مطالعات ادبیات روایی
سال دوم، شماره‌ی اول،بهار و تابستان ۱۳۹۹

صورتبندی جاودانگی در خوانش اسطوره‌ای ادبیات

نوع مقاله: پژوهشی
(۹۰-۱۱۳)

مصطفی صدیقی[۱]

چکیده

زمان و مرگ، ناگزیر آدمی است از آن روی جستجوی اکسیری که انسان را بر زمان چیرگی دهد، از دغدغه‌های دیرسال او بوده‌است. اسطوره، رویارویی انسان را با زمان در قلمرو طبیعت فراهم می‌آورد، پس آدمی به شکل‌های گوناگون می‌کوشد پادزهر زمان را از طبیعت بگیرد و بر آن می‌شود که این اکسیر را از درخت بستاند، یا خود با درخت درآمیزد و یکی شود. گیاه در کارکرد جاودانگی‌بخشی خود، زمان طبیعی (تاریخی) را به قلمرو زمان اسطوره‌ای منتقل می‌سازد. این رویداد گونه‌ای بازی است که در آن، انسان ــ گیاه به گیاه ـ زبان بدل می‌شود و گیاه جاودانگی‌بخش، در «زبان» تجلی می‌یابد. در این نوشتار نسبت انسان ـ گیاه، گیاه ـ جاودانگی، انسان ـ زبان، زبان ـ بازی، زمان ـ بازی از منظر اسطوره‌ای، طرح، بحث و تحلیل می‌شود. روش کار، تحلیل محتوای کیفی با رویکرد توصیفی و تحلیلی است. این پژوهش گوشه-چشمی نیز به داستان «ساداکو و هزار درنای کاغذی» از الینور کوئر دارد که برای توضیح مباحث به آن اشاره شده‌است. با استحاله‌ی آدمی و هستی به کلمه در قلمرو اسطوره و رهایی از زمان تاریخی، جاودانگی در زبان یا به تعبیر دیگر ادبیات روی می‌نماید؛ بنابراین اکسیر جاودانگی‌بخش، ادبیات است.

واژگان کلیدی: زبان، اسطوره، زمان، بازی، واژه، گیاه، جاودانگی.

۱. مقدمه

انسان رفتارهای گونه‌گونی با مرگ و نیز عنصر برسازنده و در پیوسته با آن یعنی زمان دارد. به باور فروید، ناخودآگاه آدمی بر جاودانگی پای می‌فشارد و خود را رهای از فرسایش زمان می‌پندارد. «مکتب روان تحلیل‌گری مدعی است که هیچ‌کس مرگ خود را باور ندارد یا به بیان دیگر، هر یک از ما در ناخودآگاه، خود

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی و عضو هسته‌ی پژوهشی ادبیات کودک و نوجوان دانشگاه هرمزگان.
Navisa_man@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۷/ ۱۲/ ۱۳۹۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳/ ۴/ ۱۳۹۹

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

را جاودانه تصور می‌کنیم» (کریمی، ۱۳۸۴: ۱۲)، یا به تعبیر هایدگر[1] «این حکم که همه‌ی انسان‌ها میرا هستند، این حکم سلبی را در خود دارد که جز من[(۱)]» (شورون[2]، ۱۳۸۵: ۲۳۴۹) از سویی، این دیگری مرده! را حرمتی تمام نهاده، از قلمرویی دیگر می‌پنداریم؛ چرا که حتی «پرستش و حرمت نهادن به مردگان، در پرستش و حرمت نهادن به جاودانگی است.» (اونامونو[3]، ۱۳۸۰: ۷۵).

مرگ، اما امری محتوم است و از آن گریزی نیست. از آن روی از روزگار کهن جستجوی اکسیری که انسان را از مرگ برهاند، یکی از دغدغه‌های همیشگی او بوده‌است. «چینی‌ها پیشه‌ی درازی در جستجوی عمر جاودانی دارند و از طرف دیگر در دائوییزم[4] اولیه (دائوییزم فلسفی) نیز از نوعی جاودانگی سخن به میان می‌آید که انسان می‌تواند با تبعیت از دائو و اتحاد با آن بدان نائل شود.» (قرایی، ۱۳۸۵: ۹۲).

در اساطیر هند، «ناراسینهه» برای رهایی از مرگ تقاضایی شگفت از برهما می‌کند؛ او خواستار رهایی از زمان و مکان می‌شود. وی از برهما می‌خواهد «نه در روز کشته شود نه شب، نه حیوان او را بکشد نه انسان و نه خدایان، نه در داخل کاخ خویش کشته شود و نه در خارج آن.» (ایونس[5]، ۱۳۸۱: ۸۵). تارکوفسکی[6] نیز از منظری دیگر می‌گوید: «مرگ وجود ندارد، ترس از مرگ وجود دارد.» (معتمدی، ۱۳۸۷: ۵۶). دلاشو[7] بر پایه‌ی نظر آدلر، ترس از مرگ را با عقده‌ی حقارت در پیوند می‌بیند: «از مجموع عقده‌های ما، یک احساس حقارت عمده بیرون می‌زند که درواقع، محور اصلی نظام ابداعات و موجب اساسی اضطراب‌ها و احساس ناامنی ماست و آن ترس از مرگ است.» (دلاشو، ۱۳۶۴: ۸۸).

ترس از مرگ و جستجوی جاودانگی چون امری همسان، اشکال گوناگونی یافته‌است، نظیر بی‌زمانی در اساطیر و رویین‌تنی در حماسه‌ها که همگی این موارد، چالش‌های آدمی با زمان درگذرنده است؛ زیرا «انسان بودن، دریافت زمان است که در ما می‌گذرد و ما را در می‌گذراند.» (مسکوب، ۱۳۸۲: ۱۴). پس جاودانگی را هم در همین قلمرو زمان می‌جوید. «انسان می‌خواهد در زمان ادامه و گسترش یابد نه در مکان.» (اونامونو، ۱۳۸۰: ۹۴).

جستجو و خواستنی که به ستیزی تمام عیار می‌انجامد. «به اعتقاد ژیلبردوران[8]، شورش علیه مرگ از یک طرف و کنترل زمان از طرف دیگر، هر دو پشت و روی یک سکه هستند.» (عباسی، ۸۱:۱۳۸۰).

1. Martin Heidegger
2. Jacques Choroch
3. Miguel de Unamuno
4. Doaism
5. Veronica Ions
6. Andrei Trakovsky
7. Margurite Loeffler- Delachau
8. Gilbert Durand

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

این میدان نبرد در دایره‌ی زمان تکوین می‌یابد. رزم و بزمی به هم آمیخته‌است که در نهان حسرتی عمیق را بازتولید می‌کند. «جشن نه تنها نشان، بلکه تکرار زمان، بازگرداندن آن به جایگاه پیشین، باز آوردن فصل‌ها به طبیعت و از سرگرفتن زندگی است.» (مسکوب، ۱۳۸۲: ۱۲).

آنچه در این میان به کارزار زمان می‌آید اسطوره است؛ زیرا به تعبیر کاسیرر[1]، اسطوره موضوعی است مربوط به زمان (ر.ک کاسیرر، ۱۳۷۸: ۱۷۹)، و «هدف غایی زمان بزرگ اساطیری، گریز از زمان نسبی و پیوستن به لحظه‌ی ابدی است.» (شایگان، ۱۳۷۱: ۱۴۴).

اسطوره با تکوین جاودانگی می‌کوشد چهره‌ی ناساز مرگ را تلطیف کند؛ زیرا «مهمترین خصلت مرگ، غیریت مطلق آن است که سوژه در برابر آن به انفعال کامل می‌رسد.» (کوچک‌منش، ۱۳۸۸: ۹). از این روی، ژیلبر دوران «اسطوره را همچون دارویی علیه زمان و مرگ در نظر می‌گیرد.» (عباسی، ۱۳۹۰: ۷۴).

در اساطیر زرتشتی برای زدودن چهره‌ی آزاردهنده‌ی مرگ، دیو مرگ به فرشته‌ی مرگ بدل می‌شود. «واقعه‌ی طبیعی/ زیستی مردن، از گذار اساطیر مرگ استحاله می‌یابد و بدل به واقعیتی فرهنگی/ اساطیری می‌شود.» (مزداپور، ۱۳۸۳: ۲۰و۲۸). اسطوره‌ای که خود باگذار و استحاله به ادبیات، جاودانگی را در سطحی دیگر شکل داده‌است.

***

موضوع زمان و جاودانگی، در اساطیر همه‌ی سرزمین‌ها و نیز آثار بسیاری از فلاسفه مطرح شده‌است. پیوند زمان و زبان از مباحث محوری در آثار هایدگرو دریدا[2] است. در مجموعه آثار موریس بلانشو[3] و نیز آثاری که درباره‌ی او نوشته‌اند، نسبت مرگ و نوشتار طرح و تحلیل شده‌است. همچنین موضوع اسطوره و جاودانگی و نشانه‌شناسی آن در متون ادبی، در آثار ژیلبر دوران آمده‌است. کاسیرر نیز در کتاب «فلسفه صورت‌های سمبلیک»، به ماهیت زمان و چیستی آن در اساطیر سرزمین‌های مختلف می‌پردازد.

شایگان در کتاب «بت‌های ذهنی و خاطره ازلی» به تفصیل، مفهوم زمان را در اساطیر ایران، هند و ... مطرح کرده، به موضوع زمان و بازی در متن‌های اساطیری هند پرداخته‌است. توفان در کتاب «زبان است یا هست»، زبان را چون یک توری واژ (شبکه‌ی واژگانی سیال) می‌داند که هر واژه، خود زنجیره‌ای از واژگان را فرا می‌خواند و این بازی واژگانی، آفریننده‌ی اساطیر، ادبیات و ... است.

