نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت: ۹۰/۱۰/۴ «۳۱-۱» تایید: ۹۱/۱/۲۲

تحلیل اسطوره‌ی «ققنوس» در اندیشه‌ی ژان ـ ماری‌گوستاو لوکلزیو و نیمایوشیج: «موندو و داستانهای دیگر» و« ققنوس و مرغِ آمین»

الله‌شکر اسداللهی[۱]
وحید نژادمحمّد[۲]

چکیده

در این جستار تلاش بر این است تا با بررسی «اسطوره» و سازه‌های بنیادین آن، حلقه‌ی اتصال داستانِ **موندو و داستانهای دیگر** اثر ژان ـ ماری گوستاو لوکلِزیو[۳]، رُمان‌نویسِ معاصر فرانسوی و اشعار **ققنوس و مرغِ آمین** نیمایوشیج نمایان شود. مجموعه‌ی داستانهای موندو آمیزه‌ای از افسانه و ماجراست که در بطن رویاپردازی، نویسنده به حقیقت و فلسفه‌ی وجودی انسان اشاره می‌کند. حال آنکه نیمای سیاسی و انقلابی، تفسیر هستی را به زبانِ نمادها، در بستر شعر نو سپرده و هنجارشکنانه، شعری آزاد و سَمبولیک خلق می‌کند. آشنایی نیمایوشیج با فلسفه و ادبیّاتِ معاصر غرب از یکسو و طبیعت‌گرایی و تاریخ‌ستایی لوکلزیو از سوی دیگر، هر دو هنرمند را به سوی شناسایی واقعیت انسانی در بستر تاریخی و اجتماعی و پیامدهای آن رهنمون می‌کند. در نتیجه، مرگ و تولدِ «ققنوس» و یا به عبارتی اندیشه و ادبیات ققنوس به یک ابزار ذهنی و اصیل در واکاوی اندیشه‌ی انسانِ تاریخی، حقیقت انسانی و بیانِ احوالات اجتماعی تبدیل شده و در پرتو نظم و نثر واقعیّت انسانِ اسطوره‌ای را بر ملا می‌کند. و این امر میسّر نمی‌شود مگر به بهای صیقل دادن روح و جسمِ انسان در بستر «آفرینش‌های ادبی».

کلید واژه‌ها:لوکلِزیو، نیمایوشیج، ادبیّات، اسطوره، نوگرایی.

دوره پنجم، شماره ۸، بهار و تابستان ۱۳۹۱

۱. عضو هیئت علمی، دانشگاه تبریز.
nassadollahi@yahoo.fr
۲. دکتری زبان و ادبیات فرانسه از دانشگاه تبریز.
nejad_mohammad@yahoo.com
۳. Jean-Marie Gustave Le Clézio

مقدمه

«هست ما را پادشاهی بی‌خلاف — در پس کوهی که هست آن کوه قاف
نام او سیمرغ سلطان طیور — او به ما نزدیک وما زو دور دور
دایما او پادشاه مطلق است — در کمال عز خود مستغرق است»
(عطار نیشابوری ۴۰)[۴]

وارنر[۵]در کتاب خود بنامِ مواجهه با هیولاها، شش اسطوره‌ی عصر جدید[۶]، معتقد است که «اسطوره چیزی را نشان می‌دهد، داستانی است که به منظور خاصی بیان می‌شود، گزارشی می‌دهد که پندآموز است... اسطوره‌ها دشمنان و بیگانگان را نشان می‌دهند و با مجسّم کردن آنها می‌گویند که ما هستیم و چه می‌خواهیم، آنها داستان می‌گویند تا ساختار و نظم پدید آورند» (دهقانی۱۹۰). او در واکاوی اسطوره‌ها، بر این نکته تأکید دارد که «اسطوره‌ها ذرّه‌بینی به ما می‌دهند که با آن می‌توانیم هویّتِ بشر را در بافت اجتماعی و فرهنگی او ببینیم... [و] حاوی ارزش‌ها و آرزوهایی هستند که همواره در جریان تکوین بسط می‌یابند» (همان۱۹۴).

نگارندگان این مقاله بر این باور هستند که تحلیل داستانِ **موندو و داستانهای دیگر**[۷] اثر ژان ـ ماری گوستاو لوکلِزیو، رُمان‌نویسِ معاصر فرانسوی و اشعار **ققنوس و مرغِ آمین** نیمایوشیج، از دو فرهنگِ متفاوت و همراه با بهره‌گیری از آراء لِوی استراوس، بارت و فروید، تضادهای احیاناً ریشه‌ای و مشابهت‌های نمادین و جهانشمول را در عرصه‌ی داستان‌پردازی، ارائه خواهد کرد. قرن نوزدهم و بیستم را می‌توان اوج بکارگیری اسطوره‌ها همچون نمادها نامید. نمادهایی در قالب متونِ منثور و عصاره‌ی اشعار، که تأویلِ آنها سرآغازیست برای رمزگشایی آنها. این نمادها جوهره‌ی زیستی اشیاء و جانداران بوده و در بسیاری موارد، احساسات، هیجانات و منِ عمیق و درونی موجودات زنده را نشان می‌دهند. به عبارت دیگر: «احساسات، عواطف و تعاملات فردی و اجتماعی انسانها به نحوی در ساختار وجودی اسطوره‌ها ظاهر می‌گردند و درک و فهم آنها را برای ما ممکن می‌سازند» (اسداللهی،۱۳۸۳: ۵).

۴. اشعار فوق می‌تواند تبیین‌گر محتوای این بحث باشد.

5. Marina Warner

6. Managing Monsters: Six Myths of our Time, London: Vintage, 1994.

۷. لازم به ذکر است که این مجموعه‌ی داستانی «موندو و داستانهای دیگر Mondo et autres histoires » مشتمل بر هشت داستانِ کوتاه است که اولین داستانِ آن حکایت پسربچه‌ایی به نام «موندوMondo » است که شخصیّت اصلی اولین داستان محسوب می‌شود.

انسانِ تکامل‌گرا بی‌وقفه تلاش داشته است تا شناختِ خویش را نسبت به جهان، نمادها و رویاهایش، به‌مدد برخی تخیّلات ذهنی و عینی خود تبیین کند و از آنجایی که «سمبُل، دارای جنبهٔ ناخودآگاه وسیعتری است» (رشیدیان ۱۴) تمایل به تغییر در نظام اندیشه‌های یکنواخت این امکان را به جوامع انسانی داده تا با توسّل به متونِ نظم و نثر، شعور اجتماعی ناخودآگاه خود را در قالب «ذهنیّت‌های» جهانشمول بسط دهند. و این فرایند توان خود را از نمادهایی حاصل کرده و یکی از همین نمادها «ققنوس» بوده است. نمادی که در نگاه بارت چون یک «گفتار» (بارت، به نقل از دقیقیان، ۱۳۷۵: ۳۰) پردازش می‌شود. پرنده ققنوس و یا سیمرغ [۸]، با طول عمر زیاد خود سمبُل مرگ و تولّد دوباره بوده و این نماد فناناپذیری و تحوّل به قدری در ادبیّات جهان نفوذ کرده که در نوشته‌های منظوم و منثور اکثر جوامع شرقی و غربی می‌توان آنرا پیدا کرد. تحلیل ققنوس در بسترِ نثر لوکلِزیو و در چارچوب شعرِ معاصر نیما، بدون توسّل به سازنده‌های ذهنی و خودآگاهی مولف میسر نخواهد بود. از این‌رو حرکت عینی و زبانی منثور و منظوم این دو آفریننده‌ی ادبی، علاوه بر تاثیرپذیری از عوامل نژادی[۹] و انسانی، در بازنویسی گذشته و آینده تبلور می‌یابد.

لوکلِزیو با زیر سوال بردن «تمدّنِ غربی» در یک چارچوبِ «کلیشه‌ای» (Doucey60)، و نیما با تقبیحِ حیات مادّی و سیاسی و با توسّل به فرایند اسطوره‌پردازی در اشعار «ققنوس، مرغِ آمین، مرغِ مجسّمه، افسانه»، تلاش کرده‌اند تا نقطه‌ی نهایی تفسیرهای جامعه‌شناختی‌ی این اسطوره‌پردازیها را، در مقطع زمانی معاصر، با پاسخ به ارزش‌های زوال‌یافته، طرح و ارزش‌هایی نوین رقم زنند.

از سویی لوکلِزیو تلاش کرده است تا داستان‌هایی را با الهام از طبیعتِ انسان و جهان با محتوایی یکسان و یکنواخت در یک کتاب (موندو و داستانهای دیگر) جمع‌آوری کند. از سوی دیگر، شکل‌گیری شعر مشروطه در هاله‌های اختلال و

---

۸. Phénix یا :Phœnix در برخی کُتب و نوشته‌ها به پرنده بهشتی و [نجات]، پرنده‌ی خورشید نیز نام برده شده است (محمدی ۸۹). با بالهای سرخ‌رنگ و طلایی، همین که به پایان عمرِ می‌رسد، آشیانه‌ای از هیزم عطرآگین درست می‌کند. آن را آتش زده و خود را در آن می‌سوزاند. در نتیجه از خاکسترش، سیمرغی دیگر [دوباره] متولّد می‌شود. در ادبیّات فارسی ردّ و پای این پرنده و «دلالتها و تعابیرِ» ضمنی‌اش را می‌توان نزد بسیاری از ادیبان و فیلسوفان همچون صاحب رساله‌الطیر ابن‌سینا، شاهنامه‌ی فردوسی، منطق‌الطیر عطار نیشابوری، گرشاسب‌نامه‌ی اسدی توسی و غیره یافت.

۹. تحلیل ساختارها و پیش فرضیّات «نژادی و انسانی» در حیطه‌ی شناسایی «ساختمانِ» اسطوره، یک بررسی «انسان‌شناختی» می‌طلبد که از چارچوب این نوشتار خارج است.

بی‌نظمی، ابزاری چون گریز از شکل و قاعده و مرزهای وزن را در دسترس شاعران این دوره، به‌خصوص نیمایوشیج، قرار داده است. لوکلِزیو نیز در رُمانهای دیگر خود با جدیّت سعی کرده است تا به‌گونه‌ایی تمدّن‌های اولیّه‌ی بشر را در قالب تاریخی اسطوره‌گرا نمایان کند. حال‌آنکه در این مجموعه‌ی هشت داستانی موندو، تمام خلاقیّت لوکلزیو در جهت اسطوره‌گرایی و طرحِ فلسفه‌ی زیستی شخصیت‌ها متمرکز می‌شود. در حکایات موندو چارچوبِ زمانی درهم شکسته شده و مولّف در جستجوی زبانِ جدید، مفهومِ معاصرِ فلسفه و اسطوره را با هم پیوند می‌زند. از سویی شناختِ تحلیلی اشعار نیما، راهبرد و روندِ تاریخی را به خواننده عرضه می‌کند و از سوی دیگر الزام جامعه‌ی روز نیما و لوکلِزیو، زمینه‌ی بازآفرینی اسطوره را مهیّا می‌کند. در شناسایی این دو هنرمند ادبی با فرضیّاتی مواجه خواهیم بود: آیا تحلیل شناختِ اسطوره و چارچوب آن می‌تواند عاملی در جهت نزدیک شدن این دو شاعر و نویسنده شود؟ حلقهٔ اتصال این دو را باید در عناصر فردی جُست و یا اجتماعی؟ آیا باور لوکلِزیو و نیمایوشیج به نظم و نثر منبعث از یک چشم‌انداز تاریخی و اجتماعی است و یا فلسفی؟ و آیا می‌تواند مسیری مشترک پیموده و در نهایت وقایع یک برهه از زمان مشخص را نشان دهد؟

ذهن بشر از گذشته‌های بسیار دور در پی خلق و تعریفِ دوباره‌یِ طبیعت انسانی و وجودی‌اش بوده است. به‌طوری‌که اشاراتِ خود نیما نیز در باب پیدایش و صورتِ خوانشِ اساطیرِ شرقی و غربی از ورای اشعارش می‌تواند مویّد این مطلب باشد. کاربرد همین اسطوره‌ها در نزد لوکلِزیو، می‌تواند در جهت مرزشکنی افکار در بُرهه‌هایِ زمانی اعمال شود. و آیا گرایش به ارزش‌های انسانی، ریشه‌ای و تاریخی را صرفاً باید از دورنمای مرزهای یک سرزمین نگاه کرد؟ زیراکه همین تاریخ انسانی سازنده‌ی حلقهٔ اتصال مابین اسطوره و فرهنگ عامّه بوده است. آیا در نوع اسطوره‌پردازی شرقی و غربی تفاوتی به چشم می‌خورد؟ در نهایت، با تبیین جهان‌بینی این احیاءگران اندیشه، نیما و لوکلزیو، توسّل به طبیعت، به عنوان مادر انسان، می‌تواند جهت‌گیریهای فلسفی و وجودی این دو را رقم زند؟ آیا توانایی‌ذهن انسان، در امتداد تصویرنمایی تجربیّاتِ حسّی و زمانی تکامل می‌یابد؟ و یا در تفاوت‌یابی ادراکاتِ معاصر وی؟ به هر صورت در این نوشتار تلاش خواهیم کرد تا به مدد برخی نظریّات، اُفق جدیدی را در شناخت زندگی درونی و ادبی این دو مولّف از دو فرهنگ متفاوت نمایان سازیم.

