اسطوره و ادبیات پسامدرن

راضیه آزاد*

چکیده

تأثیر فلسفه بر ادبیات ، انکارناپذیر است. از این میان می‌توان به فلسفه‌ای اشاره کرد که مارتین هایدگر در قرن بیستم مطرح می‌کند و ادبیات عصر پسامدرن را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. تأکید بر پیوند انسان و جهان تلاش در جهت شناخت آنها و نیز کوشش برای بازگشت به اصلها و سرچشمه‌ها سه ویژگی بنیادی فلسفه هایدگر است که در ادبیات پسامدرن رسوخ یافته است. از طرفی این سه اصل بنیادی در رگ و ریشه اسطوره نیز هست.بدین ترتیب به واسطه فلسفه هایدگر سه شباهت بنیادین میان اسطوره و ادبیات پسامدرن پدید می‌آید. گذشته از این ویژگیهای بنیادی مشترک، شباهتهای بسیاری نیز در سطح این دو هست که در اسطوره «ناآگاهانه» و بیشتر به دلیل مبتنی بودن آن بر فرهنگ شفاهی رخ می‌دهد و در ادبیات پسامدرن «آگاهانه» و البته در پی به کارگیری تمهیداتی خاص. در این مقاله با نظر به فلسفه هایدگر، ویژگیهای مشترک اسطوره و ادبیات پسامدرن مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

کلید واژه‌ها: فلسفه هایدگر، اسطوره، ادبیات پسامدرن

دریافت مقاله : ۱۳۸۴/۶/۲۳ پذیرش مقاله : ۱۳۸۴/۸/۱۷

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

مقدمه

جریانهای فلسفی از تأثیرگذاری بر ادبیات زمانه خود برکنار نبوده است؛ حتی بوده‌اند فیلسوفانی نظیر ژان پل سارتر، برتراند راسل و آیرس مرداک که به نوشتن رمان و نمایشنامه پرداخته‌اند و در ضمن آن، عقاید فلسفی خویش را نیز به کار گرفته، و یا فیلسوفانی که خود به تأثیرپذیری آثار ادبی از عقایدشان اشاره کرده‌اند؛ چنانکه می‌گویند هایدگر پس از دیدن نمایشنامه «در انتظار گودو» که در زمره آثار پسامدرن است، گفته بود: «این آدم حتماً هایدگر را خوانده» (مگی، ۱۳۷۴، ص۱۴۷). عصر فلسفه جدید از قرن هفدهم میلادی با دکارت آغاز می‌شود. گسترش نظریات این فیلسوف به ایجاد شکافی میان انسان و جهان منجر می‌شود زیرا ذهن انسان همواره در حال اندیشیدن به راهی برای تصرف و تسخیر جهان پیرامون خود است و در تلاش است تا از هر طریقی به بهره‌برداری از طبیعت بپردازد تا جایی که طبیعت در حکم برده‌ای برای ارباب خود، انسان به شمار می‌رود. چنین تفکری رفته رفته انسان را از اصل هستی دور می‌کند و به مثابه موجودی بیگانه در مقابل جهان قرار می‌دهد. طبیعی است که از چنین دیدگاهی، مسأله شناخت علوم یا «معرفت شناسی» اهمیت پیدا کند زیرا راه دستکاری در طبیعت، قبل از هر چیز، دستیابی به علوم پیشرفته است. به همین دلیل، پرسشهای محوری از زمان دکارت تا چندی پیش در فلسفه و به تبع آن در ادبیات پیوسته این بوده است که : «به چه چیزی ممکن است شناخت پیدا کنیم یا چه چیزی را می‌توانیم بدانیم؟ دانستن یا شناختن چگونه چیزی است؟ آیا با یقین یکی است؟» (همان، ص۱۲۵). بنابراین، فلسفه دکارت دو نتیجه در بردارد: یکی ایجاد شکاف میان انسان و جهان و دیگری محوریت یافتن مسأله معرفت شناسی.

پس از گذشت دو سه قرن در اوایل قرن بیستم، ادموند هوسرل (Edmund Husserl) (۱۸۵۹-۱۹۸۳) مکتب پدیده شناسی خود را، که مهمترین واکنش فلسفی اروپایی علیه علم‌گرایی افراطی محسوب می‌شود، ارائه می‌کند و بعدها مارتین هایدگر(Martin eidegger) ۱۸۸۹- ۱۹۷۶) پدیده شناسی هوسرل را صرفاً در جهتی ضد علمی به کار می‌گیرد (کهون،۱۳۸۲،ص۲۲۸). با عقایدی که این فیلسوف مطرح می‌کند، نتایج فلسفه دکارت معکوس می‌شود. آنچه هایدگر بر آن تأکید می‌ورزد، نه فاصله انسان و جهان از یکدیگر بلکه

پیوستگی میان این دو است. از نگاه او انسان در جهان ریشه دارد و به همین علت است که «در جهان بودن» را به منزله خصلت بنیادی انسان در نظر می‌گیرد (همان، ص۳۰۸). یعنی در تفکر او انسان دیگر در مقابل جهان قرار نمی‌گیرد بلکه باید میان خود و هستی به این دلیل که در آن ریشه دارد، پیوند ایجاد کند. از طرفی دیگر مسأله «معرفت شناسی» نیز اهمیتش را از دست می‌دهد و در عوض، «هستی شناسی» جایگزین آن می‌شود زیرا با توجه به نزدیکی و پیوندی که میان انسان و جهان در نظر گرفته می‌شود تا حدی که انسان «در جهان بودن» تعریف می‌گردد، او ناچار می‌شود هستی را بشناسد.

آنچه هایدگر در فلسفه خود مطرح می‌کند از جهاتی با تفکر اسطوره‌ای همساز است. در واقع، اگر بپذیریم «اسطوره به یک معنا، تلاشی عقلانی برای تسلط و فهم جهان پیرامون بوده است. از این نظر نقطه شروع فلسفه است» (ارشاد،۱۳۸۲،ص۱۳۱). می‌توان شباهت فلسفه هایدگر را با تفکر اسطوره‌ای نوعی بازگشت فلسفه قرن بیستم به سرآغازش دانست. با توجه به اینکه ادبیات پسامدرن از هایدگر تأثیر پذیرفته ، و فلسفه هایدگر نیز از جهاتی بازگشت به تفکر اسطوره‌ای است، می‌توان شباهتهایی میان اسطوره و ادبیات پسامدرن مشاهده کرد؛ به عبارت دیگر، فلسفه هایدگر واسطه‌ای می‌شود تا ادبیات پسامدرن را از جهاتی به اسطوره نزدیک کند. بعضی از این شباهتها در زیربنای این دو است و برخی نیز تنها در سطح رخ می‌نماید. در این مقاله این نزدیکیها به اختصار بررسی خواهد شد.