2. Ernst Cassirer
3. Jacques Derrida
4.Maurice Blanchot

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

رمان «اسفار کاتبان» ابوتراب خسروی، گستره‌ای باشکوه از شکل‌گیری انسان ـ کلمه است. «حسینی» و «رفویی» در نقدی بر این کتاب، رمان را چون جهانی اسطوره‌ای دانسته که در آن کلمه تجسد پیدا کرده‌است و بر پایه‌ی استعاره‌ی آناگوژیک، شبکه‌ی به هم پیوسته‌ای که یگانگی با جهان اسطوره‌ای را برمی‌سازد، توضیح می‌دهند. همچنین به مثل برزیگر در کتاب مقدس، به بذر کلمه و درخت کلام در سنت ادبی ایران اشاره می‌کنند.

این پژوهش گوشه‌ی چشمی هم به داستان «ساداکو و هزار درنای کاغذی»، نوشته‌ی «الینور کوئر»[1] دارد. ساداکو، دختر دوازده ساله‌ای است که به دلیل بیماری سرطان در آستانه‌ی مرگ است. دوستش برای غلبه بر ترس از مرگ به کمک باوری اسطوره‌ای به او می‌آموزد، اگر هزار درنای کاغذی بسازد درمان می‌شود. بعد از مرگ ساداکو، دوستان او بقیه‌ی درناها را می‌سازند و با او به خاک می‌سپارند. ساداکو امروزه به عنوان نماد صلح، جاودانه شده‌است.

در این نوشتار، فلسفه، اسطوره و ادبیات گردآمده‌اند تا کولاژی هزار تکه چون هزار درنای کاغذی برآورند و جاودانگی را صورتبندی کنند. این به هم آمیزی به تعبیر کاسیرر، خصلت آگاهی اسطوره‌ای است (ر.ک کاسیرر، ۱۳۷۸: ۷۹). از این روی آراء، اندیشه‌ها، گزین گویه‌ها، عبارات و ابیات از فلاسفه، پژوهشگران، نظریه‌پردازان، نویسندگان و شاعران به صورت هم ارز آمده‌است. «در بینش اساطیری، بین افکار، اشیا و تصاویر، نوعی همدمی سحرآمیز است که باعث می‌شود جهان اساطیری مانند رویایی عظیم جلوه کند. در آن هر چیز ممکن است از هر چیز پدید آید.» (شایگان، ۱۳۷۱: ۱۰۱).

در این پژوهش، ابتدا برآمدن انسان ـ گیاه (دانه‌ی انسان) از تبار گیاهی انسان، خدایان و نیز پیکرگردانی انسان و خدایان به درخت ذکر شده، سپس شکل‌گیری کلمه ـ گیاه (تخم سخن) و دانه‌ی روایت آمده‌است و سرانجام پیکره‌بندی انسان – کلمه و تکوین ادبیات به عنوان اکسیر جاودانگی‌بخش، طرح، بحث و تحلیل شده‌است. همچنین در ادامه‌ی کار به هم ریشگی کلمه و بازی و نسبت آن با زمان و نسبت روایت و زمان پرداخته شده‌است و در بخش دیگر به عنوان نمونه‌ی عملی، مباحث گیاه ـ متن، نشانه‌شناسی کاغذ و انسان ـ گیاه ـ پرنده برپایه‌ی داستان «ساداکو و هزار درنای کاغذی» تحلیل و تفسیر شده‌است.

رابطه‌ی «انسان و درخت» و «سخن و درخت» در کتاب درخت شاهنامه از دکتر مهدخت پورخالقی بر پایه‌ی ابیات شاهنامه به خوبی و تفصیل باز نموده شده‌است. همچنین الیاده[2] در کتاب تصاویر و نمادها،

1. Eleanor Coerr
2. Mircea Eliada

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

مسأله‌ی جاودانگی و زمان در اساطیر هند و کاسیرر در کتاب زبان و اسطوره، پیوند زبان و جاودانگی را در خوانشی اسطوره‌ای تبیین کرده‌است.

۲. صورتبندی جاودانگی

۲. ۱. انسان ـ گیاه

مواجهه‌ی آدمی با جاودانگی، در طبیعت رخ می‌دهد و چهره می‌نماید. گذر زمان بر گیاه از شکل خطی و مرگ‌آور خود، گسسته و چرخه‌ای از زمان را پیش چشم نهاده‌است. گیاه در سیر فصل‌ها، ریشه در ریشه استوار می‌گرداند و دانه می‌پراکند و باز می‌روید و می‌رویاند. پس آدمی به اشکال و وجوه مختلف می‌کوشد پادزهر زمان را از درخت بستاند، یا با درخت درآمیزد و یکی شود.

در چین، یکی از امپراطوران «به یک دانشمند، وظیفه‌ی یافتن گیاه را محول نمود. هسوفو نام این مأمور بود که موفق شد به نقطه‌ای از زمین برسد که در آنجا قارچ یا گیاه نامیرایی تازه جمع‌آوری شده بود.» (کویاجی، ۱۳۷۸:۵۰) و «بیشتر اوقات بی‌مرگی به واسطه‌ی خوردن میوه‌ی درخت حیات مثل هلوی بی‌مرگی که در وسط بهشت غربی تایویی بودایی قرار دارد، و یا با نوشیدن مایع حاصله از درخت مثل هوم ایرانی به دست می‌آید.» (کوپر[1]، ۱۳۷۹: ۱۴۵). گیل‌گمش نیز برای زنده شدن انکیدو به جستجوی گیاه جاودانگی‌بخش برمی‌آید.

در اساطیر، آدمی را گیاه تبار می‌پندارند. «شاید مشی و مشیانه را بتوان گیاه خدایانی دانست که انسان از تبار آنهاست.» (هینلز[2]، ۱۳۸۳: ۴۶۱). گیاه از این روی با ایزدان پیوند می‌یابد؛ چنان که «در سرزمین یونان نیز داستان‌های بسیاری درباره‌ی تحول و تبدیل خدایان به درختان یا درباره‌ی رویش درخت از خون خدایان شایع بود.» (الحوت، ۱۳۹۰: ۱۷۲). همچنین درخت، گاه مسکن خدایان (گری، ۱۳۸۸: ۱۴۳) یا زادگاه خدایان (هال[3]، ۱۳۸۰: ۲۸۵) دانسته شده‌است. گیاه «هوم» ایرانی یا «سومه» هندی که افشره‌ی آن جاودانگی‌بخش است، از گیاه- خدایان است (هینلز، ۱۳۷۳: ۵۰). در اساطیر هند، «برهمن چوب بود. از درخت برهمن، آسمان و زمین شکل گرفت.» (کوپر، ۱۳۸۰: ۱۴۹).

سرانجام انسان، خود با گیاه یکی می‌شود و پیکرگردانی انسان به گیاه و گیاه به انسان بارها در اساطیر سرزمین‌های مختلف شکل می‌گیرد (ر.ک. رستگار، ۱۳۸۳: ۴۲۰- ۴۰۹).

1. Jean C. Cooper
2. Hohn R. Hinnells
3. James Hall

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

نورتروپ فرای[1] ضمن آوردن نشانه‌هایی مبنی بر همسانی اجزای درخت با بخش‌های مختلف حیات مسیح، می‌گوید از این موارد «یگانگی استعاری جسم مسیح با درخت حیات مستفاد می‌شود ... {همچنین} آدم پیش از هبوط به معنای استعاره‌ای، درخت حیات بوده‌است.» (فرای، ۱۳۷۹: ۱۸۲). در متون مانوی نیز «از مانی و عیسی غالباً با صفت شجره الحیات یاد می‌شود.» (کلیم کایت[2]، ۱۳۷۳: ۱۳۲). در اوپانیشاد، انسان و درخت همسان دانسته شده‌است و تمام اجزای تن آدمی را با اجزای درخت مقایسه می‌کند (ر.ک جلالی‌نایینی، ۱۳۷۵: ۳۸۵– ۶).

«کروچه»[3] با توجه به هم‌ریشگی انسان و گیاه می‌گوید: «چوبی که پینوکیو از آن تراشیده شد، بشریت نام دارد.» (کلودی[4]، ۱۳۸۶: ۵). همچنین روییدن گیاه از خون سیاوش را به معنای تبدیل انسان به گیاه می‌دانند (ر.ک بهرام‌پور، ۱۳۸۸: ۱۵۰).

کدام دانه فرو رفت در زمین که نرست چرا به دانه‌ی انسانت این گمان باشد
(غزلیات شمس)

جاودانگی اساطیری گیاه به چرخه‌ی زمان انسانی نیز استحاله می‌یابد.

همچو سبزه بارها رویده‌ام هفتصد هفتاد قالب دیده‌ام
(مثنوی)

۲. ۲. کلمه ـ گیاه

جاودانگی در سطحی دیگر نیز روی می‌نماید؛ اگر در قلمرو اسطوره، گیاه منتزع از انسان یا در پیکرگردانی و همسانی و همانندی، «دانه‌ی انسان» تکوین یافته بود، در قلمرو خرد، سخن با گیاه می‌آمیزد و جاودانگی از آن می‌گیرد و «دانه‌ی انسان» (انسان – گیاه) بدل به «تخم سخن» (گیاه – متن) می‌شود.

نمیرم از این پس که من زنده‌ام که تخم سخن را پراکنده‌ام
(فردوسی)

«ذکرهای آیین هندو، معروف به اجاپا و همسا است ... این کلام درون وجود به مانند روغن در درون دانه است ... با تلطیف کردن نیروی مستتر در ذکر همسا یا ذکرهای دیگر، دانه‌ی کلام مقدس موجود در آن

1. Herman Northrop Frye
2. Hans- Joachim Klimkeit
3. Benedetto Croce
4. Carlo Collodi

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

بیدار می‌شود و بیداری این کلام ... بیداری همان کوندالینی[1] است.» (شایگان، ۱۳۷۱: ۲۴۰– ۱). والتر بنیامین[2] نیز به «درخت متن مقدس» اشاره می‌کند (بنیامین، ۱۳۸۰: ۱۳).

