فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۴ ـ ش ۵۰ ـ بهار ۹۷ (از صفحه ۲۹۵ تا ۳۲۹)

خوانش کُهن‌الگویی در داستان‌های ژان ـ ماری گوستاو لوکلِزیو: «بیابان، جویندهٔ طلا و کتابِ گریز»

دکتر وحید نژادمحمد* ـ دکتر مرضیه بلیغی**
استادیار زبان و ادبیات فرانسه دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه تبریز ـ استادیار زبان و ادبیات فرانسه دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه تبریز

چکیده

قوهٔ خیال و داستان‌پردازی یکی از ابزارهای بیان معمّاهای تاریخی و زیستیِ بشر است. ارتباط ادبیات و اسطوره از بدو خیال‌پردازیِ انسان بی‌وقفه خود را از لحظه آفرینش‌های ادبی نشان داده است. نوشته‌های مستند و داستانی، پدیده‌های تاریخی و اسطوره‌ای را بازسازی می‌کنند و بررسی مفاهیم روان‌شناختی را در خود به تحلیل می‌طلبند. بسترهای تخیلی و واقع‌گرای نویسندگان قرن بیستم از جمله گوستاو لوکلزیو حامل اَشکال ادراکی و تاریخی بوده که به گونه‌ای جمعی قابل دستیابی هستند. لوکلزیو با بازخوانیِ برخی از کهن‌الگوهای مطروحه توسط یونگ همچون پرسونا، آنیما، آنیموس، بازگشت به خویشتن، تولد، پیرِ دانا، سایه و گریز بخش زیادی از نوشته‌های خود را بر روی ناخودآگاه جمعی و اسطوره‌ها قرار داد. او توانست عمیق‌ترین لایه‌های دیرین و اسطوره‌های نهفته روان بشری را در کنار عناصر فردی و طبیعی در عالم داستانی و تخیلی به تصویر بکشد. فرآیند فردیت و حرکت شخصیت‌های داستانی وی نیز در کنار همین تصاویر ابتدایی و اسطوره‌ای شکل می‌گیرد. از این‌رو ساختار روایی و داستانی وی، نمود یک نظام نمادین روانی است که در بطن تاریخ و اسطوره تعریف می‌شود. شناساییِ همین صور ارثی و بی‌زمان در سازه‌های داستانی مؤلف مذکور همراه با آراء یونگ از اهداف این مقاله خواهد بود.

کلیدواژه‌ها: داستان، اسطوره، کهن‌الگو، لوکلزیو، ناخودآگاه جمعی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۰/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۱۲/۰۹

*Email: nejad_mohammad@yahoo.com(نویسنده مسئول)
**Email: balighimm@yahoo.com

مقدمه

در بیشتر داستان‌های لوکلزیو[1] مضامین مشترکی وجود دارد که گاه در قالب اسطوره‌ها و گاه به صورتی نمادین متجلی می‌شوند و پیام خود را از طریق «کُهن‌الگوها» از گستره ناخواگاه به سطح خودآگاه منتقل می‌کنند. کارل گوستاو یونگ[2] در رویکرد توصیفی ـ تحلیلی خود، برخلاف فروید، نمودهای ناخودآگاه را به نظام‌های فکری و فرهنگ جوامع بسط می‌دهد و از آن تحت عنوان ناخودآگاه جمعی یاد می‌کند. به تعبیر او، ناخودآگاه جمعی از بدو تولّد بشر وجود داشته و عناصر آن به تجربیات کودکی فرد ارتباط ندارند بلکه حاوی تصاویری بسیار ژرف به نام کُهن‌الگو هستند که موروثی بوده و از طریق اسطوره‌ها، نمادها، رؤیاها و خواب‌ها نمود پیدا می‌کنند. از دیدگاه یونگ نمادها، تاریخ و اسطوره‌شناسی از اهمیت بسیار زیادی در روان‌کاوی برخوردار هستند چرا که ریشهٔ بسیاری از روان‌رنجوری‌ها و روان‌پریشی‌ها در بطن آنها نهفته است. وی معتقد است همواره یک رابطهٔ مستحکم تاریخی و اجتماعی مابین نمادها در تمدن‌های گوناگون وجود دارد. (بئر[3] ۲۰۰۷: ۵۳۵) درواقع ساختار خیالی انسان بازتابی از تفسیر جهان بوده و هویت زیستی ما زاییدهٔ اسطوره‌های جهان خواهد بود. لازم به ذکر است که علاوه بر یونگ، مضمون‌گرایان[4](۱) نیز در قلمرو نقد ادبی به سهم خود تلاش کرده‌اند تا تحولات کهن‌الگوها[5] را در بسترهای داستانی نشان داده و سیر تکامل آنها را در یک سیر تاریخی و اجتماعی آشکار سازند. اسطوره‌ها برای ما از نقطه‌نظر روان‌شناسی، تاریخی و اجتماعی اهمیت دارند و به این خاطر است که همه آنها «اَشکال نمادین» بوده و علی‌رغم داشتن «حافظهٔ جمعی» از دانش فرهنگی و تصاویر

1. Jean-Marie Gustave Le Clézio (1940-)
2. Carl Gustav Jung (1875-1961)
3. Bair
4. thématicien
5. archétype

خاصّ برخوردار هستند. لوکلزیو نیز مانند یونگ بر این باور بود که کهن‌الگوها سرمشق‌های دائمی و جاودانی فهم و ادراک آدمی‌اند. این سرمشق‌ها خود نمود ظاهری ندارند، امّا در قالب تصاویر کهن‌الگویی بر ما آشکار می‌شوند. درواقع اینها همان بُن‌مایه‌های[1] معمول هستند که از ناخودآگاه جمعی سرچشمه می‌گیرند و مضمون اساسی ادیان و اسطوره‌ها را به وجود می‌آورند. (کوپ ۱۳۸۴: ۱۴۳) در صورت تعمق در کهن‌الگوهای موجود در داستان‌های لوکلزیو، پی بردن به ساختار ناخودآگاه در آثار او که از اعماق وجودی ما خبر می‌دهند، به مراتب آسان‌تر خواهد بود. در وجود شخصیت‌های لوکلزیو میل به واقعیت و تقدّس در هم تنیده شده‌اند، تلفیقی که میرچا الیاده[2] از آن با عنوان «قرار گرفتن در دنیای عینی» یاد می‌کند. (۱۹۶۵: ۲۷) در بطن همین «ناخودآگاه جمعی» است که ساختارهای بنیادین اسطوره‌ها شکل می‌گیرد و شکل جهانی و تاریخی می‌یابد. از لحاظ روان‌شناختی اسطوره‌ها متشکل از پدیده‌ها و فعل و انفعال‌هایی هستند که غالباً در همهٔ فرهنگ‌ها وجود دارند[3]. این در حالی است که با تغییر شکل این اسطوره‌ها در طول زمان، برداشت از درون‌مایه‌های آن، در انطباق با برخی از شرایط زیستی، مورد پذیرش واقع نمی‌شود. درواقع اسطوره در آثار لوکلزیو معرّف اجزاء و پدیده‌هایی است که از ناخودآگاه جمعی نشئت می‌گیرند، دائماً در حال تحوّل هستند و مفاهیم و معانی مشابهی دارند. از نظر او خدایان اسطوره‌ای، نماد کهن‌الگوی «پدر و مادر» هستند و در بطن قهرمانان نمایان می‌شوند. در این نوشتار، سعی بر آن است که کهن‌الگوها را در آثار لوکلزیو تحلیل کنیم و از آنجایی‌که این کهن‌الگوها همیشه و همه جا تکرار می‌شوند، سه اثر جاودان این مؤلف: *بیابان*، *جویندهٔ طلا* و *کتاب گریز* را برگزیده‌ایم و درصدد پاسخ به پرسش‌های زیر هستیم: کهن‌الگوهای مستتر و

1. motifs
2. Eliade
3. mythologèmes

داستانی، نمود ناخودآگاه و جمعی خود را در چه قالب‌ها و مفاهیمی نشان می‌دهند؟ آیا بازگشت اسطوره‌ای قادر است به ابهامات انسان مُدرن پاسخ گوید و یا آن را تعدیل کند؟ آیا عناصر ناخودآگاه جمعی در بستر متون مؤلف قادر هستند تا بیانگر تحولات مضامین و یا نامیرایی انسان اسطوره‌ای باشند؟

پیشینهٔ تحقیق

رابطهٔ بسیار ظریف روان‌شناسی تحلیلی[1] که موجودیت کهن‌الگوها را در بستر فرهنگ‌ها نشان می‌دهد و نیز صورت‌های ادبی و هنری، نمودهای روانی و مفاهیمی همچون خواب و اسطوره را باید در کتاب اَلزار مِلتینسکی تحت عنوان *بوطیقای اسطوره*[2] یافت. وی در این اثر با رویکردی ساختاری به مقولات ادبی و با نگاهی به جایگاه اسطوره‌ها در ادبیات نشان داد که کهن‌الگوها بیشتر شخصیت‌ها و نقش‌های آنها را تعریف می‌کنند. درواقع «در اسطوره‌ها ردّ پای عملکرد فرآیندهای تخیّل را می‌یابیم که همراه با نظم آشکار قانون ذهنی تکرار می‌شود.» (سگال ۱۳۸۹: ۱۴۹) نورتروپ فرای،[3] منتقد کانادایی، در اثر خود به نام *آناتومی نقد* نظام و ساختار پردازشی ادبیات را بهترین بستر اسطوره‌ها و کهن‌الگوهای مورد تحلیل یونگ مطرح می‌کند. به نظر وی آثار و ژانرهای ادبی «تصاویر دیرینه‌ای» را با خود به همراه دارند که پیش‌فرض شناسایی تاریخ و اندیشه‌ها است. از این منظر، روایات داستانی آرزوهای مدفون را با خود به همراه دارند زیرا که روان‌کاوانی همچون آبراهام و رانک در آثارشان(۲) «به پیروی از فروید، رؤیاها و اسطوره‌ها را آرزوهای قویاً

1. psychologie analytique
2. Meletinsky, Eleazar, *The Poetics of Myth*, New York: Routledge, 2013.
3. Herman Northrop Frye (1912-1991)

سرکوب‌شدهٔ اُدیپی می‌دانند که به نحو نمادین و پنهانی ارضاء شده‌اند.» (سگال ۱۳۸۹: ۱۶۲) از میان مطالعاتی که پیرامون این مبحث در آثار لوکلزیو صورت گرفته است، می‌توان به مقاله‌ای از کاترین دومی‌یِر[1] به نام «آریان، تصویر اسطوره‌ای از یک واقعیت اضطراب‌آور» اشاره کرد که در آن از ارتباط ظریف داستان‌های لوکلزیو با اسطوره‌ها و نیز قابلیت اسطوره‌ها در تداوم بخشیدن به درام‌های انسانی، سخن به میان آمده است. جنیفر والترز[2] نیز در اثر خود به نام *بررسی روانی ـ اسطوره‌ای آثار لوکلزیو* با نگاهی به گذر اسطوره‌ها و تأثیرات روان‌شناختی آنها در آثار مؤلف، نقش سفر و روابط انسانی و قومی، صورت‌های حقیقی ـ تاریخی آنها را در بسترهای داستانی ـ خیالی مؤلف نشان می‌دهد.

