دادخواه‌تهرانی، زاهدی، ۱۳۹۱: ۱۲۷)(تصویر:۳). در اساطیر و باورهای کهن، سفید سمبول خلوص، تسلیم و صلح است. همچنین حیوانات قربانی غالباً سفید هستند و در مسیحیت نماد روح مطهر، پاک، معصومیت، جامه‌ی شهیدان، ارواح و ملائکه است(شجاعی، ۱۳۹۶: ۱۹۳-۱۹۲).

تصویر: ۳، پرده‌ی چهار، National theatre/2018

۳-۴-روان‌سنجی شخصیت شاه

در تئاتر *شاه لیر*، شاه که پدر سه دختر است در این پندار به سر می‌برد که دختران اساساً و طبق ذات نرم و مهربان خود، از پدر حمایت و نگه‌داری خواهند کرد. درحالی‌که نمایشنامه در مسیری ضد این باور حرکت می‌کند. دو دختر بزرگتر کاملاً متضاد با این باور رفتار کرده و تنها دختر کوچکتر کردلیا است که مهربان و دلسوز پدر است. بااین‌حال شاه که انتظار می‌رود دختر کوچک را محبوب‌تر از دیگران بداند، او را طرد کرده و از ارث محروم می‌کند. اصول و روش روان‌سنجی، بر پایه‌ی همانندی میان زندگی مؤلف و اثرش به‌ویژه شخصیت‌های آثارش بنا شده است. بر همین اساس محقق روان‌سنج به توازی میان زندگی مؤلف، به‌ویژه زندگی کودکی وی و ارتباط آن با شخصیت‌های داستانی می‌پردازد. ازاین‌رو با بررسی و تحلیل زندگی شکسپیر با رویکرد روان‌سنجی می‌توان متوجه شد که شکسپیر به‌عنوان شاعر، نویسنده، بازیگر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی شهرتی منحصربه‌فرد دارد. گرچه بسیاری از حقایق زندگی او مبهم است به‌طوری‌که پدرش از صاحب‌منصبان دیوانی بوده و گویا بعدها با مشکلات مالی مواجه شده است. پدر شکسپیر به نام جان شکسپیر[۲۴]، از نژاد مردمی فعال و صاحب‌زمین بوده که در قصبه‌ی سنیترفیلد[۲۵] سکونت داشته‌اند. مسئله‌ی شغل پدر شکسپیر مورد اظهارنظر و بحث فراوان قرار گرفته است. مشاغلی را که به او نسبت می‌دهند؛ دلال محصولات فلاحتی، دستکش‌فروش، تاجر پوست، و قصاب است(شرف، ۱۳۸۸: ۱۳۳). شاید بتوان تأثیری که پدرش در دوران کودکی بر شخصیت او گذاشته، به‌عنوان اسطوره‌ای در قالب شاه لیر در نمایشنامه‌اش شکل گرفته باشد. لیر نیز همانند پدر شکسپیر دارای منصب و مقام بوده ولی در پایان زندگی دچار مشکلات مالی جدی می‌شود. متخصصین حیات شکسپیر، مراحلی را که نبوغ و استعداد وی در طریق هنر خود و تکامل آن طی کرده به چهار مرحله تقسیم می‌کنند:

مرحله‌ی اول: که از سال‌های ۱۵۸۹ یا ۱۵۹۰ میلادی آغاز می‌شود و به سال ۱۵۹۴ به پایان می‌رسد. دوره‌ی تلمذ و عدم‌بلوغ استعداد هنری شکسپیر است که تصحیح و تطبیق درام‌ها به‌همراهی دیگران در این مرحله صورت می‌گرفته و نبوغ وی به‌تدریج به مرحله‌ی کمال رسیده است.
مرحله‌ی دوم: که آغاز آن سال ۱۵۹۵ میلادی است، مرحله‌ی متوسط کار اوست. روح هنرمندش در این مرحله به کمال می‌گراید. قدرت مشاهده، نیروی تعقل و تصور او پخته می‌شود. وحدت ذهن و استعداد تحلیل و ادراک ممتازش آغاز می‌گردد و در سال ۱۶۰۱ پایان می‌یابد.
مرحله‌ی سوم: بین سال‌های ۱۶۰۱ تا ۱۶۰۷ میلادی دوره‌ی بلوغ و استعداد کامل هنری اوست. بهترین تراژدی‌های جاویدان شکسپیر در این زمان نوشته شده و وی در این مدت که بین چهل تا چهل‌وپنجمین سال‌های عمر را طی می‌کرده، تمام تجارب، معرفت و ملاحظات خود را از حیات و انسانیت و طبیعت مصور ساخته است.
مرحله‌ی چهارم: که از سال ۱۶۰۷ تا ۱۶۱۲ میلادی طی می‌شود، دوره‌ی آرامش و تأمل آمیخته به سکون و اطمینان است. در این دوره از زندگی شکسپیر، روحی را می‌یابیم که تعادل خود را بازیافته و از ابلاغ رسالت جهانی و جاوید خود فارغ شده است. شکسپیر که یک زمان هاملت مالیخولیایی و بدبین، مکبث عاصی و جنایتکار را تصویر می‌کرده، شکسپیری که بدبین بوده و رنج می‌برده، اکنون در استراتفورد از تلاش حیات فراغت یافته و می‌خواهد خود را از تعذیب نفس نجات دهد. بهترین و بزرگ‌ترین کمدی‌های جاویدان شکسپیر در این دوره به‌وجود می‌آید(شرف، ۱۳۸۸: ۱۳۳).