چنان که انسان – گیاه برآمده از جستجوی جاودانگی و غلبه بر زمان است، سخن (کلمه) – گیاه نیز با همین گزاره همراه است؛ گزاره‌ای که پیش متن‌هایی نیز دارد. در آغاز باب اول انجیل یوحنا آمده‌است: «در آغاز کلمه بود و کلمه خدا بود»، و باب چهارم انجیل مرقس کلمه – گیاه را چنین صورتبندی می‌کند: «برزگر بذر کلمه می‌پاشید».

کلمه – گیاه در مفهوم درخت جاودانگی، «متنی» است که برزویه حکیم به جستجوی آن به هند می‌رود و کویاجی به همسانی این جستجو در چین نیز پرداخته‌است (ر.ک. کویاجی، ۱۳۷۸: ۴۹) و (پورخالقی، ۱۳۷۸: ۷۱).

مسکوب ذیل ابیاتی از شاهنامه که گزارش سفر برزویه به هند است، می‌گوید: «سخن، گیاهی است که اگر بر مرده بپراکنند زنده می‌کند. [شاه نیز می‌گوید] کلیله روان مرا زنده کرد.» (مسکوب، ۱۳۸۴: ۲۰۶).

دریدا کتابی دارد با عنوان « le dissemination » به معنی بذرافشانی یا تخم‌افشانی، اساس واژه بر semence است به معنای تخم (گیاه) و نطفه. به گمان دریدا هر اصطلاح زبان در حکم نطفه‌ای است زاینده، دریدا این مفهوم را پس از خواندن داستان اعداد فیلیپ سولر[3] یافت. به نظر هر دو نویسنده، در نوشتار چیزی هست که سرانجام از هر نظام و منطقی سرپیچی می‌کند. یکی از نتایج شالوده‌شکنی، کشف ساز و کار این سرپیچی است. در هر متنی، شکلی از پخش شدن و باروری معانی تازه به یاری معانی کهنه وجود دارد.» (احمدی، ۱۳۸۲: ۳۸۰).

بعد از مرگ ساداکو در پایان کتاب، دوستان ساداکو باقیمانده‌ی هزار درنا را می‌سازند و با او به خاک می‌سپارند. تمثیلی از تخم سخن، بذر کلمه، یا دانه‌ی روایت است که کاشته می‌شود تا جاودانگی‌بخشی درناها، در سطحی دیگر به وقوع بپیوندد و چرخه‌ی حیات در برابر گذر زمان شکل بگیرد.

گیاه ـ متن، اسطوره‌ی بر سازنده‌ی ادبیات است؛ رؤیایی که آدمی به جستجویش بود. انسان ـ گیاه، فاعل گیاه ـ متن می‌شود برای تکوین جاودانگی. از این روی کافکا می‌گوید: «نوشتن بیرون پریدن از صف مردگان است.» (باباچاهی، ۱۳۸۵: ۵).

1. Kundalini
2.Walter Benjamin
3. Philippe Sollers

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

یعنی «نوشتن» همچون اقلیمی می‌شود در تقابل با اقلیم مردگان، چنان که با اندکی اغماض می‌توان به سخن آدورنو[1] در کتاب اخلاق صغیر نگریست: «برای کسی که وطنی ندارد، نوشتن جایی می‌شود برای زیستن.» و چرخه‌ی زمان در جشن رویش مکرر گیاه ـ متن(ادبیات) به بی‌زمان راه می‌جوید. فلوبر[2] می‌گوید: «یکی از راه‌ها برای تحمل زندگی، غرق شدن در ادبیات است؛ انگار در جشنی جاودانه شرکت داشتن.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۶۱۴).

۲. ۳. انسان ـ کلمه

زبان (کلمه) و زمان دو سوی زنجیره‌ای هستند که در استحاله‌ی خود به انسان، جاودانگی را بر می‌آورند. اسطوره، زبان و زمان را با بازی می‌آمیزد و انسان ـ متنی می‌آفریند که بر زمان درگذرنده غالب می‌شود. کاسیرر در زبان و اسطوره می‌گوید: در قلمرو اسطوره «همه آفریدگان به واژه زنده‌اند ... واژه نابود نشدنی است.» (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۸۹). وی در کتاب فلسفه صورت‌های سمبولیک نیز بر این باور است که «اسطوره و زبان از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند ... سخن و نام بر چیزی دلالت نمی‌کنند و چیزی را مشخص نمی‌نمایند، بلکه خود آن چیزند.» (همان: ۹۴-۹۳).

آگامبن[3]، به نسبت میان زبان و مرگ می‌پردازد: «انسان‌ها یک قوه‌ی زبان دارند و یک قوه‌ی مرگ.» (آگامبن، ۱۳۹۱: ۵۲).

هایدگر در کتاب هستی و زمان، نسبت میان زبان و هستی را مطرح می‌کند و زبان را خانه‌ی هستی می‌داند: «در حقیقت این زبان است که حرف می‌زند و نه انسان.» (احمدی، ۱۳۸۱: ۱۱۳).

در اساطیر نیز زبان، زایای هستی است. «کلمه (word) یا کلام (logos)، صدای مقدس است؛ نخستین عنصر در فرایند تجلی. گفتار دارای قوه‌ی آفریننده است.» (کوپر[4]، ۱۳۸۰: ۲۹۵). از این منظر، زبان مقدم بر زمان انگاشته شده‌است. پس برای بازگشت به بی‌زمان، انسان و جهان باید به کلمه بدل شود. آنچه این گذار را میسر می‌سازد و نیز آنچه از این گذار حاصل می‌شود، ادبیات است. «ادبیات گشتار انسانی جهان است به کلام.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳:۲۴۰).

«هیلیس میلر»[5] در تحلیل شخصیت رمانی از «جرج الیوت»[1] ـ که با آیینی جادویی جوهر بر کف دستش می‌ریخت و از سطح جوهر به عنوان آینه‌ای برای غیب‌بینی استفاده می‌کرد ـ می‌گوید: «این واژه‌ها به مفهومی

1. Theodor W. Adorno
2. Gustave Flauber
3. Giorgio Agamben
4. Jean C. Cooper
1. J. Hillis Miller

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

کاملاً کارولی به مثابه‌ی آینه‌اند؛ یعنی نه به مثابه‌ی چیزی که هم حال در اینجاست بل به عنوان آینه‌ای جادویی که خواننده در آن رسوخ می‌کند تا در آن سوی آینه، در زمان و مکانی دیگر به عالم واقعیتی جدید پا نهد.» (هیلیس‌میلر، ۳۴:۱۳۸۳).

این لحظه‌ی عبور یا تبدیل هستی به واژه، خود بی‌زمان است. «ژان پیر ریشارد»[۲] معتقد است: «لحظه‌ی زایش هنری بی‌زمان است و حتی بی‌مکان تا جایی که می‌توان آن را ناکجاآبادی بیش نینگاشت.» (تحویلداری، ۱۳۸۷: ۶۲). متن نیز به دلیل تبدیل زمان تاریخی به زمان اسطوره‌ای، به بی‌زمان گذار می‌کند. «بنا به گفته‌ی الیاده، رمان‌نویس همانند راوی اسطوره، از زمان تاریخی و شخصی خارج می‌شود و به زمانی خیالی و فوق تاریخی پا می‌نهد.» (دوران، ۱۳۸۱: ۱۲۴).

این بی‌زمانی، خصلت زبان است. «زمانی در زبان وجود دارد که با زمان خطی و مادی مغایرت دارد.» (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۸۸).

آدمی در این گذار جهان به کلمه، همراه می‌گردد و انسان، خود به واژه بدل می‌شود؛ این همانی انسان و زبان را شاید بتوان از سخن والتر بنیامین در شباهت هبوط انسان از بهشت و هبوط زبان تام از بهشت، وام گرفت.

«زبان بهشتی انسان می‌باید زبانی تام و تمام شناسنده بوده باشد؛ در حالی که بعدها بار دیگر تمامی معرفت در تعدد زبان به طرزی بی‌پایان افتراق یافت ... گناه نخستین هنگامه‌ی زایش کلام انسانی است.» (بنیامین، ۱۳۸۱: ۳۶).

«آلبرت بگن[۳]»، ادبیات را وسیله‌ی بازگشت به این بهشت می‌داند که انسان ـ زبان از آن هبوط کرده‌است. «بگن شعر را برگشت به سرچشمه‌ها می‌داند با شعر می‌توان به مالکیت دوباره‌ی بهشت گمشده‌ی آغازین رسید.» (بابک‌معین، ۱۳۸۹: ۵۶).

ادب عرفانی، شکل‌گیری انسان – کلمه را به گونه‌های مختلف نشان می‌دهد: «یکی گفت شبلی کیست؟ گفت بسم‌اله بنویس و زیر با نقطه بزنی شبلی آن نقطه است.» (صدری‌نیا، ۹۰:۱۳۸۰). در اساطیر هند نیز «برهمن باکلام را «نادا»[۴] می‌گویند. نادا کلام ازلی است که از نقطه یا نقطه‌ی اولین صادر شده‌است ... نقطه همان علامت غنه‌ای است که روی کلام مقدس یعنی ام قرار می‌گیرد.» (شایگان، ۱۳۷۱: ۲۳۴).

1. George Eliot
3. Jean Pierre Richard
4. Albert Be’guin

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

«عماره مروزی» تنها راه وصال را در پیکرگردانی خود به واژه می‌بیند.