پیوند انسان و جهان

بنا بر تفکر اسطوره‌ای، تمام عناصر هستی با یکدیگر قرابت دارند؛ آنها تا حدی به هم نزدیک هستند که از نوعی پیوند با یکدیگر خبر می‌دهند. به گفته راسل، کاسیرر این بستگی میان عناصر هستی را «عمومیت حیات» می‌نامد و پیش فرض کلی جهان اسطوره‌ای می‌پندارد؛ «برای انسانهای اولیه، هر چیزی که در این جهان جاندار باشد، چشم‌اندازش از «عمومیت حیات» خبر می‌دهد» (راسل، ۱۹۹۸،ص۶۴) و در ادامه از قول او می‌گوید: «به نظر می‌رسد این قرابت نسبی همه فرمهای زندگی، پیش فرض کلی تفکر اسطوره‌ای باشد» (کاسیرر،۱۹۹۴،ص ۱۰۹).

با توجه به همین پیش فرض «عمومیت حیات»، انسان کهن نیز به مثابه عنصری از هستی می‌پذیرد که بدون ارتباط با جهان مفهومی نخواهد داشت و اگر ارتباطش گسسته شود، معنا و هویتش را از دست خواهد داد. این اعتقاد در تفکر اسطوره‌ای تا حدی است که او هر یک از اجزای وجودش را عضوی از طبیعت می‌پندارد: «در فرهنگهای پیچیده‌تر، انسان می‌داند که نفسهایش بادها هستند، استخوانهایش همچون کوه‌ها که آتشی در معده‌اش می‌سوزد، که نافش می‌توانند مرکز جهان گردد و غیره» (الیاده،۱۳۶۲،ص۱۴۷). نمونه این طرز تلقی را می‌توان در اسطوره کیومرث دید. بر اساس بن‌دهشن، زمین استخوان، دریاها از خون، گیاهان از موی و آتش از جان کیومرث پدید آمده است (کریستین‌سن،۱۳۷۷،ص۴۷) و یا مطابق زادسپرم، هنگامی که کیومرث درگذشت، هشت نوع کانی: زر، سیم، آهن، روی، سرب، جیوه و الماس از اندامهای گوناگون او پدید آمدند (همان). بدین ترتیب در اساطیر پیوند انسان و جهان به درجه اعلای خود می‌رسد. انسان کهن چنان با هستی عجین می‌شود که جزءجزء وجودش را عنصری از دنیای پیرامون خود می‌داند و این نشاندهنده درک عمیق او از پیوندش با جهان است.

از سویی دیگر، این ایده «عمومیت حیات» به نوعی در فلسفه نیز دیده می‌شود. پارمیندس (Parmenides)، فیلسوف بزرگ یونانی سده پنجم قبل از میلاد، معتقد بود: «همه [چیز] یکی است» (مگی،۱۳۷۴،ص۱۳۴). طبق چنین اندیشه‌ای، «یکی» بودن یعنی پیوند داشتن تمام عناصر هستی با یکدیگر. بنابراین، انسان نیز به منزله موجودی از جهان هستی، باید پیوند خود را با تمام عناصر آن حفظ کند تا همه چیز بتواند «یکی» باشد؛ «کل هستی چیزی است که در تفکر باید خودمان را به آن ربط بدهیم» (همان).

هایدگر نیز که از این نظر تفکری شبیه به تفکر پارمنیدس دارد (همان)، وقتی می‌خواهد تعریفی از انسان ارائه کند به پیوندی اشاره می‌کند که او باید از جهان داشته باشد؛ حتی، او انسان را وقتی انسان می‌داند که رابطه‌ای عمیق با هستی برقرار کرده باشد. از نگاه او انسان بودن یعنی «در جهان بودن» (کهون، ۱۳۸۲، ص۳۰۸).

اشاعه عقاید هایدگر ادبیات زمانه‌اش را تحت تأثیر قرار می‌دهد. بورخس که از پدیدآورندگان ادبیات پسامدرن محسوب می‌شود (بارت، جان، ارغنون، شماره‌ی ۲۱،ص۲۵۰)

بـر ایده بستگی همه چیزها با هم صحه می‌گذارد و می‌گوید: «در جهان همه چیز با هم پیوند دارد: از شـاهزاده هملـت گرفـته تا نقطه، خط و سطح، سطوح مـستوی گسترده و کثیر الوجه از پـیوند مـیان اسـمهای کلی گرفته تا شاید وابستگی هر یک از ما با یکی از ارباب انواع. مختصر بگوییـم پـیوندهمه چـیزها بـا هـم با جهان»(بورخس،۱۳۷۳،ص۱۵) ومیلان کوندرا (Milan Kundra) (۱۹۲۹) بـه عنوان نویسنده‌ای پسامدرن می‌گوید: «هایدگر هستی را با فرمولی کاملا مشـهور مشـخص مـی‌کـند که عبارت است از در – جهان – بودن[...] انسان و جهان همچون حلـزون و صـدفش بـه یکدیگر پیوسته‌اند. جهان و انسان تفکیک ناپذیرند، جهان گستره انسان است» (کوندرا،۱۳۶۸، ۸۹).

بـا وجـود اعـتقاد بـه لـزوم پـیوند انسـان و هسـتی، هـم در فلسفه هایدگر و هم در تفکر اسـطوره‌ای، این پیوستگی همان‌طور که در مورد کیومرث دیدیم در اسطوره تحقق می‌پذیرد اما در عصـر پسـامدرن توفیقـی در ایجـاد آن بـه دسـت نمی‌آید زیرا در دنیای امروز به قول خود هایدگـر «از حسـی که از بستگی با کل [هستی] داشته‌ایم جدا شده‌ایم» (مگی،۱۳۷۴، ص۱۳۴). بـه دلـیل همیـن جدایی از هستی در ادبیات این دوران، فاصله انسان و جهان به تصویر کشیده مـی‌شـود تـا گوشزدی برای از دست دادن این پیوستگی باشد و او را در این مورد به فکر فرو بـرد؛ آن گونه که کوندرا آرزو دارد : «رمان جهان زندگی را پیوسته روشنایی بخشد و از انسان در برابر فراموشی هستی حراست کند» (کوندرا،۱۳۸۱، ص۱۳).