۳-۵-اسطوره‌سنجی شخصیت شاه

ژیلبر دوران معتقد است که زمان، خود را به‌وسیله‌ی تصاویر نمایان می‌سازد. یعنی اینکه تصاویر نشان‌دهنده‌ی ترس از زمان هستند، چراکه براساس نظریه‌ی ژیلبر دوران، پشت هر ترسی، ترس از مرگ وجود دارد و پشت هر مرگی ترس از زمان(چیت‌سازیان و همکارن، ۱۳۹۶: ۱۰). انسان طالب آن است که دست‌کم در این زندگی خوشبخت باشد، جاودانه زنده بماند و بدین‌سان از تنگنای وجود فانی‌اش فرابگذرد. الیاده می‌گوید:

> «آرزومند جاودانگی بودن، به‌گونه‌ای معادل آرزومند بهشت بودن است. در برابر میل به سر بردن به‌طور طبیعی و برای همیشه، در مکانی مقدس، میل به سر بردن در جاودانگی، سر نمون بهشت، به‌مثابه‌ی یکی از آرزوهای ازلی و ناهوشیار بشر نائل آمده است»(حسینی، نوری، ۱۳۹۷: ۳۸۶).

شاه لیر دارای شخصیتی اسطوره‌ای است و همان‌طور که پیش‌ازاین بیان شد، شکسپیر نمایشنامه‌ی *شاه لیر* را از داستانی اسطوره‌ای و قدیمی اقتباس کرده است که در آن شاه به‌عنوان یک اسطوره‌ی کانونی مطرح شده است. اسطوره‌ای که به‌دلیل اشتباه و نادانی در ورطه‌ی هلاکت افتاده و تراژدی عظیمی را شکل می‌دهد. در این مرحله، اسطوره‌سنجی از روان‌سنجی گذر می‌کند و اسطوره‌ی شاه یک اسطوره‌ی فراشخصی می‌گردد. به‌طوری‌که می‌تواند در تمامی جوامع و با شخصیت‌های مختلف ارتباط پیدا کند و نه به‌عنوان شاه بلکه به‌عنوان پدر یا هر فرد دیگری که مسائل و رخدادهای زندگی او را از شکوه و جلال به‌ورطه‌ی نابودی می‌کشاند. به‌طوری‌که شکسپیر نیز در مراحل زندگی‌اش آن را تجربه کرده و در نمایشنامه‌ی *شاه لیر* به تصویر کشانده است. همان‌طور که در نمونه‌ی مطالعاتی مشاهده می‌شود، نوع پوشش معاصر شخصیت‌های نمایشنامه و شاه لیر مدرن شده است به‌گونه‌ای که بیانگر جامع و فراگیر بودن موضوع نمایشنامه در تمامی جوامع امروزی است. به‌عبارتی، پوشش معاصر و امروزی شخصیت شاه به‌همراه نمادها و نشانه‌های موجود در آن، با مخاطب خود ارتباط هم‌زمانی پیدا کرده است.