چالش روان‌شناختی و ادبیات

یکی از مفاهیم برجسته در دانش روان‌شناسی و روان‌کاوی قلمرو ناخودآگاه است. ناخودآگاه در نزد فروید دارای ساختار اسطوره شخصی و فردی است و بسیاری از اسطوره‌ها درون‌مایهٔ بازگشت به گذشته و یا «رجوع به اصل» و یا قلمرو ناشناخته را با خود به همراه دارند زیرا «غرض باطل کردن زمان سپری‌گشته، بازگشت به عقب و از سرگرفتن حیات با مجموع حالات و کیفیات بالقوه و امکانات دست‌نخورده آن است.» (لوفلر-دلاشو ۱۳۹۲: ۹۱) باید برای جبران زمان، به گذشته بازگشت. این شناخت تاریخ اسطوره‌ای در نزد لوکلزیو از شناخت زندگی شَمن‌ها(۳) گرفته تا تأملات فلسفی یونانیان نوعی اهمیت‌بخشی به ریشه‌ها و هستی‌های انسانی است. انسان تکامل‌گرا بی‌وقفه تلاش داشته تا شناخت خویش نسبت به جهان، رؤیاهایش و نمادها را به مدد برخی تخیّلات ذهنی و عینی خود

1. Catherine D'Humières 2. Jennifer Waelti-Walters

تبیین کند. از آنجایی که «سمبُل، دارای جنبهٔ ناخودآگاه وسیع‌تری است» (رشیدیان ۱۳۷۰: ۱۴) تمایل به تغییر در نظام اندیشه‌های یکنواخت این امکان را به جوامع انسانی داده تا با توسّل به متون نظم و نثر، شعور اجتماعی ناخودآگاه خود را در قالب «ذهنیّت‌های» روان‌شناختی و جهان‌شمول بسط دهند و این فرآیند توان خود را مدیون نمادها و کهن‌الگوها می‌داند. همچنین به نظر ژیلبرت دوران[1]: «به عبارتی اسطوره مُدل ماتریسی هر حکایت است که به واسطهٔ طرحواره‌ها و کهن‌الگوهای اساسیِ عالمِ روانی ما، یعنی انسان‌های ساپیَن[2] (انسان‌های هوشمند) شکل گرفته است.» (۱۹۹۶: ۲۰۳) از این‌رو، نمی‌توان عالم خیال و ذهنی را با عالم روانیِ فردی و اجتماعی به دور از هم فرض کرد. محدوده‌هایی که نه تنها وابسته به یکدیگر بلکه مکمّل یکدیگر هستند.

بازسازی کهن‌الگو

«کهن‌الگو»[3] خود از واژه یونانی ***arkhêtupon*** به معنای «الگوی نخستین» گرفته شده که دربرگیرندهٔ تجارب انسانی در طول حیات وی است. یونگ بر این باور بود که کهن‌الگوها از «پیدایش نژادی» موجود زنده ناشی شده و صورت تحول تصاویر را نشان می‌دهند. پردازش داستان‌های تاریخی و اجتماعی نیز به سهم خود نشانگر بسیاری از مفاهیم روان‌شناختی و روان‌کاوانه بوده و مصداق شخصیت‌ها را در عالم خارج نمایان می‌کند. زیراکه «منِ» شخصیتیِ آدمک‌های داستانی و خیالی از لحاظ روان‌کاوی پیوسته در حال دست زدن به مکانیسم‌های دفاعی می‌باشد. بدیهی است اگر اسطوره را همچون یک گونهٔ ادبی در نظر بگیریم و ویژگی

1. Durand
2. Sapiens
3. archétype

اجتماعی ـ تاریخی آن را به کنار نهیم، «نمادها و تصاویر» موجود در آن را تا حد اَشکال خیالی تنزل خواهیم داد: «کهن‌الگو عبارت است از طرز تلقی یا ایده جهان‌شمولی که قسمت عمده‌ای از آن را عواطف و احساسات تشکیل دهد [...] کهن‌الگو محصول نژادی است [...] و درواقع مخزنی دائمی از تمام تجاربی است که طی قرون متمادی توسط نسل‌های مختلف تکرار شده است، همچون کهن‌الگوی خدای آفتاب ...» (شاملو ۱۳۹۰: ۴۹) به نظر میرچا الیاده «نقش و کارکرد اسطوره، کشف و نمودار ساختن الگوها، و از این رهگذر، تدارک معنایی برای دنیا و وجود بشر است. بدین لحاظ در نضج‌گیری و قوام‌یابی انسان نقش عظیمی دارد.» (۱۳۹۲: ۱۴۸) میرچا الیاده همگام با یونگ کهن‌الگوها را بسان «نمادهای پایه» معرفی می‌کند که اصالت تصاویر را شکل می‌دهند. به نظر یونگ کهن‌الگوها خاصیت فرافردی[1] (فرهنگی و جمعی) و یا فردی (پویایی روانی فرد) دارند. درواقع «همیشه یک کهن‌الگو در تار و پود مصنوعی، همراه با تصاویری با کاربرد دوگانه قرار دارد. کهن‌الگو با درون‌مایه تصاویری شکل گرفته که با هم مرتبط هستند و همیشه به تصاویر دیگر کهن‌الگویی منتهی می‌شوند، دائماً بر روی هم قرار دارند و مجموعهٔ آنها تنها پوشش زندگی را تشکیل می‌دهد.» (یونگ ۱۹۹۸: ۲۲۰) درواقع وابستگی ما به جهان تصاویر بسیار قوی‌تر از گرایش ما به انسان معقول بودن است. زیراکه تصاویر احساسات و اندیشه‌های ما را تغذیه می‌کنند و اندیشه‌ها صرفاً محصول تصاویر در گذر زمان هستند. «به عقیدهٔ یونگ، انسان‌ها و تاریخ در ارتباط با کهن‌الگوها معنا پیدا می‌کنند. بنابراین کهن‌الگو براساس تجربیاتی که در آن جذب می‌شود، توصیف می‌شود.» (باینفلد ۱۳۹۱: ۶۴) بدینسان کاربرد کهن‌الگوها به کارگیری مفاهیم درونی در بن‌مایه‌های داستانی است زیرا داستان قادر است در لایه‌های عمیق خود، صور گوناگون روان انسان را در مقولات فردی و جمعی نشان

1. trans-personels

دهد. درواقع «این قشر عمیق ناخودآگاه به زبان تمثیل سخن می‌گوید و هر چه سمبل [در بطن عالم خیال داستانی] دیرینه‌تر باشد و عمیق‌تر، کُلی‌تر خواهد بود.» (شایگان ۱۳۵۵: ۲۰۸) تحلیل کهن‌الگوهای مستتر در سه اثر مورد مطالعه در این نوشتار، با تعمق بر چهار کهن‌الگوی برجسته در سه اثر یاد شده خواهد بود که عبارت‌اند از کهن‌الگوهای بازگشت به اصل خویش، پیر دانا، تولد دوباره (تحول) و گریز (کهن‌الگوی ایکار). البته لازم به ذکر است که کهن‌الگوهای موجود در آثار لوکلزیو و سه اثر مورد مطالعه به این موارد محدود نمی‌شوند و مواردی چون مادر، پدر، کودک، آنیما، آنیموس و غیره را نیز در برمی‌گیرند.

تحلیل کهن‌الگوها در داستان‌های *بیابان*، *جویندهٔ طلا* و *کتابِ گریز*

بازگشت به اصل خویش

لوکلزیو مدتی از خدمت سربازی خود را در کشور مکزیک سپری کرد و در این مدت شیفته آداب و رسوم بکر و باستانی بومیان این کشور شد. او این تجربه و اشتیاق ناشی از آن را در نگارش بسیاری از آثار خود به کار بَست و به زندگی ناب جاری در میان بومیان و ساکنان مناطق بکر و دست نخورده چه از نظر انسانی، چه از نظر فرهنگی و چه از نظر معنوی تأکید کرد و اعتراض خود را نسبت به سلطه قدرت‌های توسعه‌یافته بر این تمدن‌ها و زندگی مدرن که منشأ نگرانی و اضطراب است، اعلام کرد. او که در آثارش در پی ایجاد تعادل میان انسان و خویشتن او و انسان و طبیعت است، همواره به دنبال نشانه‌هایی است که انسان را به ریشه‌های خود پیوند داده و او را تحت هر شرایطی به اصل خویش بازگرداند. یکی از مهم‌ترین این نشانه‌ها احساس تعلق شخص به سرزمین آبا و اجدادی است که بسیاری از مهم‌ترین شخصیت‌های داستان‌های لوکلزیو با آن هویت می‌یابند. رُمان

بیابان که داستان مرد جوانی به نام نور و یک دختر جوان به نام لالا را در مکانی واحد که بیابانی سراسر راز و رمز در آفریقا است در دو بازهٔ زمانی متفاوت بیان می‌کند، از بارزترین آثار لوکلزیو در نمود تعلق خاطرش به کهن‌الگوی بازگشت به اصل خویشتن است. نور که یکی از اعضای جنگجویان بیابان موسوم به «مردان آبی‌پوش» است، به دنبال هجوم فرانسویان در دههٔ نخست قرن بیستم میلادی به محل زندگی آنان برای استعمارشان، همراه اعضای قبیله‌اش در جست‌وجوی مکانی امن برای زندگی در بیابان به پیش می‌رود. داستان لالا که از نسل «مردان آبی‌پوش» است، ده‌ها سال بعد در کشور مراکش به وقوع می‌پیوندد. ماجرای لالا که در مقایسه با داستان نور از بعد تاریخی و حماسی کمتر و وجه شخصی بیشتری برخوردار است، به سفر وی به مارسِی فرانسه برای فرار از یک ازدواج اجباری و بازگشت دوباره او به سرزمین مادری‌اش می‌پردازد. در سرتاسر رُمان *بیابان* و با انتخاب چنین عنوانی، لوکلزیو رابطه‌ای مستحکم میان طبیعتی بکر و سرسخت و مقاومت انسان در برابر آن می‌آفریند؛ رابطه‌ای که به محو شدن تمامی قراردادهای زمان و مکان منتهی و به روشنی در داستان نور احساس می‌شود. به طور کلّی بیابان به عنوان مکانی کاملاً استثنایی و متفاوت از سایر مکان‌ها و البته برترین آنها در رُمان ظاهر می‌شود. (ر.ک: لوکلزیو ۱۹۸۰: ۱۱) نور که نام او در زبان عربی به معنای روشنایی است، در جریان حرکت خود و قبیله‌اش در بیابان چشم‌انتظار آینده‌ای روشن‌تر است. مردم نور که از دیرباز در بیابان زیسته‌اند با تمام ناملایمات آن ساخته و با آن خو گرفته‌اند، گویی که اکنون بخشی از بیابان شده‌اند و از آن جدایی‌ناپذیرند. از این‌روست که سلاح‌های مدرن فرانسوی‌ها و ارتش منسجم آنها و شکست سنگینشان در جریان نبردی خونین در بیابان نیز آنها را از پای نمی‌نشاند و تا آخر داستان نور به مسیر خود در صحرا برای یافتن آب و جایی برای زیستن و ماندن ادامه می‌دهد. چنین روحیه‌ای صفت آزادگی و بخشندگی بیابان‌نشینان را تداعی