هستی شناسی

بـا همـه تأکـیدی کـه هـم در اسطوره و هم در ادبیات پسامدرن بر پیوستگی انسان و جهان به چشـم مـی‌خـورد و ماهیـت انسـان بـر پایـه «در جهـان بودن» فرض می‌شود، طبیعی است که شـناخت جهـان بـه عـنوان مقدمـه‌ای بر شناخت انسان اهمیت پیدا کند زیرا اگر انسان بخواهد خـودش را بشناسـد، بـاید قبل از هر چیز، جهان را، که به آن پیوند خورده است، بشناسد. این «هستی شناسی» تا جایی اهمیت پیدا می‌کند که شالوده ادبیات پسامدرن محسوب می‌شود. مک هِـیل می‌گوید برخلاف ادبیات مدرن که معرفت شناسی را اساس کار خود قرار داده است و به بررسـی دانـش و حـد و حصـر آن مـی‌پردازد، عنصر قالب در ادبیات پسامدرن، وجود شناسی

است که در پی کشف ماهیت هستی برمی‌آید (پاینده،۱۳۸۲، ص ۳۱). رمانهای کوندرا از جمله آثار این دوران است که به منظور کاوش در موقعیت انسان، تلاش برای شناخت هستی را مبنای کار خود قرار داده‌اند؛ چنانکه خود می‌گوید: «هدف اصلی رمان، کاوش در موقعیت انسان است و هر رمان جدید باید به کشف «جزئی ناشناخته» از هستی امکان دهد» (کوندرا، ۱۳۸۱،ص۱۶). برای نمونه باید به رمانهای «جاودانگی» یا «بار هستی» او اشاره کرد که هستی و موقعیت انسان را به تصویر می‌کشند. مترجم فارسی «بار هستی» در مقدمه می‌گوید: «برداشت فلسفی و زبان نافذ کتاب، از همان آغاز، خواننده را با مسائل بنیادی بشر روبه‌رو می‌کند و به تفکر وامی‌دارد. شخصیتهای رمان با بیان احساسات، تفکرات و رؤیاهای خود، موقعیت انسان را در برابر چشمان ما به نمایش می‌گذارند و تلخکامیها و سرخوردگیهایش را می‌نمایانند» (همان، ص۸).

همان‌طور که مبنای ادبیات پسامدرن بر «هستی شناسی» قرار دارد، اسطوره نیز بر پایه همین اصل بنا شده است. به عقیده الیاده، راز اهمیت اسطوره برای انسان نخستین در به دست دادن شناخت و تفسیری است که از هستی و در پیوند با آن از خود انسان ارائه می‌کند. «اسطوره، داستانهای اصلی را که بنیانگذار اساس وجود او هستند به وی می‌آموزد. هر چیزی که با هستی و نحوه وجود او در کیهان ارتباط و مناسبتی دارد، مستقیما به اسطوره مربوط می‌شود» (الیاده، ۱۳۶۲، ص۲۱). اسطوره‌ها تبیین می‌کنند که این دنیا چیست، آفرینش را توضیح می‌دهند و به شیوه خود به بیان فلسفه وجودی انسان، جهان و پدیده‌های آن می‌پردازند. به گفته بهار، اسطوره «وجود جهان و انسان را توجیه می‌کند و در واقع، نوعی بُعد فلسفی به هستی شناسی ابتدایی می‌بخشد» (بهار،۱۳۷۶، ص۳۷۲). اما تفاوتی که میان «هستی شناسی» اسطوره‌ای و پست مدرنیستی وجود دارد، این است که در اولی همراه با موفقیت است؛ یعنی انسان اسطوره‌ای می‌تواند به شناختی از جهان دست یابد زیرا توانسته است پیوندش را با هستی حفظ کند. اما دومی راهی به دهی نمی‌برد؛ چراکه از برقراری رابطه با هستی عاجز مانده و چون بیگانه‌ای از آن فاصله گرفته است.

رجوع به اصل

گفته شد که در تفکر اسطوره‌ای، «هستی شناسی» مبنا قرار می‌گیرد اما این شناخت از چه راهی حاصل می‌شود؟ در واقع، آنچه متضمن چنین شناختی است خود اسطوره است زیرا اسطوره‌ها از اصل و منشأ پدیده‌ها صحبت می‌کنند و اینکه چگونه جهان و هر چه در آن است آفریده یا اختراع شده است و همین دانستن منشأ پدیده‌های جهان یعنی شناخت جهان؛ «شناختن اساطیر، همانا پی بردن به راز اصل و ریشه همه چیز است؛ به بیانی دیگر، نه تنها چگونگی به وجود آمدن اشیا دانسته می‌شود، بلکه معلوم می‌گردد آنها را در کجا باید یافت و چگونه زمانی که ناپدید شده‌اند، می‌توان دوباره پیدا کرد» (الیاده،۱۳۶۲،ص۲۲). بنابراین، انسان اسطوره‌ای برای اینکه دنیای اطرافش را بشناسد و بتواند در چنین دنیایی زندگی، و نیازهایش را برآورده کند، ناچار باید اسطوره‌هایی را که از اصل و منشأ پدیده‌ها حکایت می‌کند، بشناسد؛ مثلا آنها معتقدند شکارچی خوش اقبال کسی است که از اصل و منشأ شکار آگاه است و برای همین در به دست آوردن و اهلی کردن حیوانات موفق است (همان، ص۲۳). به دلیل این اعتقاد، انسان اسطوره‌ای هرگز نسبت به اساطیر سهل‌انگار و بی‌توجه نیست و همواره سعی می‌کند تا از طریق برگزاری مراسم و تشریفات ویژه و یا روایت کردن اسطوره‌ها آنها را از نو تکرار کند. او در طی این تکرارها به زمانهای اولیه، هنگامی که اصل هر چیز شکل می‌گرفت، باز می‌گردد و همه چیز را از نو و به طور زنده تجربه می‌کند؛ «ضمن روایت یا «جشن گرفتن و برگزاری– یا برگزارکردن» اسطوره مربوط به ریشه و اصل، همان حال و هوای مقدس، که این حوادث اعجاز آمیز در بطن آن روی داده است بر همه مستولی می‌شود. با روایت اساطیر، این زمان شگرف را دوباره باز می‌گردانند و تسخیر می‌کنند. در نتیجه به نوعی «معاصر» حوادث یاد شده می‌شوند» (همان، ص۲۶). بدین ترتیب، آنها دقیقا به جایی می‌رسند که خاستگاه هر چیزی در آن نهفته است و برای همین می‌توانند از نزدیک به درک و فهمی از آن دست یابند. در واقع، انسان اسطوره‌ای می‌داند برای شناخت هر چیز باید به اصل آن رجوع کند و البته از عهده این کار هم به خوبی بر می‌آید.