ژان ـ ماری گوستاو لوکلِزیو: رُمان‌نویسِ تاریخ‌گرا

با توجه به ظرافت و اهمیّت اسطوره در قلمرو هنر و ادبیّات، جهت‌گیری‌های زیادی در عرصه‌ی تحوّل این میراثِ کُهنِ تاریخی در زبانها و فرهنگ‌های بی‌شمار صورت پذیرفته است. به‌گونه‌ای که بازآفرینی امروزین از اسطوره در قالبهای نظم و نثر، به شیوه‌ای معمول در پردازش قهرمان و مفاهیمِ داستانی و شعری تبدیل می‌شود. لوکلِزیو، با علم به محتوای تاریخی و ذهنی نمادها و اسطوره‌ها سعی می‌کند تا تخیّل نمادینی را که ـ به‌قولِ ژیلبر دوران[۱۰] توسط حرکات و «فعل و انفعال‌های انسانی» ترکیب یافته است *(Bertin)*، در قالبِ این کُنش‌های انسانی به کار گیرد. ژیلبر دوران بر این باور است که «اسطوره، نظام پویایی از سمبُل‌ها، کُهن‌الگوها و بُن‌مایه‌ها است. نظام پویایی که تحت کُنش یک بُن‌مایه، در قالب یک حکایت شکل می‌یابد. آنگاه، اسطوره به کمک عقل به طرحی تبدیل می‌شود که از زنجیره گفتمانی بهره می‌گیرد، چنان‌که نمادها در قالب واژه‌گان و کُهن‌الگوها در قالب اندیشه‌ها نمایان می‌شوند» *(Durand 54)*.

پس اگر از دیدگاه تکنیکِ روایت داستانی به آثار وی نگاه کنیم، باید بلافاصله اذعان کرد که ارزشِ زیبایی‌شناختی اثر نیز در بطن ردّ پاهای گذشته‌ی واژه‌گان و اندیشه–های مندرج در متن، رقم می‌خورد. و همان‌طور که در تحلیل اسطوره، به چیستی و فهم راز و رمز و ماجرای حیات متوسل می‌شویم، اساساً اکثر داستان‌های لوکلِزیو با تلفیقی از افسانه و ماجرا و یا به عبارتی با آمیزه‌ای از گذشته و اتفاق نمایان می‌شوند که در بطن رویاپردازی نویسنده به ثبت در می‌آیند. از یک طرف، ادبیّات داستانی و کودک‌محورِ نویسنده، پیوسته در تداعی گذشته‌های تاریخی و انسانی طلیعه‌دار است و از طرف دیگر، وی با تکیه بر اندوخته‌های زمانی و مکانی آثار خود، نشان می‌دهد که بازی شخصیت‌ها در داستانِ **موندو** بازی اسطوره‌ها و تقابل معنایی آنهاست. در اولین داستان، موندو، در آغاز بهار، یکباره در یک شهرِ ساحلی و توریستی ظاهر می‌شود[۱۱] : «هیچ‌کس نمی‌توانست بگوید موندو

۱۰. Gilbert Durand (1921- ...) محقّق و استاد برجستهٔ فرانسوی که مطالعات و نوشته‌های وی در حیطه بر روی فلسفه، جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی متمرکز است.

۱۱. پرداختن به اسطوره‌های دیگر در قالب یک مقاله از حوصله این بحث خارج است فقط می‌توان به این نکته اشاره کرد که موندو، در بطن چارچوب زندگی بشری، اسطوره‌ی آدونیس (Adonis) را نیز تداعی می‌کند که نمادِ بهار، زراعت، آغاز و تولّد زندگی است.

از کجا می‌آمد. به‌طور اتفاقی، بدون این‌که متوجه بشویم، یک روز به شهر ما رسید و بعد هم به اوعادت کردیم. پسر بچه‌ای ده ساله با صورتی کاملاً گرد و آرام»(*Le Clézio12، Mondo،11*). بازگشت لوکلزیو به «اسطوره‌ها» در قرن بیستم، در معنای پذیرشِ تحجّر و ابتذال ـ در معنای واماندگی ـ دوران باستانی تاریخ انسانی نیست بلکه جاودانه–سازی مفهوم زندگی اصیل، به دور از اسبابِ قدرت و صنعت، و عریان‌نمایی عصاره‌ی خوشبختی بشر است که بی‌وقفه صورتِ عینی و ملموسِ خود را حفظ کرده است. در آخر داستانِ اول، موندو، بدون اطلاع ناپدید می‌شود و داستان پس از ترسیم معصومانه‌ی شخصیتِ موندو، توصیف فرار و گریزِ وی، پس از دیالوگِ زن ویتنامی و پلیس به اتمام می‌رسد: «ـ او رفت. ـ رفت؟ ـ بله، رفته، محو شده، آب شده!» (همان ۷۵) به عبارتی می‌توان گفت که ماهیّت و دلیلِ وجودِ شخصیت‌های کودک همچون: موندو[۱۳]، ژوبا[۱۴]، گاسپار[۱۵]، دانیل[۱۶]، ژُن[۱۷]، لولابی[۱۸] در آثار لوکلزیو در آمیزه‌ای از اسطوره‌ی مُدرن و کُهن‌الگوهای گذشته و خاک‌خورده ریشه دوانده است. در داستان دوم: «روزی که لولابی تصمیم گرفت تا دیگر به مدرسه نرود، صبح زود و اواسط ماه اُکتبر بود... و شروع کرد به نوشتن نامه‌ای به پدرش» (همان ۸۱). خستگی و شکنندگیِ زندگی شهری لولابی را همچون موندو از شهر خارج کرده و در مسیر توصیف زیبایی‌های طبیعت (در قالبِ نامه و علوم آموخته–شده) قرار می‌دهد: «آسمان تقریباً سفید بود. دریا می‌درخشید» (همان ۱۱۱). به علاوه نباید سهم «سکوت» را در درونِ این پردازش‌های متنی و روایی به کنار نهاد. زیرا که لوکلِزیو قلمرو سکوت را از سرخپوستان به عاریت گرفته است. برای آنها سکوت و ظرافت، نشان عصاره‌ی دنیایِ روحانی بوده است: «سکوت وجود داشت. بخصوص سکوتی بس عظیم و قوی، که لولابی احساس می‌کرد در حال مُردن است» (همان ۹۸). در این داستان دوم، اسطوره‌ی ایکار و یا «گریز» را می‌توان در کنار اسطوره‌ی ققنوس به زیبایی مشاهده کرد. ظهور لولابی در «صبحِ زود» (همان ۸۱) ترک مدرسه و خروج او از فضای آشفته‌ی شهر (همان ۸۵) در کنارِ تمایل لولابی به عناصر طبیعت همچون «دریا، آفتاب و روشنایی» (همان ۹۶) بیانگر

۱۲. در طول مقاله سعی بر این بوده تا به جای عنوان کامل این اثر: Mondo et autres histoires، تنها عنوان کوتاه Mondo به کار گرفته شود.

13. Mondo 14. Juba 15.Gaspar
16.Daniel 17. Jon 18. Lullaby

سادگی و ظرافت حکایت و روایت اسطوره در نزد مولف می‌باشد. از آنجایی‌که تفسیرِ اسطوره، علم به اوضاعِ تاریخی و فرهنگی را می‌طلبد، شخصیت‌های داستان، خود منادی فرهنگِ اصیل هستند. به قول بارت: «اسطوره همان فرهنگ است که به هیأتِ طبیعت درآمده است» (دهقانی ۱۶۹). درواقع «بارت می‌پذیرد که [اسطوره (درواقع، ایدئولوژی)] نمودِ فرهنگی و تاریخی و نیز طبیعی و جاودانه است» (همان ۱۸۰).

تأثیرپذیری لوکلِزیو از آیین و اسطوره‌های یونانی، مشرق‌زمین، آفریقایی و سرزمینِ مکزیک، به وی این توانایی را می‌دهد تا نمادِ این آیین‌ها را در داستان‌هایش بازسازی کند. در داستان **چرخ آب**[۱۹]، شخصیتِ داستان در یک صبح ظاهر می‌شود: «ژوبا از دَرِ تنگِ خانه، به آب‌های صاف نگاه می‌کند که در سوی دیگرِ مزارع خاکستری می–درخشند[...] از مزارع خالی از سکنه می‌گذرد، از واپسین خانه‌های دهقانان دور می‌شود» *(Le Clézio 149)* و پس از توصیف طبیعت و آهنگ صدای خود، حیوانات و آسیابِ آب، حاکمیّت خاندانِ یول[۲۰] و کلِئوپاترا و معبد اسطوره‌ایی دیانا[۲۱] ، آرزوی زندگی جاودانی را در سر می‌پروراند: «می‌خواهم ابدی باشم، برای اینکه این سرزمین را ترک نکنم، تا همیشه آن‌را ببینم» (همان ۱۶۰) در **داستانِ دیگر** ، دانیل، پسر ماجراجو با این وصف در داستان آشکار می‌شود: «اسمش دانیل بود، اما دوست داشت سَندباد صدایش کنند... چشمهایش شدیداً می‌درخشید» (همان ۱۶۸) همچون داستان‌های دیگر[۲۲]، شخصیت این داستان نیز در آغاز زمستان از نظرها غایب می‌شود: «دانیل تا آنجایی که می‌توانست سریع‌تر حرکت می‌کرد تا از شهر دور شود. نمی‌دانست کجا می‌رود» (همان ۱۷۱) دانیل یا سَندباد در داستان پنجم نقش یک کاوشگر و یا یک جوینده را بازی می‌کند. قهرمان داستان ـ که خود نماد تشویش و بیقراری ذهن نویسنده است ـ خود را آماده سفر کرده و به پیشواز حوادث می‌رود. مثل شخصیت‌های دیگر شیفته‌ی طبیعت بوده و تا دوردست‌ها «تا آمریکا، تا چین» (همان ۱۸۷) حرکت می‌کند و آرامش خود را در بطن طبیعت می‌یابد. تبدیل و تحول شخصیت سَندباد، حضور و ناپدیدشدن او در دبیرستان و اجتماع،

19. *La roue d'eau* 20. 20. Yol

۲۱. Diane: در اسطوره‌های رومی، الهه‌ی شکار بوده است (Rouby et al.،161،168). **بکارگیری این اسطوره توسط لوکلِزیو درواقع بازخواست دنیای** متمدن و اعاده‌ی ارزشهای اصیل (به ظاهر وحشی) است زیراکه پیوسته آن را با روشنایی‌های خورشید، سرمست‌کننده‌ی جسم آدمی همراه می‌کند (Le Clézio157).