می‌کند. لوکلزیو در این رمان، بیابان‌نشینان را به خود بیابان تشبیه می‌کند و در مورد مقاومت آنان در برابر استعمارگران می‌نویسد: «مردانی که در نگاهشان آزادی و رهایی مکانی را که ساکن آن بودند، داشتند.» (لوکلزیو ۱۹۸۰: ۱۳) کهن‌الگوی بازگشت به اصل خویش در داستان لالا نیز به همان شدت داستان نور ولی در قالب دیگری عینیت می‌یابد. لالا که در محل زندگی خود در جوار بیابان، زندگی آمیخته با طبیعت و انسان‌هایی به غایت عمیق و همراه را تجربه کرده، در مدت اقامت خود در شهری مدرن در اروپا چیزی جز شبح زندگی را نمی‌بیند. انسان‌هایی که در هتل محل کار لالا در مارسی رفت و آمد می‌کنند، گویی که چون سایه‌هایی ناپدید می‌شوند انگار که اصلاً وجود ندارند و این در حالی است که همه چیز در بیابان شمایلی استوار و جاودان دارد گویی که از دیرباز به همان صورت بوده‌اند و تا ابد نیز به همان شکل باقی خواهند ماند. بدین دلیل لالا شهر و فریبندگی‌های ظاهری آن را رها و عزم بیابان می‌کند. شهر برای او جایی است که همچون یک تبعیدی مانند اکثر مهاجران هیچ احساس تعلقی به آن ندارد و ترس و هر آنچه را که مربوط به بینوایی نوع بشر است از گرسنگی تا آوارگی در آن به چشم می‌بیند. لالا با وجود موقعیت ایدئال مالی خود باز به آغوش «بیابان» باز می‌گردد و فرزندش را در آنجا به دنیا می‌آورد جایی‌که او و رؤیاهایش در آن شکل گرفته‌اند و او آرزو دارد که روح فرزندش نیز در آن پرورده شود و خون بیابان در آن جاری شود. لوکلزیو در توصیف میل لالا به بازگشت به اصل خویش، می‌نویسد:

> «لالا در اعماق وجود خود و به صورتی پنهانی، میل به دوباره دیدن زمین سپید رنگ، نخل‌های بلند روییده در دره‌های سرخ‌فام، گستره‌های پوشیده از سنگ و شن، سواحل بی‌کران و متروک، و حتی دهکده‌های گلی و چوبی با سقف‌هایی از پارچه و کاغذهای قیراندود شده را احساس می‌کرد.» (همان: ۴۱۰)

حتی نوع فارغ شدن لالا نیز به همان شیوهٔ مادرش و در اصل اجدادش انجام می‌گیرد و او با تکیه بر یک درخت انجیر کودکش را که یک دختر است و نوید

مادری در آینده را می‌دهد، به دنیا می‌آورد. این تولد همچون یک جشن دینی برای لالا خود را نشان می‌دهد و به قول میرچا الیاده «مبتنی است بر فعلیت‌بخشی مجدد یک واقعهٔ مقدّس که در یک گذشتهٔ اسطوره‌ای رُخ داده است.» (۱۹۶۵: ۶۳)

احساس وابستگی لالا به «بیابان» به حدی است که این مکان تا جایگاه یک شخصیت مستقل و حتی مهم‌ترین شخصیت کتاب ارتقا می‌یابد و لالا با تک‌تک عناصر آن به گفت‌وگو می‌نشیند و هر آنچه را که در اوست با عمق جان می‌بیند، می‌شنود و حس می‌کند. مجموعه این حس‌ها به قدری قوی است که لالا در رؤیاهای کودکی‌اش صدای شخصیتی اسرارآمیز را که در بیابان در گذر است، می‌شنود. همراه کودکی‌های لالا در خلوت او با بیابان، چوپان کم سن و سال کر و لال و رها شده‌ای است که او هم گویی جزئی از عناصر بیابان است، به همین دلیل برخلاف ناتوانی ظاهری او در ایجاد ارتباط با سایر انسان‌ها، او با زبان طبیعت و با سکوت با لالا سخن می‌گوید و بخش مهمی از خاکی می‌شود که فاصله‌ها هم نمی‌توانند لالا را آز آن جدا نگه دارند. به علاوه همین ایجاد ارتباط قوی با عناصر طبیعی عاملی است که باعث می‌شود شخصیت‌های لوکلزیو «بتوانند روان خویش را نجات دهند [...] خردی که به دنبال رهایی و راستی است.» (تفضلی ۱۳۵۴: ۵۶)

رمان شاعرانهٔ *بیابان*، اثری سراسر اعتراض است که در آن لوکلزیو در جایگاه یک نویسنده متعهد، نسبت به جنگ و زورگویی دنیای غرب علیه صحرانشینان و بدرفتاری با مهاجران در غرب و بهره‌کشی از آنان واکنش نشان می‌دهد. او در مقابل تمام این حرص‌ها و زورگویی‌ها، بر فضای معنوی و پاکی مستتر در صحرا و روحیهٔ آزاده و بخشنده ساکنان آن که در «حافظهٔ جمعی» آنان نهفته است، تأکید می‌کند و آن را دلیل محکمی بر ماندن و تجربه خوشبختی در این مکان معرفی می‌کند. او بیابان را مظهر مکانی که آزادی مطلقی در آن برقرار است، تصویر می‌کند و داستان انسان‌هایی را روایت می‌کند که هرگز تسلیم مدرنیته و قوانین حاکم بر آن نمی‌شوند و در نهایت ریشه‌های خویشتن و مام وطن و نخستین ریشهٔ انسان

یعنی زمین را برمی‌گزینند. خالی بودن بیابان و آب و هوای بی‌رحم و طاقت‌فرسای آن در کنار زیبایی‌ها و فضای آرام و به دور از مادیات آن، نور و لالا را به اصل خویشتن و در نهایت به منبع هستی نزدیک‌تر می‌گرداند.

از دیگر آثار مطرح لوکلزیو در بازنمایی کهن‌الگوی بازگشت به اصل خویش، رمان *جویندهٔ طلا* است. ماجرای این رمان در جزایر موریس به وقوع می‌پیوندد و با ریشه‌های خود نویسنده که رگه‌ای موریسی دارد، پیوند می‌خورد. درواقع اجداد لوکلزیو در حدود قرن هجده میلادی، بریتانیا را ترک کرده و عازم جزیرهٔ موریس واقع در اقیانوس هند می‌شوند. انگیزهٔ پدر بزرگ پدری لوکلزیو که در پی یافتن گنجی در این جزیره بوده و در قالب شخصیت اصلی داستان درآمده، ماجرای اصلی این داستان را تشکیل می‌دهد و لوکلزیو از آن به عنوان تنها «داستان حسب‌حال‌گونه» (لوکلزیو ۱۹۹۸: ۳۸) خود یاد می‌کند و در روایت هم از شیوهٔ حسب‌حال نویسی استفاده می‌کند. کلیت رمان در ایجاد توازن میان طبیعت و جهان خلاصه می‌شود که در نهایت رویکردی عرفانی و جهان‌شمول می‌یابد. در رمان *جویندهٔ طلا*، آلکسیس[1] شخصیت اصلی داستان که همواره تصویر زیبایی از کودکی خود در جزیره را به خاطر دارد، بار دیگر در بزرگ‌سالی به آنجا بازمی‌گردد و در کنار تجربه عاشقانه‌اش، باز به خوشبختی واقعی دست می‌یابد. او که در کودکی تجربه خوشایند سفر دریایی و لذت از زیبایی‌های آن را داشته است، در بازگشت خود به جزیرهٔ زادگاهش برای یافتن گنجی که پدرش از آن باخبر بوده، بار دیگر فریفته دریا می‌شود که بخشی از هویت سرزمین مادری او است. درون‌مایه دریا در رمان *جویندهٔ طلا*، در آن واحد آزادی و خاصیت چرخشی و بازگشت‌پذیر زمان را تداعی می‌کند. همان‌طور که در رمان *بیابان*، صحرا عنصر زمان را کمرنگ می‌کند و بر یگانگی مردم نور و لالا در هر زمانی صحه می‌گذارد، در رمان *جویندهٔ طلا* نیز دریا به عنوان عنصر مشترک در سرنوشت آلکسیس و اجداد او ظاهر می‌شود و زندگی آنان را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. دریا بخش قابل‌توجهی از خاطرات کودکی

1. Alexis

آلکسیس را در ذهن او تشکیل می‌دهد و پس از عزیمت آنان به شهر به رؤیایی بدل می‌شود که همواره تداعی‌گر خوشبختی و توقف زمان بوده است. به این ترتیب همان‌گونه که در رمان *بیابان*، صحرا به رغم فاصلهٔ جغرافیایی زیاد همواره لالا را به خود می‌خواند، در رمان *جویندهٔ طلا* نیز این دریا است که هیچ‌گاه آلکسیس را رها نمی‌کند و او را به سوی خود می‌کشاند. دریا تنها مکان اسرارآمیز و عرفانی *جویندهٔ طلا* نیست، دره‌ای به نام ماناناوا[1] در سرزمین آبا و اجدادی آلکسیس نیز در این کتاب اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. آلکسیس به همراه دختری به نام اوما[2] که در آنجا به او دل می‌بندد، در این مکان حضور می‌یابند و از پرندگان اسرارآمیزی سخن می‌گویند که مطابق اعتقادات مردم آن سرزمین مظهر خوشبختی هستند. کلیت این جغرافیا حسی را به خواننده القا می‌کند که گویی شخصیت اصلی داستان به بهشتی که زمانی از آن دورافتاده بود، بازگشته و به کشف حقایق جهان نائل آمده است. خود قهرمان اثر نیز قبل از پی بردن به گنج واقعی زندگی خود، از رنج دوری از آن سخن می‌گوید: «[...] چیزی که بیشتر از فقر از آن رنج می‌بردیم، تبعید بود.» (لوکلزیو ۱۹۸۵: ۱۱۰) در این اثر، تصویری که لوکلزیو از خوشبختی ارائه می‌دهد در رابطه‌ای تنگاتنگ با دنیای کودکی و جامعه بدوی قرار می‌گیرد؛ دو عنصری که از بازگشت انسان به اصل و ریشهٔ خویش حکایت دارند. درواقع مؤلف با بازگشت به گذشته و با تکرار نمادین آیین‌ها آفرینش را بازنمایی می‌کند؛ زیرا «بازگشت به زمان آغازین است که غایت شفابخشی آن، از نو آغاز کردن حیات و تولد دوباره نمادین است. [...] حیات مرمت نمی‌گردد بلکه تنها با تکرار نمادین آفرینش کیهان بازآفرینی می‌شود. زیرا [...] آفرینش جهان، نمونهٔ مثالی هر نوع آفرینش است.» (الیاده ۱۳۹۰: ۷۴)

ژاکلین دوتون[3]، نویسنده کتاب *جویندهٔ طلا و جایی دیگر*، در این‌باره می‌نویسد: «میل به بدویت و کودکی در زمره وجه تمایز آثار لوکلزیو قرار می‌گیرند که بر

1. Mananava 2. Ouma
3. Dutton

حسب آن این شمایل طبیعی ابتدا وارد اثر می‌شوند و سپس از جنبه‌های مختلف مورد واکاوی قرار می‌گیرند.» (۲۰۰۳: ۸۸) صحرا در رمان *بیابان* و دریا در *جویندهٔ طلا* در نقش تکه‌ای از بهشت نمود می‌یابند که به شخصیت‌ها آرامش می‌بخشند و آنان را به آغوش خود فرا می‌خوانند. یونگ در کتاب دگردیسی‌های *روح و نمادهای آن*، از نقش مادرانه و حمایت‌گر دریا در اسطوره‌شناسی سخن می‌گوید. (یونگ ۲۰۰۲: ۴۵۵) با توجه به این نقش، بازگشت آلکسیس به جزیرهٔ زادگاهش و همجواری دوبارهٔ او با دریا، با آرام گرفتن او در آغوش مادری مهربان که او را به وجود آورده و حمایت می‌کند، مترادف می‌شود و این‌گونه کهن‌الگوی بازگشت به اصل خویش تحقق می‌یابد.