انـدر غـزل خـویش نهـان خـواهم گشـتن تـا بـر دو لبـت بوسـه دهـم چـونش بخـوانی

(ر.ک مایل هروی، ۱۳۷۲).

و ابن‌عربی از رؤیای جشن نکاح با حروف الفبا سخن می‌گوید (عداس، ۱۳۸۲: ۱۱۰). میرچا الیاده آرزو داشت کتابی بنویسد با عنوان «انسان به مثابه‌ی رمز» (الیاده، ۸:۱۳۸۴).

مارگریت دوراس[1] به دلیل نفرت از پدر، نام مستعار دوراس را به جای نام خانوادگی پدری یعنی «دونالدیو» برمی‌گزیند. وی در آثار و مصاحبه‌هایش خود را با صیغه‌ی سوم شخص مورد خطاب قرار داده یا ارجاع می‌دهد. با این کار، «میان خود خصوصی و نقاب عمومی فاصله‌ای به چشم می‌آید که به تناوب به تیرگی می‌گراید تا حکم ادبی مرگ مؤلف اجرا شود. این طور خود را نامیدن دوراس نشانه‌ی شکنندگی و ترس او از مرگ است و این چنان نیرویی دارد که خواننده را به تله می‌اندازد، در اینجا اعتماد به قدرت نقاب نویسندگی او رو در روی ترس و شکنندگی می‌ایستد تا میرایی جسمانی او را فریب دهد. دوراس مؤلف، این توانایی را دارد که تا پس از مرگِ فرد آسیب‌پذیر زنده بماند.» (واترز[2]، ۱۳۸۳: ۵۹). هاسه[3] در شرح آثار بلانشو می‌نویسد: «ما می‌نویسیم تا کلمات ما را ماندگار سازند تا در حضور همیشگی اثرمان جاودانگی به ما عطا شود. کلمات مرا ماندگار می‌سازند؛ چون به معنای دقیق کلمه، وجود من به آنها نامربوط است.» (هاسه، ۱۳۸۴: ۹۱).

قهرمان رمان «تهوع» سارتر[4] نیز که دغدغه‌ی وجود دارد، سرانجام رؤیای جاودانگی را در متن و ادبیات می‌یابد (ر.ک سارتر، ۱۳۸۴: ۳۰۹).

۲. ۳. ۱. زمان و روایت

ترسیم بی‌زمانی یا رهایی از زمان در نسبت میان زمان و روایت نیز قابل طرح و جستجو است. رابطه‌ی زبان و روایت به شکل‌های مختلف مطرح شده‌است؛ برخی معتقدند این دو همدیگر را کرانمند می‌سازند. گونتر مولر[5] معتقد است: «هر روایت، پاری از زندگی را زمانمند می‌کند.» (احمدی، ۱۳۷۲: ۶۴۸). یا پل

1. nada
2.Marguerite Duras
3. Julia Waters
4. Ullrich Haase
5. Jean- paul Sartre
3. Gunter Muller

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

ریکور[۱] می‌گوید: «زمان وقتی زمان انسانی می‌شود که به شیوه‌ای روایی بیان شده باشد.» (ریکور، ۱۳۸۳: ۱۰۱).

آنچه زمان و روایت را به تعلیق درمی‌آورد، اسطوره است. اسطوره چه به شکل اجرای آیینی و چه آنگاه که به روایت بدل می‌شود این کارکرد را دارد؛ بازآفرینی زمان و رهایی از زمان خطی در آیین‌ها به شکلی آشکار نمود یافته‌است.

«تخم کاشتن و سبزه رویاندن در هنگام اعتدال بهاری .... {و} هر عمل قربانی که برهمن برگزار می‌کند، کردار مثالی آفرینش گیتی را دوباره بالفعل و امروزینه می‌کند و در این هم هنگام گشتن لحظه‌ی اساطیری با زمان کنونی، هم واژگونی زمان گذرا مطرح است و هم بازآفرینی مستمر جهان.» (الیاده، ۱۳۸۴: ۷۷ و ۹۰).

در مرحله‌ی دیگر، این آیین به شکل روایی همین کارکرد را ایفا می‌کند. «نزد بسیاری از اقوام ابتدایی یکی از عناصر اصلی درمان و پزشکی عبارت است از بازخواندن افسانه‌ی آفرینش بر بالین بیمار. گواهی‌هایی در دست است که از رواج چنین رسمی در میان بدوی‌ترین قبایل هندی، یعنی بهیل‌ها، سانتل‌ها و بیگه‌ها حکایت می‌کند ... افسانه‌ی آفرینش در موقع تولد، عروسی و مرگ هم خوانده می‌شود؛ چون همواره از طریق رجعت تمثیلی بدان هنگام بی‌زمان وفور و سرشاری ازلی است که می‌توان از تحقق کامل هر یک از موقعیت‌های حیات اطمینان حاصل کرد.» (الیاده، ۱۳۸۴: ۹۳).

کاسیرر بر پایه آثار متاخر ودایی می‌گوید: «**زمان**، نخستین خداست که همه‌ی موجودات را آفریده است و همه‌ی آنها را حفظ و نگهداری می‌کند.» (کاسیرر، ۱۳۷۸: ۱۹۵). چنان که به تعبیر اوپانیشادها، روایت (ادبیات) نیز مخلوق زمان است؛ «... در زمان، ابیات قصاید (منظومه‌ها) به وجود آمده‌اند/ آداب و اصول آیین‌ها هم از زمان پیدا شده‌است/ ... و عالم‌ها روی زمان آرمیده‌اند.» (جلالی‌نایینی، ۱۳۷۵: ۲۳۸). از سویی دیگر کاسیرر در کتاب زبان و اسطوره، این خویشکاری را از آن «**کلمه**» می‌داند و این خاصیت را ویژه‌ی ادیانی قلمداد می‌کند که داستان آفرینش‌شان بر اساس یک تضاد شکل گرفته‌است. «کلمه به صورت نوعی نیروی آغازین در می‌آید که سراسر هستی و عمل از آن سرچشمه می‌گیرد. در همه‌ی داستان‌های دیرین آفرینش اسطوره‌ای، این جایگاه برین کلمه را می‌توان یافت ... کلمه نه تنها نخستین سرچشمه بلکه برترین قدرت نیز هست.» (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۸۹-۸۶). سرانجام اینکه «آیین‌های مربوط به دهر و زمان، ادبیات داستانی‌ای پدید آوردند که امید به حصول زندگانی‌ای جاوید را گرم و فروزان نگاه می‌داشت.» (دلاشو، ۱۳۶۴: ۱۰۷).

4.Paul Ricoeur

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

در دوره‌ی جدید نیز این نگاه به شکلی دیگر ادامه یافته‌است؛ بلانشو، در کنار زمان اسطوره‌ای و همسان با آن، زمان ناب یا زمان دیگر را مطرح می‌سازد. «زمان ناب را زمان خارج از چرخه‌ی زمان می‌داند، همان زمان دیگر، زمان تصویر ... این زمان دیگر همان ریشه‌ی نوشتن است.» (هیلیس‌میلر، ۱۳۸۴: ۸۳).

موریس بلانشو با طرح بی‌تعینی مرگ و نوشتن، از تعلیق زمان سخن می‌گوید. وی مسأله‌ی مرگ را با نفس نوشتن در پیوند دانسته (ر.ک. هاسه، ۱۳۸۴: ۷۵) و نوشتار را مقدم بر حیات فرض می‌کند (ر.ک. همان: ۸۱). سرانجام در قلمرو بی‌تعینی، حادثه با مرگ و نوشتن هم سنخ شده، به تعلیق در می‌آیند.

«مرگ حتماً رخ می‌دهد اما اینکه دقیقاً چه زمان روی می‌دهد، یک تصادف است. بنابراین، به همان میزانی که تصادف را به حساب نیاوریم، مرگ نیز رخ نمی‌دهد بلکه در بی‌تعینی شناور می‌شود. اگر رویداد حقیقی، تصادف باشد روشن است که نوشتن رویداد به معنی کاویدن بی‌تعینی است. در واقع، بلانشو این چشم انداز را طرح می‌کند که نوشتن خود یک رویداد است و به همین دلیل دستخوش بی‌تعینی است.» (لچت[1]، ۱۳۷۷: ۳۰۳).

نظریه‌های ادبی نیز در پی رهایی از چنبره‌ی زمان خطی هستند. در این میان، بینامتنیت شکلی از تناسخ متنی را نشان می‌دهد (ر.ک آلن[2]، ۱۳۸۰: ۱۶۴-۱۴۰) و «در یک زنجیره و شبکه‌ی متنی، آغاز و پایانی وجود ندارد و هر متنی در میانه قرار دارد که در ساختش متن‌های دیگر حضور داشتند و آن نیز در ساخت متن‌های پسین حضور خواهد داشت.» (همان: ۴۲۹).

تودوروف[3] نیز از انسان ـ حکایت‌ها در هزار و یک شب سخن می‌گوید و حکایت را مساوی با زندگی می‌داند (ر.ک تودوروف، ۱۳۸۸: ۶۱- ۴۳). پس ادبیات، سخن، کلام در شکلی این همانی، می‌آفرینند و جاودانگی می‌بخشند. «سرسوتی[4] ایزد بانویی است که سرچشمه و اساس آفرینش با کلام است. او ایزدبانوی بلاغت، خردمندی و دانش نیز هست، اوست که زبان ونگارش را بر انسان آشکار کرد.» (آموزگار، ۱۳۸۲: ۳۴) و «آنچه توسط کلام اساطیری تحقق می‌یابد، واقعیت مطلق است.» (شایگان، ۱۳۷۱: ۲۳۳).