۲۲. داستانی به نامِ «**کسی که هرگز دریا را ندیده بود**، *Celui qui n'avait jamais vu la mer*»

پیامی‌ست برای انسان تا مفهوم تغییر را در خود از ورای مشاهدات احساس کند. انتقاد از تمدّن نابهنجار و اصالت‌ستیزِ شهری، زمینه‌ایست برای لوکلِزیو، تا پایان حکایات را در ابهامی آهنگین پیش ببَرد: «آنها به‌خاطر پیدا کردن ردّ پایی از دانیل خیلی مضطرب بودند، معلّمان، ناظم‌ها، مأمورانِ پلیس [...] مثل اینکه دانیال هرگز وجود نداشت» (همان ۱۸۷) در داستان اَزَاران[۲۳] شخصیت‌های اَلیا، مَارتَن در یک منطقه مسکونی ظاهر می‌شوند و این داستان به همراه داستان‌های پس از خود با تمثیلی از مصادیق عرفانی انباشته شده است: «اَلیا همزمان با مَارتَن به اینجا رسیده بود [...] پدر و مادرش به طور تصادفی مُرده بودند» (همان۱۹۱-۱۹۲) در داستان اَزاران چون دولت و دانشجویان متّحد می‌شوند تا منطقه را تخریب کنند، شخصیت‌ها شروع به حرکت کرده و منطقه را تخلیه می‌کنند. با پایان آن، داستانِ دیگر (مردمِ آسمان[۲۴]) با شخصیت دختر بچه‌ای به‌نامِ پُتیت‌کروا[۲۵] متولد می‌شود: «پُتیت‌کروا دوست داشت این کار را انجام بدهد[...] کاملاً به آن سرِ روستا می‌رفت» (همان ۲۲۱) و پس از تفسیری از رنگ‌ها، حشرات، ابرها و گرمای طبیعت، در قالب دیالوگ، باز مسیر رهایی، «فرار و محو شدن در سایه‌های روشنایی» (همان ۲۴۳) را طی می‌کند. زنجیره‌ی زیبایی از مرگ و تولدِ شخصیت‌ها در بطن تار و پودهای داستانی، خواننده را بی‌وقفه به دنبال خود می‌کشد. این کودکان به هر قیمتی به دنبال آزادی از دست رفته‌ی خود هستند، به دنبال شرافتِ معصومانه‌ی بشر و تنها راهِ دسترسی به آن را در گریز و تبعید و فرار از دنیای صنعتی و سیاسی می‌یابند. ظهور و ناپدیدشدنِ غریبانه و تعجب‌آمیز آنها در هر مقطعی از روایت نمایانگر تصویری نوین و معاصر است همان‌طور که در بطن ساختارهای اجتماعی و فرهنگی آرمیده است. نمایش انسانهای غریب و گریزان، بازنمایی رفتارهای آنها، همراه با ظاهر شدن در کنار زیبایی‌های طبیعت، به زبانی ساده بینش اسطوره‌ای نویسنده را فاش می‌کند. به‌عبارتی: «اسطوره، خود را با شیوه‌یِ بودن خاصِ خود تعریف می‌کند. تنها تا آن‌جا که نشان‌دهنده‌ی چیزی باشد که تجلی کامل یافته و این تجلی در عین حال خلاق و سرمشق‌گونه است» (منجّم ۱۶). همین اشتیاق به بازسازی و نوسازی، مولف را در احیاء عناصر مرگ و خیز در ساختارهای روایی مصمم‌تر می‌کند. ورود شخصیت‌های لوکلِزیو در درون

23.Hazaran 24. *Peuple du ciel* 25. Petite Croix

«بی‌نامی»[۲۶]، تکرار دائمی صداها و دیالوگِ آنها «مثل دریا، باد، ابرها، روشنایی» (همان ۲۵۲) این تبدیل را همراهی می‌کنند. گذشته از اینکه بسیاری از شخصیّت‌های لوکلِزیو از پیوندهای عمیقِ اجتماعی و خانوادگی به دور هستند، ولی تنها احساس آنها در جهت بیانِ اندیشه‌های «پُرعصاره» [۲۷]و نمادینِ انسانی[۲۸] معطوف شده است. مرگ و تولّد شخصیّت‌ها، پروازی است آسمانی و کیهانی در بیان ناگفته‌ها و نشنیده‌ها و یا به تعبیری، این دگردیسی، بازنمایی تجربه، احساس و شناخت انسانی است.

لوکلِزیو در کالبد داستان‌پردازی خود، به شیوایی و سادگی و با فراست کامل بسیاری از اسطوره‌های تاریخی و جاودانه را همچون ایکار[۲۹]، رابینسون، آدونیس (نماد زندگی، طبیعت و زیبایی)، اسطوره‌ی پاندورای یونان زمین، وحشی‌ی نیک‌سیرت[۳۰]، تِتراسِ کبیر،[۳۱] عصرِ طلایی[۳۲] زندگی بشر، دِدَل[۳۳]، تمدّن و اسطوره‌های سرخپوستان مرکزی مکزیک (اوییشُل‌ها[۳۴])، افسانه‌های مذهبی آمریکای شمالی و مضامین و داستانهای کتابِ مقدّس، و فلسفه‌ی تاریخ مصر باستان[۳۵] را که در قالب اسطوره‌هایی همچون «مِروا»[۳۶] (آخرین تبار فراعنه) ریشه گرفته است، در تار و پود داستانی خود نشان می‌دهد. *(Hoarau)* نمونه‌های مطرح شده‌ی لوکلزیو، در بستر داستانی، با توضیح وضعیت کنونی ابعاد انسانی، [۳۷] زمان گذشته را با ارائه‌ی

۲۶. کاربرد «بی‌نامی» به این منظور است که برخی اوقات در داستانها و نوشته‌های لوکلِزیو بیشتر از استعمال اسامی شخصیت‌ها، بازی با عناصر طبیعت و اسامی قراردادی اشیاء و جانداران مطرح است تا اسامی واقعی شخصیت‌ها

۲۷. ریشه گرفته در تاریخ انسانی و «آگاهی» نسل‌های کهن تاریخ بشریّت.

۲۸. اندیشه‌هایی انباشته از تنیدگیهای روحی و روانی

۲۹. از اسطوره‌های یونان باستان (فرزند دِدَل معمار): مظهر فرار و گریز (Rouby et al.،169،162): که به وفور می-توان در آثار لوکلزیو آن را یافت همچون کتابِ گریزها *"Le livre des fuites"*، جویندهِ طلا " *Le chercheur d'or*"، صحرا " *Désert*"، سفر به رُدریگ " *Voyage à Rodrigues*".

۳۰. *le mythe du bon sauvage*:همچون جویندهِ طلا. *"Le chercheur d'or"* (Hoarau)

۳۱. *legrandTétras*(پرنده‌ای‌اسطوره‌ای،نمادِطبیعت‌ژرف‌وبکر).این‌اسطوره‌رادراکثررمان‌هابه‌خصوص‌صحرا *"Désert"* می‌توان یافت.

۳۲. – l'âge d'or(عصر ناب حیات بشری است که دقیقاً در مقابل عصر آهن یا عصر مکانیک«l'âge de fer» قرار می‌گیرد.) همچون جویندهِ طلا *"Le chercheur d'or"* (Hoarau)

۳۳. نبوغ زیبایی شناسی و مهارت، خلاقیّت و ابتکار در قالب یک هزارتو: «موندو لحظه‌ایی به تپّه‌هایی نگاه کرد که آفتاب به آنها روشنایی می‌بخشید. و مسیری را در پیش گرفت که به این تپّه‌ها منتهی می‌شد. مسیری پُرپیچ و خم، که از دور به راه‌پله‌هایی با پله‌های عریض از جنس سیمان به شکل چهارخانه، شبیه بودند» (موندو و داستانهای دیگر ۳۹).

34.les huichols

۳۵. همچون رُمان اُنیتشا *"Onitsha"*.

36. Méroë

37. L'humanité

یک انسان‌شناسی ساختاری[۳۸] نشان می‌دهند. به‌عبارتی گونه‌های انتخابی لوکلزیو غالبا در نقطه‌ی مخالف زندگی کنونی قرار گرفته و سطوحی از اعتلاء و تحوّلِ درونی را آشکار می‌کنند که در واقع باید حامل پیغام باشند. کلود لِوی استراوس با نظر به بسیاری از تغییرات مناطق جغرافیایی مدیترانه، آمریکای جنوبی و تمدّن سرخپوستان و تبادل آیینی بسیاری از اقوام خاور دور *(Désy6)*، سعی کرده که اسطوره‌ها را همچون گنجینه‌های نفیس فرض کند که فرصت تخیل در آدمی ایجاد می‌کنند، نشان دهد که هر اسطوره برای خود پیشینه‌ی تاریخی و جغرافیایی می‌طلبد و می‌تواند بیانگر درونمایه‌ای ناخودآگاه باشد که، توسط نمادها و رمزها، ساختار و تکوین بسیاری از تظاهراتِ روانی را به تصویر کشیده است. به لحاظ روانشناختی، اسطوره‌ها، حاوی پدیده‌ها و فعل و انفعالهایی هستند که، غالباً در همه‌ی فرهنگ‌ها یافت شده[۳۹]، و بیانگر یک «ناخودآگاهِ جمعی» به تعبیر یونگ هستند (Grièvе)، حال آنکه وقتی شکلِ این اسطوره‌ها همچون ققنوس در طول زمان تفاوت پیدا می‌کند، قلمرو برداشت درونمایه‌های آن، منطبق با برخی از شرایطِ زیستی مورد پذیرش واقع نمی‌شود. در قسمتهایی از داستان موندو، خواننده دیگر شاهد تسلسل پیوسته و مداوم این شکل ظهور و افول نیست بلکه بسیاری از عوامل طبیعی و غیرطبیعی آن را همراهی می‌کنند: «لولابی به یک ابر، به یک گاز شبیه بود. با هر چیزی که احاطه‌اش کرده بود، درهم آمیخته می‌شد. به بوی کاج‌هایی شبیه بود که با آفتاب گرم می‌شدند» *(Le Clézio 99)*.

این سمبُل‌های ضعف و قدرت، تیرگی و تاریکی، در دیدگاهی جامع و ساختارگرایانه، به عنوان مفسّر و مبلغِ معنای هستی بوده و قدرت لایتناهی انسان و جهانِ پیرامون وی را به تصویر می‌کشند. تعریفِ بنیادین از اسطوره، کلیدِ درک تاریخی از این سمبُل‌ها[۴۰] را ارائه می‌دهد. روند تصویرسازی اسطوره در مقیاسِ نوشتاری لوکلزیو، حاکی از علم وی به روندهای گشتاری است. روندهایی که زبان را شناسایی می‌کنند و سُنت‌ها و شیوه‌هایِ زندگی قبیله‌-ایی طایفه‌های خرد و کلان را نشان می‌دهند. بعلاوه تکرار صریح و نقش نمادینِ واژه‌گان در بستر روایات نشانگر این است که هر جامعه‌ای در برگیرنده‌ی شکل و مفاهیم خود بوده و در نتیجه مفاهیم درونی و

۳۸. که صحبت از قوانینِ کلّی و جامعِ اندیشه‌های انسانی است.

39. Mythologèmes

۴۰. کانون داده‌های ذهنی ـ اجتماعی

فرهنگ مصطلح آن جامعه به موازات تشکیلات ساختاری خود تثبیت می‌شود. لِوی استراوس با نشان دادن تمایز ریشه‌ای اجزاء سازنده‌ی نظامهای انسانی ـ که وارث و حامل اسطوره‌پاره‌ها[۴۱] هستند ـ تفکیک بُنیادینی از زبان و فرهنگِ انسانی ارائه می‌دهد که بیانگرِ قوانین و وقایعِ این مجموعه‌ی نظامِ نشانه‌های هستی است.

لِوی استراوس صریحاً به این نکته اساسی اشاره دارد که «ساختارِ اسطوره‌ها در درونِ معنا تجلی می‌یابد» (Lévi-Strauss،578 :1971). به بیانی دیگر باید گفت که این تصورِ معنا و مدلولِ اسطوره در نزد لوکلزیو همان محتوا و ساختار هشت‌گانه داستانی موندو را نشان می‌دهد. همین محتوا در مقابل تغییرات و نابسامانی‌ها شخصیت‌های داستانی، بیانگر تجربیات حسی و عرفانی آنها بوده و اثر را به همراه واقعیت‌هایی منعکس می‌کنند. یعنی همین واقعیت‌ها به تعبیر استراوس، به یک فرازبان تبدیل می‌شوند، چه‌بسا منطقِ ماهیت تاریخی را نشان می‌دهند. در داستان اول، موندو از قراردادهای انسانی و چارچوب‌های آزارنده گریزان است. زندگی خود را خواه ناخواه با واقعیت‌هایی روبه‌رو می‌کند و آموزش خود را به استناد همین فرازبانهای تصویری و الفبایی از سر می‌گیرد:

« همیشه یک صاعقه است، زیباست همچون دَکل یک کشتی، همچون یک گلدان [...]» (Le Clézio 61).

در وجه تمایز استراوس با فروید می‌توان این‌گونه مطرح کرد که «لِوی استراوس اسطوره را تبیین می‌کند؛ و فروید، آن‌جا که می‌خواهد میراثِ روشنگری را نفی کند، اسطوره را می‌کاود و وسعت می‌دهد. یکی به انتزاع، ایستایی و نظام علاقه‌مند است؛ دیگری به پویشِ فرهنگ، به مثابه روایت، نظر دارد» (دهقانی۱۵۳) به هر حال، ذهنیت‌های انسانی، خواسته و یا نخواسته چکیده‌ی شعورِ گذشته دوری را حمل می‌کنند. شاید از این منظر این اِشکال به نظام ساختاری لِوی استراوس وارد شود که وی در قلمروِ تغییر و دگرگونی حرکت نمی‌کند و فقط به دنبالِ ثبات در نظامِ اَشکال است، از این منظر باید گفت که دگردیسی جامعه‌ی انسانی، میل به تثبیتِ ساختار ندارد، بلکه در پی تحوّل در روندِ آهنگین است به بیانی دیگر همان ریزساختارهای نهفته. و رویکرد لوکلزیو در برخورد با این روندِ تاریخی، صورتهایِ اسطوره را در

۴۱. اسطوره‌پاره‌ها (mythèmes)، سازنده‌ی قطعات و اجزاء ساختاری و منضبط اسطوره‌ها هستند(Leavitt،49)، و از زیرساخت‌ها و ژرف‌ساخت‌های تأثیرگذار تبعیت می‌کنند.