کتاب گریز راجع به سرگذشت شخصی به نام اُگان[1] است. او که نوزده ساله و اهل کشور ویتنام است، از سر نارضایتی از کشوری به کشور دیگر در گذر است بی‌آنکه از مقصد خود آگاهی داشته باشد. نامی که لوکلزیو برای شخصیت خود برگزیده از همان ابتدا یادآور علاقهٔ نویسنده به فرهنگ بومیان آمریکایی و اصالت زندگی آنان است. اُگان به سرپناه‌هایی اطلاق می‌شود که بومیان بخشی از آمریکای شمالی از آن استفاده می‌کنند. در این اثر برخلاف دو اثر پیشین، سفر پرماجرا و دگرگون‌کننده شخصیت اصلی با بازگشت به زادگاه و آرمیدن در آن پایان نمی‌گیرد. لوکلزیو اُگان جوان را که در ابتدای سفر خود و تا حدی در طول آن فارغ از هر حس و پیش‌داوری است، از زادگاه خود جدا می‌کند و او را به جایی می‌فرستد که همواره برای خودش مهد تمدنی بزرگ و شگرف بوده است. در واقع این‌بار، بازگشت به اصل و ریشهٔ خویش با بازگشت به زادگاه هم‌ارز نیست و این خودِ سفر است که نه به عنوان وسیله بلکه به عنوان غایتی سرنوشت‌ساز، جوانی خام و

1. Jeune Homme Hogan

بی‌دغدغه را متوجه درون خود می‌کند و از طرفی او را به تعاملی سازنده با زندگی می‌رساند.

در این سه اثر خواننده با سفر اُدیسه‌وار قهرمانی فارغ از هر گونه وابستگی روبه‌رو است که در نهایت و با بازگشت قهرمان داستان به اصل خویش، به مسئلهٔ یگانگی فرد و مکان منجر می‌شود. درواقع آثار لوکلزیو به مثابهٔ آوایی شاعرانه‌اند که میل به پیوستگی با طبیعت را در انسان برمی‌انگیزند و رؤیای وحدت با جهان را در روح و جان شخصیت‌ها نهادینه می‌کنند.

پیر دانا

در اغلب آثار لوکلزیو در کنار کهن‌الگوی بازگشت به اصل خویش، کهن‌الگوی پیر دانا نیز جایگاه ویژه‌ای می‌یابد. این شخص اغلب در کسوت پشتیبان و با شمایلی روحانی و اسرارآمیز، بنا به مختصات اثر و الزامات آن در قالب‌های مختلفی ظاهر می‌شود. مهم‌ترین رسالت او یاری شخصیت اصلی در تعامل با جهان و متوجه کردن او به درون خویشتن است. این شخص که از بصیرتی گاه مافوق بشری برخوردار است، از تلاطمات روحی مرید خود باخبر است و در راستای فرونشاندن آنها و آرامش درونی او، گام برمی‌دارد و با تعلیمات خود راه را به او نشان می‌دهد. در رمان *بیابان* و در داستان نور، کهن‌الگوی پیر دانا از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است و به صورت سلسله‌مراتبی در اثر به آن پرداخته می‌شود. شخصیت ماءالعینین که در قالب پیر دانا ظاهر می‌شود، یک شیخ صوفی مراکشی و چهره‌ای تاریخی است که مطابق مکتب صوفی‌گری تا پای جان در طلب حقّ است. میان نور و شیخ که رهبر معنوی و مقتدر قبایلی است که بر علیه سلطهٔ فرانسوی‌ها بر صحرا قیام کرده‌اند، رابطهٔ مراد و مریدی خاصی برقرار است و نور همواره در طلب دعای شیخ است و از او درس وفاداری و تعهد می‌آموزد. شیخ به مردم خود چگونگی

تعامل با بیابان را می‌آموزد و آنها را با هم متحد می‌کند و با مرگ خود خلائی عمیق در میان آنها به جا می‌گذارد. نکته قابل تأمل در رابطهٔ شیخ ماءالعینین و نور، اشاره شیخ به مراد خودش اَل اَزراق است تا جایی‌که وی را انسانی بسیار بی‌باک و استثنایی معرفی می‌کند و این مورد بر شدت ارادت مرید به مراد در فرهنگ «بیابان» و مهم‌تر از آن بر لزوم پیروی از مراد برای رسیدن به کمال دلالت می‌کند. او در توصیف مرادش این‌گونه با حرارت و تحسین سخن می‌گوید: «مرد آبی‌پوشی که بر بلندای سنگ‌ها و صخره‌ها و در حاشیهٔ بیابان می‌زیست بی‌آنکه از هیچ انسانی و یا حیوان وحشی‌ای هراس داشته باشد.» (لوکلزیو ۱۹۸۰: ۵۴)

کهن‌الگوی پیر دانا در داستان لالا، برخلاف داستان نور ماهیتی کاملاً ضمنی و ماورائی و البته جهان‌شمول می‌یابد. لالا در حین بازی‌ها و کنجکاوی‌های کودکانه خود در کنار دریا، مردی اسرارآمیز و عجیب را می‌بیند که نام السر[1] بر آن می‌نهد. این مرد که عبایی بلند و سفیدرنگ بر تن دارد و پارچه‌ای آبی‌رنگ به دور صورت خود پیچیده است، با چشمان نافذ و براق خود و نیز با سکوت‌اش «مردان آبی‌پوش» صحرا و البته ال ازراق را تداعی می‌کند. ال ازراق که در زبان عربی به معنی «رنگ آبی» است و السر که گویی شبهی از این مرد است، با تداعی «مردان آبی‌پوش» صحرا، تعلق مردمان بیابان را در هر برهه‌ای از تاریخ به ریشه‌هایشان و نیز به راهنمایانان معنوی‌شان یادآور می‌شود. لوکلزیو در رابطه با تخیلات کودکی لالا و توانایی او در شنیدن صدای السر به دلیل ارتباط خاص او با تک تک اجزای طبیعت، می‌نویسد:

«امّا لالا صدای او را در داخل گوش‌های خود می‌شنود، و او با زبان مخصوص خود چیزهای بسیار زیبایی به لالا می‌گوید که اعماق جسم او را به لرزه وا می‌دارد و رعشه در جان او می‌اندازد. شاید او با زبان لطیفِ باد که از عمق فضا می‌آید، سخن می‌گوید و یا با سکوتی که در میان هر وزشی به وجود می‌آید. شاید او با

1. Es Ser

کلمات نور حرف می‌زند، کلماتی که چون خوشه‌ای از شراره‌ها بر لبه سنگ‌ها فوران می‌کنند، کلماتی از شن، کلماتی از ریگ که چون خاکه‌ای با ذرات سفت و سخت فرو می‌پاشند، و نیز کلماتی از جنس عقرب و مار که ردپایی ملایم از خود را در میان گرد و خاک به جا می‌گذارند.» (لوکلزیو ۱۹۸۰: ۹۶)

با وجود فاصلهٔ زمانی لالا با اجداد استعمارزده‌اش، او سادگی نزدیکی به انسان‌ها و ارزشمند شمردن کوچک‌ترین اجزای جهان را از آنان به ارث می‌برد و این‌گونه حضور الهام‌بخش مردمانش در لحظه لحظه زندگی او احساس می‌شود. نکته جالب توجه در مورد السر، ظهور او در زمان سکونت لالا در زادگاه او ست، چرا که السر تنها به بیابان تعلق دارد و بخشی از آن است و در فضای سراسر مادیات شهر، نشانی از او نمی‌توان یافت. نَمان،[1] پیرمرد ماهیگیری که لالا ساعات زیادی را در کنار او سپری می‌کند، بر این احساس او صحه می‌گذارد و از پیوند مستحکمی که میان آنان و اجدادشان برقرار است، سخن به میان می‌آورد. عمه لالا نیز برای او از یک شمایل اسطوره‌ای حرف می‌زند که برای مردم بیابان جایگاهی والا و مقدس دارد. السر برای لالا در مقام پشتیبانی ظاهر می‌شود که با ارتباط بصری خود با دختر جوان و با حرارت چشمانش او را از گزند رنج و اندوه، کسالت و حتی شر و بدی محفوظ می‌دارد. السر با راهنمایی لالا به سوی آرامگاه شخصیت مقدس ساکنان بیابان، میان رؤیای او و نور که سال‌ها پیش از او می‌زیسته، ارتباطی معنادار برقرار می‌کند و معنای مرگ و زندگی را در ذهن لالا روشن‌تر می‌کند. درواقع لالا با راهنمایی السر و با مشاهده آرامگاه ال ارزاق، از سرنوشت تراژیک اجداد خود در زمانهٔ نور آگاه می‌شود و صاحب بصیرتی نوپا دربارهٔ بی‌رحمی زمانه و طبیعت در حق نیاکان خود می‌شود که از محل زندگی خود رانده و در جست‌وجوی مقری امن، آواره شده‌اند.