۴-نتیجه‌گیری

پژوهش‌های متعددی که در حوزه‌ی نقد اسطوره‌ای انجام شده‌اند، نشانگر آن هستند که شیوه‌ی تحلیل و یا تأویل متن ادبی با این رویکرد به‌صورت ثابت نبوده و هر منتقد با توجه به نمادها و نشانه‌های موجود و با دیدگاهی روانشناسانه به تفسیر اثر پرداخته است. شیوه‌ی نقد اسطوره‌ای که ژیلبر دوران آن را بنیان کرده است، این ظرفیت را دارد که با شناسایی نمادها و نشانه‌های موجود در ساختار متن، مشترکات اساطیری را نمادسنجی، روان‌سنجی و سپس اسطوره‌سنجی کند. بدین‌گونه نقد و تحلیلی به‌نسبت وسیع و جامع از بخش‌های مختلف رموز اساطیری متن را فراروی مخاطب قرار می‌دهد. تحلیلی که با بنیادهای نظری و تطبیقی متعلق به هر مبحث همراه بوده و درنهایت می‌تواند تأویلی کلی از ژرف‌ساخت کهن‌الگویی متن ادبی ارائه دهد. در این مقاله، نمایشنامه‌ی *شاه لیر* با رویکرد اسطوره‌شناسی دوران، درصدد کشف رموز شخصیت اسطوره‌ای شاه از طریق نمایشی در تئاتر لندن ۲۰۱۸ میلادی و با نگاهی تحلیلی به یافتن جواب سؤال تحقیق که عناصر نمادین در خلق شخصیت شاه کدامند و

چگونه می‌توان از طریق اسطوره‌سنجی ارتباط معنی‌داری را با مضمون اسطوره‌ای شاه دریافت؟ پرداخته است. با توجه به سه مرحله در نقد اسطوره‌ای ژیلبر دوران، در بخش نمادسنجی نمادها و نشانه‌های لباس در شخصیت شاه لیر به‌صورت سه نماد قدرت، مبارز و دیوانه که سه مرحله‌ی شخصیتی شاه لیر در روند نمایش است، مورد تحلیل قرار گرفت. لباس شاه که در ابتدا دارای نماد قدرت مانند مدال‌ها و فرم نظامی است در مرحله‌ی پایانی نمایشنامه و در زمان دیوانگی، به‌صورت سفید ساده و مندرس است که نماد سفیدی به مضامینی چون سادگی، رهایی و دیوانگی هم‌زمان اشاره دارد. در نقد روان‌سنجی نیز یافته‌های تحقیق نشان داد که شاه لیر باوجوداینکه شاه و حکمران قلمروهای بسیاری است، نیازمند محبت و مهر دختران خود است و آن را به فرمانروایی ارجح می‌داند. ولی به‌علت روانی آشفته و نادان دچار سوءتفاهم و اشتباه شده و تاوان خطای خود را می‌دهد. به‌عبارتی‌دیگر، زمانی‌که نماد قدرت را از خود دور می‌کند، باور جمع را نیز نسبت به شخصیت شاه و والامقامی خدشه‌دار می‌گرداند. ازآن‌پس همه او را پیری دیوانه می‌پندارند که شایسته‌ی مقام شاهی نیست. در اینجاست که اسطوره‌ی شاه به‌علت باور غلط خود دچار آسیبی جبران‌ناپذیر می‌گردد. گرچه نقد اسطوره‌سنجانه توسط ژیلبر دوران ابداع گردیده و رواج یافته است، اما اسطوره‌سنجی دورانی یکی از انواع شیوه‌های نقد اسطوره‌سنجی محسوب می‌گردد. به‌عبارت‌دیگر، برخی از محققان و نظریه‌پردازان دیگر نیز از اسطوره‌سنجی بهره برده‌اند، درحالی‌که شیوه‌های گوناگون یا نسبتاً گوناگونی را در این زمینه به کار گرفته‌اند که می‌توان در تحقیقات آتی نمایشنامه‌ی مذکور از طرق مختلفی تحلیل اسطوره‌سنجی شود(جدول ۱).

جدول ۱: اسطوره‌سنجی (شخصیت شاه لیر)، (مأخذ: نگارنده)

اسطوره‌سنجی (شخصیت شاه‌لیر)			
	نمادسنجی	روان‌سنجی	اسطوره‌سنجی
پرده‌ی اول: صحنه‌ی اول	نماد قدرت: لباس نظامی با مدال‌ها و رنگ سبز تیره	حس توانایی و برتری نسبت به همه و دخترانش	اسطوره‌ی پدری مقتدر و توانمند
پرده‌ی اول: صحنه‌ی چهار	نماد مبارزه: لباس نظامی برای نبرد، قهوه‌ای	حس نیازمندی و حمایت از جانب دخترانش	اسطوره‌ی پدری خواستار و محتاج محبت
پرده‌ی چهارم: تمام صحنه	نماد دیوانگی: پیراهنی مندرس و سفید	پدری دست‌شسته از تمامی متعلقات و خواسته‌ها	اسطوره‌ی پدری منزوی و تارک دنیا

پی‌نوشت‌ها:

۱. Christopher Vogler؛ کریستوفر ووگلر، فیلمنامه‌نویس و نویسنده اهل ایالات متحده آمریکا.
۲. Gilbert Durand؛ ژیلبرت دوران. ۳. King Lear؛ شاه لیر. ۴. Wiliam Shakespeare؛ ویلیام شکسپیر. ۵. Myth؛ اسطوره.
۶. Mythos؛ میتوس. ۷. Publius Ovidius Naso؛ پابلوس اوویدوس ناسو. ۸. Metamorphoses؛ متامورفوس.
۹. Archetypal imagining and reflections؛ تصور و خیال کهن‌الگو و بازتاب آن. ۱۰. Giambattista Marino؛ جیامباتیستا مارینو.
۱۱. آدونیس که در سال ۱۶۲۳ در پاریس منتشر شد و به پادشاه فرانسه لوئی سیزدهم تقدیم شد. شعری اساطیری است که در اوتاوا ریما به بیست کانتو سروده شده است.
۱۲. به بیان دیگر زبان مستقیم و زبان غیرمستقیم.
۱۳. Myth critic؛ نقد اسطوره. ۱۴. National theatre؛ تئاتر ملی.
۱۵. Laurence Olivier؛ لورنس اولیویه. ۱۶. Peter Hall؛ پیتر هال. ۱۷. Richard Eyre؛ ریچارد ایر.
۱۸. Trevor Nunn؛ تریور ناون. ۱۹. Nicholas Hytner؛ نیکولاس هیتنر.
۲۰. Jonathan Munby؛ جاناتان مونبی، یکی از معتبرترین کارگردانان بین‌المللی تئاتر است که بیش از بیست سال سابقه‌ی کارگردانی تئاتر و اپرا را در کارنامه‌ی خود دارد.
۲۱. Ian McKellen؛ هنرپیشه‌ی معروف بریتانیایی.
۲۲. Paul Wills؛ طراح صحنه و لباس که در طراحی‌های خود به‌شیوه‌ای مدرن و سبکی جدید در آثار تاریخی نمایش می‌پردازد.
۲۳. در دیباچه‌ی کتاب شکسپیر (۱۳۷۹) آمده است که: شکسپیر نمایشنامه‌ی *شاه لیر* را از داستانی افسانه‌ای مربوط به روزگار مردم سلت برگرفته و به زمان و دوران خاصی در نمایشنامه اشاره نکرده است.
24. John Shakespeare 25. Sittenfeld

منابع

ـ آب پرور، مسعود. (۱۳۷۰) *هنر و معماری، فارابی*، شماره‌ی ۱۲، صص ۱۸۱-۱۷۴.
ـ اسماعیل‌پورمطلق. ابوالقاسم. (۱۳۷۹) *اسطوره، هنر و ادبیات، ادبیات و زبان‌ها، نشریه‌ی شعر*، شماره‌ی ۲۸، صص ۱۵-۶.
ـ اسماعیل‌پورمطلق. (۱۳۹۹) *اسطوره، بیان نمادین*، تهران، انتشارات سروش.
ـ امینی، سادینا، منصوریان سرخگریه، حسین. *هم‌گرایی اسطوره و عرفان*، ۱۳۹۰، *اندیشه‌های ادبی*، شماره‌ی ۹، صص ۳۰-۱۵.
ـ بلوکباشی، علی. (۱۳۷۹) *اسطوره در اندیشه و بیان اسطوره‌شناسان برجسته جهان*، *کتاب ماه هنر*، شماره‌ی ۲۵، ۲۶، صص ۲۵-۲۳.
ـ پولن، جین شینودا. (۱۳۹۴) *نمادهای اسطوره‌ای و روان‌شناسی زنان*، ترجمه‌ی آذر یوسفی، چ ۷، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
ـ چگور، نفیسه. (۱۳۸۹) *اسطوره و سینما*، *کتاب ماه هنر*، شماره‌ی ۱۴۲، صص ۷۹-۷۴.
ـ حسینی، مریم، نوری، مریم. (۱۳۹۷) *اسطوره سنجی در پنج نمایشنامه منتخب از نغمه ثمینی براساس روش ژیلبر دوران*، *نشریه زن در فرهنگ و هنر*، دوره‌ی دهم، شماره‌ی ۳، صص ۳۹۸-۳۸۱.

ـ دادخواه‌تهرانی، مریم، زاهدی، فریندخت. (۱۳۹۱) *بررسی الگوی قربانی میترائیستی و دیونیزوسی در نمایشنامه‌ی شاه لیر*، *نشریه‌ی تئاتر*، شماره‌ی ۴۸، صص ۱۵۰-۱۲۱.

ـ رحیمی، علیرضا. (۱۳۸۶) *تحلیل اسطوره‌گرایی دراماتیک*، ادبیات و زبان‌ها، *رودکی*، شماره‌ی ۲۰، صص ۸۶-۸۱.