یک جهشِ معاصر نشان می‌دهد. دیدگاهی بدور از گرایش‌های مردگرایانه، زن‌گرایانه، شیءگرایانه و یا قهرمان‌گرایانه‌ی این کلیشه‌های تصویرمحورِ گذشته و تمایل به نوعی سنخ‌شناسی و تاریخ‌شناسی انسانی: «دانیل پسربچه–ای بود که زیاد حرف نمی‌زد. در مکالمات دیگران دخالت نمی‌کرد مگر وقتی که موضوع دریا، سفر در میان بود. اکثر آدمیان زمینی هستند[...] در روی زمین متولد شده‌اند و به زمین و اشیاء زمینی علاقه‌مند هستند. حتی دریانوردان مردمان زمینی هستند» (Le Clézio،167).

تحولات درونی و اجتماعی شخصیت‌های لوکلزیو و نحوه‌ی رویارویی آنها با یکدیگر در داستان موندو، از ورای وقایع و حوادث سفر، تابلوی زیبایی از قوه‌ی خیال را در عرصه‌ی داستان‌پردازی نشان می‌دهد. با توجه به اینکه روایت همین ابعاد خیالی در داستانها و رُمان‌ها، ریشه در متن‌ها و اسطوره‌هایِ گذشته دارد. و این همان توسّل عمیق نویسندگان و شُعرای نیمه‌ی دوم قرن بیستم به داستانهای اسطوره‌ای، همچون میشل تورنیه [۴۲]، آندره ژید و ژان آنویی است. در بازخوانی تاریخ‌های گذشته و فراموش‌شده، اسطوره‌هایی وجود داشته که برای بیان ناگفته‌ها، آلام و شادی‌های انسانی به کمک بشریت شتافته تا با ارائه‌ی وقایع ناهمگن در قالبهای تغییرگرا ظاهر شوند. بالطبع الگوی رُشد و تحولات ساختاری جوامع گذشته، همچون: هندو، بودا، زرتشت، اندیشه‌های «باستانی» چینی، تفکّرات قبیله‌ای و سنّتی مکزیک، در بیان استعاره‌ی هستی و آزادی واقعی در سکوت، در مقابل نظام‌های مادی و دنیوی قرار گرفته و برداشت‌های گوناگونی را از اسطوره و پیشینه‌گرایی طرح می‌کند: «فروید از این جهت به اسطوره‌ها علاقه‌مند است که آنها را جلوه‌ی اضطراب و تعارض جنسی می‌داند، اما یونگ در اسطوره‌ها به دنبالِ علایمی است که نشان‌دهنده‌ی میل به سوی معنای مقدس است» (همان ۱۴۴). در واقع فرهنگ‌های بیشماری در آثار لوکلزیو موج می‌زنند و نقطه‌ی تلاقی آنها همچون داستانِ موندو، غایتی است اصیل و گویا در صحنه‌ی تاریخ‌گرای هستیِ جهان. خوانش و ثبتِ جریانِ تاریخ، لوکلزیو را بر آن داشته تا نتیجه و حضور این اندیشه‌های گذشته را در قالب داستان‌هایی جهانشمول عرضه کند. از این‌رو

۴۲. باید اذعان کرد که تورنیه از نویسندگانی است که به زیبایی هر چه تمام‌تر، از تاریخ اسطوره و روایات اسطوره‌ای بهره جسته است، به‌خصوص در اثر «جمعه یا سواحلِ اقیانوسِ آرام، *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*». در این اثر معروف، مولف تلاش کرده تا اسطوره‌ی «رابینسون کروزوئه» را با یک نظامِ هدفمند تعریف و بازسازی کند.

روند تجربه‌ی زندگی شخصیت‌های کودک‌محور، جدا از اندیشه‌های بکر و معصوم، تضعیفِ ساختار اجتماعی نظام‌های معاصر انسانی را نشان می‌دهد.

اگر بخواهیم نوسازی گذشته در نزد لوکلزیو صورتی ارتجاعی و خشک به خود نگیرد، باید تعریفی از یک ساختارِ نظام‌مند از روایت‌پردازی لوکلزیو داشته باشیم. به نظر استراوس «شکل در مقابل ماده‌ای تعریف می‌شود که برای او بیگانه است و ساختار، مضمون و مفهومِ مشخص ندارد بلکه در یک سازمان منطقی، همچون قلمروِ واقعیت، استنباط می‌شود» (Lévi-Strauss،139: 1973). فرهنگِ داستانی و اجتماعی مولّف نیز با رهایی از اَشکال مذکور و گذر از تأویل‌های مختصّ خود، بازتاب نوعی ساختار (شکل) آزاد و ایدئولوژی حقیقی و زیستی است. از این‌رو مفاهیمِ درونی اسطوره در نزد لوکلزیو، عامل انتقال ارزشهای سرکوب‌شده و یا منسجمِ انسانی، از یک عصر اسطوره‌ای به عصر معاصر است. به‌عبارتی، بُعد تاریخی عامل و بانی پایداری مفاهیم مذکور در بستر یک نظام معنایی جاودانه و بالاتفاق ایدئولوژیک است. اساساً در استنباط پیوستگی مفاهیمِ اسطوره‌ای نمی–توان تلویحاتِ مذهبی و یا باور به ابرنیروها و قوای مافوق بیرونی را به کنار نهاد. لوکلِزیو با الهام از اساطیر اقوام «بابل» و بین‌النّهرین گرفته تا سرخپوستان آمریکایی و افسانه‌های هندی[۴۳] و اسکاندیناوی، با گذر از نمادهای قدرت و حماسه، نشان می‌دهد که برخی دیگر ریشه‌های مقدّس و مذهبی داشته و به بیانی خواهان تفسیر وجودی انسانی هستند. روابط علّت و معلول وقایع، در طول شکل‌گیری اسطوره، غالباً زاییده‌ی باورها، آیین‌ها،آرمان‌گرایی و جاه‌طلبی انسان زمینی بوده است که قوانینِ «معانی ضمنی»[۴۴] را پس از سیر مرحله‌ای از تولّد، بر خود هموار می‌کنند.

داستانهای لوکلِزیو در بطنِ تار و پودهای ساده و جذّاب، حکایاتِ انسانها و غالباً کودکان و نوجوانانِ معصوم گریخته از قراردادها و تفکرات سنگینِ و پیچیده‌ی بزرگسالان[۴۵] را تشکیل می‌دهند و این پرسش‌ها را تداعی می‌کنند که آیا هستی انسانی با بازخوانیِ گذشته و دنیای رمزین نشانگانِ ناطق، می‌تواند عامل تیرگی فهم و شعور انسانی گردد و یا به ابزاری نوین در جهتِ صیقل دادن آن، تبدیل شود؟

۴۳. لوکلِزیو با بسیاری از اندیشه‌های بودایی، تامّلات هندو، ذِن و براهمایی آشنا بوده اسش

44.Connotation

۴۵. تفکرات مکانیکی و زندگی ماشینی و صنعتی«جوامعِ غربی»، که بستر بسیاری از اندیشه‌های ناب و اصیل را که در ارزشهای «بشری» ریشه گرفته‌اند، تهدید و تخریب کرده و به باد فراموشی می‌سپارد.

پاسخ به این سئوال، پرداختن به بسیاری از پیش‌زمینه‌ها و پیش‌طرح‌های عصرهای مختلف است. لوکلِزیو از دو تحلیل اساطیری برای پردازش داستانهای خود یاری می‌جوید: الف- واکاوی قوم‌شناختی و اجزاسنجی اسطوره که می‌تواند بیشتر برگرفته از عناصری از قبیل «آدمیان، مکان‌ها، حیوانات و نباتات» باشد و در بسیاری از بخشهای داستان موندو می‌توان آن را به وضوح مشاهده کرد: «ژُن هرگز مشابه آن را ندیده بود. نهری زلال به رنگ آسمانی که به آرامی از ورای خزه‌هایِ سبز، با پیچ و خم جاری بود» (Le Clézio،125). ب- وابسته بودن به آیین-ها و مناسک، ساختارِ اجتماعی وz رایج آن مقطع تاریخی که با نشانه‌ها و بُن‌مایه‌ی تاریخی در جایگاهِ قاعده و قانونِ زبان انسانی حکم‌فرمایی می‌کند. همین‌جاست که باید اختلافاتِ فرهنگی را آشکار کرد تا به‌قول لِوی استراوس نظامِ قیاس حاصل شود. اما این نظام دیگر تطبیق نیست بلکه «بهترینِ طریقه‌ی شناخت تفکّر عینیِ انسان و مکانیسم‌های آن است» (Lévi-Strauss، 61-62 :1983).

لوکلِزیو در آخرین داستانِ موندو، به نام چوپانان[۴۶] ، طرّاح یک معمّای انسان‌شناسانه در قالب خود «ققنوس» است. شخصیّتی به نام گاسپار، تولّد خود را در داستان مدیون افول دیگران می‌داند: «همه جا حضورِ زندگی و نگاه‌ها حسّ می‌شد[...] صداها با هم طنین می‌انداختند[...] بادِ سرد[...] کسی در امتداد راهِ باریک، از بینِ تپّه‌ها از را رسید. پسر جوانی بود»(Le Clézio،251-248)، «گاسپار هرگز پرنده‌ایی چنین زیبا ندیده بود[...] پرنده بال‌هایش را برهم زد[...] از مقابل آفتاب گذشت و محو شد» (همان۲۷۵-۲۷۶). نظاره‌ی طبیعت و چرخش و زندگی در آن، به گاسپار قدرت درک زبان طبیعت را مهیّا کرده و او را در بی‌نهایت وارسته می‌کند: «شروع کرد به دویدن، بدون اینکه ببیند کجا می‌رود [...]» (همان ۳۰۷) در این ادبیّات، حالات و حرکاتِ جسمانی، نمایانگرِ ارزش‌های جاودانه‌ی طبیعی و انسانی هستند نه زبانِ بی‌کفایت آدمی؛ در نتیجه: «هر اثر ادبی از ارزشها و مقوله‌های ذهنی و اجتماعی، از شیوه‌های اندیشیدن، حِس‌کردن و عمل کردن حاصل می‌شود» (Goldmann،346).

تعدادِ متغیّرها که شامل حالات انسانی و برخوردهایِ شخصیت‌های داستانی می‌شود، در این داستان ارتباط گسترده‌ای با فرایندِ فهم اسطوره در جایگاه یک الگو و پیش-پرداختِ ذهنی یک دوران[۴۷] ، دارد. متغیرهایی که بیشتر حامل حسِ ذهنی هستند

46. *Les bergers*

۴۷. در هر مقطع تاریخی، «الگوی» فکری انسان گاهی اوقات در خلاف جهت «شعورِ عامه» حرکت کرده و شروع به

و خواستار رویکردی جدید در ساختارِ نظامِ انسانی. پرداختن به اَبعاد خیالی این نظام‌های فکری در نزد لوکلِزیو، بی‌وقفه با پَس‌روی‌های زیستی و ذهنی مولف، در یک چشم‌اندازِ وسیع جهانی همراه است. نظر به اینکه چرخشِ اسطوره‌ها در طول اَدوار انسانی، با بیان تغییراتِ ساختاری و محتوایی، تبدیل به عاملی می‌شود تا روابط آنها متناسب با «تفکر نمادینِ»[۴۸] انسانی، حفظ شوند. ققنوسِ لوکلزیو بیانگر نوعی وحدت در ساختار خویشتن انسانی است. این تبدیل و تحول شخصیت‌های داستانی در جهت ارضای امیال مادی معنی ندارد بلکه در مسیر پر کردن خلاء و فقدان ماهیت مفهوم پیدا می‌کند. آهنگِ تبدیل به‌عبارتی دعوت به خودآگاهی است. آگاهی از خویشتن و دنیای پیرامون. بُعد عاطفی و انتخابی این تبدیل برخی اوقات نشانگر تعارض است. تعارضی روانشناختی در مقابل حساسیت موجود انسانی، و برخی اوقات نشانگر تعالی این تحول انسانی. مفهومِ واقعی اسطوره نیز در درون روابطش با متغیّرهای دیگر مشخص می‌شود. به هر حال، اسطوره در نزد لوکلزیو این توان و ظرفیت بالفعلِ خود را دارا بوده و می‌تواند «آیینِ مذهبی، نظام فلسفی و یا حکایت تاریخی و افسانه‌ای را برانگیزد» (Durand،54). به نظر لِوی استراوس حائل و عاملِ اساسی این گشتارهای تاریخی اسطوره‌ها نیز در این چرخش‌ها و بازتابِ تاریخی و اجتماعی مأوا گزیده است. بالاخص آثار ادبی با توأمان قراردادنِ برداشت‌های اجتماعی، سیاسی و روانشناختی، فضای نوینی را در عرصه‌ی گفتار و نوشتار ترسیم می‌کنند. شاید به تعبیر جامع‌تر بتوان حلقه‌ی ارتباط لوکلِزیو و لِوی استراوس را در این «روایت» خواند که ظواهرِ نمادین و نسبیّت‌های فرهنگی و اسطوره‌ای در جهت کنکاش و دستیابی به اصالت و جوهر آدمی حرکت می‌کنند. افزون بر اینکه سیر تاریخی این شناخت در جامعیّت ذهنیت‌های بشری ریشه گرفته است. کاربرد اُفت و خیزها و تکنیک ظهور و افول در نزد لوکلزیو، تاریخچه و داستانی ریشه‌ای را نمایان می‌کند. به‌عبارتی: «در حقیقت، هرگز متن اصلی وجود ندارد. هر اسطوره طبیعتاً یک برگردان است و ریشه و اساسِ خود را در اسطوره‌ی دیگر می‌تواند داشته باشد که از مردم مجاور ولی بیگانه منشاء گرفته باشد» (1971: Lévi-Strauss،576).