1. Naman

کهن‌الگوی پیر دانا در رمان *جویندهٔ طلا*، به صورتی کاملاً متفاوت از رمان *بیابان* تجلی می‌یابد. درواقع در رمان *بیابان*، این کهن‌الگو در قالبی آشنا و در چهارچوب تعاریف مرسوم از پیر دانا که معمولاً شخصیتی والا، معنوی و اسرارآمیز است، تحقق می‌یابد، در حالی‌که در *جویندهٔ طلا* راهنمای شخصیت اصلی داستان در راه رسیدن به خویشتن، در کسوت انسانی کاملاً معمولی و حتی عاملی غیر از انسان عینیت می‌یابد. تداعی خاطرات کودکی آلکسیس در ذهن او همواره با یادآوری صدای مادرش همراه بوده که گویی بخشی از طبیعت زادگاهش بوده است. درواقع پیش از آنکه شخصی در مقام راهنما بخواهد حس دلبستگی و تعلق آلکسیس را چه در کودکی و چه در بزرگ‌سالی به طبیعت برانگیزد، این خود طبیعت و حس دلتنگی نسبت به آن بوده که محرک اصلی آلکسیس در پناه بردن به دامان آن بوده است. لحظات خوب او با خانواده‌اش در جزیره‌ای زیبا و بکر در دوران کودکی و اندوه این دوران در زمان بزرگ‌سالی، قوی‌ترین عامل جذب و هدایت وی به زادگاهش را تشکیل می‌دهند. در مورد عامل انسانی در بیداری حس ماجراجویی و ارزش قائل شدن به طبیعت و اسرار آن، نباید نقش شخصیتی به نام دنی[1] را نادیده گرفت. این جوان سیاه پوست بهترین دوست آلکسیس در دوران کودکی و از نسل بردگان موریسی است. دنی در جریان ملاقات‌های خود با آلکسیس، با او از اسرار طبیعت که از اجداد خود فرا گرفته است، سخن می‌گوید و محرک نخستین سفر پرماجرای آلکسیس به دریا می‌شود. پدر و مادر آلکسیس که به شدت از این ماجراجویی ناراضی هستند، از ملاقات دوباره دنی و فرزندشان جلوگیری می‌کنند. نقش وی در شکل‌گیری میل به ماجراجویی در وجود آلکسیس قابل تأمل است و از این نظر این جوان بومی را می‌بایست در نقش راهنما و مشوق اولیه آلکسیس به حساب آورد. اگرچه دنی از نظر شرایط سنی و موقعیت اجتماعی در ردیف اشخاصی چون ماءالعینین و ال ازراق قرار نمی‌گیرد ولی به واسطهٔ شرایط آبا و

1. Denis

اجدادی‌اش، در جایگاه راهنمایی برای شناخت بهتر آلکسیس از دنیایی که واقعاً به آن تعلق دارد، قرار می‌گیرد. با در نظر گرفتن شناخت عمیق دنی از طبیعت و پیوند مستحکمی که با آن دارد و نیز روحیهٔ ماجراجویانه‌اش، بعید نیست که آلکسیس در او رؤیاهای محقق نشده‌اش و یا به عبارتی خود آرمانی‌اش را ببیند، مسئله‌ای که ژاک لاکان روان‌کاو در قالب «مرحلهٔ آینه» از آن یاد می‌کند. لاکان شکل‌گیری فرد را جدای از دیگری امکان‌پذیر نمی‌داند و از نقش سازنده دیگری در تکامل فرد سخن می‌گوید. (لاکان[1] ۱۹۶۶: ۶۳۲) اتفاقی که در مورد آلکسیس و با شیفتگی او نسبت به بصیرت دنی عینیت می‌یابد و چراغ راه آلکسیس در جست‌وجوی خوشبختی واقعی که نه در ثروت مادی بلکه در یگانگی با طبیعت نهفته است، می‌گردد. در این اثر، اوما[2] دختر بومی سرزمینی که آلکسیس به آن سفر کرده نیز یکی دیگر از عوامل آگاهی و راهنمایی الهام بخش است. او در نقش بلد راه ظاهر می‌شود و برای آلکسیس از ناشناخته‌های طبیعت می‌گوید و بُعد جدیدی از طبیعت را در مقابل چشمان او می‌گشاید. اوما در دوران ناامیدی و تنهایی آلکسیس که از پیدا نکردن گنج در جزیره نشئت گرفته، در کسوت همدمی دانا و آرامش‌بخش ظاهر می‌شود و ذهن او را از یافتن گنج به سمت تأمل در طبیعت و زیبایی‌های آن و نیز ارتباط با آن معطوف می‌کند. با وجود نقش پررنگ اوما در تغییر نگاه آلکسیس به جهان، فاصله گرفتن موقتی آلکسیس از جزیره به خاطر جنگ باعث جدایی این دو می‌شود ولی نکته قابل‌توجه آنکه در طول این جدایی آلکسیس به ارزش واقعی رابطهٔ خود با اوما پی برده و متوجه می‌شود که وجود اوما ثروتی بی‌بدیل برای او بوده است. با توجه به دانایی اوما و نقش هدایت‌گر او در تحول معنوی آلکسیس و نیز عشق زمینی آلکسیس به او که محو زیبایی دختر جوان شده، می‌توان چنین استدلال کرد که اوما تجسم کهن‌الگوی آنیما است. به این ترتیب، به واسطهٔ انسانی

1. Lacan, Jacques 2. Ouma

چون اوما، آلکسیس از تفکرات مادی خود رهایی یافته و وارد دنیای معنویات می‌شود و به هدف غایی سفر خود که نه پیدا کردن گنج بلکه بازیافتن سرزمین مادری و خویشتن خویش و در نهایت رهایی روح و روانش بوده، پی می‌برد. اوما در مورد پوچی جست‌وجوی آلکسیس و گنج واقعی، به او می‌گوید: شماها، بیشتر مردم، اعتقاد دارید که طلا قدرتمندترین و مطلوب‌ترین چیز است، و به این خاطر است که شما باهم می‌جنگید. مردم، همه جا می‌میرند تا صاحب طلا شوند. (لاکان ۱۹۶۶: ۲۶۹) لوکلزیو با خلق شخصیت اوما که واسطه‌ای میان طبیعت و آلکسیس و نیز میان او و خویشتن واقعی خود است، او را به مثابهٔ یک منجی اصیل و اسرارآمیز نشان می‌دهد که در ادامهٔ حضور دنی در زندگی آلکسیس، ردّ پایی عمیق در روح و روان آلکسیس بر جای می‌گذارد.

در *کتابِ گریز* با وجود نقش پُر رنگ کهن‌الگوی بازگشت به اصل خویش، عامل انسانی و یا غیر انسانی ویژه‌ای برای راهنمایی شخصیت اصلی رمان در مسیر طولانی‌اش، ظاهر نمی‌شود. اُگان جوان در مسیر پر پیچ و خم خود برای یافتن معنای واقعی زندگی و خوشبختی اصیل، از راهنمایی با بصیرت و آگاه بهره نمی‌گیرد و کل این مسیر را به یاری شهود تدریجی خود که در نهایت به یافتن غایت زندگی خود منجر می‌شود، به تنهایی طی می‌کند. شاید بتوان از کلیت سفر اُگان و نتیجهٔ نهایی آن چنین نتیجه گرفت که ذات سفر و اتفاقاتی که در طی آن برای او می‌افتند، در امر رسیدن سیر و سلوک انسان‌ساز او راهنمای اصلی وی می‌شوند.

تولد دوباره (تحول)

در آثار لوکلزیو شخصیت‌های داستان پس از رسیدن به اصل خویشتن به تولدی دوباره که به شکل تحول درونی نمود پیدا می‌کند، دست می‌یابند. در رمان *بیابان*

در واقع تولدِ حیات در کویر، ترجمان غوطه‌ور شدن انسان در خویشتن است. لالا در نگاه و زبانش، عطر و بوی سرزمین زادگاهیِ خود را جاری می‌سازد: «بنابراین تو متولد شدی، بلافاصله این‌گونه در زمین، در بین ریشه‌های درختان و تو را در آب چشمه شُستند.» (لوکلزیو ۱۹۸۰: ۸۹) ماجرای تولد، ماجرای حرکت است و حرکت، نمادی از آزادی و لالا بر این اساس دست به تولد دوباره می‌زند، این بار در سنگینی گذشته نه در حال بلکه خارج از زمان و مکان: «مثل اینکه دیگر هیچ‌چیزی بر روی زمین وجود نداشت، چیزی که متعلق به انسان‌ها باشد. [...] مثل اینکه دیگر خاطره‌ای وجود نداشت.» (همان: ۱۱۶) ماهیت تولد نیز در دنیای معاصر به «بی‌ریشگی» ختم می‌شود همان‌طور که در پایان رمان شاهد آن هستیم و لوکلزیو این‌گونه با اشاعهٔ تناقض در نگارش به پیشواز اندوه ابدیت می‌رود. در نهایتِ داستان، خود وی نیز برای بار سوم در همان کویر ابدی، کودکی را با موسیقیِ طبیعت متولد می‌کند: «صحرایی که بیانگر تاریخ مقدس و تولد مردمان آسمانی است. مکان تولدی دوباره. سرزمین موعود.» (لاکان ۱۹۸۸: ۵۸) در سپیده‌دمی که کودک متولد می‌شود در همان پگاه نیز ماءالعینین چشم از جهان می‌بندد. فرایندی هم‌زمان که تحول ساختار را وارونه کرده و مفهوم قیاس را در مقیاس بسیار وسیع داستانی طرح می‌کند. واقعهٔ تولد همان‌گونه که تحولی عظیم را در نسل‌های انسانی به همراه دارد، بازگشت سرکوب‌شده‌های تاریخی است (جنگ اقادیر در مراکش) که بر روی صفحات «مرگ و گریز» رخنه انداخته است. گاهی همین تولد به صورت «رؤیای پدید آمدن» ظاهر می‌شود: «آنها ظاهر شدند، همچون در یک رؤیا، در بالای تپه، نیمه پنهان در مه شنی.» (لوکلزیو ۱۹۸۰: ۱۱۶) در رمان *بیابان* وابستگی عمیق شخصیت‌ها به سرزمین و اقوام محلی عمیقاً با عرفان و آیین عبادی درهم آمیخته شده است. برای مردان آبی‌پوش، انسان از «مکانی» متولد شده (همان: ۲۳) که زندگی وی تا آخر حیاتش به آن «روان» به تعبیر یونگی وابسته است:

«کهن‌الگوها بیشتر جوهره و زندگی یک روان را شکل می‌دهند که مطمئناً در هر فردی خاصیت درونی و ذاتی دارد.» (یونگ ۱۹۸۰: ۲۱) البته نمایش خود شخصیت‌های کودک نیز نماد تولد و پیدایش نوین است و تصاویر آب و دریا نمادی از روشنایی و جاودانگی. شخصیت‌های دیگری نیز در این داستان همچون هارتانی نماد طبیعت و آزادی هستند. (لوکلزیو ۱۹۸۰: ۱۱۲) درواقع لوکلزیو با ارائه ویژگی‌هایی به عناصر طبیعی همچون آفتاب و روشنایی، آن را مظهر تولد فروغ حیات نشان می‌دهد. از سوی دیگر لالا نماد انتظار، گریز و آزادی خویش، کهن‌الگوی پیدایش نسل بشر و اسطورهٔ مقدس است. اسطوره‌ای که باورهای انسانی را در خود گنجانده است: «حوّا همه‌جاست، بر روی صفحات مجلات، بر روی دیوارهای آپارتمان‌ها، ملبّس به لباس سفید...» (همان: ۳۴۵) حال آنکه نام مادرش نیز حوّا بود. در این داستان ما با یک تاریخ دَوَرانیِ «تولد» نیز مواجه هستیم که پایانی بر آن نیست. حتی لالا دختر خود را در کنار دریایی متولد می‌کند که خود نماد پاکی و زایش است. (همان: ۴۲۲) همین نوزایی را صورت‌های روایی داستان نیز نشان می‌دهد. خلق «شخصیت‌های زن» در داستان *بیابان* همچون یک نوزایی در بطن طبیعت تلاشی است برای قلمداد کردن زنان داستانی در ردیف طبیعت و زیبایی‌های آن.