ـ شرف. (۱۳۸۸) *شکسپیر*، *کتاب صحنه*، *فصلنامه تخصصی تئاتر*، شماره‌ی ۶۸، صص ۱۳۶-۱۳۰.

ـ شکسپیر، ویلیام. (۱۳۷۹) *لیرشاه*، ترجمه‌ی جواد پیمان، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

ـ علیزاده، حمیرا. (۱۳۹۴) *چگونگی بازتاب اسطوره سیاوش در شاهنامه و سینما با تکیه بر دو فیلمنامه‌ی سیاوش در تخت جمشید رهنما و داستان سیاوش از کیمیاگروف*، *ادبیات و زبان‌ها*، *پاره*، شماره‌ی ۱۸، صص ۱۱۲-۹۷.

ـ عباسی، علی. (۱۳۸۰) *ژیلبر دوران*، *منظومه شبان*، *منظومه روزانه*، *کتاب ماه کودک و نوجوان*، شماره‌ی ۴۶، صص ۹۴-۷۹.

ـ عباسی، علی. (۱۳۹۰) *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران*، ج۱، تهران، انتشارات علمی فرهنگی.

ـ عوض‌پور، بهروز، نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۳) *ژیلبر دوران و نقد اسطوره‌ای (پیکره‌ی مطالعاتی: رمان قلب سگی اثر میخاییل بولگاکف)*، *فصلنامه‌ی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی*، س ۱۰، ش۳۷، صص ۲۳۵-۲۰۵.

ـ غلامی هوجقان، سعیده. (۱۴۰۰) *خوانشی فمینیستی از نمایشنامه «لیر» ادوارد باند با تمرکز بر جنس و جنسیت*، *نشریه‌ی تئاتر*، شماره‌ی ۸۷، صص ۱۰۱-۷۸.

ـ فرشته‌حکمت، فرشاد، زارع، نیلوفر. (۱۳۹۷) *بررسی تطبیقی نمایشنامه شاه لیر ویلیام شکسپیر و شاه لیر ادوارد باند با تکیه بر نقش خشونت در شخصیت‌های ادوارد باند از دیدگاه روانکاوانه*، *هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۲۳، شماره‌ی ۴، صص ۸۱-۷۵.

ـ فرهنگیان، مجتبی. (۱۳۸۶) *اسطوره و هنر* (بخش سوم)، *نشریه‌ی رواق هنر و اندیشه*، شماره‌ی ۱۹، صص ۵۸-۵۱.

ـ فرهنگیان، مجتبی. (۱۳۸۶) *اسطوره و هنر* (بخش پایانی)، *نشریه رواق هنر و اندیشه*، شماره‌ی ۲۰، صص ۴۴-۳۵.

ـ فولادوند، مرجان، فاضلی، مهبود، حسینی، مریم، عباسی، علی. *بازتولید «کهن‌الگوی تقابل خیر و شر» در سه رمان نوجوان با کمک شیوه اسطوره سنجی ژیلبر دوران*، *نشریه متن پژوهی ادبی*، شماره‌ی ۸۱، صص ۱۰۰-۶۹.

ـ قائمیان، پگاه. (۱۳۸۵) گزارش سخنرانی دکتر علی عباسی در نشست بررسی تخیل هنری از منظر ژیلبر دوران، *خبرنامه فرهنگستان هنر*، شماره۴۶، صص ۹-۸.

ـ کاسیرر، ارنست. (۱۴۰۰) *زبان و اسطوره‌ها*، ترجمه‌ی محسن ثلاثی، چاپ ششم، تهران، نشر مروارید.

ـ نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۲) *درآمدی بر اسطوره‌شناسی*، چاپ اول، تهران، انتشارات سخن.

ـ نقشبندی، سید ایوب، مقدسی، فاطمه. (۱۳۹۵) *نمادگرایی و اسطوره‌گرایی در زندگی انسان*، *مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه*، دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۲/۳، صص ۲۳-۱۶.

- Durand, Gilbert, 1981, *Archetypal imagining and reflections*, Translated by Jane A. Pratt, Spring Publication.INC.

- Durand, Gilbert, 2002, *As Estruturas Antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes.

- Durand, Gilbert. 2013. *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Nacional Autónoma de México

- Gearhart, Stephanie,2012, *Lear's Daughters, Adaptation, and the Calculation of Worth,* Borrowers and Lenders

- Goncalves de Carvalho, Rogero, 2021, *Myth-Hermeneutics of Hollywoodian films According to the Imaginary of Gilbert Durand*, Sao Paulo, SP, Brazil.