هایدگر نیز معتقد است راه شناخت هستی بازگشت به منشأ آن است. او این عمل را «جهش به ذات وجود» می‌نامد و معتقد است که از طریق تفکر به خاطره ازلی امکانپذیر

می‌شود. همان‌طور که انسان کهن با روایت اسطوره‌ها یا برگزاری مراسمی ویژه به اصل رجوع می‌کند، انسان جدید نیز باید از راه تفکر به خاطره ازلی «جهش به ذات وجود» داشته باشد تا با پی بردن «ریشه هر اندیشه» و «کنه حقیقت» به شناختی از جهان نائل شود: «جهش آن‌گاه جهش است که تفکری متذکر به خاطره ازلی باشد[...] و این جهش، نوعی رسوخ پارسایانه به کنه حقیقت، نوعی پیشرفت در ریشه هر اندیشه است. از این روست که تفکر باید این جهش را دائم از نو آغاز کند و در هر جهشی نو به تجربه ازلی نزدیکتر شود»(شایگان،۱۳۸۱،ص۲۲).

عقیده لزوم «جهش به ذات وجود» که هایدگر مطرح می‌کند، همان‌طور که شایگان نیز یادآور می‌شود «از اساسی ترین مبانی بینش اساطیری را در متن تفکر امروزی جا داده است» (همان، ص۲۲۰). اما تفاوتی که اینجا روی می‌دهد در این است که انسان اسطوره‌ای این کار را ممکن می‌داند و بخوبی هم از پس آن برمی‌آید. برخلاف انسان پسامدرن که آ ن را محال می‌پندارد زیرا در این دوره با انسانی روبه رو هستیم که آن‌قدر از ریشه‌ها فاصله گرفته که گویی دیگر منشئی برایش باقی نمانده است تا بتواند به آن بازگردد. «هایدگر احساس می‌کند که در فرهنگ جدید دقیقا همین ریشه‌های کیهانی را از دست داده‌ایم» (مگی،۱۳۶۴، ص۱۳۴). بنابراین، انسان این دوره انسانی بی‌اصل و ریشه است که دیگر چیزی برای بازگشتن به سوی آن ندارد. رمان «گرینگوی پیر» اثر «کارلوس فوئنتس» (Carlos Fuentes) نمونه‌ای است که بی‌اصالتی انسان و ناتوانی او را برای رجوع به اصل به تصویر می‌کشد. در این رمان، ژنرال «توماس آریو» حرامزاده‌ای است از یک کلفت سیاه و صاحب ملک میراندا. در جریان انقلاب مکزیک، وقتی افراد این ملک می‌گریزند، آریو بعد از سالها دوری با سندهایی که از آن ملک با خود دارد و ادعای تعلقش نسبت به آنجا به خانه‌اش بازمی‌گردد. اما تمام اسناد ملکی او از بین می‌رود و ادعای تعلق داشتنش را به آن خاستگاه متزلزل می‌سازد. از سویی دیگر، حرامزادگی او تأکیدی بر بی‌اصل و ریشه بودن او و عبث بودن پندار تعلق به هر منشئی است و به همین دلیل است که بازگشت او انکار می‌شود:

«او به خانه‌اش برگشته بود؛ سعی می‌کرد یکی از قدیمی‌ترین اسطوره‌های بشر را دوباره زنده کند، **بازگشت** به روح تبارش، به خاک، به مأمن گرم خاستگاه.

اما هریت فکر می‌کرد، این شدنی نیست و نه فقط به این دلیل که آنجا به احتمال زیاد، دیگر آنجا نخواهد بود. حتی اگر هم باشد، دیگر هیچ چیز چنانکه بوده نخواهد بود. آدمها پیر می‌شوند، اشیا درهم می‌شکنند، احساسها تغییر می‌کنند. ***هرگز نمی‌توانی به خانه‌ات برگردی***؛ حتی به همان‌جا و همان آدمها، اگر دست بر قضا هر دو بر جا مانده باشند، نه همان جور، بلکه فقط آنجا باشند در ذات خودشان» (فونتنس،۱۳۷۸،ص۱۴۱).

آنچه تا اینجا گفتیم اشاره‌ای بود به سه مشابهت بنیادی که هم در تفکر اسطوره‌ای و هم در اندیشه پسامدرن وجود دارد: اول اینکه انسان در پیوند با هستی است که مفهوم می‌یابد. دوم اینکه هستی شناسی به دلیل همین پیوند مبنا قرار می‌گیرد و سوم اینکه راه شناخت هستی بازگشت به ریشه آن است. ولی با این تفاوت کلی که اسطوره در هر سه مورد موفق است اما پسامدرن ناموفق و پیامد این ناکامی‌ها جز این نیست‌که در نظر انسان دور افتاده از سرچشمه‌ها نه تنها کل هستی بلکه خودش هم بی‌معنا و مفهوم جلوه کند و بر این بی‌معنایی تأکید ورزد. گذشته از مشابهت‌های بنیادی، وقتی به سطح این دو بازگردیم، شباهتهایی می‌بینیم که در سطح اسطوره «ناآگاهانه» و بیشتر به دلیل مبتنی بودن بر فرهنگ شفاهی پدید آمده است و در ادبیات پسامدرن، «آگاهانه» و به عنوان تمهیدی برای ترسیم بی‌معنایی انسان و جهان. در اینجا، اجمالا به برخی از این شباهتهای سطحی می‌پردازیم.