۲. ۴. کلمه ـ بازی

هم‌ریشگی «واژه» و «بازی»، پیکره‌ی زمان جاودانه را در قلمرو اسطوره شکل می‌دهد. «کلمه‌ی «واژه» در فارسی میانه «واچ» است که کلمات واژه، بازی، نواز (نواختن موسیقی). آواز ... همه از آن برآمده، اینکه کلمه‌ی پهلوی «واچیک» هم به معنای واژگانی (مربوط به واژه) هم به معنای بازی است.» (توفان، ۱۳۸۵: ۱۰).

1.Hohn Lechte
2. Geaham Allen
3. Tzvetan Todorov
4. Sarasvati

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

دریدا معتقد است: «ظهور نوشتار، ظهور بازی است.» (دریدا، ۱۳۹۰: ۱۸) و «بازی به قول هراکلیتوس[1]، آیین زمان است.» (توفان، ۱۳۸۵: ۴۰).

این مبحث را می‌توان در انگاره‌ای چنین دید:

اسطوره [کلمه --- آفرینش]

[بازی --- آفرینش]

در اساطیر هند و یونان، پیوستگی میان «زبان» و «بازی» و نسبت آن با زمان در هیأت اسطوره‌ای کودک آمده‌است. «مایا در اصل نیروی سحر و جادو است ... زمان از همین سحر و بازی و تخیل نیروی مایا پدید می‌آید، ولی مایا به عبارت دیگر بازی نیز هست. ... برهمن بدون عطف به غایتی که باعث کاستی گرفتن وجودش باشد و به ضرورت وجود خود، می‌تواند خود را با فعالیتی که صرفاً بازی باشد، مشغول کند؛ بازی برهمن همین مایا است و صحنه‌ی نمایش مایا زمان است ... این صورت نوعی ازلی، در هند به صورت کودک ژنده‌پوش، در اساطیر ایران به صورت نوجوان پانزده ساله، در فلسفه‌ی هراکلیت به صورت کودک جلوه می‌کند و این تمثیل کودک ابدی است و اشاره به صورت ازلی و صورت نوعی اساطیری است. کودک معصومی که در فضای خیال به بازی‌ای جادویی سرگرم است.» (شایگان، ۱۳۷۱: ۱۵۸– ۶۰) و سرانجام زمان، بازی و زبان (لوگوس) با هم درمی‌آمیزند. «زمان همان بخش وجود و بازی کودک ابدی است و سلطنت این کودک آغاز همین بندهش اساطیری است و بازی کیهانی کودک و سلطنتش، مفهوم لوگوس را ... دربر می‌گیرد.» (همان: ۱۶۵).

کلام در پیوند با زمان نیز یکی می‌شود، خویشکاری آفرینشگری را بر عهده می‌گیرد؛ چرا که به تعبیر کاسیرر در اسطوره، هستی از زمان زاده می‌شود (ر.ک. کاسیرر، ۱۳۷۸: ۱۹۵).

بازی ـ زمان در جشن نیز چرخه‌ای از تکرار فراهم می‌آورد که باعث تعلیق زمان و پیوند به ابدیت می‌شود. «بازی یکی از اشکالی است که به جشن نزدیک است ... جشن منسکی است که آن زمان را تکرار می‌کند؛ زمانی که انسان‌ها وارد جهان هستی شدند. براین اساس، جشن در اینجا یک نوع نقطه‌ی صفر یا به عبارتی دیگر تعلیق است ... [در جشن] با یک تعلیق زمانی روبرو هستیم؛ یعنی زمان متوقف می‌شود.» (فکوهی، ۱۳۸۵: ۵۶۱– ۳). اکتاویو پاز[2] نیز در تفسیر تندیس‌های خندان باقی‌مانده از قبایل کهن، به رابطه‌ی بازی با آفرینش و منسک اشاره می‌کند (ر.ک. پاز، ۱۳۷۶: ۱۷۸– ۹).

1. Heraclitus
1. Octavio Paz Lozano

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

والتر بنیامین که همسانی انسان – کلمه را در همسانی هبوط انسان از بهشت مطرح کرد، از زبان «هامـان»، شبکه‌ای که کلمه ـ هستی ـ بازی را شکل داده‌است، نشان می‌دهد.

«هر آنچه انسان در آغاز شنید و به چشمان دید و با دستان لمس نمود... کلمه‌ی زنده بود؛ زیرا خدا کلمـه بود. با این کلمه در دهان و در دل، خاستگاه زبان چندان طبیعی و چندان قریب و سهل بود که بازی کودکان.» (بنیامین، ۱۳۸۱: ۳۵).

۲. ۵. تسخیر مکان و تعلیق زمان

با برآمدن ادبیات و هنر، آنچه غلبه‌ی بر زمان را شکل می‌دهد اشغال کامل فضـا اسـت بـا کلمـه، بـازی و نقش. ژان بورگوس[1] معتقد است: «شعر ساخت یک فضاست؛ فضایی که باید در آن زمـان و مـرگ را بیـرون کرد.» (عباسی، ۱۳۸۶: ۹۷).

عباسی در توضیح «نوشتار شورش» از ژان بورگوس به عنوان راهی برای غلبه بر زمان خطی و حذف زمـان، تابلویی را که به طور کامل با حروف اشغال شده‌است نشان می‌دهد. تابلو هیچ جای خالی ندارد؛ یعنی مکـان به طور کامل حذف شده و با حـذف فضـا، زمـان متوقـف شـده‌اسـت؛ بـه گونـه‌ای کلمـه، زمـان را از کـار انداخته‌است. «فرد با اشغال تمام فضا باید زمان تقویمی را متوقف سازد، یا اینکه با این کنش باید زمـان را در ابدیت زمان حال منجمد سازد.» (عباسی، ۱۳۸۶: ۱۰۰).

سجودی در تفسیر تابلویی از جکسون پولاک[2]، نقاش اکسپرسیونیست انتزاعی به بی‌زمـانی در ایـن تـابلو اشاره می‌کند. تابلو پولاک، با رنگ و خط به طور کامل اشغال شده و امکان بروز یا حضور هر عنصر زمانمنـد یا زمان‌زایی را حذف کرده‌است.

«گذر زمان وابسته به امری بیرون از قاب و تقریباً در غالب موارد، روایتی کلامی است. حـال بـا گونـه‌ای از نقاشی روبرو هستیم [که] ... ویژگی‌اش خلوص و نیالوده بودن آن به رسانه‌ی هنر دیگر و حذف تأثیراتی است کـه احتمالاً از رسانه‌ی هنری دیگر گرفته است. پس بنابر چنین بحثی، باید با نقاشی‌ای خود ارجاع روبرو بشویم که قبل

1. John Burgess
2. Jackson Pollock

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

از هر چیز به نقاشی ارجاع می‌دهد و به گونه‌ای ناب نقاشانه است؛ یعنی صرفاً وابسته به امکانات نقاشی است یعنی تأکید بر سطح و رنگ دارد.» (سجودی، ۱۳۸۸:۱۹۷).

پینوکیو در سرزمین بازی، به فضایی وارد می‌شود که به طور کامل به وسیله‌ی بازی اشغال شده‌است. هیچ فضای تهی وجود ندارد، پس جایی برای حضور و بروز زمان نیست و زمان متوقف شده‌است. آگامبن درباره‌ی بخش سرزمین بازی، آرمان شهر کودکانه‌ی پینوکیو می‌گوید: «در انبساط بی‌حد و حصر تعطیلاتی طولانی، زمان حذف شده‌است و در آشوب، قشقرق و بازارِ شام سرزمین بازی، به ویرانی و توقف کامل تقویم منجر می‌شود.» (آگامبن، ۱۳۹۰: ۱۳۷).

۳. ساداکو

۳. ۱. گیاه ــ متن

ساداکو با تبدیل شدن به متن، از اقلیم مردگان می‌گریزد و جاودانه می‌شود. کتاب «ساداکو و هزار درنای کاغذی» سه بخش دارد که این دو اقلیم را سامان می‌دهد.

الف. پیشگفتار در یک صفحه (ص۴) که گزارش زندگی واقعی کسی به نام ساداکو ساساکی اهل ژاپن است و در اثر بیماری می‌میرد.

ب. روایت داستانی در پنجاه صفحه (ص ۵۴– ۵). روایت داستانی ساداکو دختری بیمار است که با ساختن درناهای کاغذی می‌کوشد بر زمان و مرگ غلبه کند.

ج. سخن آخر در دو صفحه (ص ۵۶– ۵۵)، نشانگر موفقیت ساداکو در غلبه بر مرگ و جاودانه شدن است؛ زیرا همکلاسی‌های او باقیمانده‌ی درناها را می‌سازندکه هزار عدد شود و با پیکر ساداکو به خاک می‌سپارند و هر سال بسیاری از کودکان دنیا به یاد ساداکو درناهای کاغذی می‌سازند و تندیس‌های او و درناهایش را در مکان‌های عمومی قرار می‌دهند. بنابراین متنی کلان شکل گرفته که از صفحات کتاب بیرون زده است چرا که همکلاسی‌های ساداکو و نیز همه‌ی کسانی که درناهای کاغذی را به یاد او می‌سازند به شخصیت های این روایت تبدیل شده‌اند.

می‌توان روایت داستانی را مرحله‌ی گذار برای ساداکو دانست که بعد از این مرحله خود با اسطوره‌ی درناهای کاغذی یکی شده‌است. ساداکو بر پایه‌ی باوری اسطوره‌ای که «درنا در افسانه‌های ژاپنی ... نماد جاودانگی و بهروزی است.» (ص۲۶) هزار درنای کاغذی می‌سازد، هزار متن یا هزار حکایت مانند شهرزاد که در هزار و یک شب، هزار روایت را باز می‌گوید. ساداکو به کمک هزار درنای کاغذی با زمان و مرگ

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

می‌ستیزد و شهرزاد هزار راوی را بیدار نگاه می‌دارد که زنده بماند؛ «حکایت مساوی است با زندگی، غیاب حکایت با مرگ ... فریاد هزار و یک شب این است: یک حکایت یا زندگی.» (تودورف، ۱۳۸۸: ۵۷-۵۴).