چارچوب و نظامِ گفتمانی شخصیت‌های لوکلزیو را به سهولت می‌توان در یک

بازآفرینی و شکل‌دهی برداشتی جدید نموده است.

48. La pensée symbolique

روندِ نشانه‌ایی در نزد لِوی استراوس مورد تأیید قرار داد. به‌طوری‌که: «انسان‌ها از طریقِ سمبُل‌ها و نشانه‌ها[۴۹] ارتباط برقرار می‌کنند. و در قلمرو انسان‌شناسی –که گفتمانِ انسان با انسان است ـ همه چیز سمبُل و نشانه‌هایی‌ست که به‌عنوان رابط، بینِ دو انسان قرار می‌گیرد» (Lévi-Strauss)،1983: 60-62). در واقع نزد لوکلزیو این نظام نشانگان بسیار به کار می‌برد تا از طرفی حقیقت و ذاتِ انسان و طبیعت را آشکار سازد و ابدیتی را به‌قول بورخس عرضه دارد: «مصریان باستان در ساختن پیکره‌های عظیم، اهرام سنگی و دفینه‌های مومیایی شده ابدیّت را می‌جستند [...] مملکت آنها در پیدایش مرغ جانوران نقش اساسی به عهده داشت» (اخوت ۱۵۲) و از طرف دیگر بُعد نمادین زندگی اجتماعی را به صورت زبانِ گفتاری به تصویر بکشد. در بخشهایی از داستان موندو این نشانه‌ها، حتی در شکل خود سیمرغ نیز نمود دارند: «گاسپار هرگز چنین پرنده‌ی زیبایی ندیده بود. همچون عمق دریا، در وسط علف‌ها و نی‌های تیره می‌درخشید[...] گاهگاهی پرنده سفید می‌ایستاد و به گاسپار نگاه می‌کرد [...] ناگهان بالهایش را برهم می‌زد و پسرک چوان شاهد جسم سفیدگون پرنده بود که به آرامی بلند می‌شد» (Le Clézio،275-276).

هر چند «ویرایش»[۵۰]های متفاوتی از اسطوره‌ها صورت می‌گیرد، ولی هرگز نمی‌توان اصالت را به اسطوره داد، زیراکه گذر از تغییراتِ تاریخی و فکری، محتوایی بسیار منقلب و گشتارگرا در تار و پود پنهانِ آنها قرار دارد که خود عامل متغیرهای درونی هستند. این‌گونه‌ی روایی در مکان‌یابی تصورات و خیال‌پردازی‌ها، با زیبایی تمام، مجال تصویری از دیگری را در تار و پود الگوهای داستانی، برای لوکلزیو ایجاد کرده، خواننده را با درون‌گرایی متن پیش می‌برد و وی را در انظار و انتظار شکنندگی و آرمانشهر خود رها می‌سازد. از سوی دیگر تبدیل و تحوّل سیمرغ، حرکت شخصیت‌های لوکلِزیو را از سکون و ابتذال بسوی تکامل و دگردیسی هدایت می‌کند. و تصویرسازیِ آهنگین از طبیعت رمزآلود، نقطهٔ عطف داستانهای لوکلِزیو را نمایان کرده که زبانِ موسیقایی و توصیفی آنها، یادآور زبانِ طبیعت‌گرا و نمادینِ نیمایوشیج است. در نتیجه، طبیعت در نظام نمادینِ خود، همیشه تصاویر و صورِ خیال نویسندگان و شاعران را تغذیه کرده تا ارزشهای اصیل ابناء بشر را در آمیزه‌های سمبولیسم و رئالیسمِ اجتماعی و سیاسی به تصویر کشد. همین استنباط‌های گذشته و حال، در

49. Les signes

۵۰. منظور بیشتر شکل‌گیری‌های ذهنی همزمانی است تا مفاهیمِ برداشتی تاریخی (یا دَرزمانی).

ژرفای فکر و رویاهای شاعران نیز رسوخ کرده و آنها را به رنگ‌آمیزی اسطوره‌ی جهانی و اجتماعی ترغیب می‌کند. به‌طوریکه در قالب نو اشعار آنها، زبان با وقایع و مفاهیمِ تاریخی و اجتماعی درهم آمیخته و آیینه‌ی تمام‌رُخِ درون انسان، عالم بیرونی و دورانِ گمشده می‌شود.

نیمایوشیج: شاعرِ طبیعت‌گرا

«ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازه‌ی جهان،
آواره مانده از وزشِ بادهای سرد،»
(نیمایوشیج ۲۲۲).

مضامین اسطوره‌ای نیما، با رنگ و بوی تاریخی و جهانی، ساختارهایی نو بر پا می‌کنند که در زمانه‌ی او، این شیوه‌ی بیان درد و آلام با درونمایه‌های عمیق اجتماعی، بی‌سابقه بوده است. به‌طوریکه توصیف توانایی ذهن عقلانی بشر، در قلمرو «فرار» از تبعیض‌های نژادی و تعصّبات سنّتی، ارثیه درازمدت جنبش‌های فکری آدمی را در طول تاریخ رقم زده است. آشنایی او با اندیشه‌ها و اسطوره‌های مشرق و مغرب و تأثیرپذیری وی از سمبولیست‌های فرانسه، ماهیّت شعری زبان فارسی را دستخوش تغییر کرده و روح تازه‌ای به شعر سنّتی و گذشته بخشیده است. درواقع: «نیما تداوم‌بخشِ سمبولیسم غربی و ابداع کننده‌ی سمبولیسم شرقی با تمام ظرایف موجود در آن است» (اسداللهی، نیماشناسی ۱۵). گذر از درونمایه‌های رُمانتیک اشعار وی، ذهنیّت‌پروری و ذهنیّت‌گراییِ نیما در بطن اشعارش، شاعر را برای دستیابی به کشف هویّتِ گمشده‌ی انسان در بطن تاریخِ انسانی و در دامان طبیعتِ مجهول تشویق می‌کند. رویداد مشروطه و مشروطه‌خواهی و تحولات آن در بستر مردمی و اجتماعی، با حضور خود در لابه‌لای اشعار، پردازش نماد، اسطوره، استعارات و کارکردِ خیالی و اجتماعی مجازها را در نزد شاعر بالفعل می‌سازند. بدینسان نماد به ابزار انقلابی، فکری و تخیّلی شاعر تبدیل شده و می‌تواند از حقایق بسیار پرده بردارد. بسیاری از اشعار نیما رنگ انقلابی و اسطوره‌ای دارند. ولی در کنکاش حاضر دو شعر انتخاب شده تا در سکوی زیبای برابری با پردازشِ ققنوسِ لوکلِزیو قرار گیرند. قابل ذکر است که در ادبیات معاصر ایران، غیر از نیما، شاعران

و نویسندگان بسیاری از این عنصر اسطوره‌ای استفاده کرده‌اند.[۵۱] ققنوس [۵۲] و مرغِ آمین[۵۳] ، اشعاری هستند که به ترتیب در لحظات اوج استبداد رضاشاهی و فضای آزاد[۵۴] و نوگرایی سروده شده و عرصه‌ی کشمکش رُمانتیسم و رئالیسم را تا مغز استخوان شعرِ قاعده‌شکن نیما پیش می‌برند تا خلاقیّت در قالب نهضتی انقلابی–ادبی عرض اندام کند. در تحلیل حاضر، از کاویدن قالبهای سنّت‌شکنی و ساختارشکنانه‌ی نیمایوشیج تحت: زبان شعر، ساختار شعر، مضمون شعر و در نهایت صورت شعر امتناع ورزیده و زبان «نمادینِ» [۵۵]شعر نو را در یک تعامل نماد و استعاره مورد توجه قرار خواهیم داد. شناخت و بازخوانی این زبانِ نمادین، خود، فضای مصراع‌های کوتاه و بلند می‌خواهد و این همان زبانِ مخاطب‌پسند و تأویل‌گراست. به‌قول سارتر:

«زبانِ کامل و قاطع، برای شاعر، آیینهٔ جهان است. در نتیجه، تغییر و تحوّلات مهمی در ساختمانِ درونی واژه صورت می‌گیرند[...] همانطور که مفهوم صورت تحقق به خود گرفت، بُعد فیزیکی واژه در درون آن (مفهوم) منعکس شده و همین معنا و مفهوم، به نوبه‌ی خود، چون تصویرِ پیکره‌ی زبانی عمل می‌کند» (Sartre،20).

---

۵۱. احمد شاملو دفتری بنام «ققنوس در باران» دارد. شفیعی کدکنی در «کوچه‌باغ‌های نیشابور» صدای بال ققنوس را فریاد می‌کشد (رج: « آیینه‌ای برای صداها»، تهران، انتشارات سخن، چاپ اول، ۱۳۷۶، صص۲۴۴-۲۴۶-۲۸۰). شاپور جورکش در مجموعه‌ی «هوشِ سبز» از سوختن ققنوس، «هزار آواییِ غریب» را به پرواز در می‌آورد (رج: «هوشِ سبز»، تهران، انتشارات نوید، ۱۳۶۹، چاپ اول، صص۴۸-۵۵) محمود دولت آبادی در سال ۱۳۵۸ نمایشنامه–ای به‌نام «ققنوس» دارد. «این نمایشنامه دعوتی است به شناخت حقیقت آدمی و دعوتی است به نگریستن انسان واقعی در زمان ما که زیر دندان آهن قرار می‌گیرد و در همین واقعیتش بسیار شکوهمندانه‌تر است از پرومته»(رج: نقد و تفسیر آثار محمود دولت‌آبادی، محمد رضا قربانی، تهران، انتشارات آروین، ۱۳۷۳، چاپ اول، صص ۱۵۱-۱۵۲).

۵۲. سروده شده به تاریخ «بهمن ۱۳۱۶»

۵۳. سروده شده به تاریخ «آبان ۱۳۳۰»، در روایت نیما همین مرغ آسمانی هیات ملکوتی به خود گرفته است و از عالم فرشتگان به دنیای عرفان و سپس وارد جهان نمادهای نیمایوشیج شده است.

۵۴. توضیح بر اینکه در طول دهه‌ی بیست با ورود قوای متفقین به ایران و تبعید رضاشاه، آزادی‌های فراوانی در ایران بوجود آمد. حزب توده تاسیس شد و روزنامه‌های فراوانی به چاپ رسید. حتی خود شعر «مرغ آمین» در روزنامه اتومیک چاپ شد که متعلق به نیروی سوم بود که از حزب توده جدا شده بودند به سرپرستی خلیل ملکی که جلال آل احمد نیز به این نیروی سوم گرایش داشت. از این‌رو، از طرفی محتوای مرغ آمین بسیار امیدوارانه است چنان‌که شعر با این جمله تمام می‌شود : «می‌گریزد شب ـ صبح می‌آید»، به‌عبارتی شعر مذکور رنگ و بوی استبدادی نمی‌تواند داشته باشد.