مرگ مؤلف

مرگ مؤلف از مواردی است که شباهتی سطحی میان اسطوره و نظریه ادبی رایج در دوره پسامدرن به وجود می‌آورد. رولان بارت با اعلام مرگ مؤلف سعی می‌کند اثر را از محدودیتی که نیات نویسنده در معنای آن ایجاد می‌کند، رهایی بخشد. اگر مؤلفی برای متن قائل نباشیم، دیگر لازم نیست در پی معنایی بگردیم که با نیتهای آن مؤلف همسو باشد بلکه متن آزاد است تا معناهای مختلفی را بپذیرد. در این صورت، ما با شماری از معناهای برخاسته از متن روبه‌رو می‌شویم که در قطعیت داشتن هیچ‌کدام نمی‌توانیم اطمینان داشته باشیم و همین بی‌اطمینانی در معنای نهایی به ایجاد ابهام در قطعیت معنای متن منجر می‌شود. ابهامی که به عقیده بارت،

خود، حقیقت اثر است؛ «ما اثر را از محدودیتهای نیت نویسنده نجات می‌دهیم [...] مرگ با پاک کردن امضای نویسنده حقیقت اثر را که مبهم است پی‌ریزی می‌کند» (بارت، رولان،۱۳۸۲، ص۷۰).

عدم وجود مؤلف به گونه‌ای در اساطیر نیز هست. هیچ کدام از داستانهای اساطیری را نمی‌توان به کسی نسبت داد و نویسنده واحدی برای آن در نظر گرفت در واقع، آنها در اصل هم «نام نویسنده‌ای بر خود ندارند و فراورده‌ای جمعی هستند» (روتون،۱۳۷۸، ص۷۶). بنابراین در اینجا هم منشأ مشخص و واحدی برای این محصول جمعی وجود ندارد تا از طریق ارجاع به نیات آن بتوانیم با قطعیت و اطمینان خاطر به معنایی حتمی دست یابیم؛ بلکه هر چه هست فقط خود اسطوره است با شماری از معناهای مختلف که در هر نگاه تازه از آن برمی‌خیزد، بدون اینکه بخواهد به نیت سازنده‌ای پایبند باشد.

تعدد روایت

میشل بوتور (Michel Butor) در تعریف رمان می‌گوید: «رمان شکل خاصی از روایت (Recit) است» (بوتور،ارغنون، شماره‌ی ۹و۱۰، ص۳۱۵) و باز در اهمیت روایت اضافه می‌کند: «رمان پدیده‌ای است که به طور قابل ملاحظه‌ای از قلمرو ادبیات فراتر می‌رود و یکی از سازندگان اصلی برداشت ما از واقعیت است» (همان). یعنی روایت است که خواه در یک اثر ادبی و خواه فراتر از آن واقعیت را برای ما شکل می‌دهد. اما آنچه ما در آثار ادبی پست مدرنیستی با آن روبه‌رو می‌شویم نه یک روایت به معنای یک واقعیت بلکه شماری از روایتها به معنای شماری از واقعیتهاست. این تعدد روایت که نتیجه آن رسیدن به چندین واقعیت است، سبب می‌شود تا دچار سرگشتگی در تعیین حقیقت نهایی شویم و سرانجام هم به قطعیت نداشتن معنای متن قائل گردیم. به گفته دیوید لاج در رمان‌های پست مدرنیستی، عدم قطعیت همه متن را فرامی‌گیرد و بیشتر در سطح روایت خود را نشان می‌دهد (لاج،۱۳۷۴، ص ۱۵۳). نمونه این تعدد روایت را در رمان «جزیره سرگردانی» دانشور می‌توانیم مشاهده کنیم. در این اثر دو روایت برای مرگ «حسین نوریان» وجود دارد؛ یکی روایت مادرش که او را شهید می‌پندارد و می‌گوید:

«مصدق از مجلس آمده، بلند گفته آنجا دزدگاه است، ملت اینجاست. حسین نوریان دولا شده... مصدق روی پشت او ایستاده، سخنرانی کرده تا چهار پایه آورده‌اند. حسین متوجه شده که سربازی تفنگ خود را رو به مصدق نشانه رفته است، حسین سر مصدق داد زده: آقا روی زمین بخوابید. خودش سینه را باز کرده گفته: نامرد بزن اینجا! و آن نامرد هم زده...» (دانشور،۱۳۷۷، ص۱۴۸).

دیگری روایت همسر او که معتقد است درجریان تیراندازی، تیری به طور اتفاقی به او اصابت کرده و باعث مرگش شده است:

«هی سرباز با تفنگ بود که از راه می‌رسید. چند تا تیر هم در رفت. من و حسین و دو نفر دیگر پشت یک ماشین که کنار همان جوانک پارک کرده بود، کنار دیوار سنگر گرفتیم و روی زمین نشستیم. سر و صدا بود. اما تیراندازی نبود. حسین از پشت ماشین سرک کشید، تیر خورد درست وسط پیشانیش. من یقه‌ام را پاره کردم. جابه‌جا مرده بود...»(همان، ص۱۱).

هر یک از این دو راوی در صحت روایت خود پافشاری می‌کنند و سرانجام هم مشخص نمی‌شود که اصل حقیقت چیست. در واقع، خواننده نه با خود واقعیت بلکه تنها با تفسیرهایی از واقعیت رو به رو می‌شود. به قول فوکو «هر چه هست تفسیر است. هیچ معنای واحد و قطعی در پس هیچ متنی نیست و هیچ تفسیری بر تفسیر دیگر برتری ندارد» (سجودی، کارنامه، شماره‌ی،۲۱، ص۱۳).

از یک نظر می‌توان اسطوره را نیز مانند تعریفی که بوتور از رمان ارائه می‌دهد، «شکل خاصی از روایت» دانست. روایاتی که در اصل بر فرهنگ شفاهی مبتنی بوده‌اند و چون شفاهی بوده‌اند و از طریق نقل سینه به سینه حفظ می‌شدند، همواره از تخیل راویان خود و نیز محیط و شرایط زمانه تأثیر می‌پذیرفته‌اند و همین دخل و تصرفات آنها را از اصل خود دور می‌کرده است: «نقالی و قصه خوانی بالضروره یکسان و یکنواخت نیستند. گاه روایات مختلف به طرز مشهود از اصل دور می‌شوند» (الیاده،۱۳۶۲، ص ۱۴۹). بنابراین با نقلهای مکرر اسطوره به صورت شفاهی، رفته رفته روایات مختلفی نیز از آن شکل می‌گیرد تا جایی که یک اسطوره واحد به چندین شکل مختلف روایت می‌شود که هر روایت نیز متضمن معنایی متفاوت است.