کهن‌الگوی تولد دوباره در رمان *جویندهٔ طلا* همچون سرود زیبایی در متن لوکلزیو است. آلکسیس طبیعت و عناصر آن را مأمن تولد خود ذکر کرده و میل به سفرِ وی صرفاً با رویکردی روسویی(۴) قابل درک است: «این همان صدایی است که کودکی مرا به آرامی تکان می‌داد.» (لوکلزیو ۱۹۸۵: ۱۱) درواقع تولد برای آلکسیس در مقام وابستگی شدید به طبیعت ـ که دارای تصویری سمبولیک است ـ تعامل با آن و زیبایی‌های آن است. بهشت سرزمین بوکان[1] در این رمان احیاگر همان جنّت در نزد آلکسیس است و با «اعتقاد، امید و نیکی» به خود و به خلق همراه است:

1. Boucan

«تنهایی تاحدودی انسان را به سمت خوشبختی طبیعی می‌کشاند.» (لوکلزیو ۱۹۸۵: ۹۰) جزایر برای آلکسیس که نماینده خود مؤلف است نشانی از کانون‌های مقدس هستند. هستیِ اساسیِ روان انسان نیز در این رمان در قالب برخی از درون‌مایه‌های انتزاعی قابل درک است همچون طرحی تصویری به نام «ماندالا».(۵) همان‌طور که همین طرح را آلکسیس بر روی سنگ حک می‌کند. (همان: ۲۱۴) «می‌خواستم اضلاع سه گوش نرده‌های شرکتِ کُرسِر[1] را کنده‌کاری کنم.» (همان: ۲۴۱) همین تصویر حک‌شدهٔ آلکسیس نمادی از تودرتوهای نوشتار لوکلزیو است و ابعاد درونی انسان را تعریف می‌کند، همان‌طور که برای میرچا الیاده همین تصاویر حک‌شدنی جسم و روح، در بازی زمانی مرگ و زندگی قرار گرفته و نمادی از حجاب جسمانی تازه هستند. (الیاده ۱۹۶۵: ۱۶۱) تصویر کُرسِر ناشناس مدام احساسات و قلم راوی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. از این‌رو، در اینجا می‌توان آن را نمادی از کهن‌الگوی «خویشتن» ذکر کرد. همین بازگشت اسطوره‌ای گاهگاهی با رؤیا آمیخته می‌شود. علاقهٔ وافر لوکلزیو به اجدادش و زنده کردن آنها در قالب شخصیت‌های داستان همچون آلکسیس، لِئون، دنی و غیره مفهوم تولد را دوباره طرح کرده و از این منظر «ظاهراً لوکلزیو بیشتر در پیِ احیای یک نوستالژی [گذشته] است تا نگران از درک تاریخ» («نوستالژی‌هایِ لوکلزیو»[2] ۲۰۰۳: ۱۴) و گاهگاهی با «زشتی و خوبی جهان» درهم می‌آمیزد.

مجموعهٔ شناخت لوکلزیو از زرتشت را نیز باید در همین تقابلات نیکی[3] و بدی[4] در نظر گرفت که فکر و روح نویسنده را به خود جلب کرده است. همان‌گونه که به بیان *وندیداد*،(۶) جدال فرشتهٔ نیکی (اهورا) و بدی (اهریمن) پیروزی زیبایی

1. Corsaire
2. “Les nostalgies de Le Clézio”
3. bien
4. mal

است و تولد: «درخت شالتا، درختی که لور[1] آن را درخت نیکی و بدی می‌نامد.» (لوکلزیو ۱۹۸۵: ۱۲) اگر بتوان مؤلفه و دغدغهٔ مرگ، جنگ و بی‌رحمی را در این رمان (همان: ۳۰۵–۲۵۸) که پیوسته در کنار شخصیت‌هایی همچون مادر و پدر آلکسیس و دیگران حضور دارند، به کنار نهیم باید سعادتی را از حیث وجودی و حضوری جایگزین آن کنیم که آلکسیس به آن دست می‌یابد و در طبیعت آمیخته می‌شود: «این احساس آزادی و سعادت است.» (همان: ۲۲۹) درواقع اسطورهٔ «عصر طلایی» با درک قهرمان از طبیعت و زیبایی‌های آن پیوندی است با تولد دیگر قهرمان در عرصهٔ هستی، همان‌گونه که در آیین بودا به «کمال مطلق و روشنایی بی‌انتهای وجود تعبیر می‌شود.» (شوالیه و گربران[2] ۱۹۸۲: ۷۰۵) هرچند «ویرایش»(۷)های متفاوتی از اسطوره‌ها و کهن‌الگوها صورت می‌گیرد، ولی هرگز نمی‌توان اصالت آنها را نادیده گرفت زیرا به سبب گذر از تغییرات تاریخی و فکری، محتوایی بسیار منقلب و گشتارگرا در تار و پود پنهان آنها قرار دارد که خود عامل متغیرهای درونی هستند.

در رمان *جویندهٔ طلا* و با بازگشت شخصیت‌ها به ریشه‌هایشان از ورای تولدهای کثیر و استعاری، کهن‌الگوی «تولد» و تحول، صورتی نمادین یافته و آن اصل «دگربودگی» و یا دیگرخواهی است که منشأ «ذهنیت» در طول داستان بوده و رمان را با حضور و سکوت شخصیت‌ها در استحاله فرو می‌برد. حال آنکه چرخش واژگان را در این رمان می‌توان در یک فرایند نوزایی در بطن طبیعت قرار داد؛ حرکت واژگان به سمت نامتناهی.

در مورد داستان *کتاب گریز* باید گفت که اگر بتوان کهن‌الگویی را مدّ نظر قرار داد آن «تحولی» است که اُگان از ورای گشت و گذارها در شهر و طبیعت، و از

1. Laure 2. Chevalier & Gheerbrant

ورای روایت رویدادها حادث می‌کند. اُگان تصویری از راوی (فراری) است و امتناع از معانی آنی و کاربرد واژگان روزمره ویژگی‌های وی را تشکیل می‌دهد. او با بازی کلمات و جابه‌جایی آنها، دست به تحول نمادین زبان می‌زند زیراکه «نظامی مذهبی، سیاسی و خانوادگی‌ست.» (لوکلزیو ۱۹۶۹: ۲۵۴) به طوری‌که به نظر وی «زبان دقیقاً کلمات و اشیاء را بیان نمی‌کند بلکه یک کُنش طبیعی است که پای وابستگی را به میدان می‌کشد.» (همان: ۲۵۳) به عبارت دیگر «زبان» داستان با اَشکال صوری و محتوایی خود از ورای کاوش‌های بی‌شمار به دنبال خودشیفتگی است. زیرا که «نوشتن برای خویشتن [است] ...» (همان: ۱۱۴)

گریز (کهن‌الگوی ایکار[1])(۸)

لوکلزیو شخصیت‌هایش را به بند نمی‌کشد. او این قابلیت را در وجود آنها قرار داده تا مدتی از مکان و شرایطی که به آن خو گرفته‌اند، فاصله گرفته و در خلال سفر و مکاشفه خود که سرشار از ترس‌ها و تنهایی‌ها است، به تجربیات تازه‌ای دست یابند. تجربیات شخصی لوکلزیو از سفر به مناطق بکر و مکاشفه در آنان، به ظهور کهن‌الگویی مطرح نزد یونگ به نام «گریز» در اکثر آثار او منجر شده که با جابه‌جایی در مکان آغاز می‌شود. جابه‌جایی، سفر، آوارگی و جست‌وجو از مضامین همیشگی آثار او به حساب می‌آیند. در برخی مواقع، تجربهٔ گریز شخصیت‌ها با تجربه و مشاهده مرگ همسو می‌شود و خواننده را به سوی یک آرمان‌شهر همراهی می‌کند. در رمان *بیابان* در داستان دوم، گریزِ لالا از کویر به سمت مارسی و بالعکس و همچنین گریز رادیک،[2] پسرک گدای چهارده ساله که لالا با او روابط عاطفی برقرار کرده و لحظات گریزش را با او سهیم می‌شود، به داستان صورت فیلم‌نامه

1. Icare 2. Radicz

می‌دهد. (لوکلزیو ۱۹۸۰: ۳۸۶) مردان آبی‌پوش از دست سربازان فرانسوی به دنبال مدینهٔ فاضله خود در گریزند و در نهایت به فرجامی تراژیک می‌رسند. در این رمان، صحرا و شهر دو نماد سازش‌ناپذیر هستند که حوادث آنها تکرار می‌شود. اگر بیابان گسترده و نورانی است برعکس، شهر، تیره و تاریک و دهشتناک است. در داستان لالا وقتی که از شهر به سمت بیابان می‌گریزد، به دنبال دور شدن از خویشتن انسانی هولناک و آمیخته شدن با طبیعت است. در این رمان، میل گریز با جست‌وجوی متافیزیک آمیخته شده و این گریز با سِحر و عبادت کارساز است. «ماءالعینین از منطقه اِسمارا[1] دور می‌شد و به سوی غایت خویش حرکت می‌کرد.» (همان: ۷۲) گریز لالا و مردان آبی‌پوش، مبارزه‌طلبی مرگ است و نشانه‌ای بر مرزشکنی انسان در عصر معاصر. به بیانی دیگر گریز در این رمان، جست‌وجوی سعادت، بهشت گمشده و گذشته یک نسل و تبار است. زیرا که زندگی خود مؤلف نیز در گریز و جابه‌جایی بوده است: «و حتی فکر می‌کنم که در داخل وسیله‌ای متحرک بهتر می‌نویسم، مثل یک قطار... » (بُنسِن[2]، گفت‌وگو با لوکلزیو ۱۹۷۸: ۳۰) همین گریز امکان رویارویی انسان‌ها را با طبیعت فراهم می‌سازد و عاملی است برای فرار از عناصری که خوشبختی آنها را تهدید می‌کند، از جمله: شرایط اجتماعی، فقر و تشویش‌های خانوادگی. در این رمان به نظر لوکلزیو «غریزهٔ گریز» (۱۹۸۰: ۳۵۱) همیشه همراه انسان است و حکایت سفر دغدغهٔ انسان را با تصور حرکت ادغام کرده است. تعداد متغیّرها که شامل حالات انسانی و برخوردهای شخصیت‌های داستانی می‌شود، در این داستان ارتباط گسترده‌ای با فرایند فهم اسطوره در جایگاه یک الگو و پیش‌پرداخت ذهنی یک دوران[(۹)] دارد. متغیرهایی که بیشتر حامل حس ذهنی هستند و خواستار رویکردی جدید در ساختار نظام انسانی. پرداختن به ابعاد

1. Smara 2. Boncenne

خیالی این نظام‌های فکری در نزد لوکلزیو بی‌وقفه با پَس‌روی‌های زیستی و ذهنی مؤلف، در یک چشم‌اندازِ وسیع جهانی همراه است.