55. Symbolique

تحلیلِ اسطوره به تعبیری یعنی تحلیلِ نیاز مردم، نیاز مقطعی و تاریخیِ اذهان، همان‌طور که در افسانه و ققنوس، مرغِ آمین و پادشاهِ فتح و غیره به جلوه در می‌آید. در شعر«ققنوس» تقابل این نیازها در یک سطحِ تیره و روشن این‌چنین نمایان می‌شود:

«از آن زمان که زردی خورشید روی موج
کمرنگ مانده است و به ساحل گرفته اوج
بـانگ شـغال، و مـرد دهاتـی
کرده‌ست روشن آتش پنهان خانه را» (نیمایوشیج۲۲۲).

عنصرِ تبیین با صورتی رنگ‌پریده و دهشتناکِ (شغال)، عامل تغییر مقطع زمانی را در یک قالب زادگاهی خویش قابل رویت می‌سازد. زبانِ شعر، برداشتِ مفهومی را در یک تنازع ابدی با زمان، و زمان تیره و کمرنگ، تصویرِ استعاری مرگ را شناسایی می‌کند. درواقع: «نیما اساطیر و تصوراتِ دینی ادوار باستان را «خمیره‌ی موسیقی ادبیّات» برمی‌شمارد که در احساسات و ذوق اقوام گذشته اثر گذاشته و بعدها صورتِ فلسفی یافته‌اند» (اسماعیل‌پور، نیماشناسی،۴۲). آفرینشِ تصویرهای ذهنی در کالبد پیچیدگی‌های روانِ آدمی، شاعر را بر آن داشته تا عرصه‌ی اجتماعی و نوگرایی شعر را اساساً از احساسات رُمانتیک و هیجانات آکنده کُنَد و بینش هستی‌گرایانه و طبیعت‌گرایانه‌ی کشش‌های ذاتی بشر را به احاطه درآورد. در اصل زندگی ـ مرگ ـ زندگی سه وجه ساختاری شعر را نشان می‌دهند:

«او، آن نوای نادره، پنهان چنانکه هست،
از آن مکان کـه جای گزیده‌ست می‌پرد.
در بین چـیزها که گره خورده می‌شود
با روشـنـی و تـیـرگی ایـن شـب دراز
می‌گذرد» (نیمایوشیج ۲۲۲).

حال نفسِ شعر، خود بیانگر ظرافت مکانی گریز[۵۶] بوده و در نزد نیما تداعی‌گر حضور سنگین یک چرخش و یا یک ققنوس برای برانگیختنی دوباره است. استعمال واژه‌های پُربسامد شب و روز، حسّ رُمانتیک نیما را با فضای سیاسی و رئالیستی

۵۶. توضیح بر اینکه در این قالب شعری سه عنصر "او، نوای نادره، پنهان" مسیر رهایی خود را از ورای تیرگی‌ها و روشنی‌ها می‌یابد. نه تنها شعر در جنبه صوری و ظاهری خود نوعی حرکت و گذر تدریجی را تداعی می‌کند بلکه شعر در بطن خود نیز ابتدا تصویری از فضای بسته و سپس تغییر و تحولِ «حرکتی» ظریف را بازنمایی می‌کند.

دوران درهم آمیخته و آیینه‌ی تمام‌رُخِ نمادگرایی اوایل قرن بیستم را نمایان می‌کند. نیما نیز همچون لوکلزیو با گریز از ارزش‌های اجتماعی و فرهنگیِ حاکم، که رنگ سنّتی و اختناق به خود گرفته، تلاش دارد تا سیمرغی دیگر در درونِ انسانها متولّد کند. به‌طوریکه: «عناصری شعری در رابطه‌ای ملموس و عینی به آینهٔ شفاف ذهن او راه می‌یابند و جهان‌نگری نیما از پیوند عاطفی اندیشهٔ اجتماعی، و تخیّلی ـ زاییده از نگرش عینی، تصاویر شعری را می‌آفریند» (رشیدیان۳۶-۳۷). تحوّل و تعالی روحِ انسان در بطنِ این شعر مولّد ابدیّت و جاودانگی و در سودای تحوّل است. حال‌آنکه آمیزه‌ی شگفت‌آورِ یأس، امید و آتش، عمده تفاوت صوری را در نظامِ صنعتی‌سازِ زبانِ قافیه‌پردازی نمایان کرده و شاعر را این‌چنین از قید و بندهای سنّتی می‌رهد: «آنگـه ز رنجـهای درونیـش مـست،

خود را به روی هیبت آتش می‌افکند.

باد شدید می‌دمد و سوخته‌ست مرغ؟

خاکستر تنش را اندوخته‌ست مرغ!

پس جوجه‌هایش از دل خاکسترش به در»

(نیمایوشیج ۲۲۳).

از این‌رو، شاعر در بحبوحه‌ی یک قیاس ادراک‌گرا و مضمون‌گرا قرار گرفته و استدلالِ انسانی خود را در قالب متفکّرین و قافیه‌سازانِ پس از خود، طرح می‌کند. در [بادِ شدید] تحولِ آدمی و احوالات زندگی اجتماعی او، می‌توان از لابه‌لای تحول وزن ساده‌ی عروضی و یا بی‌وزنی مختصّ نیما، پیوندِ اجزای شعر «ققنوس» را با عنصر آگاهی در پذیرش قوانین و اصالتِ طبیعت، سنجید. زیراکه اجزای نمادینِ وی، سرآغاز یک واقعه است، و قالب گفتمانی آن پیامد همان واقعه: «اسطوره دربرگیرنده‌ی همه‌ی عناصر جهان بوده و آنها را در قالب یک واقعه گرد هم می‌آورد» (Jolles،94). نیما اصل مشترک همین برداشت‌ها و نمادها را در یک فرایندِ «انتقال معنا»، با توسّل به نشانگان زبانی و طبیعی خود (به تعبیر بارت)، مستقر کرده است. همین نماد، پرداخته‌ی اندیشه و اندیشه‌هایی است که در نهایت، در متونِ نظم و نثر مأوا گزیده و در واقع همان «امکاناتی هستند که زبان برای معنا بوجود آورده» (احمدی ۲۱۶) و تدوین می‌کند. نیما همچون بسیاری از شاعران

غربی مثل: آراگون[۵۷]، الوار[۵۸]، الیوت[۵۹] و غیره، وعده‌ی آزادی و رهایی می‌دهد. رهایی از فضای بسته‌ی فکری و سیاسی، فرهنگی و عقیدتی، وی را برآن می‌دارد تا در لایه‌های ظریف فکری عصر خود نفوذ کند. به این دلیل، شعر نو، یعنی انتقاد و تفسیر اجتماعی نو که پیوند خود را با بُن‌مایه‌های جمعی و ناخودآگاه حفظ می‌کند: «خاکستر شدن مرغ، اوج از خویشتن گذشتگی و رستگی و در عین حال جدا کردن خود از محیط خور و خواب و دیگر عادات روزمره است. هنگامی که به زایش جوجگان او از بطن خاکستر سوزان می‌انجامد حامل کفایتی است: آن رنج‌های مستمر و گریزها از بهانه‌های مرسوم خوشبختی نام هرگز بیهوده نبوده است چرا که یک ققنوس تنها با غربت سخنانش نَسلی تازه زاییده می‌شود تا حدیث ققنوس زنده بماند و راهش رهروان فراوان بیابد» (حمیدیان ۱۷۷).

به نظر یونگ کُهن‌الگوها سرمشق‌های دائمی و جاودانی فهم و ادراک آدمی‌اند. این سرمشق‌ها خود نمود ظاهری ندارند، اما در قالبِ تصاویرِ کُهن‌الگویی بر ما آشکار می‌شوند. این بُن‌مایه‌های[۶۰] معمول هستند که از ناخودآگاهِ جمعی[۶۱] سرچشمه می‌گیرند و مضمونِ اساسی ادیان و اسطوره‌هایند (دهقانی ۱۴۳).

گرایش برای واکاوی ژرفای انسانی در شعرِ ققنوس، رهایی انسان و ارزشهای بشری، در بیان حرکت و جنبش، چون واسطه‌ای بین ذهنِ شاعر و مقطعِ زیستی و تاریخی وی قرار می‌گیرد و خالق موسیقیِ طبیعی و درونی می‌شود: به قول نیما: «اگر شعر به صورت شمرده و به حالِ طبیعی زمزمه شود، حتماً شعر طبیعی می‌شود، چون در این حال با احساسات و حالاتِ انسان برداشت می‌شود» (ثروت ۳۳) دنیای رمزینِ این اشعار متنوع و مضمون‌پرور در توصیف یک رئالیسمِ تلخ و گزنده با رنگ و بویی رُمانتیک پیشتاز است. زیراکه پیچیدگی ذاتی این اشعار و تعریفِ عنصر آلامِ اجتماعی در قالب استعارات، بی‌وقفه وابستگی نیما را در طرحِ بازتابِ رفتارهای فردی، در مقابل جامعه، نمایان می‌کند و به عبارتی: «فردیّت و اتّکای شاعر به درون و تخیّل فردی، او را به انسانی متفاوت، تنها، برگزیده، حسّاس، رنجور و نابغه‌ای بیگانه تبدیل می‌کند» (جعفری، به نقل از پادشاه فتح، عظیمی ۲۳۷).

---

۵۷. Louis Aragon(1897-1982): شاعر، رُمان‌نویس و از فعّالان حزب کمونیست فرانسه

۵۸. Paul Éluard(1895-191952): شاعر انقلابی و سورئالیستِ فرانسه

۵۹. T. S. Eliot (1888-1965): شاعر، درام‌نویس و منتقد ادبی آمریکایی

60. Motifs

61. l'inconscient collectif

اشتیاق وی به اَشکال‌سازی‌های شعر دهه‌های آغازین قرن بیستم، و شناخت حیطه‌های زبان و اَشکالِ بیانی و عروضی به عناصری ضروری در بطنِ چارچوب‌شکنی این ترکیب وصف و خیال تبدیل می‌شوند. این عناصر به طرق مختلف آرای یک تحوّل و یک نواندیشی در اعماق ذهن انسانی را مطرح می‌کنند. از این منظر اسطوره در امتداد تحول به یک روایت می‌ماند: «باد شدید می‌دمد و سوخته‌ست مرغ؟» روایتی پویا و جاودان در بستر اشعار نیما. از این نگاه، توصیف نیما، تأویل حرکتِ وجودی انسان است که در هزارتوی احساس، تردید و آگاهی اجتماعی، در جُست‌وجوی رهایی است. در این مورد، می‌توان با بارت هم–صدا شد: «سبک گونه‌ایی اسطوره‌ی نفس‌گرا و زبانی است که نویسنده با آن حدیث نفس می‌کند» (دقیقیان ۶۳) به قول نیما: «شعر باید به توصیف و نمایش نزدیک شود و از موسیقی سنّتی دوری گزیند» (ثروت ۳۲) از سوی دیگر مخاطبین شعر در مرغِ‌آمین خواستار آزادی و تحوّلِ عمیق در روند حیات فردی و بالاخص اجتماعی هستند. نگاه بدبینِ شاعر به احوالات اجتماعی، به‌کمک ذهنیّت‌گرایی نیما شتافته و در «مرغِ آمین» آزادی‌خواهی و انسان‌گرایی نوین را تصویرسازی می‌کند. با توجه به اینکه سیستم و تنیدگی‌های درونی اسطوره‌ها مرتبط با نظام فکری و زندگی انسانهاست، آفرینش تصویرهای ذهنی در کالبد پیچیدگی‌های روانِ آدمی، شاعر را بر آن داشته تا در جامعه‌ی خود بتواند متناسب با تغییراتِ زمانی و تاریخی، اسطوره‌هایی را خلق کند. و این در مفهوم تعبیر بارت یعنی «ارتباط»: «اسطوره نظامی ارتباطی است. یک پیام است. اسلوبی از دلالت است» (بارت، دقیقیان،۱۳۷۵: ۳۰) به این دلیل، عامل ماندگاری یک اسطوره، یک «رمز نمادین»، در نوشتارهای ادبی ـ کتبی یا شفاهی ـ صورتی کثیر به خود گرفته و به پیشوازِ ترکیب «ژانرها» می‌رود. و ذهنیّات عصر ساخته‌شده‌ی اسطوره، با محتوای این «گفتمان ارتباطی» [۶۲] منطبق می‌شود:

«مرغِ آمین دردآلودی است کاواره بمانده.
رفته تا آنسوی این بیدادخانه
بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه.
نوبت روز گشایش را
در پی چاره بمانده» (نیمایوشیج ۴۹۱).