سرانجام شهرزاد با پادشاه و ساداکو با درنا به روایت ـ سرنوشتی واحد می‌رسند که بر مرگ غلبه می‌کنند.

ساداکو باید هزار درنای کاغذی بسازد؛ یعنی مدام باید کاری را تکرار کند. تکرار در روایت به گونه‌ای باعث کندی و ایستایی زمان می‌شود. گویی زمان حال را گسترش می‌دهد. بنابراین ساختن مداوم درناها، تلاش برای ماندن در زمان حال است. «در خرد یا فلسفه ذن زمان خطی وجود ندارد، زمان، حاضر ابدی است.» (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۸۸).

سرانجام موضوع به گونه‌ای در می‌آید که تمرکز روایت از ساداکو به درناهای کاغذی منتقل می‌شود و به شکلی ظریف استحاله‌ی ساداکو به درناها را نیز نشان می‌دهد.

۳. ۲. انسان ـ گیاه ـ پرنده

در کنار انسان ـ گیاه، انسان ـ پرنده ـ گیاه یا انسان ـ پرنده نیز وجهی از جاودانگی را شکل می‌دهد. این موضوع که از کارکرد نمادین تا پیکرگردانی را در برمی‌گیرد، بر پایه‌ی پیوند میان درنا و درخت و از سویی پیوند درنا با جاودانگی و پیوند درخت با جاودانگی شکل گرفته‌است. «موضوع یکی از پرده‌های نقاشی سنتی ژاپن، منظره‌ای از ساحل دریاست که به پای درخت کاجی کهنسال، لاک‌پشتی آرمیده و بالای آن درخت، درنایی در حال پرواز و یا نشستن روی شاخه‌ی کاج است. مردم ژاپن اعتقاد داشتند درخت کاج و درنا و لاک پشت عمر طولانی دارند و این پرده را برای مراسم جشن و سرور، مثل سال نو و عروسی تهیه می‌کردند و می‌کنند.» (تاواراتانی[1]، ۱۳۸۶: ۲۲۶).

«پدری در سفر به کیوتو، برای همسر مهربان و زیبای خود آینه‌ای با قاب فلزی خرید که در پشت آن نماد طول عمر و پیوند ازدواج ابدی یعنی یک جفت درنا و درخت کاجی نقر شده بود.» (پیگوت[2]، ۱۳۷۳:۷۶).

درنا در چین و ژاپن نماد موضوع‌های همسان هستند. «پیک خدایان ... بی‌مرگی، طول عمر ...» (کوپر، ۱۳۸۰:۱۵۰) و «در ژاپن ... پیام‌آور خدایان محسوب می‌شد و الواح سرنوشت بشر را به زمین می‌آورد.» (هال، ۱۳۸۰: ۴۹). پیوند درنا با درخت به گونه‌ای است که درنا را روح درخت تصور می‌کردند.

1. Nahako Tawaratani
2. Julite Piggott

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

«از آنجا که درناها غالباً به روی صنوبرهای کهن مشاهده می‌شوند، از دیرباز عقیده‌ای مبنی بر ارتباط درناها و درختان شکل گرفته بود و چنین تصور می‌شد که درناها روح این درختان کهن هستند ... درنا عموماً مجسم‌کننده‌ی ایزد یا فرشته نامیرایی در چین است.» (کویاجی، ۱۳۷۸: ۶۱).

همچنین درنا، با گیاه جاودانگی‌بخش و رویین‌تنی پهلوانان در ارتباط است. «درنا در چین، سین‌هو نامیده می‌شود که ریشه‌ی آن از قدرت این پرنده در ایجاد کمک به پهلوانان برای دست‌یابی به گیاه زندگی‌بخش و مصونیت پیدا کردن در برابر مرگ گرفته شده‌است.» (همان: ۵۹) و (ر.ک. پورخالقی،۱۳۸۷: ۷۲-۷۱).

پیکرگردانی انسان به درنا و برعکس، در اساطیر ژاپن و چین بارها گزارش شده‌است. «ارتباط میان این پرندگان (درنا) پرشکوه و پیران قدیس چینی، به قدری زیاد است که گاهی اوقات در ادبیات چین می‌بینیم قدیسی تبدیل به درنا می‌شود و در زمانی دیگر درنا به شکل قدیس باز می‌گردد.» (کویاجی، ۵۹:۱۳۷۸). پیکرگردانی انسان به مرغ ماهیخوار در اساطیر یونان نیز آمده‌است (ر.ک رستگارفسایی، ۱۳۸۳: ۴۳۴).

در غالب تصاویر مربوط به درنا و درخت کاج که نماد جاودانگی قرار می‌گیرند، موضوع ازدواج و رابطه‌ی زن و مرد نیز مطرح است. «اعتقاد به توانایی حیوانات در دیگر ریختی و به هیأت انسان درآمدن در ژاپن چندان است که در بسیاری از افسانه‌ها، انسانی ندانسته یا آگاهانه با حیوان یا پرنده‌ای که به هیأت انسان درآمده ازدواج می‌کند. می‌گویند مردی جوان زخم درنایی مجروح را مرهم نهاد و از او پرستاری کرد تا بهبود یافت و او را پرواز داد. درنا به سپاسگزاری از مرد به هیأت زنی زیبا درآمد و جوان به او دل باخت و زن و شوهری نیکبخت شدند.» (پیگوت، ۱۹۴:۱۳۷۳) و (نواک[1]، ۱۳۷۹). در اساطیر ژاپنی، داستان تبدیل درخت به زن و ازدواج با مرد نیز چندین بار گزارش شده‌است (ر. ک. گری، ۱۳۸۸: ۴۷-۴۴).

چند تصویر در داستان «ساداکو و هزار درنای کاغذی» آمده‌است که یادآور پیکرگردانی انسان به درنا و برعکس است. در این تصاویر با یکی شدن یا استحاله‌ی شخصیت‌ها مواجه می‌شویم. گویی ساداکو، درنایی بوده که به هیأت دختری درآمده‌است و بعد از گذار از روایتی داستانی دوباره به هیأت درنا درمی‌آید و جاودانه می‌شود:

مادر ساداکو با دیدن درناهای کاغذی برای بار اول شعر زیر را می‌خواند: «مرغ‌های قشنگ و زیبا/ از درون این کاغذهای رنگارنگ/ به خانه‌ی ما پرواز کنید.» (ص۳۰)

1. Miroslav Novak

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

مادر، دخترش را به هیأت پرنده‌ای می‌بیند که در آرزوی بازگشت او به خانه است. در اواخر داستان که مادر، از درمان ساداکو قطع امید کرده و مرگ او را پذیرفته‌است، به یاد شعری می‌افتد که وقتی ساداکو خیلی کوچک بود برایش می‌خواند: «ای درناهای بهشتی/ با بال‌های قشنگ خود/ روی کودکم را بپوشانید.» (ص۴۳)

فرا گرفتن، بلعیدن و به درون رفتن ساداکو را نشان می‌دهد، همچنین یکی شدن با درنا و به آرامش رسیدن او را آشکار می‌سازد. در ضمن گویی به کودکی، به مادر و به زهدان مادر باز می‌گردد تا از مرگ در امان بماند. «به نظر ژیلبر دوران، با داخل شدن در یک دنیای آرام و راحت انسان می‌کوشد خود را از چنگال‌های زمان نابودکننده خلاص کند و تلاش می‌کند این زمان را با پناه بردن به درون چیزها ... کنترل کند ... در حقیقت خانه، آشیانه، پناهگاه، غار، شکم، قبر نماد رحم مادر است؛ واقعیت مادری، همیشه با تصاویر خلوتگاه درونی و تصاویر تنهایی همراه می‌شود.» (عباسی، ۱۳۸۰: ۹۴).

صفحه‌ی آخرکتاب در لحظات مرگ ساداکو، گویی طلسم می‌شکند و ساداکو به درنا بدل می‌شود و پرواز می‌کند. «او با زندگی بدرود می‌گفت، اما پرنده‌ی طلایی‌اش به او قوت قلب می‌داد. بعد، نگاهش را به همه‌ی پرنده‌هایی که ساخته بود و از سقف آویزان شده بودند انداخت ... به نظرش آمد که آنها زنده‌اند و می‌خواهند از پنجره به بیرون پرواز کنند. آنها چقدر آزاد و زیبا بودند. ساداکو آهی کشید و چشمانش را بست و دیگر هرگز بیدار نشد.» (ص ۵۴)

انطباق «زنده دیدن درناها و پروازشان» با «چشمانش را بست و هرگز بیدار نشد»، لحظه‌ی نهایی شکستن طلسم و پیکرگردانی ساداکو به درنا را تداعی می‌کند.

۳. ۳. نشانه‌شناسی کاغذ

کاغذ، زمینه‌ی شدنِ جاودانگی است. فعال است، منفعل نیست. ساداکو، درناها را از دل کاغذ می‌برد؛ یعنی روایتی را از کاغذ برمی‌سازد (کاغذ ریشه در گیاه دارد). «کاغذ ژاپنی که واشی[1] خوانده می‌شود، به دوام، استحکام، زیبایی و کار ممتازش معروف است ... واشی برای ساختن در و پنجره‌های کشویی، نوشتن، نقاشی، آثار هنری و صنایع دستی مصرف می‌شود». (رجب‌زاده، ۱۳۸۳: ۳۵۹– ۶۰) و «origanil ... به معنای هنر تا زدن کاغذ است که برای ساختن وسایل تزیینی کاربرد دارد و هنر ملی ژاپن محسوب می‌شود.» (میرشاهی، ۱۳۸۱: ۸۶). بریدن و تا زدن، نوعی خلق و آفرینش است که پیش متن اسطوره‌ای آن را همراهی می‌کند.