در رمان *جویندهٔ طلا* نیز به مثابهٔ رمان *بیابان*، ورشکستگی پدر شخصیت اصلی داستان و انبوهی از قرض و بدهی چاشنی حرکت و گریز را به وجود می‌آورد. داستان گریز و حرکت (کشتی) حضرت نوح که توسط مادر آلکسیس نقل می‌شد، (لوکلزیو ۱۹۸۵: ۸۱) صورت عینی می‌یابد. طوفان و عواقب آن (همان: ۸۷) نیز به این گریز دسته‌جمعی خانواده دامن می‌زند و به قول راوی «سفری بی‌بازگشت، همچون مرگ است.» (همان: ۹۹) گریز این بار با کشتی آرگو[1] شروع شده و به سرزمین رؤیایی طلا (رُدریگ) ختم می‌گردد. گریز آلکسیس بی‌وقفه در این داستان با عناصر طبیعی همراه است و نگرشی عارفانه را شکل می‌دهد، به طوری‌که حتی در طول حرکت قهرمان، عناصر سعادت گذشته مدام تکرار می‌شوند: «پیوسته به زمانی فکر می‌کنم که در بوکان خوشبخت بودیم» (همان: ۲۴۹) این گریز غایت خود را در زیبایی‌های طبیعت می‌یابد: «بالاخره آزادی: دریا. در مدت این سال‌های مخوف، این سال‌های مُرده، من منتظر همین بودم.» (همان: ۳۰۷) زیراکه «همهٔ این گشت و گذارها، جابه‌جایی‌ها و کندن زمین، بی‌حرمتی به مقدسات بود.» (همان: ۳۳۲) و در غایت سفر: «به نظرم خودم را پیدا کرده‌ام، دوباره خودم شده‌ام » (همان: ۳۱۰) درواقع گریز قهرمان داستان برای دسترسی به خوشبختی و سعادت خویشتن است که در لفافهٔ طلا مستتر است و در نهایت در آغوش دریا است که آلکسیس آرام می‌گیرد و آزاد و رها از دغدغه گنج مادی، به گنج واقعی که همانا معرفت جهان و خویشتن است، دست می‌یابد.

مضمون اصلی *کتاب گریز* سفر، آوارگی و گریز دائمی اُگان است. او سفری بی‌هدف را در پیش می‌گیرد و تمام آسیای شرقی و آمریکای شمالی را زیر پا

1. Argo

می‌گذارد و در نهایت در کافهٔ کوچکی در این قاره به سفر خود پایان می‌دهد. در کنار علاقهٔ نویسنده به فرهنگ‌های اصیل و بومی، تنفر او نسبت به شهرنشینی مدرن نیز از خلال این اثر مشخص می‌شود. اُگان جوان از «شهر نفرین‌شده» و هر آنچه که دارد دل کنده و عازم سفر شده است، او خود در این‌باره می‌گوید: «خودم را از جهان جدا می‌کنم، تمام داشته‌هایم را ترک می‌کنم، کلمات و نظراتم را کنار می‌گذارم و راه می‌افتم.» (لوکلزیو ۱۹۸۵: ۸۸) فارغ از هر تعلقی، او در طول مسیر خود و با کسب تجربه از سفرهایش و به‌ویژه در انتهای آن درمی‌یابد که جریان اصلی زندگی او چیزی جز این سفر بی‌انتها و جوهر ذات او چیزی جز یافتن خویشتن واقعی خود نبوده است. به همین خاطر است که در قسمتی از رمان می‌خوانیم: «علاقه به سرزمین‌های دوردست یک نیرنگ است، چرا که روشی برای فراموش کردن هدف واقعی هرگونه جست‌وجو و آگاهی است.» به دلیل همین ویژگی سفر در *کتابِ گریز* است که اُگان در مورد مقصد سفرش می‌گوید: «به سمت دقیق‌ترین تصویر از خودم حرکت می‌کنم.» (همان: ۱۶۹) درواقع گاهی همین گریز و جابجایی برای شخصیت‌های لوکلزیو یک راه حلّ نهایی بوده و گاهی نشانگر حرکتی به سوی سعادت و آرامش است.

برونو تیبو،[1] سردبیر مجلهٔ *لوکلزیو*، نیز به شکل جدید سفر و جست‌وجو در این این اثر اشاره کرده و می‌نویسد: «ژان ماری گوستاو لوکلزیو سعی کرده تا در *کتابِ گریز*، نوشتار جدیدی از سفر ارائه کند و یک رمان ماجراجویانه مدرن خلق کند.» (۱۹۹۲: ۴۲۶) در رمان *جویندهٔ طلا* نیز از آنجایی‌که اوما از الزام جست‌وجو و تلاش ابدی برای تضمین آزادی واقعی با آلکسیس سخن می‌گوید، او تا حدودی به بینش اُگان دست می‌یابد و خوشبختی را در رهایی از قید و بندهای ظاهری می‌جوید. برونو تریتسمن، خالق اثری به نام *کتاب‌های سنگی* در مورد لوکلزیو، بر تغییر

1. Thibault

ماهیت سفر و جست‌وجوی اُگان در ابتدای داستان و تحول و بینش درونی او در پایان داستان تأکید می‌کند:

«مرد جوان اُگان به امید یافتن مکانی متفاوت از شهرهای غربی و برای رسیدن به «جایی دیگر» سفر پرماجرای درازی را به دور دنیا آغاز می‌کند که به ترتیب او را به آسیای شرقی و آمریکای لاتین می‌رساند. او با سفر کردن در صدد فراموش کردن و از دست دادن زبان و اشیاء مربوط به شهر و جایگزین کردن آنان با پیوندی بی‌واسطه با طبیعت مصون از انسان‌ها است که در نظر او به مثابهٔ کتابی گشوده است که کلمات آن سرشار از دانشی هستند که به خودی خود کامل و بی‌عیب و نقص است.» (تریتسمن[1] ۱۹۹۲: ۶۱)

اُگان که در میان هیاهوی شهر، خود را در خلأ می‌یابد، وجود واقعی را به دور از ظواهر زندگی انسان‌ها و در رابطه با طبیعت می‌یابد.

دربارهٔ جایگاه سفر در آثار لوکلزیو و نقش آن در مورد تحول قهرمانان او این چنین می‌توان دریافت که آنها در اندیشهٔ رسیدن به آینده‌ای بهتر از نظر مادی، به سفر می‌روند ولی در مقصد و جایی که خوشبختی مادی در انتظار آنان است، دچار تردید می‌شوند و هنگامی که به ناسازگاری شرایط آرمانی‌ای که در انتظار آن بودند و شرایط حاکم بر طبیعت و خوشبختی نهفته در آن پی می‌برند، دست از جست‌وجوی خوشبختی ظاهری برداشته و با نیل به معرفتی پرعمق، آن را در درون خود و در آغوش طبیعت می‌یابند.

نتیجه

اسطوره محل گشایش معنا است و اسطوره‌های داستانی نیز برحسب فرهنگ و جوامع کهن‌الگوهای انسانی زنده می‌شوند. شاید به تعبیر جامع‌تر بتوان حلقهٔ ارتباط

1. Tritsman

لوکلزیو با داستان‌هایش را در این «روایت» خواند که ظواهرِ نمادین و نسبیّت‌های فرهنگی و اسطوره‌ای در جهت کنکاش، دستیابی به اصالت و جوهر آدمی و شناخت حرکت می‌کنند. افزون بر اینکه سیر تاریخی این شناخت در جامعیّت ذهنیت‌های بشری ریشه گرفته است، لوکلزیو با تصویر کویر، ریشه‌های تاریخی و فراموش‌شده نسل بشر را از منشور «شعور» نشان می‌دهد. صحرا با بیکرانگی خود، ما را به اعماق سکوت انسانی برده و با ریشه‌های جهان ارتباط برقرار می‌کند. همین استنباط‌های گذشته و حال، در ژرفای فکر و رؤیاهای نویسندگان رسوخ کرده و آنها را به رنگ‌آمیزی اسطورهٔ جهانی و اجتماعی ترغیب می‌کند. شخصیت‌های لوکلزیو با شناخت خویشتن، با تولد و حرکت به کمک راهنمایی فرزانه، و گریز خود در نهایت به دنبال شناخت نور و خالقی زیبا و توانمند هستند. همین حرکت، تحقق آرمان خودشناسی شخصیت‌ها است و اُفق و تولدی به سوی دنیایی جدید. از این رو مؤلف با تولد متعدد «حوّا» زندگی انسان را در مقابل مرگ و نیستی قرار می‌دهد. غیربومی‌گرایی و شناسایی سرزمین‌های بِکر در نزد مؤلف نیز به تعبیر یونگ همچون یک نوستالژی معکوس و درزمان است حال آنکه مسائل اجتماعی و فرهنگی با گذشته، تاریخ، اسطوره‌ها و تجارب شخصی عجین شده‌اند. طبیعت برای شخصیت‌های لوکلزیو همچون «پناهی» در برابر تهدیدها، ذلّت، خشونت، شهرنشینی و مُدرنیته است. نکته قابل‌توجهی که در مورد جایگاه بازگشت به اصل خویش چه از نظر جغرافیایی و چه از نظر درونی و معنوی در آثار لوکلزیو وجود دارد، گستردگی جغرافیایی ریشه‌های شخصیت‌های این نویسنده است. درواقع لوکلزیو با اصل قرار دادن کهن‌الگوی بازگشت به اصل خویشتن، آن را در تمام اَشکالش در آثار خود باز می‌آفریند و بدون تأکید بر مکان و تمدن خاصی بر بازیابی هویت که بر سعادت انسان دلالت دارند، اصرار می‌ورزد. خود مفهوم «زمان» نیز علی‌رغم بیان حوادث تاریخی و اساطیری در نزد مؤلف به سیر خود صورت ابدی می‌دهد. از همین رو است که شخصیت‌ها هر یک به جغرافیا و تمدن جداگانه‌ای