62. Le discours communicationnel

شعر «مرغِ آمین» را باید شعر حماسه و انقلاب نامید. به قول خود نیما: «در هنرِ من، سرگذشتِ ملّت من احساس می‌شود» (پرستش، نیماشناسی،۱۵۷). زیراکه با یک گفتگوی خلّاق و رهاننده مواجه هستیم که، در فراخ ظلمات، نه تنها دوباره ققنوسِ تحول‌گرا را تداعی کرده بلکه شاعر در یک کشمکشِ اجتماعی و عاطفی تلاش می‌کند تا «در روشن‌ترین بیان نمادگرایانه جانمایهٔ انگیزش، خیزش و رهایی خلق را در تبیین اسطورهٔ آشنای نبرد شب و روز بشکافد و پیروزی صبح، اساطیری‌ترین اندیشهٔ آرمانی توده را بیان دارد» (رشیدیان ۵۵). برجسته‌سازی نشانه‌ها و بازی دال و مدلول در نزد شاعر، بیانگر تعادل و عدم تعادل در درون ساختارهای اجتماعی و زیستی است.

ققنوس، عنصری منزوی و تنهاست، هر چند دل در گرو خلق دارد اما با آنها پیوندی ندارد. او شیفته‌ی آرمانی است که یک تنه به سوی آن پرواز می‌کند در حالی‌که مرغ آمین همه‌ی هستی‌اش در پیوند خلق معنی پیدا می‌کند. اگر در ققنوس همه‌ی عناصر تشکیل‌دهنده نشان‌دهنده‌ی انزوایی یگانه است، در **مرغِ آمین** همه چیز نشان‌دهنده‌ی همدردی و همراهی مرغ (شاعر) و اجتماع است: «این مرغ (ققنوس) خود نیماست، مرغی گوشه‌گیر و خوشخوان که بانگ بلندش آوازه‌ی جهان است، یا می‌تواند باشد[...] پرندگان نشسته بر شاخه‌های دیگر به احتمال قوی نماد شاعران محیط گوینده‌اند لیکن بعید است با او سنخیّتی داشته باشند، چرا که ققنوس احساس تنهایی می‌کند، چون هیچ‌یک از آنان از ناله‌هایِ گمشده‌ی او سر در نمی‌آورد» (حمیدیان ۱۷۴).

بررسی شعر نیما از دو جهت یعنی شکلِ بیان و مفهوم و محتوای درونی میسّر بوده و ساختار نوینی را ساخته و پرداخته بطوریکه می‌توان سراسر شعر را در بطن استعاره و نماد لمس کرد. بعلاوه جستجوی خوشبختی [۶۳]و سعادت و مواجه کردن انسان و طبیعت در نزد نیما و لوکلزیو از یک طرف، و بیان انزوا و تنهاییِ بشر در چارچوب‌هایِ زیستی از طرف دیگر ارزشی افزون به زیبایی‌شناسیِ آثار آنها بخشیده است.

از سوی دیگر جایگاه «اندیشه‌ورزیِ» دکارتی[۶۴] در اشعار نیما، به شاعر این

۶۳. همین اصل سعادت را از زوایای متفاوتی می‌توان مورد ملاحظه قرار داد: آرمانی، واقعی، فردی و اجتماعی، زیستی و سیاسی.

۶۴. Cogito: «اصلِ» فکری و ذهنی موجود ناطق که در تقابل تردیدآمیز «هستی‌شناسانه‌ی» خود، وجود خود را به عصیان و پاسخ می‌کشد

امکان را می‌دهد تا در پی علّت‌یابی و پاسخ به خیانتِ تاریخ باشد و نمایش اختلال در ساختار سیاسی و اجتماعی نظام حاکم، در قالب اسطوره و نماد، ابزاری می‌شود تا شعر را در جهت دستیابی به ایدئال‌های ذهنیّتی شاعر «ققنوس و مرغِ آمین» قرار دهد. هدف این اسطوره-گرایی نیمایی نیز «نشان دادن جامعیّت رفتارهای انسانی در زندگی روزمرّه‌ی اقصا نقاط جهان» (Barthes، 795 :2002) است. تاریخچه‌ایی که بیشتر تصویر است تا نقل و حکایت. و پویایی آن نیز در گفتمانِ آزاد و نماد تعالی‌گرایی آرمیده است. پس در نتیجه نمادِ بهار انقلابی نیما، در بطن سرخوردگیها و پیوندهای روحی شکوفا می‌گردد: «سمبولهای جهانی با آنچه که جانشینش شده‌اند، رابطه‌ای ذاتی و درونی دارند» (رشیدیان ۱۴). شعر دوره‌ی خفقانِ نیما نیز با تعهّد وی درهم آمیخته و «تعقید شعر نیما را باید رمزی، نشانه‌ای و سمبُلی از عقده‌هایی دانست که افکار آدم‌های آزاده‌ی عصر ما را در خود می‌پیچد» (جلال آل احمد به نقل از پادشاه فتح، عظیمی۳۰۶). از این منظر، اسطوره‌ها قالب‌هایی هستند که تعریفی جدید از انسان، طبیعت و نظام آفرینش ارائه می‌دهند و باعث می‌شوند تا برخی اوقات زبان، شکل مبهم و یا رمزآلود به خود بگیرد:

«چون نشان از آتشی در دود خاکستر
می‌دهد از روی فهم رمز درد خلق
با زبان رمز درد خود تکان در سر.
وزپی آنکه بگیرد ناله‌های ناله‌پردازان ره در گوش»

اگر با رویکردی شناخت‌گرایانه به اشعار این شاعر تحوّل‌گرا، تاریخ‌ساز و نوگرای قرن بیستم نظر شود، الگوی زیستی انسان در سایه‌ی نمادهای هستی با تاریخِ سیاسی، تحولات اجتماعی و فرهنگی عجین خواهد شد. از اینرو بررسی سه گونه‌ی «شناخت» به تعبیر اسپینوزوآ در نزد نیمایوشیج می‌تواند ارزشی افزون به درک اشعار وی ببخشد:

الف-شناختِ تجربی[۶۵] و احساس‌گرا: که در برگیرنده‌ی ظواهر و خیالات انسانی، در بطن تجارب مبهم «قوّه‌ی خیال» است:

«هر تنی زانان، جدا از خانمانش، بر سکوی در، نشسته‌تر

65. Empiriste

وز سرود مرگ آنان، باد
بیشتر بر طاق ایوانهایشان قندیلها خاموش» (نیمایوشیج ۴۹۵).
ب–شناختِ عقلانی[۶۶]: که از طریقِ قیاس و استنتاج و درک عقلانی اشیاء و جهانِ زیستی عمل می‌کند.
پ–شناختِ شهودی[۶۷]: که دربرگیرنده‌ی شناخت شهودی و شمّه‌ای‌است:
«وز بر آن سرود دوداندود خاموش
هر چه، با رنگ تجلّی، رنگ در پیکر می‌افزاید.
می‌گریزد شب.
صبح می‌آید» (همان ۴۹۷).
به‌عبارتی حلقه‌ی ارتباط مابین واقعیّات حیات مادّی و طبیعتِ لایتناهی است (Pim- -14 bé،22). این قوّه‌ی سه‌گانهٔ شناخت در سراسر اشعارش به زیبایی جلوه تابیده:

«با کجی آورده‌هاشان شوم
که از آن با مرگ ماشان زندگی آغاز می‌گردید
و از آن خاموش می‌آمد چراغ خلق.
«آمین» (نیمایوشیج ۴۹۶).

به‌طوریکه منظرِ «شناختِ متعالی» این اشعار کمک می‌کند تا مخرجِ مشترک همه‌ی این تفاوت‌ها و شباهت‌ها را بتوان در یک رگه‌ی مشترک و یک انتظامِ معلولی ـ تاریخی و ذهنی ـ بشر جُست که در بازآفرینی الگوی مطلوب بکار گرفته شده و ققنوسِ ناپایدار خود را تا سر منزل رهایی همراهی می‌کند. به بیان دیگر باید اعتراف نمود که: «اساطیر نیما ساده، ابتدایی و بسیار نزدیک به همان دریافت‌های انسان پاک اوّلیه‌اند» (رشیدیان ۳۷) همین زبانِ سَمبولیک است که «تجربیّات درونی و احساسات و افکار را به شکل پدیده‌های حسّی و وقایعی در دنیای خارج بیان می‌کند و منطق آن تحت تسلط عواملی چون درجهٔ شدت احساسات و تداعی معانی است» (اِریک فروم [۶۸]، به نقل از رشیدیان۱۴). بدیهی است که نواخت، شکل درونی و محتوایی اسطوره‌ی نیمایی در مقابل وقایعِ تاریخی، صورتی تقریباً بدون تغییر به خود گرفته و بیشترین دگرگونی خود را در بازآفرینی‌های یک مقطع نمایان می‌کند.

66. Rationnelle 67. Intuitive 68. Erich Fromm

شکل‌گیری و تحوّلِ اسطوره ـ با یک رویکردِ درزمانی[۶۹] و هَم‌زمانی[۷۰]ـ دو مقوله کاملاً جداگانه بوده که در تحلیل روندِ معاصرِ اسطوره در مقابل هم قرارگرفته و صیغه‌ی انفعالی خود را در درون شعورِ عامّه درج می‌کنند:

«جایی که نه گیاه در آنجاست نه دمی.
ترکیده آفتاب سمج روی سنگهاش،
نه این زمین و زندگی‌اش چیز دلکش است
حس می‌کند که آرزوی مرغها چو او
تیره‌ست همچو دود» (نیمایوشیج ۳۰۷)

ساختار محتوایی این شعر نیز گذر از ذهنیت‌های ادبی، پیام‌آور آفرینش‌های اساطیری و هنرمندانه است: «نیما در ساختن این نماد از دو مرغ عظیم در دل ادب کهن بهره گرفته است، سیمرغ شاهنامه و منطق‌الطیر. لیکن مرغ نیما انگ و رنگ خاص خود را دارد، هم این است و هم آن، و نه این است و نه آن، همین نشانه روح شگرف آفرینشگری است» (حمیدیان ۲۶۳). در واقع نیما با آگاهی از ساختار سنّتی و زمانی شعر مشروطه دست به زبانِ ابهام می‌زند. زیراکه «ابهام، جوهر هنر است و در شعر، این ابهام به واسطه‌ی تصاویر و اصولاً صور خیال به وجود می‌آید[...] و یکی از وجوه میل انسان به آزادی است» (پرستش۱۵۱-۱۵۲). تبیینِ همین اسطوره، که تفکیک-پذیری آن از کارکردش جدا نیست، در نزد یونگ همچون نظامی از «ادراک، معنایابی، تفسیر و شالوده‌ی فلسفی نگرشهای فرهنگی-که در ضمیر ناخودآگاهِ جمعی ما قرار دارد» (پاینده ۳۳) مشخص می‌شود. حال آنکه تدوین همین نظام در نزد نیما، به فرایندی می‌ماند که فهم پدیده‌های فرهنگی و قاعده‌ی روانی انسان را نمایان می‌کند. تبلور این تحوّل و دگردیسی مبیّن گونه‌ایی از ساختار روانی فرهنگی است که با نشان دادن اجزای خود، مدّعی تجزیه و تفکیکِ معنا در نزد خواننده است. و اساسِ این معانی نیز بر روی نمادهای کیهانی، متافیزیک و طبیعی قرار گرفته است. از این‌رو، اسطوره‌ی نیما، نه تنها فرد، بلکه کُلّ هستیِ انسان را به تعهّد می‌کشد و در مجموع آیا به تعبیر لورانسْ کوپ، می‌توان ادّعا کرد که: اسطوره «روایتی‌ست که نیروی نهفته‌ی آن همواره از نظم موجود، و توهّمِ آن در مورد حقیقت، می‌گریزد»؟(دهقانی ۲۰۲) و یا به تعبیر فروید، مفهوم

69. Diachronique 70. Synchronique

درونی این اسطوره‌پردازی را باید در بطنِ مفاهیم قوه‌ی ناخودآگاه یافت؟

نتیجه‌گیری

استنباط و بیان واقعیّتِ هستی در قالبهای نمادگرایی، عرفان و اسطوره‌گرایی، مسیری بس یکسان را در زیر نثر لوکلِزیو و نظمِ آهنگین و رهاننده‌ی نیمایوشیج می‌پیماید. گذشته‌ی منسوخ، بازخوانی و بازنگری می‌شود تا اصالتِ از دست‌رفته‌ی انسانی از گزندِ گسیختگی‌ها حفظ شود. «مناسباتِ اجتماعی و فرهنگی»، در داستانی همچون موندو، با شکستن قراردادها، کامل‌ترین سعادت را به تصویر می‌کشند که با تفصیلِ معنایی خود با محتوایی عاری از درد و غم‌ها، تشویش و بیماریها نمود پیدا می‌کند. شعر نیما نیز در درون حالاتِ گسسته‌ی خود، در نهایت به نثر آهنگینِ و موسیقایی لوکلزیو نزدیک شده و با توسل به نمادگرایی، ساده‌نویسی و ساده‌گرایی برای افاده زیبایی معنا عرض اندام می‌کند. پردازش عینی و تمثیل‌پردازی صوری تصاویر، توصیف فی‌النفسه و درونی، ساختار اسطوره‌ای روایت یا شعر نو را نشان داده و حتّی انتخابِ نام داستانها و اشعار را نیز با فرایندِ تحوّل جهانشمول در ارتباط تنگاتنگ قرار می‌دهد. نیما با گریز از ارزشهای اجتماعی و فرهنگی خود ـ که رنگ اختناق گرفته ـ تلاش می‌کند تا سیمرغی دیگر در درونِ انسانها متولّد کند. حال‌آنکه دلالت اسطورهٔ «ققنوسِ» نیما، نظامی از واقعیّت‌های عینی و ذهنی را می‌تراشد که در استقبالِ تاریخی قرار گرفته و آنها را با آگاهی و هنجارهای جامعه مواجه کرده و به مصاف یک رئالیسمِ عینیّت‌گرا می‌کشاند.