«میان ذن و مفهوم ژاپنی هنر نیز پیوندی معنوی هست؛ این پیوند از درک معنای حیات پیدا می‌شود.» (شاملو و پاشایی، ۱۳۷۶: ۳۵).

1. Washi

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

کاغذ در این گستره‌ی معنوی، کارکردهای دیگری نیز می‌یابد. در مراسم تطهیر نفس یا اُهارائـه در چـین، «مردم صورتک‌هایی از کاغذ یا کاه درست می‌کنند و هر کسی یکی از آن صورتک‌ها را به همراه خود می‌آورد و بر تن خود می‌مالد تا رذایل و گناهانش بدان منتقل شوند. سپس روحانیان ایـن صـورتک‌هـا را جمـع‌آوری می‌کنند و به درون رودخانه یا دریاچه می‌ریزند.» (قرایی، ۲۴۶:۱۳۸۵).

در کره در جشن سال نو «با نقاشی کردن تصاویری روی کاغذ و نوشتن بیمـاری‌هـای جسـمی و روحـی خود بر آن، می‌خواهند شرّ و تباهی و زشتی‌ها را از خود دور کنند. سپس کاغذها را به پسـرکی مـی‌دهنـد تـا بسوزاند ... همچنین در چهاردهم ماه نخست، مردم کـره بادبـادک کاغـذی هـوا مـی‌کننـد کـه بـر آن نوشـته شده‌است، بیماری و بلای آن سال نیز همچون بادبـادک بـه هـوا بـرود و دور شـود.» (فریـزر[1]، ۶۱۱:۱۳۸۳). همچنین «برگ‌های کاغذی زرین یا سیمین نیلوفر در مراسم تدفین ژاپنی‌ها حمل مـی‌شـود.» (پرسـت، ۱۳۸۸: ۵۸).

در گذشته برای تظلم‌خواهی، جامه‌ی کاغذین بر تن می‌کردند (ر.ک. لغت‌نامه‌ی دهخدا). جامه‌ی کاغذین به معنای غیاب عدالت است، غیاب متن، غیاب نوشته. «صفحه‌ی سفید زهراگین است. کتابی که هیچ حکایتی تعریف نمی‌کند کشنده است. غیاب حکایت، مساوی است با مرگ.» (تودورف، ۱۳۸۸: ۵۵).

۴. نتیجه‌گیری

ترس از مرگ و جستجوی جاودانگی همزاد همدیگرند که اسطوره در این جستجو همراه می‌شود و چون مواجهه‌ی آدمی با زمان در طبیعت شکل می‌گیرد؛ در مرحله اول، دارویی که در این کارزار اسطوره‌ای به کمک می‌آید گیاه است. آدمی می‌کوشد پادزهر زمان را از درخت بگیرد، یا در شکل دیگر به هیأت درخت در می‌آید و با او یکی می‌شود. تبار گیاهی انسان در اسطوره‌ی مشی مشیانه یا تبار گیاهی خدایان در اساطیر بارها آمده‌است؛ چنان که مولوی به دانه‌ی انسان اشاره می‌کند (چرا به دانه‌ی انسانت این گمان باشد).

در مرحله و سطحی دیگر، گیاه جاودانگی‌بخش به هیأت کلمه و زبان در می‌آید و کلمه ـ گیاه شکل می‌گیرد؛ یعنی «دانه‌ی انسان» بدل به «تخم سخن» می‌شود (نمیرم از این پس که من زنده‌ام که تخم سخن را پراکنده‌ام). تخم سخن یا گیاه ـ متن در کتاب مقدس و ... فراوان آمده است. کلمه – گیاه در مفهوم درخت جاودانگی، در متون مختلف آمده از آن نمونه «متنی» است که برزویه حکیم به جستجوی آن به هند می‌رود. از این روی گیاه ـ متن ، تعبیری از ادبیات است که جاودانگی آدمی را رقم می‌زند.

1. James George Frzer

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

بخش دیگر پژوهش، موضوع اسطوره و زبان است و نسبت آن با مقوله‌هایی که به بی‌زمانی شکل می‌دهند؛ اسطوره چه به شکل اجرای آیینی و چه آنگاه که به روایت بدل می‌شود، زمان و روایت را به تعلیق در می‌آورد. بلانشو، در کنار زمان اسطوره‌ای و همسان با آن، زمان ناب یا زمان دیگر را مطرح می‌سازد که آن را ریشه نوشتن می‌داند.

هم‌ریشگی «واژه» با «بازی» (ر.ک. توفان) خود زمینه را برای شکل‌گیری اسطوره‌هایی فراهم می‌آورد که زمان، بازی و زبان را با هم درآمیزد و از این راه باعث تعلیق زمان و غلبه بر مرگ شود. با توجه به اسطوره، روایت و زبان، همه‌ی این استحاله‌ها و گذارها به ادبیات منتهی می‌شود. سرانجام با برآمدن ادبیات و هنر، آنچه غلبه‌ی بر زمان را شکل می‌دهد اشغال کامل مکان (فضا) است با کلمه، بازی و نقش.

از این منظر، زبان، مقدم بر زمان انگاشته شده‌است؛ پس برای بازگشت به بی‌زمان، انسان و جهان باید به کلمه بدل شود. آنچه این گذار را میسر می‌سازد و نیز آنچه از این گذار حاصل می‌شود، ادبیات است.

در داستان ساداکو، دوستان ساداکو باقی‌مانده‌ی هزار درنای کاغذی را می‌سازند و با او به خاک می‌سپارند؛ به نوعی همراهی دانه‌ی انسان و گیاه ـ متن است که ساداکو را جاودانه می‌کند.

ساداکو با بدل شدن به متن، از اقلیم مردگان می‌گریزد و جاودانه می‌شود. کتاب «ساداکو و هزار درنای کاغذی» سه بخش دارد که این دو اقلیم را سامان می‌دهد.

بنابراین، متنی کلان شکل می‌گیرد که از صفحات کتاب بیرون می‌زند؛ چرا که همکلاسی‌های ساداکو و همه‌ی کسانی که درناهای کاغذی را به یاد او می‌سازند به شخصیت‌های این روایت تبدیل می‌شوند.

می‌توان روایت داستانی را مرحله‌ی گذار برای ساداکو دانست که بعد از این مرحله، خود با اسطوره‌ی درناهای کاغذی یکی شده‌است. در این میان آنچه به زبان و کلمه و نوشتن مرتبط است در تکوین جاودانگی سهیم است؛ مانند کاغذی که خود ریشه‌ی گیاهی دارد و درناهای کاغذی که از دل آن بریده می‌شوند. پیکرگردانی انسان به پرنده در اساطیر چین، ژاپن، یونان و ... بارها آمده‌است و با توجه به اسطوره‌ی جاودانگی‌بخش درنا، پیکرگردانی ساداکو به درنا همین مفهوم را حمایت می‌کند.

پی‌نوشت

۱. هایدگر در هستی و زمان می‌گوید: «مرگ وجود دارد و همه دازاین‌ها (آنجا بودن، نحوه‌ی وجودی ما) پایان‌پذیر هستند، ولی این اوی ناشناخته است که می‌میرد نه من او ... اوی ناشناخته به مثابه‌ی داروی آرام‌بخشی برای مرگ دازاین عمل می‌کند؛ چرا که این اصطلاح نوعی جاودانگی تصنعی برای دازاین ایجاد کرده و او را از اصل خویش که همان مرگ وجود شناختی اوست دور می‌سازد.» (اسداللهی، ۱۳۹۱: ۹۱).

۲. انصاری، جمالی و زارعی در پژوهشی به «بررسی و طبقه‌بندی انگاره‌ی اساطیری درخت ـ مرد در قصه‌های عامیانه‌ی هرمزگان» پرداخته‌اند (فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، ۱۳۹۳).

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

منابع

کتاب مقدس.

آگامبن، جورجو (۱۳۹۰)، ***کودکی و تاریخ***، ترجمه‌ی پویا ایمانی، تهران: مرکز.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۱)، ***زبان و مرگ***، ترجمه‌ی پویا ایمانی، تهران: مرکز.

آلن، گراهام (۱۳۸۰)، ***بینامتنیت***، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

آموزگار، ژاله (۱۳۸۲)، ***«جادوی سخن»***، بخارا، شماره‌ی ۳۲: ۴۵- ۳۲.

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، ***ساختار و تأویل متن***، تهران: مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۴)، ***هایدگر و پرسش بنیادین***، تهران: مرکز.

اسداللهی، الله‌شکر (۱۳۹۱)، ***مرگ آگاهی در مکاتب وجود شناختی***، مجموعه مقالات نخیل و مرگ در ادبیات و هنر، به کوشش علی عباسی، تهران: سخن.

الحوت، محمودسلیم (۱۳۹۰)، ***باورها و اسطوره‌های عرب پیش از اسلام***، ترجمه‌ی منیژه عبدالهی و حسین کیانی، تهران: علم.

الیاده، میرچا (۱۳۸۴)، ***درآمدی بر اسطوره‌شناسی مرگ***، مجموعه مقالات جهان اسطوره‌شناسی، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: مرکز.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۸)، ***شمنیسم***، ترجمه‌ی محمدکاظم مهاجری، چاپ دوم، تهران: ادیان.

انصاری، زهرا و عاطفه جمالی و بدریه زارعی (۱۳۹۳)، ***«بررسی و طبقه‌بندی انگاره‌ی اساطیری درخت ـ مرد در قصه‌های عامیانه هرمزگان»***، سال دهم، شماره‌ی ۳۶: ۶۵- ۳۵.