به همین دلیل است که بارت به نوسان معنا در اسطوره اشاره می‌کند و آن را برخلاف آثار مکتوب از اجبار معنا برکنار می‌داند؛ «آثار ما نوشته شده‌اند و این امر آنها را در برابر آن گونه اجبارهای معنا قرار می‌دهد که اسطوره شفاهی با آن سر و کار ندارد» (بارت،رولان،۱۳۸۲، ص ۷۰). در ادبیات پسامدرن، که چاره‌ای جز مکتوب بودن ندارد، همان‌طور که گفتیم، یکی از راه‌ها برای گریز از اجبار معنای واحد استفاده از شیوه تعدد روایت است. در اسطوره‌ها نیز پس از اینکه مدتها به صورت شفاهی رشد کردند و هنگام نقل سینه به سینه به گونه‌های مختلف تغییر شکل پیدا کردند، زمانی فرا می‌رسد که باید به صورت مکتوب درآیند. در طی دورانی که آنها در حال منتقل شدن از فرهنگ شفاهی به فرهنگ کتبی می‌باشند، هر نویسنده‌ای، روایتی را که در زمان و مکان او رایج است به ثبت می‌رساند. این روایات مختلف ثبت شده در منابع مختلف، وقتی امروزه به دست ما می‌رسد، مجموعه‌ای خواهیم داشت که ما را دربارهٔ یک داستان اسطوره‌ای با مسأله تعدد روایت روبه رو می‌سازد؛ مثلا آنچه راجع به اسطوره کیومرث با آن مواجه می‌شویم، شماری است از روایات متفاوت؛ طبق فروردین‌یشت، او نمونه اولیه انسانی است که پیش از وجود بشر خلق شده بود (کریستین‌سن،۱۳۷۷، ص۴۳). در کتاب گم شده چهردادنسک که به واسطه دینکرد از محتوای آن آگاهیم، کیومرث نخستین بشر است (صفا،۱۳۷۸، ص۴۰۳). بنابر شاهنامه‌ی مسعودی مروزی و نیز فردوسی، اولین پادشاه است و به روایت طبری، همان آدم است یا فرزند آدم (همان، ص۴۰۱). نتیجه‌ای که حاصل می‌شود اینکه: کیومرث نمونه اولیه انسان است پیش از خلقت یا شاید نخستین انسان یا ممکن است اولین پادشاه یا احتمالا همان آدم و یا شاید هم فرزند آدم. بدین ترتیب در اسطوره نیز مانند آثار ادبی پسامدرن با تعدد روایتی برخورد می‌کنیم که عاملی می‌شود تا ما را از رسیدن به یک معنای محتوم باز دارد.

نبود احساس پایان

در آثار ادبی پسامدرن، نوع دیگری از قطعی نبودن معنا دیده می‌شود که این‌بار نه در سطح روایت بلکه از طرحی نامنسجم برخاسته است؛ حتی می‌توان گفت طرح در این‌گونه آثار به معنای سنتی آن اصلا دیگر وجود ندارد؛ زیرا «طرح داستان، شکلی ادبی محسوب می‌شد که در

آن بخشها یا اپیزودهای مختلف به روشنی از طریق پیکربندی به یکدیگر متصل می‌شدند» (ریکور، ارغنون،شماره۹و۱۰، ص۴۲). اما در ادبیات پسامدرن، همه آن روشنی و پیکربندی طرحهای سنتی از بین می‌رود و ابهام و از هم گسیختگی جای آن را می‌گیرد. این فروریختن طرح در آثار عصر جدید، ناشی از این است که «امروزه بسیاری بر این باورند که در قیاس با رمان سنتی قرن نوزدهم، فقط یک رمان ***فاقد طرح داستان***، شخصیت یا نظم زمانی مشهود قادر است به گونه‌ای اصیلتر به تجربه بشری، که خود امری چندپاره و ناهمساز است، وفادار بماند» (همان، ص۴۹). طبیعی است که همراه با فروریختن طرح کارکردهای مختلف آن نیز از بین برود. یکی از این کارکردها که پل ریکور (Paul Ricoeur) در مقوله کارکردهای زمانی برای طرح قائل است، ایجاد «احساس یک پایان» است. او می‌گوید: «کارکرد زمانی دیگر طرح عبارت است از تحمیل احساس یک پایان بر مجموعه بی‌پایان حوادث» (لوید،۱۳۸۰، ص۱۹). به همین دلیل است که در آثار دوره پسامدرن، که فاقد طرح به معنای سنتی آن هستند، گونه‌ای از بی‌فرجامی به چشم می‌خورد. در واقع با تزلزل طرح سنتی، آن «احساس پایان» هم محو می‌شود و به جای آن، ابهام در فرجام و سپس در طرح اثر پدید می‌آید؛ «هرگز نمی‌توان ابهام موجود در طرح رمانهای پست مدرنیستی را رفع کرد زیرا این قبیل رمانها به کلافی سر در گم می‌مانند. در این زمینه بویژه نحوه خاتمه یافتن این رمانها _که حکم در خروجی آنها را دارد _ در خور توجه است. به جای فرجام قطعی رمان سنتی، که در آن همه معماها حل می‌شود و سرنوشت شخصیتها رقم می‌خورد [...] در رمان پست مدرنیستی به فرجام چندگانه، کاذب، تصنعی و یا به تقلید تمسخر آمیزی از فرجام برمی‌خوریم» (لاج،۱۳۷۴، ص ۱۵۳). نمونه آن رمان «زن ستوان فرانسوی» اثر «جان فاولز» است که به سه شکل مختلف پایان می‌پذیرد و احساس یک پایان قطعی را فرومی‌ریزد.