بنابراین می‌توان اینگونه استنباط کرد که در بطن این نظم و نثر همه‌چیز برای موجود انسانی مظهرِ تقدّس داشته، همچون طبیعت، جانداران، و متقابلاً تابعیّت فردی و جمعی متعلّق به یک طبیعت پاک‌سرشت و اصیل بوده است. هر دو درپی فلسفه‌ایی هستند که در قالبِ اسطوره بتواند ظرافت‌های زیستی، فردی، اجتماعی و حتّی حماسی را با رنگ و بوی جهانی [۷۱] در قلمرو نوشتار عرضه کند. برخورد عاطفی و اصیلِ نیما با طبیعت و عناصرِ آن، مرز بسیار مشترک ذهنی و عقلانی نیما و لوکلِزیو را تبیین می‌کند. نیمای «افسانه» و لوکلزیو(ی) «افسانه‌پرداز» در تکرار تضاد انسان و طبیعت، گذشته و حال، به وصفِ زبانِ آدمی پرداخته و نمودِ

71. Cosmopolite

گفتمان و نمادگرایی را در بیان درون غوغاطلب و استعاری نشان می‌دهند. مأنوس بودن شاعر با عناصر و جلوه‌های طبیعت و شناخت کافی از تاریخ و اصل‌های تاریخی، نوید یک آشتی مسالمت‌آمیزِ انسان و طبیعت را حتّی در نزد لوکلزیو می‌دهد. از این‌رو نیما همزاد لوکلِزیو در پردازشِ جوهره‌ی عناصر طبیعی خواهد بود. این ققنوس، این «نیما»ی زمانه و آرمانخواه، و باور وی به تقارب بیش از پیشِ هستی انسانی با طبیعتِ مخلوقات یادآور شهر عشق عطّار است که سیر گفتار به تنها «وجود» عالم می‌رسد و او سراسر نور است و زیبایی. پیغامِ ققنوسِ لوکلِزیو و نیمایوشیج، پیغام وجودشناختی خویشتن در مقابل دیگری بوده که از ورای مقتضیات تاریخی و اجتماعی در پی غایت است. نیما مبتکر ارزشهای جامعه‌ی خود نیست، بلکه یک بازآفریننده و احیاگر است. نگرش نوستالژیک نیما به زادگاه خود، مرز مشترک وی با لوکلِزیو در پناه بردن به جوهره‌ی طبیعت و اصالتِ انسانی است. همین بازگشت، آفرینشِ معنا را در نظم و نثر رقم می‌زند و نشان می‌دهد که هر دو بدنبال تغییر در احوالات فردی و درونی، اجتماعی، معرفتی و دیگرشناختی، و ادبی بوده‌اند. به تعبیری تحوّلِ مرغها در نزد نیما و کودکان و نوجوانان در نزد لوکلزیو حکایت یک تأویل و تبدیلِ درونی است. در نزد نیما اگر این مرغها پژمرده و خاکستر می‌شوند، همان تعبیر رنج و فسونِ اَبنای بشر است که در مقاطعی از تاریخ دستخوش محنت، آزار، فقر و ظلم می‌شوند. و شاعر طبیعی‌ترین و ناب‌ترین زبان را برای کاویدن درونِ روح آدمی و محیط اجتماعی بیرونی به کار می‌گیرد. برداشت‌های زبانی و ذهنی این دو خالق ادبی، هرگز نمی‌تواند بدور از تعاملاتِ اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و صنعتی باشد. اگر فرهنگ یک جامعه را فرایندها و تحوّلات طبیعی اندیشه‌ی انسان، در یک سیرِ تاریخی، در نظر بگیریم، باید گفت که در نزد نیما و لوکلِزیو، این فرهنگ هدفی جز نوزایی دنبال نمی‌کند و ماندگاری خود را نه در درونِ رُشد جوامع عقلانی و صنعتی، بلکه در بطن اصولِ بشری دست‌نخورده و ارزشهای مطلق طبیعتِ انسانی جستجو می‌کند. هر دو خالق ادبی در قالبِ زبانی ساده و زیبا توصیف‌کننده‌ی پاکی و بی‌آلایشی «انسان و طبیعت» هستند.

پناه بردن نیمای اجتماعی و سیاسی، از آشفته‌بازارِ عصر خود، به آغوش طبیعتِ ساده و دل‌انگیز زادگاهی یوش از یک طرف، و تصویرهای ناب در قالبِ نمادهای اصیل از طرف دیگر، وصف‌های حالات درونی انسان و تعبیرهای پُررنگ و مجلّل

عناصر طبیعت را در نزد لوکلِزیو تداعی می‌کند. نگرشِ تاریخی و اسطوره‌ای به انسان و جهان با نظر به احوالات اجتماعی و فلسفی، همه‌ی برداشت‌های اساطیری نیما و لوکلزیو را در یک بافتِ جامعه‌شناختی و انسان‌شناختیِ نوین قرار داده، از یک طرف، تحوّلی انقلابی و اجتماعی اشعار نیما را در بطنِ جامعه‌ی فئودال نمایان می‌کند و از سوی دیگر تحوّل نماد ققنوس در نزد لوکلزیو، بیشتر تغییر در نظام فردی–فلسفی و اجتماعی است. دو مفهوم تقریباً یکسان از انقلاب در قالب دو فرهنگ متمایز: شکل درونی و بیرونی (اجتماعی) آن در نزد نیما و شکلِ فردی (فلسفی) و اجتماعی آن در نزد لوکلِزیو. به عبارتی می‌توان رنگ و بوی مبهم داستانهای لوکلِزیو و شعرِ ابهام‌آلود نیما را از یک چشم‌انداز فردی و اجتماعیِ مشترک نگریست. در نهایت امر شاید بتوان «اسطوره‌ی شهر» و پرداختن به تمثیلِ آزارنده‌ی آن در قالب تصویری شهری، را نیز در یک تحلیل مشترک در «پادشاهِ فتحِ»، «خانه‌ام ابری‌ست»، «سوی شهر خاموش» نیما و داستانهای دیگر لوکلِزیو در نزد هم قرار داد که این خود نیز جُستاری دیگر طَلَبد.

منابع

– احمدی، بابک. ساختار و تأویل متن، تهران: نشر مرکز ، ۱۳۷۲.
– اسداللهی، اللهشکر. نیما و ادبیّات غرب، همایش نیماشناسی، اداره کل فرهنگ و ارشاد استان مازندران، انتشارات شلفین، ۱۳۸۱.
– اسداللهی، اللهشکر. بازیافتِ اسطوره در رُمان نو، اسطوره و ادبیّات: مجموعه مقالات، تهران، انتشارات سمت، ۱۳۸۳.
– اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. چشم‌انداز اسطوره در شعر نیمایوشیج، همایش نیماشناسی، اداره کل فرهنگ و ارشاد استان مازندران: انتشارات شلفین، ۱۳۸۱.
– الیاده، میرچا. اسطوره، رویا، راز، ترجمه رویا منجّم، تهران: انتشارات فکر روز، ۱۳۷۵.
– بارت، رولان. اسطوره، امروز، ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.
– بورخس، خورخه لویس. موجودات خیالی، ترجمه احمد اخوت، تهران: نشر آرست، چاپ اول، ۱۳۷۲.
– پاینده، حسین. اسطوره‌شناسی و مطالعات فرهنگی: تبیین یونگ از شکل‌گیری اسطوره‌ی مُدرن، اسطوره و ادبیّات: مجموعه مقالات، تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸۳.
– پرستش، شهرام. پژوهشی در جامعه‌شناسی شعر نو نیما و مسئله‌ی شعر اجتماعی ایران، همایش نیماشناسی، اداره کل فرهنگ و ارشاد استان مازندران: انتشارات شلفین، ۱۳۸۱.
– ثروت، منصور. نظریه ادبی نیما، تهران: انتشارات پایا، ۱۳۷۷.
– حمیدیان، سعید. داستان دگردیسی، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ دوم، ۱۳۸۳.
– دقیقیان، شیرین‌دخت. اسطوره، امروز: رولان بارت، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.
– رشیدیان، بهزاد. بینش اساطیری در شعر معاصر فارسی، تهران: نشر گُستره، ۱۳۷۰.

– ستّاری، جلال. اسطوره و رمز، مجموعه مقالات، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۷۸.
– عظیمی، میلاد. پادشاهِ فتح، نقد و تحلیل و گزیده اشعار نیمایوشیج، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۷.
– فلکی، محمود. نگاهی به شعر نیما، تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۳.
– قربانی، محمد رضا. نقد و تفسیر آثار محمود دولت‌آبادی، تهران، انتشارات آروین، چاپ اول، ۱۳۷۳.
– کوپ، لورانس. اسطوره، ترجمه محمد دهقانی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۴.

– عطار نیشابوری، فَریدالدّین ابوحامِد محمّد. منطق‌الطّیر، به تصحیح صادق گوهری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ یازدهم، ۱۳۷۴.
– محمدی، هاشم. از منظومه فنیکس تا منطق‌الطّیر عطار و استرالیا، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال۴، شماره۱۲، دانشگاه آزاد اسلامی تهران جنوب: پاییز۸۷، صفحات۸۱–۹۸.
- نیمایوشیج، به کوشش سیروس طاهباز. مجموعهٔ کامل اشعار، تهران: موسسهٔ انتشارات نگاه، ۱۳۷۳.

- Barthes, Roland. *Mythologies*, Paris, Seuil, Points, 1957.
- Barthes, Roland. *Mythologies, Œuvres Complètes*, tome1. Paris, Seuil, 2002.
- Bertin, Georges. *Pour une socio-anthropologie de l'Imaginaire*, in http:// sites.google.com/ site/imaginouest/mes travaux/pour-une-sociio-anthropologie
- Brée, Germaine. *Le Monde Fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Éd. Rodopi, 1990.
- Cortanze, Gérard de. *Le Clézio, Vérité et Légendes*, Paris, Éd. du Chêne, 1999.
- Doucey, Bruno. *Désert*, Paris, HATIER, 1994.
- Désy, Pierrette. "*Amérique du Nord. Mythes et rites amérindiens*", Dictionnaire des mythologies et des religions, http://classiques.uqac.ca/contemporains /desy_ pierrette / amerique_du_nord_mythes/amerique_du_nord_mythes.pdf
- Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à*
- *l'archétypologie générale*, Paris, PUF, 1963.
- Ferdinand de Saussure. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995.
- Goldmann, Lucien. *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard. Idées, 1964.
- Griève, Anna. *"Présentation succincte de onze notions-clés de la pensée de Jung"*, http:// www. adequations.org/IMG/article_PDF/article_a72.pdf
- Hoarau, Stéphane. *Ecriture de l'exil, exils des écritures*, Thèse de doctorat, université Lumières Lyon 2, 2008, http://www.limag.refer.org/Theses/Hoarau.pdf
- Jolles, André. *Formes simples*, trad. A-M. Buguet, Paris, Seuil, 1972.
- Leavitt, John. Les *structuralismes et les mythes*, revue "Anthropologie et sociétés", vol. 29, n°2, 2005, p. 45-67.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1978.
- Lévi-Strauss, Claude. *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971.
- Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973.
- Lévi-Strauss, Claude. *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.
- Marotin, François. *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1995.
- Pimbé, Daniel. *Spinoza*, Paris, Hatier, 2000.
- Rouby, Fanny et al. *Échos mythologiques,* http://perso.univ-lyon2.fr/~mollon /Parcours Baroque/10-EchosMytho.pdf, p. 159-173.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature*?, Paris, Gallimard, 2004.
- Thomas, Nadine. *Le sens de la fête chez Le Clézio*, in "Écrire, traduire et représenter la fête", éd. Universitat de València, 2001, pp. 505-518. http://www.uv.es/~dpujante /PDF/ CAP2/B/N_Thomas.pdf