اونامونو، میگل. دِ (۱۳۸۰)، ***درد جاودانگی***، ترجمه‌ی بهاءالدین خرمشاهی، چاپ پنجم، تهران: ناهید.

ایونس، ورونیکا (۱۳۸۱)، ***اساطیر هند***، ترجمه‌ی باجلان فرخی، تهران: اساطیر.

باباچاهی، علی (۱۳۸۵)، ***بیرون پریدن از صف مردگان***، به کوشش مازیار نیستانی، تهران: مفرغ‌نگار.

بابک معین، مرتضی (۱۳۸۹)، ***نقد مضمونی***، تهران: علمی و فرهنگی.

بنیامین، والتر (۱۳۸۱)، ***زبان و تاریخ***، ترجمه‌ی امید مهرگان، تهران: فرهنگ کاوش.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۰)، ***خیابان یک طرفه***، ترجمه‌ی حمید فرازنده، تهران: مرکز.

بهرام‌پور، نسرین (۱۳۸۸)، ***بررسی نمادهای مقدس ایرانی در سفال***، تهران: شهرآشوب.

پاز، اکتاویو (۱۳۷۶)، ***هنر و تاریخ***، ترجمه‌ی ناصر فکوهی، تهران: توس.

پرست، جان (۱۳۸۸)، ***مقاله گل‌ها ص ۶۱- ۵۳***، مجموعه مقالات درآمدی بر انسان‌شناسی هنر و ادبیات، تهران: ثالث.

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

پورخالقی‌چترودی، مهدخت (۱۳۸۷)، ***درخت شاهنامه***، مشهد: به نشر.

پیگوت، ژولیت (۱۳۷۳) ***اساطیر ژاپن***، ترجمه‌ی باجلان فرخی، تهران: اساطیر.

حویلداری، نگین (۱۳۸۷)، ***نقد دنیای خیال و نقد مضمونی ...*** ، پژوهشنامه‌ی فرهنگستان هنر، شماره‌ی ۸: ۶۹- ۵۵.

تاواراتانی، ناهوکو (۱۳۸۶) ***مار و کاج سمبول‌های جاودان در ادبیات فارسی و ژاپنی***، تهران: بهجت.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۸)، ***بوطیقای نثر***، ترجمه‌ی انوشیروان گنجی‌پور، تهران: نی.

توفان، مسعود (۱۳۸۵)، ***زبان، است یا هست***، تهران: کتابیران.

جلالی‌نایینی، سید محمدرضا (۱۳۷۵)، ***هند در یک نگاه***، تهران: شیرازه.

حسینی، صالح و پویا رفویی (۱۳۸۲)، ***کاشیکاری کاخ کاتبان***، تهران: نیلوفر.

دریدا، ژاک (۱۳۹۰)، ***درباره گراماتولوژی***، ترجمه‌ی مهدی پارسا، تهران: رخ دادنو.

دلاشو، م لوفلر (۱۳۶۴)، ***زبان رمزی افسانه‌ها***، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: توس.

دوران، ژیلبر (۱۳۸۱)، ***اسطوره ورمز در اندیشه میرچا الیاده***، مجموعه مقالات اسطوره‌شناسی، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: مرکز.

رجب‌زاده، هاشم (۱۳۸۳)، ***ژاپن دیروز و امروز***، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی و گفتگوی تمدن‌ها.

رستگارفسایی، منصور (۱۳۸۳)، ***پیکرگردانی در اساطیر***، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ریکور، پل (۱۳۸۳)، ***زمان و حکایت***، ترجمه‌ی مهشید نونهالی،کتاب اول، تهران، گام نو.

سارتر، ژان‌پل (۱۳۸۴)، ***رمان تهوع***، ترجمه‌ی امیرجلال‌الدین اعلم، تهران: نیلوفر.

سجودی، فرزان (۱۳۸۸)، ***نشانه‌شناسی***، نظریه و عمل، تهران: علم.

شاملو، احمد و ع پاشایی (۱۳۷۶)، ***هایکو وشعر ژاپنی از آغاز تا امروز***، تهران: چشمه.

شایگان، داریوش (۱۳۷۱)، ***بت‌های ذهنی و خاطره ازلی***، تهران: امیرکبیر.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵)، ***تجزیه و تحلیل نشانه معناشناختی گفتمان***، تهران: سمت.

شورون، ژاک (۱۳۸۵)، ***فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها***، مدخل مرگ و بی‌مرگی، ترجمه‌ی گروهی، تهران: سعاد.

صدری‌نیا، باقر (۱۳۸۰)، ***فرهنگ مأثورات عرفانی***، تهران: سروش.

عباسی، علی (۱۳۸۶)، ***«معرفی نظریه و روش‌شناسی نحو تخیل نزد ژان بورگوس»***، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره‌ی ۳: ۱۱۹- ۹۲.

ـــــــــــ . (۱۳۹۰)، ***ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران***، تهران: علمی فرهنگی.

عداس، کلود (۱۳۸۲)، ***ابن عربی سفر بی‌بازگشت***، ترمه فریدالدین رادمهر، تهران: نیلوفر.

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

فرای، نورتروپ (۱۳۷۹)، ***رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات***، ترجمه‌ی صالح حسینی، تهران: نیلوفر.

فریزر، جیمزجرج (۱۳۸۳) ***شاخه زرین***، ترجمه‌ی کاظم فیروزمند، تهران: آگاه.

فکوهی، ناصر (۱۳۸۵)، ***پاره‌های انسان‌شناسی***، تهران: نی.

قرایی، فیاضی (۱۳۸۵)، ***ادیان خاور دور***، مشهد: دانشگاه فردوسی.

کاسیرر، ارنست (۱۳۷۸)، فلسفه صورت‌های سمبلیک، ترجمه‌ی یدالله موقن، تهران: هرمس.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۷)، ***زبان و اسطوره***، ترمه محسن‌ثلاثی، تهران: مروارید.

کریمی، عبدالعظیم (۱۳۸۴)، ***پژوهش در مفهوم مرگ در ذهن کودک***، تهران: قدیانی.

کلودی، کارلو (۱۳۸۶)، ***پینوکیو***، ترجمه‌ی صادق چوبک، چاپ نهم، تهران: شکوفه.

کلیم‌کایت، هانس‌یواخیم (۱۳۷۳)، ***هنر مانوی***، ترجمه‌ی ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: فکر روز.

کوئر، الینور (۱۳۷۰) ***ساداکو و هزار درنای کاغذی***، ترجمه‌ی مریم پیشگاه، چاپ هفتم، تهران: کانون پرورش فکری.

کوپر، جی‌سی (۱۳۸۰)، ***فرهنگ نمادهای سنتی***، ترجمه‌ی ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

کوچک‌منش، لیلا (۱۳۸۸)، ***مقدمه «ادبیات و مرگ» از موریس بلانشو***، تهران: گام نو.

کویاجی، جی‌سی (۱۳۷۸)، ***مانندگی اسطوره‌های ایران و چین***، ترجمه‌ی کوشیار کریمی‌طایی، تهران: نسل نواندیش.

گری، س. ج. م (۱۳۸۸)، ***مقاله درختان ص ۵۱- ۳۳***، مجموعه مقالات درآمدی بر انسان‌شناسی هنر و ادبیات، تهران: ثالث.

لچت، جان (۱۳۷۷)، ***پنجاه متفکر بزرگ معاصر***، ترجمه‌ی محسن حکیمی، تهران: خجسته.

مایل‌هروی، نجیب (۱۳۷۳)، ***اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن***، تهران: نی.

مزداپور، کتایون (۴-۱۳۸۳)، ***اساطیر مرگ در کیش زرتشتی***، فصلنامه زنده‌رود، شماره‌ی ۳۴- ۳۴: ۳۰-۱۳.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۸۴)، ***ارمغان مور***، تهران : نی.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۲)، ***«زمان و سرنوشت در شاهنامه»***، مجله بایا، دوره‌ی دوم، سال اول، شماره‌ی۶، ۷، ۸: ۲۹-۱۳.

معتمدی، غلامحسین (۱۳۸۷)، ***انسان و مرگ***، تهران: مرکز.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۳) ***کتاب ارواح شهرزاد***، تهران: ققنوس.

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]

میرشاهی، آیدا (۱۳۸۱)، ***مقاله «ساداکو هزار درنا برای صلح» در کتاب فرهنگ توصیفی شخصیت‌های نوجوان***، به کوشش فریدون عموزاده‌خلیلی، تهران: آفتابگردان.

نواک، میروسلاو و زالتا چرنا (۱۳۷۹)، ***افسانه‌هایی از خاور دور (ژاپن)***، ترجمه‌ی اردشیر نیک‌پور، چاپ دوم، تهران: شکوفه.

واترز، جولیا (۴-۱۳۸۳)، ***مؤلف مرده است پاینده باد مؤلف***، ترجمه‌ی محمدعلی موسوی‌فریدونی، مجله زنده‌رود.

ویلهلم، ریچارد (۱۳۷۱)، ***راز گل زرین***، ترجمه‌ی پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس.

هاسه، اولریش و ویلیام لارج (۱۳۸۴)، ***موریس بلانشو***، ترجمه‌ی رضا نوحی، تهران: مرکز.

هال، جیمز (۱۳۸۰)، ***فرهنگ‌نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب***، ترجمه‌ی رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

هیلیس‌میلر، جوزف (۱۳۸۳)، ***در باب ادبیات***، ترجمه‌ی سهیل سمی، تهران: ققنوس.

هینلز، جان‌راسل (۱۳۸۳)، ***شناخت اساطیر ایران***، ترجمه‌ی باجلان فرخی، تهران: اساطیر.

ـــــــــــــ (۱۳۷۳)، ***شناخت اساطیر ایران***، ترجمه‌ی احمد تفضلی و ژاله آموزگار، تهران: چشمه.

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-06-08]