بی‌انسجامی طرح را در اساطیر نیز می‌توانیم مشاهده کنیم. در اینجا هم آشفتگی‌هایی که در پی نقل شفاهی اساطیر پدید می‌آید، گاهی سبب می‌شود تا قسمتهایی از طرح آنها از بین برود یا به گونه‌ای نامتناسب و یا متناقض با بقیه اجزای طرح بازسازی شود. همین‌ها موجب می‌شود انسجام و وحدت معنایی طرح اسطوره کمرنگ شود و کارکردهای خود را از جمله کارکرد ایجاد «احساس پایان» از دست بدهد. نمونه این مورد را در اسطوره تهمورث می‌توان دید زیرا

به دلیل دوگانگی فرجامی که در سیر این اسطوره پدید آمده، سرانجامِ کارِ او در پرده‌ای از ابهام باقی مانده است. در طرح روایات پهلوی این اسطوره به مرگ تهمورث اشاره‌ای نشده است (کریستین‌سن،۱۳۷۷، ص۲۳۵). شاید از این نظر که سرانجامی محتوم برای این شخصیت ذکر نگردیده، طرح آن ناقص تلقی می‌شده است تا اینکه در دوره‌های بعد برای بازسازی و کامل کردن طرح بنابر روایت نسبتا متأخری که کریستین‌سن از آن یاد می‌کند، جمدی برای او تصور می‌شود که جمشید ستودانش را می‌سازد (همان، ص۲۳۳) و همین تناقضی در فرجام کار تهمورث ایجاد می‌کند و کارکرد «احساس پایان» را منتفی می‌سازد.

ازخود بیگانگی

در ادبیات پسامدرن، همان‌طور که هر چیز معنا و اصالتش را از دست می‌دهد، شخصیتها نیز دچار بی‌معنایی و بحران هویت می‌شوند. آنها نمونه‌ای هستند از انسانی که به دلیل قطع پیوستگیش با جهان، نه تنها با کل هستی بلکه با خویشتن نیز بیگانه است. این از خود بیگانگی به روشهایی در ادبیات این دوران نمایان می‌شود. یکی از آنها خلط شخصیت است و دیگری جنسیت دوسوگرا.

خلط شخصیت

خلط شخصیت تمهیدی است که به منظور افزایش ابهام در شخصیت‌پردازی و در نتیجه نشان دادن ابهام و بی‌معنایی انسان عصر پسامدرن به کار می‌رود. او آن‌قدر از خود یا اطرافیانش بیگانه می‌شود که در تشخیص خود از دیگران یا دیگران از هم باز می‌ماند و به خلط شخصیت دچار می‌شود. بورخس در ضمن یکی از داستانهایش می‌گوید: «عمل یک انسان چنان است که گویی همه انسانها مرتکب شده‌اند [...] هر انسانی همه انسانهاست» (بورخس،۱۳۸۱، ص۹۴). نمونه این خلط شخصیت را می‌توان در رمان «گرینگوی پیر» دید. در این اثر، پدر «هریت» که به کوبا رفته و دیگر بازنگشته در رؤیاهای هریت با گرینگوی پیر، که هویت خود را مخفی نگه می‌دارد، اشتباه می‌شود. از سوی دیگر در رؤیاهای این پیرمرد نیز هریت با دختر یا جوانیهای

همسر او خلط می‌شود. سرانجام هم وقتی این گرینگو پیر ضرب گلوله‌ای از پا در می‌آید در قبر خالی پدر هریت و با نام و نشان او دفن می‌گردد.

در اسطوره‌ها نیز باز به همان دلیل مبتنی بودن بر فرهنگ شفاهی و تکیه بر نیروی حافظه، رفته رفته خلط شخصیت رخ می‌دهد و بعدها در بعضی از منابع مکتوب به همان صورت خلط شده به ثبت می‌رسند؛ مثلاً گاهی اسطوره‌ای از سرگذشت یک شخصیت، حوادث زندگی و اعمالی که او انجام داده، حکایت می‌کند اما طبق روایتی دیگر، همه آنها مثلا به صرف شباهت اسمی به شخصیت دیگری نسبت داده می‌شود تا اینکه برای برطرف کردن مشکل انتساب به دو نفر، هر دو یکی تصور می‌شوند؛ چنانکه به گفته صفا در روایت مسعودی و بیرونی، گرشاسب، جانشین زاب با گرشاسبِ پهلوان خلط می‌گردد و هر دو یکی پنداشته می‌شوند (صفا،۱۳۷۸، ص۵۳۸).

جنسیت دوسوگرا

آنچه باز متضمن از خود بیگانگی شخصیتهای ادبیات پسامدرن است، وجود انسانهایی است که شخصیت خود را از یاد برده‌اند؛ کسانی که مرد یا زن بودن خود را فراموش کرده‌اند و حتی در این مورد هم پس از مدتها شک و تردید نمی‌توانند به قطعیت برسند و خواننده را نیز دچار تردید می‌سازند. پاینده در این‌باره می‌گوید: «در خیلی از رمانهای پسامدرنیستی، اصولا تبیین جنسی شخصیت بسیار دشوار و اساسا غیر لازم است» (پاینده،۱۳۸۲، ص ۱۶۳).

همچنین در اسطوره‌ها به موجوداتی برخورد می‌کنیم که دو جنسی هستند و برای همین نمی‌توان جنسیت قطعی و واحدی برای آنها در نظر گرفت. البته، این جنسیت دوسوگرا مانند ادبیات پسامدرن به منظور به تصویر کشیدن از خود بیگانگی انسان به کار نمی‌رود بلکه در اسطوره به قول الیاده: «دوجنسی بودن قاعده‌ای کلی است که به معنای خود مختاری، نیرو، کل بودن می‌باشد» (الیاده،۱۳۷۴، ص۱۸۰). او موجودات متعال، غولهای کیهانی و نیاکان اسطوره‌ای را در این زمره قرار می‌دهد و از آدم یاد می‌کند که به روایت اساطیر در سمت راست مرد و در سمت چپ زن بود اما خداوند او را به دو نیم کرد (همان، ص۱۷۹). در روایات خودمان نیز در مورد مشی و مشیانه که در واقع به نوعی نیاکان اسطوره‌ای ما محسوب می‌شوند، ابهام در

جنسیت دیده می‌شود. طبق زادسپرم، فصل ۱۰، بند ۴: «در سر چهل سال، مشی و مشیانه به شکل ریواسی (از زمین) برآمدند، به همدیگر پیوسته بودند، هم‌قامت و هم‌شکل بودند... در هم‌قامتی چنان بودند که پیدا نبود کدام نر و کدام ماده بود» (کریستین‌سن،۱۳۷۷، ص۷۳) و نیز در مورد مهرگیاه در «کتاب موجودات خیالی» آمده است: «مهرگیاه مانند خود انسان و دارای دو جنس است [...] مهرگیاه سفید نر و سیاه آن ماده است» (بورخس،۱۳۷۳، ص۱۹۸) و در ادامه آمده است مهرگیاه همان سیرسه است که طبق اودیسه «ریشه آن سیاه و گل آن مانند شیر سفید بود» (همان، ص۱۹۹-۲۰۰). بنابراین، مهرگیاه نیز موجودی دوجنسی فرض می‌شده که قسمت ریشه آن ماده و گل آن نر بوده است.