تعلق دارند، ولی در نهایت به معرفتی از خویشتن و جهان پیرامونشان دست می‌یابند که آنها را به هم نزدیک می‌کند و کهن‌الگوی بازگشت به اصل خویشتن را در مورد آنان تحقق می‌بخشد. لوکلزیو با نشان دادن ماهیت هیجانی و پرورشی آنیما و ماهیت منطقی، قهرمانی آنیموس همچون یونگ همه ناخودآگاه‌های فردی را در یک ناخودآگاه جمعی قرار داده است. در نزد لوکلزیو تقریباً همه خلاقیت‌های انتزاعی به خلاقیت‌های عینی تبدیل شده و صورت تحقق خود را در قالب مضامین و عناصرِ اسطوره‌ای نشان می‌دهد. کهن‌الگوهای داستانی مؤلف یک طرحواره انرژیِ روانی هستند که ساختار روانی و ناخودآگاه خود را همگام با رُشد تصاویر ذهنی شکل می‌دهند. تعدد و تصاویر کهن‌الگویی کثیر هستند و قدرت تخیل روانی بشر از کهن‌الگوهای متعددی شکل یافته است. زیراکه آنها تصاویری هستند که صورت تغییر در خود دارند. به علاوه لوکلزیو به متون مقدس از جمله *اوپانیشادها*(۱۰) در رمان *بیابان* از منظر انسان‌شناختی و تاریخی اشاره کرده است. درواقع ارتباط انتزاعی و معنوی لالا با السر و شباهت او با ال ازراق نشان از یک حافظهٔ جمعی دارد که مطابق آن لالا از فردیت خود و زمانی که در آن زندگی می‌کند، فاصله می‌گیرد و به قبیله‌ای می‌پیوندد که از دیرباز تمام اعضایش با همدیگر یگانه بوده‌اند. درآثار وی چهارچوب زندگی و احوالات روحی بشر به گونه‌ای در هم آمیخته است تا نشان دهد که تمامی نمادها و کهن‌الگوها دارای ابعاد عاطفی و عقلانی هستند. این بُعد کلی و یا همان کهن‌الگوی جمعی است که بنیهٔ روانی بشر را ساختاربندی کرده است. اسطوره‌های لوکلزیو فرصتی برای تحقق آرزوهای انسانی هستند به طوری‌که غایت اصلی آنها پیوند و برقرایِ تعادل قلمرو خودآگاهی بشر با قلمرو ناخودآگاهی جمعی است. در شناسایی نهایی آنها همگام با کمبل[1] باید گفت که «کُلِّ اسطوره‌های قهرمانی ناظر بر یکی شدن عرفانی هستند.» (۱۹۶۸:

1. Campbell

۲۱۸) ساختار نمادین تفکر اجتماعی اسطوره‌ها در نزد لوکلزیو اعم از باورها، ایدئولوژی‌ها، برداشت‌ها، واکنش‌ها، جزء لاینفکِ واقعیت زندگی شخصیت‌های مؤلف را شکل داده و پویاییِ آنها را نشان می‌دهد. کهن‌الگوهای مطروحه لوکلزیو از یک سو با انسان‌شناسی ادیان و اقوام مرتبط بوده و از سوی دیگر باورهای دینی و اسطوره‌ای روانِ فردی را از اثنای تاریخ متافیزیکی نمایان کرده و تاریخِ بشری را در مقابل همدیگر قرار می‌دهد تا دلایل ساختاری اساطیر را در تفکرات بشری تعریف کند. کهن‌الگوهای لوکلزیو حاکی از تراکم تجربیات روانی در بستر متون بوده و تصاویر ابتدایی را در راستای معنایی و اسطوره‌ای با رویدادهای طبیعی و عوامل حیاتی بشر آمیخته‌اند. از این‌رو، اهدافِ آنها معنادهیِ اَعمال انسانی در بستر تاریخ و متون داستانی بوده و ماهیت فردی و اجتماعی آنها در روان انسان و جامعهٔ داستانی لوکلزیو به طور ناخودآگاه جاریست.

پی‌نوشت

(۱) مضمون‌گرایانی همچون ژورژ پوله، گاستون باشلارد، ژان روسه.

(۲) کارل آبراهام (رؤیاها و اسطوره‌ها)، اتو رانک (اسطورهٔ تولّد قهرمان)

(۳) بزرگان دینی که سنت‌های شمن‌باورانه را می‌شناسند و اجرا می‌کنند، شَمن نامیده می‌شوند. شمن‌ها مدعی هستند که می‌توانند با روح خود به جهان‌های دیگری سفر کرده و با دیگر ارواح تماس بگیرند. آنها معتقدند با این کار قادرند میان جهان مادی و جهان روحانی توازن برقرار کنند.

(۴) رویکردی که به ژان ـ ژاک روسو نسبت داده می‌شود و طبق آن انسان‌ها از جامعه‌ای که فاسد شده و در آن اخلاقیات به کنار می‌رود، گریزان هستند.

(۵) در زبان سنسکریت به معنای چرخهٔ جادویی است.

(۶) به معنی قوانین بر ضد دیو یا پلیدی می‌باشد و یکی از نسک‌های پنج‌گانهٔ اوستای امروزی است.

(۷) منظور بیشتر شکل‌گیری‌های ذهنی هم‌زمانی است تا مفاهیم برداشتی تاریخی(یا دَرزمانی).
(۸) در اسطوره‌شناسی یونانی، پسر یک معمار آتنی به نام Dédale است و معروفیت وی بیشتر به خاطر پرواز وی تا حوالی خورشید است زیراکه وی تلاش داشت تا از تودرتوها به کمک بال‌های مومی که پدر وی برایش ساخته بود بگریزد. این اسطوره نمادی از تمایل انسان برای گریز است.
(۹) در هر مقطع تاریخی «الگوی» فکری انسان گاهی اوقات در خلاف جهت «شعور عامه» حرکت کرده و این شروع به بازآفرینی و شکل‌دهی برداشتی جدید بوده است.
(۱۰) از کهن‌ترین متون مینوی آئین هندو هستند که به دورهٔ برهمایی باز می‌گردند. اوپانیشادها تأثیر شگرفی بر فلسفه و دین هندو داشته‌اند و مفاهیم باطنی این آئین را بیان نموده‌اند. این متون نمایانگر گذر از چندخدایی و گرایش به یک‌خدایی و وحدت وجود هستند.

کتابنامه

الیاده، میرچا. ۱۳۹۰. *مقدس و نامقدس*. ترجمه بهزاد سالکی. تهران: علمی و فرهنگی.
ـــــــــ . ۱۳۹۲. *چشم‌اندازهای اسطوره*. ترجمه جلال ستاری، تهران: توس.
باینفلد، دیوید. ۱۳۹۱. *نظریه روان‌پویشی*. ترجمهٔ داود عرب قهستانی و همکاران. تهران: رُشد.
تفضلی، احمد. ۱۳۵۴. *مینوی خرد*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
رشیدیان، بهزاد. ۱۳۷۰. *بینش اساطیری در شعر معاصر فارسی*. تهران: گُستره.
سگال، رابرت آلن. ۱۳۸۹. *اسطوره*. ترجمهٔ فریده فرنودفر. تهران: بصیرت.
شاملو، سعید. ۱۳۹۰. *مکتب‌ها و نظریه‌ها در روان‌شناسی شخصیت*. تهران: رُشد.
شایگان، داریوش. ۱۳۵۵. *بُت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی*. تهران: امیرکبیر.
کوپ، لورانسْ. ۱۳۸۴. *اسطوره*. ترجمهٔ محمد دهقانی. تهران: علمی و فرهنگی.
لوفلر ـ دلاشو، مارگریت. ۱۳۸۶. *زبان رمزی افسانه‌ها*. ترجمه جلال ستّاری. تهران: توس.

English Sources:

Bair, Deirdre. (2007). *Jung. Une biographie*, Paris: Flammarion, coll. «Grandes Bio».

Boncenne, Pierre. (1978). «*Le Clézio s'explique*», Entretien avec Le Clézio, Avril. Paris: Hachette.
Campbell, Joseph. (1968). *The Hero with a thousand faces*, Princeton: NJ, University Press.
Chevalier, Jean. & Gheerbrant, Alain. (1982). *Dictionnaire des symboles*, Paris: Robert Laffont.
Durand, Gilbert. (1996). «Pas à pas mythocritique», in *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, ELLUG, Ateliers de l'imaginaire.
Dutton, Jacqueline. (2003). *Le chercheur d'or et d'ailleurs : L'utopie de J.M.G. Le Clézio*. Paris: L'Harmattan.
Eliade, Mircea. (1965). *Le sacré et le profane*, Paris: Gallimard.
Jung, Carl Gustave. (1980). *Psychologie du transfert*, Paris: Albin Michel.
_____ .(1998). *Sur l'Interprétation des rêves*, Paris: Albin Michel.
_____ .(2002). *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris : Librairie Générale Française.
Lacan, André. (1988). *Vocabulaire de Théologie biblique*. Paris: Cerf.
Lacan, Jacques. (1966). « La direction de la cure », *Écrits*, Paris: Seuil.
Le Clézio, Jean-Marie Gustave. (1969). *Le livre des fuites*, Paris: Gallimard.
_____. (1980). *Désert*, Paris: Gallimard.
_____ .(1985). *Le Chercheur d'or livre des fuites*, Paris: Gallimard.
_____ .(1998). «Le Clézio par lui-même». *Magazine littéraire*, N° 362.
"Les nostalgies de Le Clézio", *Le Monde*, févier 2003, p. 14.
Meletinsky, Eleazar, (2013). *The Poetics of Myth*, New York: Routledge.
Nataf, André. (1985). *Jung*, Paris: éditions MA.
Nataf, André. (1985). *Jung*, Paris: éditions MA.
Thibaut, Bruno. (1992). «*Le Livre des fuites* de J. M. G. Le Clézio et le problème du roman exotique moderne». *The French Review*, Vol. 65, N°. 3, pp. 425-434.
Tritsman, Bruno. (1992). *Livres de pierre Segalen-Caillois-Le Clézio-Gracq*. Tübingen: G. Narr.
Waelti-Walters, Jennifer. (1981). *Icare ou l'évasion impossible: étude psycho-mythique de l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Québec: Naaman.

References

Bayenfeld, David. (2012/1391SH). *Nazarīye-ye ravān-pūyešī*, Tr. by Dāvūd Arab qohestānī et al. Tehrān: Rošd.

Coupe, Laurence. (2005/1384SH). *Ostoure* (*Myth*). Tr. by Mohammad Dehqānī. Tehrān: 'Elmī o Farhangī.

Eliade, Mircea. (2011/1390SH). *Moqaddas va nāmoqaddas*. Tr by Behzād Sālekī. Tehrān: 'Elmī o Farhangī.

_____. (2013/1392SH). *Češm-andāz-hā-ye ostūre*. Tr. by Jalāl Sattārī. Tehrān: Tūs.

Loeffler-delachaus, Marguerite. (2007/1386SH). *Zabān-e ramzī afsāne-hā*, Tr. by Jalāl Sattārī. Tehrān: Tūs.

Rašīdīyan, Behzād. (1991/1370SH). *Bīneš-e asātīrī dar še'r-e mo'āser-e fārsī*. Tehrān: Gostare.

Šāmlū, Sa'īd. (2011/1390SH). *Maktab-hā va nazarīye-hā dar ravan-šenāsī-ye šaxsīyat*. Tehrān: Rošd.

Šāyegān, Dārīyūš. (1977/1355SH). *Bot-hā-ye zehnī va xātere-ye azalī. Tehrān* : Amīrkabīr.

Seagal, Robert Alan . (2010/1389SH). *Osture (Myth: a very short introduction)*. Tr. by Farīde Farnūdfar. Tehrān: Basīrat.

Tafazzolī, Ahmad. (1976/1354SH). *Mīnū-ye xerad. Tehrān* : Bonyād-e Farhang-e Īrān.