نتیجه

از آنچه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که فلسفه در طی چرخش خود در قرن بیستم به نقطه شروع خود، اسطوره، نزدیک می‌شود و سه اندیشه بنیادی آن یعنی پیوند انسان و جهان، لزوم هستی شناسی و نیز بازگشت به ریشه‌ها به عنوان تنها راه شناخت جهان را تجدید می‌کند. تأثیری که این طرز تفکر در ادبیات پسامدرن برجای می‌گذارد، آن را از جهاتی در سطح به اسطوره شبیه می‌سازد. همه تناقضها، ابهامها، عدم انسجامها و در نتیجه بی‌معنایی‌هایی که در طی سیر اسطوره رخ می‌دهد، «ناآگاهانه» و ناشی از مبتنی بودن آن بر فرهنگ شفاهی است. اما آنچه در ادبیات پسامدرن به تصویر کشیده می‌شود، همه «آگاهانه» و در پی به کارگیری عمدی تمهیداتی است که هر یک به نوعی متضمن تناقض، ابهام و عدم انسجام است تا بی‌معنایی انسان و جهان را اعلام کند.

منابع :

۱. ارشاد، محمدرضا؛ ***گستره‌ی اسطوره***، هرمس، اول، تهران، ۱۳۸۲.

۲. الیاده، میرچا؛ ***اسطوره، رؤیا، راز***، ترجمه‌ی رؤیا منجم، فکر روز، اول، تهران، ۱۳۷۴.

۳. الیاده،میرچا؛ ***چشم‌اندازهای اسطوره***، ترجمه‌ی جلال ستاری، توس، اول، تهران، ۱۳۶۲

۴. بارت، جان؛ ***ادبیات بازپروری- داستان پست مدرنیستی***، ترجمه‌ی محمدرضا پورجعفری، ارغنون، سال سوم، شماره‌ی ۹و ۱۰، تابستان ۱۳۷۵.

۵. بارت، رولان؛ ***نقد و حقیقت***، ترجمه‌ی شیرین‌دخت دقیقیان، مرکز، دوم، تهران، ۱۳۸۲

۶. بوتور، میشل؛ ***رمان به منزله‌ی پژوهش***، ترجمه‌ی رضا سیدحسینی، ارغنون، شماره‌ی ۹و ۱۰، تابستان ،۱۳۷۵.

۷. بورخس، خورخه لوئیس؛ ***کتاب موجودات خیالی***، ترجمه‌ی احمد اخوت، آرست، اول، تهران، ۱۳۷۳.

۸. بورخس، خورخه لوئیس؛ ***هزارتوهای بورخس***، ترجمه‌ی احمد میرعلائی، کتاب زمان، اول تهران، ۱۳۸۱.

۹. بهار، مهرداد؛ ***پژوهشی در اساطیر ایران***، پاره‌ی دویم، آگاه، دوم، تهران، ۱۳۷۶.

۱۰. پاینده، حسین؛ ***گفتمان نقد***، روزنگار، اول، تهران، ۱۳۸۲.

۱۱. دانشور، سیمین؛ ***جزیره‌ی سرگردانی***، خوارزمی، دوم، تهران، ۱۳۷۷.

۱۲. روتون، ک.ک؛ ***اسطوره***، ترجمه‌ی ابوالقاسم اسماعیل‌پور، مرکز، اول، تهران، ۱۳۷۸.

۱۳. ریکور،پل؛ ***استحاله‌های طرح داستان***،ترجمه‌ی مراد فرهادپور،ارغنون، سال سوم،شماره‌ی ۹و ۱۰، تابستان ، ۱۳۷۵.

۱۴. سجودی، فرزان؛ ***درآمدی بر پسامدرنیسم و مفهوم هنر پسامدرن***، کارنامه، شماره‌ی ۲۱.

۱۵. شایگان، داریوش؛ ***بت‌های ذهنی و خاطره‌ی ازلی***، امیرکبیر، پنجم، تهران، ۱۳۸۱.

۱۶. صفا، ذبیحا...؛ ***حماسه سرایی در ایران***، فردوس، هفتم، تهران، ۱۳۷۸.

۱۷. فونتنس، کارلوس؛ ***گرینگوی پیر***، ترجمه‌ی عبدا... کوثری، طرح نو، اول، تهران، ۱۳۷۸.

۱۸. کریستین‌سن، آرتور؛ ***نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایران***، ترجمه‌ی احمد تفضلی و ژاله آموزگار، چشمه، تهران، ۱۳۷۷.

۱۹. کوندرا، میلان؛ ***بار هستی***، ترجمه‌ی پرویز همایون‌پور، گفتار، یازدهم، تهران، ۱۳۸۱.

۲۰. کوندرا، میلان؛ ***هنر رمان***، ترجمه‌ی پرویز همایون‌پور، گفتار، دوم، تهران، ۱۳۶۸.

۲۱. کهون، لارنس؛ ***متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم***، ویراسته‌ی عبدالکریم رشیدیان، نی، سوم، تهران، ۱۳۸۲.

۲۲. لاج، دیوید؛ ***نظریه‌ی رمان***، ترجمه‌ی حسین پاینده، نظر، اول، تهران، ۱۳۷۴.

۲۳. لوید، ژنویو؛ ***هستی در زمان***، ترجمه‌ی منوچهر حقیقی‌راد، دشتستان، اول، تهران، ۱۳۸۰.

۲۴. مگی، برایان؛ ***مردان اندیشه***، ترجمه‌ی عزتا... فولادوند،طرح نو، اول، تهران، ۱۳۷۴.

25. Russel, Ford. ***Northrop Frye on Myth***. Routledge, Newyork and London, London, England, 1998

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی